

Leonardo da Vinci

Il trattato della pittura (um 1500)

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spauenteuoli e mortali machine, mista co' la spessa poluere intorbidatrice del l' aria, e la paurosa fuga deli miseri spauentati dalla orribile morte? In questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriua appieno quel, che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scientia. e la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima chè tu co' parole dimostri quello, che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro, che l' anima delle cose finte, et in ciascun corpo è l' integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi, il che lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia a ridire tutti li mouimenti de li operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e lor' ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran breuità e uerità ti pone innanzi, et à questa tal dimostratione non manca, se non il romore delle machine, et le grida de li spauentanti uincitore e le grida e pianti de li spauentati, le quali cose anchora il poeta non può rappresentare al senso dell' auditio.

Diremo adonque la poesia essere scientia, che sommamente opera nelli orbi, e la pittura fare il medesimo nelli sordi. ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serue à miglior senso. (I, S. 22 ff.)

E se tu dici, la pittura è una poesia muta per se, se non u'è, chi dica o parli per lei quello ch' ella rappresenta, or non uedi tu, che 'l tuo libro si troua in peggior grado? perchè anchora ch' egli habbia un homo, che parli per lui, non si uede niente della cosa, di che si parla, come si uederà di quello, che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proportionati li atti co' li loro accidenti mentali, saranno intese, come se parlassino. (I, S. 28 ff.)

Sempre il pittore debbe considerare nella pariete, la quale ha à istoriare, l' altezza del sito, doue uole colochare le sue figure; e ciò, che lui ritrae di naturale à detto proposito, stare tanto l' ochio piu basso, che la cosa che lui ritrae, quanto detta cosa fia messa in opera piu alta che l' ochio del riguardatore; altramente l' opera fià reprobabile. (I, S. 150)

Se tu uoi figurar bene una fortuna, considera et poni bene i suoi effetti, quando il uento, soffiando sopra la superfitie del mare et della terra, rimoue e porta con seco quelle cose, che non sono ferme co' la universal massa. et per ben figurar questa fortuna, farai in prima li nuuoli spezzati et rotti drizzarsi per lo corso del uento, accompagnati da l' arenosa poluere leuata dai liti marini; e rami e foglie, leuati per la potentia del furore del uento, sparsi per l' aria, et in compagnia di quelle molte altre leggiere cose; li arbori et erbe piegate à terra, quasi mostrarsi uoler seguire il corso de uenti, co' e' rami storti fori del naturale corso et con le scompigliate et

rouersiate foglie. et gli homini, che li si trouano, parte caduti e riuolti per li pani, e per la poluere quasi sieno scognosiuti; et quelli, che restano ritti, sieno dopo qualche albero, abbracciati à quelli, perche il uento non li strascini; altri con le mani à gli occhi per la poluere, chinati à terra, et i panni e' capegli diritti al corso del uento. il mare turbato e tempestoso sia pieno de ritrosa schiuma infra le elleuate onde, et il uento leuare infra la combatuta aria della schiuma piu sottile, à uso di spessa et auilupata nebbia; i nauigli, che dentro ui sono, alcuni se ne facci co' la uela rotta, et i brani d' essa uentilando infra l' aria in compagnia d' alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti, caduti co' l nauiglio intrauersato e rotto infra le tempestose onde; homini gridando abbracciare il rimanente del nauiglio. farai li nuoli cacciati dall' impetuosi uenti, batuti nell' alte cime delle montagne, fra quegli auilupati, retrosi à similitudine de l' onde percosse nelli scogli; l' aria spauentosa per le scure tenebre fatte in nel' aria dalla poluere, nebbia e nuuoli folti. (I, S. 186 ff.)

Dellestissi il pittore ne' componimenti dell' istorie della copia e uarieta, e fuga li replicare alcuna parte, che in essa fatta sia, accio ch'ella nouita e abbondantia attraga à se e diletti l'occhio d'essa riguardatore. dico, che nella istoria si richiede, e ai loro lochi accadendo, misti li homini di diuerse effigie, con diuerse etta e abiti, insieme misti con donne, fanciulli, cani, cauagli, edificci, campagne, e colli. (I, S. 218)

Li componenti delle istorie depinte debbone mouere li risguardatori e contemplatori di quelle à quello medesimo effetto, che è quello, per il quale tale istoria è figurata. coìè, se quella istoria rapressenta terrore, paura o' fuga, oueramente dolore, pianto ellamentatione, o' piacere, gaudio e riso e simili accidenti, ch' elle menti d' essi consideratori mouino le membra con atti che paiano, ch' essi sieno congionti al medesimo caso, di che esse istorie figurate sonno rappresentatrici. e se cosi non fano, l'ingegno di tale operatore è uano. (I, S. 220 ff.)

O tu, componitore delle istorie, non membrifficare con terminati lieamenti le membrifficationi d' esse istorie, che t' interuera, come à molti e uari pittori interuenire suol, li quali uogliono, che ogni minimo segno di carbone sia ualido. [...]
Hor non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor uersi? alli quali non da noia il fare bella lettera, nè si cura di cancellare alcuni d' essi uersi, riffaccendoli migliori. adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure e attendi prima alli mouimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e bonta delle loro membra. perche tu hai à intendere, che se tal componimento inculto ti reussira apropiato alla sua inuentione tanto maggiormente satisfara, essendo poi ornato della perfettione appropriata à tutte le sue parte. (I, S. 222)

Li moti delle parte del uolto mediante li accidenti mentali sono, de quali li primi sono Riso, Pianto, gridare, cantare in diuerse uoci acute o' graui, admiratione, ira, letitia, malinconia, paura, doglia di martiro, e simili, deli quali si fara mentione. e prima del riso e del pianto, che sono molto simili nella bocca e nelle guancie e serramento d'occhi, ma solo si uariano nelle ciglia e loro interuallo. e questo tutto diremo al suo locho, cioè delle uarieta che piglia il uolto, le mani e tutta la persona per ciascuno d' essi accidenti, li quali à te, pittore, è nescessario la loro cognitione, se non, la tua arte dimostrera ueramente i corpi due uolte morti. et ancora ti ricordo, che li mouimenti non sieno tanto sbalestrati e tanto mossi, che la pace paia bataglia o' morescha d' inbriachi, e sopra tuto, che li circostanti al caso, per il quale è fatta la storia, sieno intenti à esso caso, con atti che mostrino admiratione, riuerentia, dolore, sospetto, paura, gaudio, o' secondo che richiede il caso, per il quale è fatto il congionto o' uero concorso delle tue figure. (I, S. 304 ff.)

Li moti et attitudini delle figure uogliono dimostrare il proprio accidente mentale del 'operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significare. (I, S. 316)

Le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del loro motore, quanto fia possibile, perch con quelle, chi h' affetionato giuditio, s' acompagna l' intenti mentali in tutti li suoi mouimenti. (I, S. 366)

Se le Figure non fanno atti pronti e quali co' le membra isprimino il concetto della mente loro, esse figure so due uolte morte; perche morte son principalmente, che la pittura in se non è uiua ma isprimitrice di cose uiue senza uiua, et se no se gli aggiongie la uiuacità del atto, essa riman morta al seconda uolta. (I, S. 372)

Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* (hrsg. v. Heinrich Ludwig), Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15–17), 3 Bde.

Leonardo da Vinci

Das Buch von der Malerei (um 1500)

Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen, steht man da vor düsterer Luft, verdunkelt von der erschrecklichen Mordmaschinen Dampf, der sich mit dichtem, den Himmel trüb einhüllendem Staube mischt, und inmitten der Flucht Elender, vom furchtbaren Tod Gescheuchter? In solchem Falle überragt dich der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar vor Augen stellt. Und es wird deine Zunge vom Durst, der Körper vom Schlaf und Hunger gehemmt werden, ehe du das in

Worten darlegst, was dir der Maler in einem Augenblicke zeigt. In diesem Bild fehlt nichts als die lebendige Seele der vorgestellten Dinge, und an jedem Körper ist die ganze Seite völlig da, die sich in einer Ansicht zeigen kann, und das wäre eine langwierige und sehr ermüdende Sache für eine Dichtung, alle die Bewegungen derer herzusagen, die in solch' einer Schlacht fechten, sowie die Theile der Gliedmaassen und ihren Schmuck, Dinge, welche das fertige Bild in grosser Kürze und Wahrhaftigkeit vor dich hinstellt. Es geht dieser Darstellung nichts ab, als der Lärm der Geschütze, die Rufe der schreckeinflössenden Sieger und das Geschrei und Heulen der Geschreckten, Dinge, welche der Dichter gleichfalls dem Gehörsinn nicht darstellen kann.

Wir werden also sagen, die Poesie sei eine Wissenschaft, die in hohem Grade auf die Blinden wirkt, und die Malerei thue das Gleiche bei den Tauben; die Malerei bewahrt aber immer in dem Grade höheren Rang, als sie einem besseren Sinne dient. (I, S. 23 ff.)

Und sagst du, die Malerei sei eine Dichtung, die an und für sich stumm bleibt, wenn Niemand da ist, der, was sie darstellt, für sie ausspricht, siehst du denn da nicht, dass dein Buch sich in weit schlimmerem Falle befindet? denn, wennschon es den Mann zur Verfügung hat, der für es redet, so sieht man doch nichts von der Sache, von der die Sprache ist, wie bei dem wohl der Fall sein wird, der für Bilder redet. Und solche Bilder werden, wenn die Geberden und Stellungen (der Figuren) gut zu den Gemüthszuständen (die sie ausdrücken sollen) passen, verstanden werden, als ob sie sprächen. (I, S. 29 ff.)

Der Maler soll bei der Bildwand, die er mit einer Historie auszuschnücken hat, stets die Höhe des Platzes in Betracht ziehen, an den er seine Figuren stellen will. Zu dem, was er für besagten Zweck nach der Natur zeichnet, muss er sich dann mit seinem Auge in dem Maasse tiefer stellen, in dem besagter Gegenstand über dem Auge des Beschauers ausgeführt werden soll, wenn nicht, so ist das Werk tadelnswerth. (I, S. 151)

Willst du eine Windsbraut recht darstellen, so beobachte ihre Wirkungen und präge sie wohl in's Gedächtniss, wenn der Wind, der über die Meeres- und Erdfläche dahinfließt, alle Dinge, die nicht in der allgemeinen Masse festsitzen, vom Fleck bewegt und mit sich fortführt. Und um ein solches Wetter gut vorzustellen, lässtest du vor allen Dingen die Wolken, zerfetzt und auseinander gerissen, sich nach der Richtung des Sturmes strecken, in Gesellschaft von Sand und Staub, der von der Seeküste her in die Höhe stob. Zweige und Laub, von der wüthenden Gewalt des Sturmes losgerissen, fliegen zerstreut in der Luft umher, und mit ihnen viele andere leichte Gegenstände. Bäume und Gras sind zur Erde gebeugt, als wollten sie dem Windstrom nachfolgen mit ihren aus der natürlichen Lage gewaltsam herausgedrehten Aesten und

dem zerzausten, umgestülpten Laub. Die Menschen, die sich da befinden, seien theils zur Erde gefallen, theils von ihren flatternden Kleidern im Wirbel gedreht und seien vor Staub fast nicht zu kennen. Die aber, welche aufrecht bleiben, seien im Schutz irgend eines Baumstammes, den sie umklammern, damit sie der Sturm nicht fortreisse; Andere machst du mit den Händen vor den Augen, des Staubes wegen, zur Erde gebeugt, und Kleider und Haare in der Windrichtung gestreckt.

Die trübe und stürmische See sei voll störrisch wirbelnden Giscktes zwischen den hochbäumenden Wogen, und der Sturm trägt feineren Schaum in die bekämpften Lüfte empor, gleich dichtem, einhüllendem Nebel. Die Schiffe, die in das Wetter geriethen, von denen machst du einige mit zerrissenen Segeln, deren Fetzen in der Luft flattern in Gesellschaft zerrissener Taue. Mastbäume sind zerbrochen und sammt dem querüber geworfenen und zertrümmerten Fahrzeug in die stürmischen Wellen niedergestürzt. Männer klammern sich schreiend an das Schiffswrack an.

Die Wolken lässtest du, vom Windstoss gescheucht, an die Hochgipfel des Gebirgs hinan verschlagen sein, sie hüllen diese ein, sich gleich Wellenstoss an Klippen rückwärts bäumend. Schauerlich ist die Luft durch dunkle Finsterniss, die der Staub, der Nebel und dichte Wolken erzeugen. (I, S. 187 ff.)

Der Maler habe in den Zusammenstellungen der Historien seine Freude an Fülle und Mannigfaltigkeit und vermeide die Wiederholung irgend eines Theils, der schon einmal darin vorkommt, damit Neuheit und Reichthum das schauende Auge anziehe und ergötze. Ich sage, dass man von einer Historie verlangt, dass daselbst, wie und wo es sich gehört, ein Gemisch von Mannspersonen von verschiedener Bildung, verschiedenem Alter und Gewand sei, untermengt mit Weibern, Kindern, Hunden, Rossen, Gebäuden, Gefilden und Hügeln. (I, S. 219)

Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zu Aeusserung des gleichen Affectes bringen, um dessen willen die Historie figurirt ward, d. h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht, oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemüthserregungen, so soll die Seele der Beschauenden und Beobachtenden deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, dass es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall theilhaftig, der in der Figuration der Historien zur Vorstellung kommt. Thuen sie das nicht, so waren Bemühen und Genie des Werkmeisters eitel. (I, S. 221 ff.)

Wenn Du Historien componirst, so führe die Körpergliederungen, die in denselben vorkommen, nicht sofort mit scharfbegrenzter Linie bis in's Einzelne aus, sonst wird dir begegnen, was gar vielen Malern zu begegnen pflegt, die jeden geringsten Kohlenstrich gleich gelten lassen wollen. [...]

Hast du nie die Dichter beobachtet, wenn sie Verse machen? Die mühen sich nicht darum, schöne Buchstaben zu malen, und es verschlägt ihnen nichts, einige Verse

wieder ausstreichen zu müssen, um bessere zu machen. So componire du Maler also die Glieder deiner Figuren aus dem Groben und richte deine Aufmerksamkeit zuerst auf die Bewegungen, dass dieselben für den Ausdruck der Seelenzustände der belebten Wesen passen, aus denen deine Historie besteht, und nachher achte auf Schönheit und Güte der Glieder. Denn du musst wissen, dass ein solcher unausgebildeter Compositionsentwurf, wenn er dir in Bezug auf die Erfindung gelingt, nachher nur um so mehr gefallen wird, wenn er sich später mit der schicklichen Vollendung aller einzelnen Theile schmückt. (I, S. 223)

Der Bewegungen der Gesichtstheile, die durch die Gemüthszustände hervorgerufen werden, sind mancherlei. Die ersten unter ihnen sind: Lachen, Weinen, Schreien, Singen in verschiedenen scharfen oder getragenen Tonlagen, Bewunderung, Zorn, Heiterkeit, Schwermuth, Angst, Jammer und Marter und andere mehr, deren Erwähnung geschehen soll.

Reden wir hier zuerst vom Lachen und Weinen, dass sie einander im Zuge des Mundes und der Wangen, wie im Gekniffensein der Augen äusserst ähnlich sehen und sich nur durch das verschiedene Verhalten der Augenbraunen und des Zwischenraums derselben von einander unterscheiden. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Geberden, die das Gesicht annimmt, oder Hände und ganze Person für jeden der obenerwähnten Gemüthszustände machen. Dass du dich mit diesen Geberden bekannt machst, ist, Maler, sehr nothwendig für dich, deine Kunst wird sonst die Körper wahrlich zweimal todt zeigen. Und zudem erinnere ich dich daran, dass du die Bewegungen nicht gar so ausgelassen und übertrieben machest, dass, was Friede vorstellen soll, wie eine Schlacht oder wie ein Mohrentanz von Betrunknen aussähe; ausserdem aber mache, dass auch die Umherstehenden, an dem Fall, der den Kern der Historie bildet, nicht direct Betheiligten, auf den Vorgang aufmerken, mit Geberden, die entweder Bewunderung oder Ehrfucht, Schmerz, Scheu ausdrücken, oder Angst, Freude, oder wie es nun gerade der Fall verlangt, um desswillen die Zusammenstellung oder vielmehr das Zusammenströmen deiner Figuren statthat. (I, S. 305 ff.)

Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, dass sie nichts anderes bedeuten können. (S. 317)

In allen ihren Verrichtungen sollen die Hände und Arme so viel als nur möglich die Absicht des sie Bewegenden verdeutlichen, denn mit ihnen begleitet, wer lebhaft empfindenden Geistes ist, in allen Bewegungen, was seine Seele ausdrücken will. (I, S. 367 ff.)

Wenn die Figuren nicht lebendige und derartige Geberden machen, dass sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, so sind sie doppelt todt. Erstens sind sie dies, weil die Malerei ja an sich nicht wirklich lebendig ist, sondern, selbst

leblos, lebendige Dinge nur ausdrückt. Und verbindet sich also nicht die Lebhaftigkeit der Geberde mit ihr, so ist sie zweimal todt. (I, S. 373)

Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270* (hrsg. v. Heinrich Ludwig), Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. 15–17), 3 Bde.

Kommentar

Der Beitrag, den Leonardo da Vinci (1452–1519) mit seinen wenigen Gemälden zur Gattung der *istoria* lieferte, übertrifft die Rezeption seiner Schriften bei weitem.¹ Des Künstlers Denken hätte eine ganz andere Wirkung gehabt, wäre nicht sein sogenanntes Malerbuch erst 1817 ungekürzt veröffentlicht worden.²

Als Archetyp aller unter dem Namen *Trattato della Pittura* bekannten Handschriften und herausgegebenen Druckwerke entdeckte man Ende des 18. Jahrhunderts den *Codex Urbinas 1270* der Biblioteca Vaticana.³ Diese Handschrift bietet eine posthume, jedoch sehr sorgfältig vermutlich um 1520 durchgeführte Zusammenstellung von 935 in sich sinnvoll abgeschlossenen und mehr oder weniger ausführlichen Gedankengängen (*capitoli*) aus siebzehn Originalmanuskripten Leonardos unter thematischen Ordnungsprinzipien. Von den siebzehn verwendeten Manuskripten sind heute nur noch sechs und ein Fragment bekannt.⁴ Der Rest gilt als verloren, was die Datierung der einzelnen *capitoli* und damit die Rekonstruktion der gedanklichen Entwicklung Leonardos, nicht nur die *istoria* betreffend, erschwert. Zudem ist bis heute ungeklärt, ob und inwieweit Leonardo die Struktur des *Trattato* und die Auswahl der *capitoli* mitbestimmt hat. Dennoch kann das Malerbuch als verlässliche Quelle zu Leonardos Gedankenwelt gelten, da Kommentierungen des Kompilators fehlen und sinnverändernde Überträge bisher nicht nachgewiesen werden konnten.

Vor allem der erste Teil des *Trattato* ist ein zentraler Baustein im kunsttheoretischen Denken Leonardos. Er enthält die Gründungstheorie der Wissenschaft Malerei (*cap. 1*), die den Maler aus der mittelalterlichen Bestimmung als Handwerker zu lösen vermag.⁵ Seine Theorie beruht auf der mathematischen Grundlegung der Malerei durch die Prinzipien von Punkt, Linie und Fläche (*cap. 3*), Licht und Schatten (*cap. 5*) sowie Perspektive (*cap. 6*). Daran schließt sich der Vergleich der Malerei mit den anderen mimetischen Künsten – Dichtung, Musik und Bildhauerei – an. Am Beispiel der Dichtung zeigt sich, wie Leonardo die objektive Qualität des visuellen Wahrnehmungsprozesses gegenüber den von den Menschen gemachten Worten, die das Ohr empfängt, geltend macht; er geht davon aus, daß die Sehstrahlen, die ins Auge fallen, geometrischen Gesetzen folgend die äußere Natur in uns so abbilden, daß wir Gottes Schöpfung unverfälscht wahrnehmen. Die Tatsache, daß dreidimensionale Natur in zweidimensionale Malerei übersetzt werden

muß, der visuelle Eindruck von Dreidimensionalität also mittels Licht und Schatten zu erreichen sei, ist eine Kernbestimmung der Malerei (*cap. 412*). Leonardos Ausdruck dafür ist *rilievo*. Diese Aufgabe erfordert ein wissenschaftliches Studium von Natur und Optik, das den Maler selbst zu einem gottähnlichen Schöpfer heranreifen läßt. Die Baupläne der Natur muß er sich nämlich soweit aneignen, daß er selbstbewußt die Natur visuell nachschaffen kann (*cap. 58a*).

Zusammenfassend kann die mimetische Aufgabe des Malers so bestimmt werden: Der Künstler hat die Natur genauso abzubilden wie ein Planspiegel, mit dem Unterschied, daß der Spiegel ohne universales Wissen auskommt. Die künstlerische Aufgabe besteht darin, die Naturvorlage in eine rhythmisch-harmonische Komposition umzusetzen. Diese Bestimmung sprengt jede hierarchische Gattungseinteilung und öffnet neben den Gattungen *istoria* und Porträt den Gattungen Landschaftsmalerei und Stilleben zumindest in der Theorie die Tore.

Parallel zu dieser wissenschaftlich ausgerichteten Bestimmung von Malerei entwickelt Leonardo eine zweite, die in einem Spannungsverhältnis zur ersten steht. Diese zweite hat die *istoria* zum Vorbild: »Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaassen ausgedrückt werden.«⁶

Schon Alberti forderte von der *istoria*, daß der Handelnde auch psychologisch in das dargestellte Geschehen eingebunden sein solle, jedoch erst Leonardo stellte die Darstellung des *concetto della mente* in das Zentrum seiner zweiten Bestimmung der Malerei. Ein Gemälde gelingt aber endgültig erst dann, wenn auch der Betrachter emotional ins Bildgeschehen einbezogen wird (*cap. 188*). In Leonardos Spätphase scheinen beide Bestimmungen der Malerei, die wissenschaftliche und die anthropologische, in seine Beschreibung eines Unwetters (*cap. 147*) einzugehen (Abb. 1). Kausale Zusammenhänge werden so geschildert, daß ein *concetto della mente* der Natur greifbar wird: Der Mensch als handelnde Figur – ein Grundmotiv der Renaissance – bestimmt nicht mehr die Szenerie der *istoria*.

Die zweite Bestimmung der Malerei, welche den handelnden Menschen ins Zentrum stellt, läßt sich zeitlich und inhaltlich in die Nähe des Abendmahls in Mailand rücken, also gegen Mitte der 1490er Jahre, während eine weitere Gruppe von Notizen zum Thema Schlachtengemälde um das nicht erhaltene Wandgemälde der *Anghiari-Schlacht* für den Florentiner Ratssaal, also gegen 1504, gruppiert werden kann.⁷ Leonardos Konzept der Malerei als Wissenschaft wird sich ebenfalls gegen Mitte oder Ende der 1490er Jahre entwickelt haben. In die Frühphase von Leonardos theoretischer Beschäftigung kann man dagegen *capitolo 183* datieren, einen Gedankengang, der die genaue Kenntnis des Malereitratkates von Alberti erkennen läßt. Es folgt noch ungebrochen Albertis zentraler Forderung, daß ein Historienbild *varietà* und *decoro* besitze.

Die inhaltliche Bandbreite der Notizen zum Historienbild reichen von Anweisungen

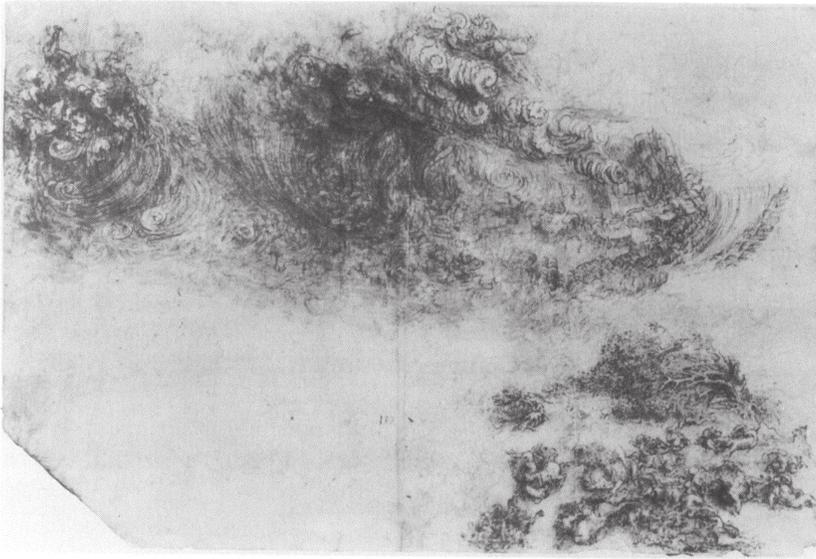


Abb. 1
Leonardo da Vinci: *Apokalyptischer Sturm*,
um 1512–1514 (Windsor, Royal Collection)

über den Studienverlauf (*cap. 173, 181*), über die Technik einer ersten Kompositionsskizze (*cap. 64, 189*) bis zur Forderung, den späteren Betrachterstandpunkt in der Komposition zu berücksichtigen (*cap. 96*). Alle Anweisungen zielen auf die beiden Hauptziele der Malerei, auf *rilievo* und *concetto della mente*. Als Bildthemen der *istoria* nennt Leonardo nur das Schlachtengemälde (*cap. 15, 148*), ansonsten bestimmt er sie lediglich als mehrfiguriges Bild (*cap. 321*).

In Leonardos französischer Zeit (1516–1519), erscheint noch eine weitere Facette in der Auseinandersetzung des Künstlers mit der Gattung des Historienbildes, die aber nur in dem Berliner Gemälde *Pomona und Vertumnus* seines Schülers Francesco Melzi überliefert ist.⁸ Das neue Moment in dieser mythologischen *istoria* ist die dem griechischen Drama entlehnte Darstellung der Peripetie, dem Umschlagsmoment einer Geschichte, der das gesamte Drama offenzulegen vermag. Melzis Bild tritt in den direkten Paragone mit Ovids Versen über »Pomona und Vertumnus« in den *Metamorphosen*. Melzi versucht, die Überlegenheit der Malerei mit den Mitteln der Malerei zu offenbaren; Leonardo selbst hatte bisher nur theoretisch, also mit Worten, d. h. mittels Menschenwerk, die Malerei über die Dichtung erhoben.

P. H.

Anmerkungen

- ¹ Zu Leonardo da Vinci als Maler vgl. zuletzt Pietro C. Marani: *Leonardo da Vinci*, Mailand 1995; vgl. auch Claire J. Farago: *Leonardo's Battle of Anghiari*, in: *Art Bulletin* 76/1994, S. 301–330.
- ² Vgl. *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana* (hrsg. v. G. Manzi), Rom 1817.
- ³ Vgl. A. Philip Mc Mahon: *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, Princeton 1956, 2 Bde., Bd. I, S. XI–XVIII; vgl. auch Kate Trautmann Steinitz: *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. A bibliography of the printed editions. 1651–1956*, Kopenhagen 1958.
- ⁴ Zu den Originalmanuskripten vgl. Girolamo Calvi: *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista storico cronologico e biografico*, Bologna 1925; vgl. auch Giuseppina Fumagalli (Hrsg.): »*Leonardo omo senza lettere*«, Florenz 1938; Edward MacCurdy (Hrsg.): *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1939, 2 Bde.; Anna Maria Brizio (Hrsg.): *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Turin 1952; Augusto Marinoni (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Mailand 1952 (4. Aufl. 1991); Carlo Pedretti: *Leonardo da Vinci on Painting – A lost Book (Libro A)*, Berkeley u. Los Angeles 1964; ders.: *Leonardo da Vinci: Manuscripts and Drawings from the French Period. 1517–18*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 76/1970, S. 285–318; Edmondo Solmi: *Scritti vinciani. Le fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Florenz 1976; Carlo Pedretti: *The Literary Works of Leonardo da Vinci. A Commentary*, Oxford 1977, 2 Bde.; Martin Kemp u. Margaret Walker (Hrsg.): *Leonardo da Vinci on Painting*, New Haven u. London 1989; André Chastel (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, München 1990.
- ⁵ Zum Verhältnis von Malerei und Wissenschaft vgl. Martin Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven u. London 1990; vgl. auch Kim H. Veltmann: *Studies on Leonardo da Vinci I. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986.
- ⁶ Leonardo da Vinci 1882, Bd. I, S. 217 (*cap. 180*).
- ⁷ Vgl. ebd. Bd. I, S. 188 ff. (*cap. 148*) u. S. 488 (*cap. 498*).
- ⁸ Vgl. Peter Hohenstatt: *Francesco Melzi. Pomona und Vertumnus*, Magisterarbeit (Typoskript), Berlin 1994.