

Erweiterte Fas3ung von: Scientia Poetica 18 (2014), S. 160-226
Version, 05. 03. 2024 (1. Version 2014)

Lutz Danneberg

Der Judas des Leonardo als Kritik an Leonardo da Vinci

Leo Perutz' Stellungnahme zur Hierarchie der Sinne und zum
Wettstreit der Künste

*O nova picturae miracula, transit ad esse
Quod nihil esse potest! picturaque simia veri,
Arte nova ludens, in res umbracula rerum
Vertit, et in verum mendacia singula mutat.
Sic logicae vires artis subtiliter hujus
Argumenta premunt, logicaeque sophismata vincunt.
Haec probat, ista facit; haec disputat, impetrat ista
Omne quod esse potest: sic utraque vera videri
Falsa cupit; sed ad haec pictura fidelius instat.¹*

Die Vorstellung muß ihrem Gegenstand ähnlicher

□□

¹ Alanus ab Insulis: *Anticlaudianus sive de officio very boni et perfecti libri novem* (PL 210, Sp. 481–517, hier: Sp. 491). In deutscher Übersetzung: ders.: *Der Anticlaudianus oder Die Bücher von der himmlischen Erschaffung des Neuen Menschen. Ein Epos des lateinischen Mittelalters*, hg. v. Wilhelm Rath. Stuttgart 1966, I, 4, S. 111: »O welch neues Wunder des Bildes: es fließet zum Sein hin, / Was doch nicht ›Sein‹ sein kann: Und das Bild das Abbild des Wahren, / Spielt hier in neuer Kunst, und machet den Schatten der Dinge / Selber zu Dingen, die Täuschung des Bildes in Wahrheit verwandeln / Und so bedrängt die Kraft dieser Kunst mit feiner Methode / Die Argumente der Logik, und siegt über deren Sophismen. Diese beweist, doch handelt das Bild; wenn die Logik bestreitet, / Setzet das alles durch, wozu nur das Sein sonst die Macht hat.«

*sein als jedes Bild: Denn wie ähnlich ich auch das
Bild dem mache, was es darstellen soll, es kann
immer noch das Bild von etwas anderem sein.
Aber die Vorstellung hat es in sich, daß sie die
Vorstellung von diesem, und von nichts anderem, ist.²*

Was man weiß, sieht man erst.³

Vorbemerkungen

Mein Beitrag⁴ rekonstruiert, ausgehend von dem postum veröffentlichten Roman *Der Judas des Leonardo* (1959), Leo Perutz' literarische und philosophische Auseinandersetzung mit der Malerei und dem Wettstreit der Künste. Vorausgeschickt seien aber einige Hinweise auf die Fragen, die ich in meinem Beitrag *nicht* angehen werde. In Perutz' Schriften finden sich zahlreiche Passagen, die sich als poetische Selbstreflexionen lesen lassen. Es ließe sich nun der Versuch unternehmen, für einen Autor, der sich kaum zu poetischen Fragen explizit geäußert hat, seine poetischen Vorstellungen und möglicherweise auch ihre Wandlung indirekt zu rekonstruieren. Nicht zuletzt käme dabei auch der ökonomische Aspekt von Kunst zur Sprache. Dies werde ich in diesem Beitrag nicht unternehmen. Des Weiteren werde ich auch nicht geschlossen das rekonstruieren, was Perutz zur Malerei in seinen Werken schreibt, also seine ›Ästhetik‹, seine Theorie der Malerei. Ich werde auch keine Brücken von seinen ästhetischen Reflexionen zur zeitgenössischen Diskussion über die Theorie der Malerei schlagen, etwa zu Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst und die Vorstellungen zu einer abstrakten Kunst* (1911), obgleich man vielleicht der Auffassung sein kann, dass sich hier in einem anderen Kontext, dem der modernen Kunst, ein ähnliches Problem abzeichnet, wie Perutz es in seinem Roman entfaltet. Ich strebe auch keine Gesamtinterpretation des *Judas des Leonardo* an.⁵ Es geht mir nur um

□□

² Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1971, § 389, S. 148–149.

³ Johann Wolfgang Goethe: »Einleitung in die Propyläen«, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter. München, Wien 1988, Bd. 6.2, S. 9–26, hier: S. 14.

⁴ Ich danke Andrea Albrecht für die kritischen und konstruktiven Kommentierungen früherer Fassungen.

⁵ Die Forschungsliteratur zu Perutz' Roman ist schmal. Genannt sei hier nur Henry Keazor: »(...) als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt«. ›Sinnreiche Bildnisse‹ bei Leo

den Wettstreit zwischen den Künsten und um die Frage, welche Ansicht Perutz hierzu in einem Teil seines Werkes formuliert, und zwar in expliziter und impliziter Auseinandersetzung mit den Ansichten Leonardo da Vincis. Ich beschränke mich bei der interpretierenden Erschließung jedoch nicht allein auf den *Judas des Leonardo*, sondern beziehe auch andere literarische Werke von Perutz mit ein; dabei handelt es sich insbesondere um den *Marques de Bolibar* (1920) und den Novellen-Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) – zwei Texte, die zahlreiche, scheinbar randständige Hinweise auf die Malerei bieten, jedoch weitere Aspekte des Verhältnisses von Poesie und Malerei, Text und Bild zu erhellen erlauben als *Der Judas des Leonardo*.⁶ Erst in der Zusammenstellung dieser Textpassagen aus unterschiedlichen Werken wird das breite argumentative Spannungsfeld deutlich, in dem Perutz sich bei der Erkundung des Wettstreits der Künste bewegt. Nur am Rande, wenn es die Fragestellung erforderlich macht, finden wissenschaftshistorische, kunsthistorische und andere Arbeiten zu Leonardo da Vinci und insbesondere zum Abendmahl Berücksichtigung.⁷

Eine methodologische Bemerkung sollte ich noch vorausschicken. Einige Elemente meiner interpretierenden Rekonstruktion werden direkt oder explizit in den Texten von Perutz angesprochen; aber meine Überlegungen beruhen ganz wesentlich auf Schlussfolgerungen, die sich zwar auf das stützen, was mehr oder weniger explizit im Text gesagt wird, doch zugleich die Annahme voraussetzen, dass Perutz nicht nur ein brillanter Schriftsteller, sondern auch ein Denker mit Konsequenz war. Das heißt in diesem speziellen Fall, dass selbst dann, wenn ein zentraler und historisch verbürgter Protagonist wie Leonardo etwas sagt oder für gelungen hält, Perutz anderer Meinung sein

□□

Perutz«, in: *Kunst und Kognition – Interdisziplinäre Studien zur Erzeugung von Bildsinn*, hg. v. Matthias Bauer, Fabienne Liptay und Susanne Marschall. München 2008, S. 87–113, der zumindest einige wichtige Bezugstexte von Perutz erwähnt, so u.a. auch die Schriften Leonardo da Vincis.

⁶ Die frühe Erzählung »Der Bruder des Leonardo. Ein Gespräch«, in: ders.: *Mainacht in Wien. Romanfragmente, Kleine Erzählprosa, Feuilletons. Aus dem Nachlaß*. Wien 1996, S. 122–128, hat ein anderes Problem künstlerischen Schaffens zum Gegenstand.

⁷ So haben beispielsweise weder Sigmund Freuds noch Goethes Darlegungen zu Leonardo da Vinci Spuren im *Der Judas des Leonardo* hinterlassen; zu Freud u.a. Meyer Schapiro, Leonardo and Freud. In: *Journal of the History of Ideas* 17 (1956), S. 147–178, sowie P. F. Aaron und R. G. Close, Freud's Psychohistory of Leonardo da Vinci: A Matter of Being Right oder Left. In: *Journal of Interdisciplinary History* 13 (1962), S. 1–16, zu weiteren Aspekten Sc'ven Dupré, Optics, Pictures and Evidence: Leonardo's Drawings of Mirrors and Machinery. In: *Early Science and Medicine* 10 (2005), S. 211–256.

kann, ohne dass dies vom Erzähler explizit gesagt würde. Die von mir dem Roman entnommene Kritik an Leonardo ist in diesem Sinne nur ›erschlossen‹.

Eine letzte Vorbemerkung: In dem literarischen Werk von Perutz spielen Fragen der Religion, respektive der Theologie oder des Übersinnlichen eine wichtige Rolle. Dennoch muss man deswegen nicht annehmen, Perutz sei besonders religiös gewesen. Vielmehr sind die Anspielungen und Motive der Zeit geschuldet, in denen seine Romane spielen. Aber mehr noch: Das Problem, das aus meiner Sicht Perutz zu fassen hat, führt er anhand von religiösen oder theologischen Fragen vor; sie sind aber nicht letzten Endes oder allein theologische Fragen oder solche der Religion. Diese Bemerkung verweist eigentlich schon auf eine von mir nicht angestrebte Gesamtinterpretation, doch sie ermöglicht zugleich eine These vorab zu plausibilisieren, nämlich die These, dass Perutz seine Romane nicht allein mit historischem Zeitkolorit ausgestattet hat, sondern sich auch über philosophische oder theologische Problemstellungen und ihre Lösungen kundig gemacht hat. In Perutz' Werken gibt es immer wieder Hinweise auf die Lektüre beispielsweise der antiken Philosophie, vor allem der lateinischen Antike. Vielleicht am deutlichsten und expliziertesten ist dies im *Marques de Bolibar* der Fall: Hier findet sich bei einem der Protagonisten, der sich in der antiken Literatur gut auskennt,⁸ ein Fragment der eigenen Übersetzung aus dem La-

□□

⁸ Leo Perutz: *Der Marques de Bolibar*. Hamburg, Wien 1960, S. 53: »Leutnant Donop war auch da und aus seiner Tasche sah wie immer der Vergil hervor. Er war der klügste und unterrichtetste von meinen Kameraden, er verstand Latein, wußte in der alten Geschichte Bescheid und führte immer einige schöne Ausgaben der römischen Klassiker in seinem Gepäck mit sich.« Er liest »Vergils Georgica« (S. 58 und S. 102, dort werden dann auch die »Titelkupfer« der Ausgabe erwähnt); er »deklamiert[]« aus dem Horaz (S. 56) und schreibt lateinische Liebesbriefe (S. 71), und es heißt von ihm (S. 101): »Donop, der alles gelesen hatte, was die Alten seit den Zeiten des Aristoteles in ihren Büchern verzeichnet haben, wurde bei diesen Ritten niemals müde, mir zu erklären, wie sehr die spanische Landschaft noch heute den Schilderungen entspräche, die der Römer Lucan in seinem Bericht über Catos Reise nach Utica von ihr entworfen habe.« S. 124: »Sein Frühstück, Brot und eine Flasche Wein, lag neben ihm auf der Erde und ein Band des Polybius über die Kriegskunst der Alten.« – Allein ein Hund erkennt den Marques de Bolibar als »Maultiertreiber« (S. 75). Das dürfte ein Echo der Argosscene in der *Odyssee* sein, in der Argos den heimkehrenden Odysseus erkennt. Zur Rezeption dieses Hundes vgl. Glenn W. Most: »Ansichten über einen Hund. Zu einigen Strukturen der Homerrezeption zwischen Antike und Neuzeit«, in: *Antike und Abendland* 37 (1991), S. 144–168, der auf dieses Beispiel allerdings nicht hinweist, zudem Hermann Rohdich, *Der Hund Argos und die Anfänge bürgerlichen Selbstbewußtseins*. In: *Antike und Abendland* 26 (1980), S. 33-50, zudem Karl August Neuhausen, Pla-

teinischen,⁹ und es fällt der Name Boethius.¹⁰ Die Lektüre von Boethius' *De consolatione philosophiae*, also »Über den Trost der Philosophie« - ein Werk, das eine reiche Rezeptionsgeschichte hatte¹¹ -, würde just zu den zentralen Fragen führen, die Perutz auch im *Marques de Bolibar* umtreiben: Schicksal, Determinismus, Vorsehung und freier Wille.¹² Perutz' gelehrte Anspielungen lassen sich – dies wird im Folgenden immer wieder deutlich werden – für die Interpretation seiner Texte fruchtbar machen, insbesondere auch im Hinblick auf seine Stellungnahme zum Wettstreit der Künste. Hinzu kommen in meiner Darstellung weitere, zumeist philosophie- und kulturhistorische Kontexte, deren Kenntnis Perutz nicht zugeschrieben werden soll, die aber für das philosophische Problem, mit dem Perutz sich in *Der Judas des Leonardo* befasst, erhellend sind.

□□

tons „Philosophischer“ Hund bei Sextus Empiricus. In: Rheinisches Museum für Philologie N.F. 118 (1975), S. 240-264.

9 Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 242: »[...] eine Übersetzung des Sueton, die er selbst begonnen hatte [...]«.

10 Ebd., S. 112: »O Boethius! O Seneca! Ihr großen Philosophen, wie wenig haben mir eure Schriften geholfen.«

11 Neben Howard Rollin Patch, *Fate in Boethius and the Neoplatonists*. In: *Speculum* 4 (1929), S. 62-72, Id., *The Tradition of Boethius. A Study of his Importance in Medieval Culture*. New York 1935 (ND 1970) und Pierre Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*. Paris 1967, die Beiträge in Maarten J. F. M. Hoenen und Lodi Nauta (Hg.), *Boethius in the Middle Ages. Latin and Vernacular Traditions of the Consolatio Philosophiae*. Leiden/New York/Köln 1997, ferner die Hinweise bei Alistair J. Minnis und Lodi Nauta, *More Platonic loquitur: What Nicholas Trevet Really Did to William of Conches*. In: Alistair J. Minnis (Hg.), *Chaucer's Boece and the Medieval Tradition of Boethius*. Woodgridge 1993, S. 1-33, Max Reinhart, *Die Consolatio Philosophiae in Seventeenth-Century Germany: Translation and Reception*. In: *Daphnis* 21 (1992), S. 65-94, sowie Noel Harold Kaylor, *The Medieval Translations of Boethius' Consolation of Philosophy in England, France and Germany*. New York 1992.

¹² Aus der Vielzahl von Untersuchungen, die sich diesem Thema widmen, allein der Hinweis auf Matthias Baltes, *Gott, Welt, Mensch in der Consolatio Philosophiae des Boethius. Die Consolatio Philosophiae als ein Dokument platonischer und neuplatonischer Philosophie*. In: *Vigiliae Christianae* 34 (1980), S. 313-340, Ernst Gengschatz, *Die Freiheit der Entscheidung in der ‚consolatio philosophiae‘ des Boethius*. In: *Museum Helveticum* 15 (1958), S. 323-349.

1 ›Inneres‹ und ›Äußeres‹ im *Judas des Leonardo* und im *Marques de Bolibar*

Die Geschichte des Judas-Romans von Perutz ist schnell umrissen. Leonardo arbeitet an seinem Bild des Abendmahls, das später als großes Meisterwerk gelten wird. Er wird, wie im übrigen der ›wirkliche‹ Leonardo auch, damit nicht fertig, weil ihm die bildliche Darstellung einer zentralen Figur fehlt: Es ist der Judas.¹³ Giorgio Vasari berichtet von den Problemen, die Leonardo hatte, ein Vorbild für den Judas zu finden:

Man sagt, daß der Prior dieses Klosters Leonardo auf ungemein lästige Weise zur Vollendung seiner Arbeit drängte, weil es ihm seltsam schien, daß Leonardo zuweilen halbe Tage in Gedanken versunken zubrachte. Wäre es nach seinem Willen gegangen, hätte Leonardo den Pinsel niemals stillhalten dürfen, so wie er es von denen verlangte, die den Kostergarten umzugraben hatten. [...] So erklärte er [Leonardo] ihm, daß sich schöpferische Menschen gerade dann am meisten mühen, wenn sie nicht arbeiten, weil sie nämlich im Geiste Neues ersinnen und sich so die perfekten Ideen ausbilden, die dann die Hände zum Ausdruck bringen und gemäß dem wiedergeben, was zuvor der Verstand konzipiert hat.¹⁴

Diese Passage findet in der Eingangsepisode des Romans ein deutliches Echo.¹⁵ Dies gilt auch für den Fortgang von Vasaris Darstellung:

Dann fügte er hinzu, daß er noch zwei Köpfe zu malen habe: zum einen den von Christus, für den er nicht auf Erden nach einem Vorbild Ausschau halten wolle; außerdem schiene es ihm ohnehin unmöglich, mit der bloßen Vorstellungskraft die Schönheit und himmlische Anmut zu entwerfen, die die fleischgewordene Göttlichkeit auszeichnen müsse. Dann fehle ihm noch der Kopf des Judas, doch auch dieser gäbe ihm zu denken, da er sich nicht in der Lage sähe die Züge eines Mannes wiederzugeben, der trotz aller erhaltener Wohltaten so hartherzig beschließen konnte, seinen Herren und den Schöpfer der Welt zu verraten. Dennoch würde er nach letzterem Ausschau halten, und wenn er am Ende keinen Besseren finden könne, so blieben ihm schließlich noch immer die Züge des aufdringlichen und taktlosen Priors.¹⁶

□□

¹³ Leo Perutz: *Der Judas des Leonardo*. Wien, Darmstadt 1988, S. 14.

¹⁴ Giorgio Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci* [1568]. Neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet v. Sabine Feser. Berlin 2006, S. 29. Hierzu auch die Anmerkung auf S. 86.

¹⁵ Vgl. Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 10–12.

¹⁶ Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci*, S. 30.

Perutz konzentriert seinen Roman auf die Probleme der Abbildung des Judas, die Probleme für den abzubildenden Christus blendet er weitgehend aus.¹⁷ Mitunter hat man gemeint, Leonardo habe auf seinem Bild das Christus-Porträt unvollendet gelassen,¹⁸ was man unter anderem daraus schloss, dass das Gesicht des Christus bartlos ist.¹⁹ Doch vermutlich ist dieser Eindruck nicht richtig.²⁰ Wie dem auch sei: Christus bietet vielleicht ein noch größeres Darstellungsproblem als Judas, sofern man bedenkt, dass er nach der Zwei-Naturen-Lehre menschlich und göttlich zugleich ist und es hierfür kein Vorbild gibt.²¹ »Immer wieder kreist die Argumentation um den Vorwurf, Christus sei nicht umschreibbar (*a-perigraptos*) und daher nicht malbar (*a-graptos*) [...]. *Graphē* bedeutet Schreiben und Malen zugleich.«²² Ein Porträt von Christus müsste zeigen, dass eine menschliche Gestalt eine göttliche Natur in sich

□□

17 Vgl. die kurze Erwähnung des Priors in Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 12–14.

18 So auch Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci*, S. 30.

19 Zum Kontrast zwischen der bartlosen, jünglingshaften Darstellung und dem barttragenden Christus als Philosoph vgl. Martin Büchsel: »Das Christbild am Scheideweg des Ikonoklastenstreits des 8. und 9. Jahrhunderts«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25 (1998), S. 7–52, hier: S. 12: »Das Christusbild überhaupt hat spätantike Philosophenbildnisse zur Grundlage.« Zum bärtigen Jesusbild dort auch S. 17 und S. 30, zum bartlosen S. 22; zur ›Universalisierung‹ des Christusbildes und zu verschiedenen Bild-Typen vgl. auch Brigitte Monstadt: *Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*. München 1995, S. 253–254, Anm. 36. Nahe lag die Darstellung eines jugendlichen Christus als bartlos, wenn die Szene seines Disputierens mit den Schriftgelehrten dargestellt wird. Hinweise auf bartlose Christusbildungen in der italienischen Renaissance finden sich bei Valerie Shrimplin-Evangelidis, *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgment*. In: *Sixteenth Century Journal* 21 (1990), S. 607–644, hier S. 625, Anm. 34. Zum Hintergrund Robert Coughlan, *Michelangelo und seine Zeit 1475–1564*. O. O. 1978 (aus dem Englischen).. Zudem Robert J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*. New York 1965.

Zudem Kevin Killeen, 'There pounds and fifteen shillings; the inconsiderable slaray of Judas': seventeenth century exegesis, cultural historiography and Theomas Browne's Pseudoxia Epidemica. In: *Renaissance Studies* 20 (2006), S. 502–519.

20 Hierzu u.a. Otto Hoerth: *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion*. Leipzig 1907, S. 144–155 und S. 162.

21 Zu den Problemen der Christusporträts vor allem Martin Büchsel: *Die Entstehung des Christusporträts: Bilderarchäologie statt Bildhypnose*. Mainz 2003; ferner auch unter Einschluss der späteren Darstellungen Gerhart B. Ladner: *Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Medieval Art*. Latrobe 1965, Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002.

22 Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, S. 170f.

trage. Das Porträt von Christus ist mithin das einer physiognomischen Individualität, eines numerisch Einzelnen. Wenn Jesus Christus sagt: *Qui videt me, videt et Patrem* (Joh 14, 9) und nach Kol 1, 15 Christus das Bild des unsichtbaren Gottes ist: *qui est imago [εἰκὼν] Dei invisibilis, primogenitis omnium creaturae*, ›sieht‹ man dann, wenn man Christus ›sieht‹, auch den Vater? Nicht einfacher wird es durch die gewählten Vergleiche – etwa: Wenn der Vater im Sohn ›sichtbar‹ wird wie das Licht oder das Feuer durch seinen Schein sichtbar werde.²³ Dies wird eine knifflige Frage der Trinitätslehre: Der Sohn sei wesensgleiches Wort und Bild des Vaters.²⁴ Auch die Zielsetzung der Physiognomie Johann Caspar Lavaters bestand letztlich noch darin, ein bestimmtes Gesicht zu visualisieren, nämlich das von Christus, auch wenn er dies für überaus schwierig hielt.²⁵ Nach dem Bericht des Plinius soll der Porträtmaler Aristides vermocht haben, das Unsichtbare und Undarstellbare darzustellen.²⁶ Zuvor heißt es bei ihm von Apelles, er habe Bilder (Porträts) ge-

□□

23 So Bonaventura: *In Primum Librum Sententiarum Petri Lombardi* [um 1250], d. 9, dub. 3 (Opera Omnia, I, S. 188b): »Dicendum, quod egressus splendoris a luce vel igne est egressus connaturalis; et talis est egressus Filii a patre.« – Zur Visibilisierung des Unsichtbaren u.a. Herbert L. Kessler: „Facies Bibliothecae Revelata“: Carolingian Art as Spiritual Seeing. In: Testo e immagine dell'alto medioevo. Tomo Secndo. Spoleto 1994, S. 533-584, Id., *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia 2000. Zu weiteren Aspekten Christel Meier, Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. In: Wolfgang Harms (Hrg.), Text und Bild, Bild und Text. (...) Stuttgart 1990, S. 35-65.

24 Vgl. Thomas von Aquin: *Summa theologica*, I q. 39 a 8 c.

25 Vgl. Johann Kaspar Lavater: *Physiognomische Fragmente*. Bd. IV [1778]. Nachdruck Hildesheim 2002, S. 433–436. In ebd., Bd. I, heißt es über Holbeins Darstellung des Judas, S. 81/82: »Wenn Judas so ausgesehen hätte, wie Holbein ihn zeichnet, so hätte Christus ihn gewiß nicht zum Apostel gewählt – So ein Gesicht kann's nicht eine Woche in Christus Gesellschaft aushalten. Ist gleich das niederträchtigste, das sich gedenken läßt; fehlt gleich noch sehr vieles zum vollen Ausdruck der Falschheit, und schmeichelnden Schlaugigkeit, so ist doch für die gute Seite und die großen Anlagen dieses apostolischen Mannes lange nicht gut genug [...]. In dem Holbeinschen Gesichte sind wenig Spuren von der mir noch immer ehrwürdigen Größe seiner Seele – Nichts von der fruchtbaren Elasticität, die in dem Augenblick an die Pforte der Hölle, in dem anderen über die Wolken treibt. [...] Holbein zeigt uns nur den Verräther. Raphael würd' uns zugleich den Apostel gezeigt haben.«

26 Vgl. Plinius: *Historia naturalis* 35, 98: »Is omnium primus animum pinxit det sensus hominum expressit, quae vocant ἰθῆ, item perturbaciones.« Zu diesem Werk des Plinius E.W. Gudger, Pliny's *Historia naturalis* The Most Populkar Natural History. In: Isis 6 (1924), S. 269-281.

malt, deren Wirklichkeitstreue erlaube, den Zeitpunkt des Todes oder die Anzahl der Lebensjahre des Dargestellten zu bestimmen.²⁷

Mit großer Sicherheit hat Perutz Vasaris Darstellung gekannt. So berichtet Vasari beispielsweise von einem Schüler Leonardos, der unter anderem die Hochzeit von Kana malte.²⁸ Perutz schmückt diese Information aus. In dem Roman heißt es über d'Oggino, einen Schüler des Leonardo:²⁹

»Es ist immer das gleiche«, beklagt sich d'Oggino. »Einer wie der andere verlangen sie das Wunder und die Begebenheiten der Hochzeit von Kana auf ihren Truhen. Ich habe diese verhenkerte Hochzeit nicht weniger als achtmal gemalt, und eine neunte ist mir aufgetragen, und ich bin dieses Speisemeisters und seiner Steinkrüge schon müde. Diesmal habe ich dem Vater des Mädchens und dem Bräutigam vorgeschlagen, daß ich ihnen zur Abwechslung und in Hinblick auf den Charakter der Ehen unserer Tage die Begegnung Christi mit dem ehebrecherischen Weibe auf die Hochzeitstruhe malen wolle, aber davon wollten sie nichts wissen, sie bestanden starrköpfig auf ihrem Wunder zu Kana. Nun, in Gottes Namen, mögen sie es haben.«³⁰

Zieht man heran, worin das Wunder von Kana bestand, nämlich in der Verwandlung von Wasser in Wein für die Gäste, so lässt sich der Wunsch des Vaters und des Bräutigams motivieren.³¹ Vasari berichtet zudem die Anekdote, dass Leonardo gefangen gehaltene Vögel gekauft und sie dann frei gelassen hätte.³² Sie findet sich auch bei Perutz.³³

Wie aber erkennt man den, respektive einen Judas oder wie stellt man ihn dar? Leonardo sucht ein Vorbild unter denjenigen, die ihm gegenwärtig sind, und formuliert ein Kriterium zur Identifikation desjenigen, der für die äußere Darstellung des Judas infrage kommt. Es ist das Begehen der »Judassünde«,

□□

27 Vgl. ebd., 35, 88. – Zur Wertschätzung des Apelles Oskar Bätschmann und Pascal Griener: »Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 626–650, ferner David Cast, *The Calumny of Apelles: A Study in the Humanist Tradition*. New Haven/London 1981, zuvor bereits Richard Foerster, *Die Verleumdung des Apelles In der Renaissance*. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 8 (1887), S. 29-56 und S. 89-113, James A Hefferman, *Alberti on Apelles: Word and Image in De Pictura*. In: *Internatioanl Journal of the Classical Tradition* 2 (1995), S.345-359.

28 Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci*, S. 47.

29 Es gab tatsächlich einen Schüler des Leonardo mit dem Namen Marco d'Oggino (1467–1524).

30 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 65, noch einmal S. 71.

31 Zur Geschichte der Auslegung dieses Wunders Adolf Smitmans: *Das Weinwunder von Kana. Die Auslegung von Jo 2, 1–11 bei den Vätern und heute*. Tübingen 1966.

32 Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci*, S. 22.

33 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 107.

die nach Leonardos Auskunft im Stolz (*superbia*) besteht und nicht etwa in der Habgier (*avaritia*). Dieser Stolz führe zu bestimmten Handlungen, an denen sich zeigen soll, wer sich als Judas porträtieren lasse. Im Gespräch mit einem Knaben definiert Leonardo die Judassünde wie folgt:

»Du kennst das Geheimnis und die Sünde des Judas? Du weißt, warum er Christum verriet?« fragte Messer Leonardo. »Er verriet ihn, als er erkannte, daß er ihn liebte«, gab der Knabe zur Antwort. »Er sah voraus, daß er ihn allzusehr werde lieben müssen, und sein Stolz ließ es nicht zu.« »Ja. Dieser Stolz, der ihn Verrat an seiner eigenen Liebe begehen ließ, das war die Sünde des Judas«, sagte Messer Leonardo.³⁴

In der Tat gibt es in Perutz' Erzählung jemanden, der die von Leonardo bestimmte Judassünde begeht: Es ist ein als Deutscher titulierter Kaufmann mit dem Namen Joachim Behaim, der des Handels wegen in den Ort kommt, vor allem aber Schulden einzutreiben versucht. Sein Schuldner ist ein ortsbekannter, allen verhasster Wucherer, Bernardo Boccetta. Aber nicht Boccetta, obwohl er in der Erzählung Leonardo explizit als Judas angedient wird,³⁵ kommt als Vorbild des Judas infrage, denn er liebt nicht³⁶ und kann folglich die von Leonardo definierte Judassünde nicht begehen. Behaim wird nun auch nicht deshalb zum Judas, weil er, dem Johannesevangelium entsprechend, ein habgieriger Kaufmann ist.³⁷ Vielmehr begeht er die Judassünde, wenn er aus Stolz alles tut, um an sein Geld zu gelangen, und dafür schließlich sogar seine Liebe zur Tochter des Wucherers Boccetta aufgibt. Nach eigener Auskunft fällt es Behaim nicht leicht, seine Liebe zu Niccola zu unterdrücken, doch sein »Stolz« siegt:

»[...] mein Eheweib durfte sie nicht werden, meine Liebste nicht bleiben. Ich hatte sie allzusehr geliebt, und das ließ mein Stolz und meine Ehre nicht zu.« »Ja«, sagte Leonardo, und er dachte an einen anderen. »Das ließ sein Stolz und seine Ehre nicht zu.«³⁸

□□

34 Ebd., S. 24.

35 Ebd., S. 21.

36 Ebd., S. 24.

37 Vgl. *Joh* 12, 4–7 und 13, 29, jeweils mit Erwähnung eines Geldbeutels und mit Anzeichen der Habgier, auch *Matth* 26, 8, allerdings ohne namentliche Erwähnung; nach dem Matthäus-Evangelium scheint der Verrat durch die Liebe zu Geld und Habgier motiviert zu sein, aus Reue begeht er diesem Evangelium zufolge Selbstmord. Zum Bildmotiv des *Judas desperatus* u.a. Janet Robson: »Judas and the Franciscans: Perfidy Pictured in Lorenzetti's Passion Cycle in Assisi«, in: *Art Bulletin* 86 (2004), S. 31–57.

38 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 191.

Behaim begeht mithin die Judassünde und verhilft Leonardo damit endlich zu seinem Vorbild. Als dann nach mehr als einem Jahrzehnt der ehemals als Judas porträtierte Kaufmann an den Ort zurückkehrt und auch das inzwischen berühmte Bild des Leonardo besichtigt, erkennt er sich wieder, aber nur äußerlich, nicht innerlich, und ist empört.

Als Behaim [...] vor dem »Abendmahl« stand und sein Blick [...] auf den Judas, der den Beutel in der Hand hielt, fiel, da war es ihm, als hätte man ihm einen Hieb vor die Stirne versetzt, und es wurde ihm ganz wirr im Kopf. Gott steh mir bei! durchfuhr es ihn. [...] Ein übler Anschlag, bei meiner Seele, ein schändlicher Anschlag! Wie konnte er das wagen!³⁹

Kurz darauf begegnet ihm seine ehemalige und verratene Geliebte Niccola, die nun verheiratet ist, mit ihrem Kind und ihrem Mann. Auf die ängstliche Frage ihres Mannes, ob sie den Kaufmann Behaim noch liebe, sagt sie im letzten Satz des Romans: »Glaub mir, ich hätte ihn nie geliebt, wenn ich gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt.«⁴⁰ Abgesehen davon, dass dies keine direkte Antwort auf die Frage ihres Mannes ist, und auch nur in der Hinsicht eine indirekte, wenn man zugleich annimmt, man könne einen Judas (überhaupt) nicht lieben, scheint es so zu sein, als würde die bildliche Darstellung eine Erkenntnis vermitteln, die sich nicht auf das Äußere beschränkt, sondern die das Innere, die eigentliche Bestimmung, das eigentliche Wesen zeigt. Die Malerei scheint demnach eine Erkenntnis der Wirklichkeit zu vermitteln, die über das, was man sieht, hinausgeht. Bevor ich zu meiner Kontextualisierung und Deutung dieser Geschichte komme, die zeigen wird, dass eine solche These gerade *auszuschließen* ist, will ich sie noch verstärken durch eine vermeintlich parallele Episode aus dem *Marques de Bolibar* und eine kleine, ebenfalls signifikante Episode aus *Nachts unter der steinernen Brücke*.

Im *Marques de Bolibar* wird die Geschichte von vier Offizieren erzählt, die unfreiwillig die angekündigten Zeichen geben, durch die ihre Einheiten von den Aufständischen besiegt werden. Der Oberst hat eine Frau, die von allen vier Offizieren begehrt wird und jedem von ihnen ihre Gunst gewährt. Sie stirbt, und der Oberst findet eine Frau, die er zwar nicht heiratet, die er sie aber ähnlich aussehen lässt wie seine verstorbene Frau. Die vier Offiziere versuchen auch bei dieser Frau ihr Glück, bleiben jedoch erfolglos. Zugleich fürchten sie, dass der Oberst von ihren amourösen Abenteuern mit seiner Frau erfährt. Einer von ihnen erzählt im Fieberdelirium von seinen Lie-

□□

³⁹ Ebd., S. 202.

⁴⁰ Ebd., S. 204. Darauf folgt noch »Eine Schlußbemerkung des Verfassers«.

besserlebnissen, nennt aber den Namen der Frau nicht. Dafür gibt er aber ein äußeres Detail preis, an dem diejenige erkannt werden kann, um die es geht, nämlich die verstorbene Frau des Obersten. Es handelt sich um ein Muttermal (»blaue Ranunkel«) an einer Körperstelle, die in der Regel verdeckt bleibt.⁴¹ Nachdem der Oberst von diesem Detail gehört hat, erwarten die Offiziere fürchterliche Folgen. Der Oberst hat jedoch seine neue Freundin seiner verstorbenen Frau so ähnlich gemacht, dass sie auch dieses Muttermal aufgezeichnet bekommen hat, »damit die Illusion eine vollkommene werde«.⁴² Aufgrund der Ähnlichkeit bedarf es zur Identifizierung des Namens (»Geheimnis des Namens«⁴³), der aber nicht fällt. Der Oberst glaubt nun, dass nicht seine verstorbene Frau gemeint sei, sondern er bezieht den Verdacht fälschlich auf seine spanische Freundin – und tut das damit ab, dass er von ihr ohnehin nie erwartet hätte, sie würde ihm treu sein.

Die Parallele zwischen dieser Geschichte und der Geschichte des Judas besteht nicht in dem bei Perutz oft anzutreffenden Verwechseln, dem Nichtwiedererkennen, dem Verkennen oder dem Überhaupt-nicht-Erkennen – wobei es aufschlussreich wäre, die jeweils bei Perutz anzutreffenden Weisen mit den fünf Wiedererkennungsformen, die Aristoteles im 16. Kapitel seiner *Poetik* unterscheidet und die er mit Beispielen aus der antiken Literatur illustriert, in Verbindung zu sehen.⁴⁴ Doch die zahlreichen Arten, in denen Perutz über sein gesamtes Werk verstreut Erkennensprobleme entfaltet, lassen sich hier nicht verfolgen. Vielmehr geht es mir hier nur um ein spezielles Detail, das mit dem Vater der spanischen Freundin des Obersten, einem Maler, zu tun hat. Er gibt – wie es im Roman heißt – regelmäßig den von ihm gemalten Bildern von weiblichen Heiligendarstellungen, sogar der Mutter Gottes, die Gesichtszüge seiner Tochter. Im Roman trägt nun auch eine Heilige, die in der »Ordenstracht der reformierten Karmeliten«⁴⁵ dargestellt wird, das Gesicht der Tochter des Malers. Aufgrund der großen Ähnlichkeit hätten die Leute in der Stadt, nachdem sie dieses Bild gesehen haben, seiner Tochter, die eigentlich

□□

⁴¹ Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 223 u. ö.

⁴² Ebd., S. 226.

⁴³ Ebd., S. 209.

⁴⁴ Zu den mitunter nicht leicht zu verstehenden Darlegungen bei Aristoteles die Analyse bei Norbert Kaul: *Der Zufall und die Theorie des tragischen Handlungsablaufes bei Aristoteles (eine Interpretation von phys. 195b31–198a13 und ars poet. 9.1452a1–10)*. Köln 1965, S. 86–111.

⁴⁵ Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 146: »Und da sie auf dem Bilde die Ordenstracht der reformierten Karmeliten trägt, so nennen die Leute hier in der Stadt meine Tochter die »Monjita«, obwohl sie in der Taufe den Namen Paolita bekommen hat.«

Paolita heißt, den Namen ›Monjita‹ gegeben – und mit diesem Namen wird von ihr auch durchgängig im Roman gesprochen. Monjita heißt ›kleine Mönchink‹. Es ließe sich nun behaupten, dass die bildliche Darstellung tatsächlich das Wesen dieser spanischen Freundin zeigt: Der Oberst macht sie zwar seiner untreuen Frau äußerlich sukzessive ähnlich,⁴⁶ und auch die Monjita wirkt daran mit;⁴⁷ freilich sieht diese Ähnlichkeit nicht jeder.⁴⁸ Die Ähnlichkeit wird erst wahrgenommen, wenn die Monjita spricht.⁴⁹ Aber im Unterschied zu der verstorbenen Frau ist sie dem Oberst treu. Obgleich also der Oberst diese Treue nicht erkennt und stattdessen meint, über sie spreche ein Offizier im Fieberdelirium, während es in Wirklichkeit seine Frau ist, ist die Monjita eher so, wie der Oberst meint, seine verstorbene Frau gewesen sei:

»Niemaals habe ich mich darüber getäuscht, daß jene Ähnlichkeit, der meine Sinne erlagen, nur sehr äußerliche Natur ist. Gesicht und Haltung und Farbe des Haares – nun ja, alles dies fand ich vereinigt. Aber Treue habe ich von dem armseligen Trugbild eines sinnlosen Zufalls niemals erwartet.«⁵⁰

Das *Bild* scheint also das wahre Wesen der Monjita zu zeigen, während die reale Person anders wahrgenommen wird.

□□

46 Vgl. ebd., S. 111: »›Sie [scil. die Monjita] trägt jetzt alle Tage der Françoise-Marie ihre Kleider‹, berichtete Eglofstein. ›Der Oberst will, daß sie in allem und jedem seiner ersten Frau ähnlich sein soll. Möget ihr glauben, daß sie hat alle *vins de liqueurs* unterscheiden lernen müssen, einen Rosalis von einem St. Laurens. Jetzt lehrt sie der Oberst die Kartenspiele: *L'hombre*, *Piquet*, *petite prime* und *Summa summarum*.‹«

47 Ebd., S. 125: »Er [scil. einer der Offiziere] solle ihr von ihr erzählen, verlangte sie, denn sie wolle ihr in allem ähnlich werden, doch müsse sie vorher noch vielerlei lernen.«

48 Vgl. ebd., S. 95: »›Ist sie [scil. die Monjita] nicht meiner toten Françoise-Marie lebendiges Abbild? Ihre Haare, ihre Stirne, ihre Augen, ihr Gang! Wie hätt' ich je gedacht, daß ich die Frau, die mir Gott entriß, in diesem spanischen Rattennest wiederfinden würd'.‹ Verwundert blickte ich die Monjita an, ich konnte nichts von alldem entdecken, worin sie des Obersten verstorbener Frau hätt' gleichen sollen. Wohl war ihr Haar von der gleichen kupfernen Farbe wie das der toten Françoise-Marie, und auch der Schnitt der Stirne mochte entfernt an die Geliebte von einstmalen erinnern. Dennoch war sie, wie sie jetzt vor uns stand, ein völlig anderer Mensch.«

49 Vgl. ebd., S. 96: »Es war das erstmal, daß wir sie [scil. die Monjita] sprechen hörten. Und wahrhaftig: Ihre Stimme war der toten Geliebten Stimme. [...] Und der Wahn, der uns alle in den folgenden Tagen erfaßte, daß wir nämlich wirklich in der Monjita die Françoise-Marie wiederzufinden glaubten, daß wir um ihren Besitz in Erbitterung stritten und rauften und Ehre und Pflicht vergaßen, daß wir voll Haß, Eifersucht und mörderischer Liebe einer gegen den anderen standen – dieser Wahn hat wohl von diesem Augenblick seinen Ursprung genommen.«

50 Ebd., S. 225.

Eine dritte, ebenfalls eher randständige Episode aus *Nachts unter der steinernen Brücke* gibt einen weiteren Hinweis darauf, dass Bilder etwas darstellen können, das über das sinnlich Wahrnehmbare hinausgeht. In der Episode »Der Maler Brabanzio« besucht der Kaiser inkognito den Maler Brabanzio. Der Blick des Kaisers

war auf ein kleines, in Wasserfarben gemaltes Bild gefallen, das an der Wand befestigt war. Es stellte eben jenes Gärtchen vor, durch das der Kaiser kurz zuvor gegangen war, ohne ihm einen Blick zu schenken. Nicht viel anderes war auf dem Bild zu sehen als ein Schlehdornbusch und ein entlaubter Baum mit dünnem Geäste, eine Schneepfütze und die Latten eines Zauns, aber über all dem lag ein Zauber, der mit Worten nicht auszudrücken war – winterliche Schwermut und Vorahnung des Frühlings oder vielleicht auch nur jene Anmut, die bisweilen der Armseligkeit und der Unscheinbarkeit zu eigen ist. Es war das Werk eines großen Meisters, und das erkannte der Kaiser [...].⁵¹

In dieser Episode wird dem Kunstwerk der Vorrang gegenüber dem Wahrgenommenen eingeräumt. Es erscheint als Illustration zumindest eines Aspekts des immer wieder angeführten Satzes Paul Klees: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«⁵² Das Bild ist keine einfache Nachbildung und nicht nur eine Deutung, sondern gibt wie bei der Monjita-Episode etwas Wesentliches zu erkennen.

Im Folgenden werde ich dafür argumentieren, dass, sofern diese Deutungen der Brabanzio- und der Monjita-Episode korrekt sind, der Malerei also in *Nachts unter der steinernen Brücke* und im *Marques de Bolibar* das Potential zuerkannt wird, Wesentliches beziehungsweise das wesenhafte Innere eines Menschen zum Ausdruck zu bringen, sich in dieser Hinsicht *keine* Parallele zum *Judas des Leonardo* ziehen lässt. Vielmehr gilt für den Fall der Judas-Abbildung gerade das Gegenteil, auch wenn der »Novellenschreiber« Matteo Bandello, der eigens gekommen war, um die Fortschritte Leonardos beim Abendmahl zu sehen, zum »herzoglichen Hofdichter Bellincioli« sagt, dass er an einer Erzählung mit dem Titel »Das sinnreiche Bildnis« arbeite und sich wünsche, es wäre ihm »möglich«, in dieser Erzählung

□□

51 Leo Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke. Phantastischer Roman*. München 1978, S. 109–120, hier: S. 113. Allerdings vgl. die Episode bei Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 104, in der Niccola auf eine Landschaft blickt und es dann heißt: »etwas von der Schwermut der Landschaft schlich sich in ihre Seele.«

52 Paul Klee: »Schöpferische Konfession« [1920], in: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. v. Christian Geelhaar. Köln 1976, S. 118–122, hier: S. 118.

nur ein Teilchen jener Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Verbindungen zum Ausdruck zu bringen, die Messer Leonardo in allen seinen Gemälden sichtbar gemacht hat. Und diese Mannigfaltigkeit und Fülle ist um so erstaunlicher, als man bedenken muß, wie jung die Übungen dieser Kunst in unseren Zeiten ist, denn sie lag bis zu den Tagen Giotto's unter dem Aberwitz der Menschen begraben.⁵³

Gleichwohl beruht Niccolò's ›Erkennen‹ oder ›Wiedererkennen‹ des Judas in ihrem früheren Geliebten Behaim auf einem komplexen Irrtum. Aus Gründen, die noch zu erörtern sind, manifestiert sich just darin gerade die literarische Stellungnahme von Perutz zu Leonardos Auffassung zum Wettstreit der Künste.

Meine erste These besagt demnach, dass Perutz im *Judas des Leonardo* auf die Hierarchie der Sinne (3 und 4) und den Wettstreit der Künste (5) rekurriert. Meine zweite These lautet, dass Perutz über den Wettstreit der Künste die Ansichten Leonardos hinsichtlich des Rangs der Malerei in der Erzählung zu widerlegen unternimmt. Diese These zerfällt in zwei Teilthesen: Die erste betrifft die Grenzen der Malerei (6) und dabei auch insbesondere ihre Grenzen hinsichtlich der Darstellung von etwas Allgemeinem (7); die zweite Teilthese betrifft die Frage, welche denn die vornehmste Kunst sei – und das ist *nicht*, das sei vorweggenommen, die Poesie (8). Ich schließe mit einer spekulativen Erwägung zu zeitkritischen Implikationen, die man mit Perutz' Roman verbinden könnte (9). Doch zunächst sei in einem ersten Schritt das grundlegende Problem erläutert, das Perutz im *Judas des Leonardo* zum Ausgangspunkt nimmt: die Darstellung des Judas (2).

2 Das Problem der Judas-Darstellung

Porträts dienen üblicherweise dazu, einen Abwesenden, sei er räumlich abwesend oder tot, zu vergegenwärtigen. Zunächst gilt dies für die körperliche Erscheinung. In zweifacher Hinsicht kann ein Porträt aber auch ein Bild für etwas sein, das nicht sichtbar ist; zum einen für das, was aus kontingenten Gründen *nicht mehr sichtbar* ist, zum anderen kann das Porträt etwas ausdrücken, was *grundsätzlich unsichtbar* ist. Im letzten Fall handelt es sich um eine Vergegenwärtigung etwa eines Menschen, der aufgrund seiner Werke oder Taten berühmt oder auch berüchtigt ist. Die dahinterstehende Vorstellung besagt, dass sich im Porträt über die sichtbare, etwa die körperliche

Präsentierung etwas zeigt, was in gewisser Hinsicht unsichtbar ist. Es zeigt einen Menschen, der bestimmte Handlungen vollzogen hat, ohne dass diese Handlungen gezeigt würden. Das Porträt soll mithin in diesem Fall das Kunststück vollbringen, etwas zu vergegenwärtigen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt grundsätzlich nicht sichtbar, nicht direkt wahrnehmbar ist. Die Probleme dieser Vorstellung werden schon früh thematisiert. Bereits der Kirchenvater Clemens von Alexandria hat im 2. Jahrhundert festgehalten, man könne nicht einmal Körper akkurat wiedergeben, geschweige denn die Seele in diesen Körpern.⁵⁴ Und da Gott ungleich jedem Menschen sei, könne ihn niemand von einem Bild her kennen.⁵⁵ Für die weiteren Darlegungen des Problems, das Perutz im *Judas des Leonardo* unter anderem zu fassen hat, ist wichtig festzuhalten, dass schon früh betont wurde, mittels bildlicher Darstellungen lasse sich nicht alles vermitteln, insbesondere nicht die ›tieferen geistigen Wahrheiten‹.⁵⁶

Leonardos erstes Problem nun besteht darin, wie man den Judas porträtieren soll. Welche Möglichkeiten boten sich ihm? Porträts konnten sich auf die Bildtradition berufen und identifizierende Attribute abbilden. Sofern man bei Porträts nicht auf eine Bildtradition hinsichtlich der identifizierenden Attribute zurückgreifen konnte, hat man oft den entsprechenden Namen angegeben und auf diese Weise den auf einem Bild Porträtierten identifizierbar gemacht.⁵⁷ Die alten Autoren wie Homer beispielsweise wurden oftmals sit-

□□

54 Clemens: *Protrepticus*, II (ed. Stählin), S. 516.

55 Ebd., I, S. 54.

56 Vgl. *Libri Carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*, hg. v. Hubert Bastgen. Hannover 1924, S. III, XXIII, S. 153.

57 Neben Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943, vgl. u.a. Filippomaria Pontani: »A Byzantine Portrait of Homer«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 68 (2005), S. 1–26, hier: S. 7: »Next to the man's head, a small inscription, divided into two boxes, identifies him as Homer.« Ferner Robert und Erich Boehringer: *Homer: Bildnisse und Nachweise*. Breslau 1939; Otfried R. Deubner: »Homerbildnisse«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1998, S. 489–498; ferner Karl Schefold: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel 1943. Neubearbeitet von K. Schefold unter Mitarbeit von Anne-Catherine Bayward. Basel 1997, allerdings stehen dabei andere Fragen im Vordergrund als die Identifikation der Dargestellten, so auch bei Ernst Buschor, *Das hellenistische Bildnis*. München 1949. Zu Aristoteles- und Platonporträts Konrad Kraft: »Über die Bildnisse des Aristoteles und des Platon«, in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 13 (1963), S. 1–48; Jan H. Jongkees: »On the Portraits of Aristotle and Menander«, in: *Mnemosyne* 18 (1965), S. 144–149. Zu den Problemen der Identifizierung von Porträts die umfangreichen Studien mit Hinweisen auf Inschriften von Gisela Marie Augusta Richter: *Greek Portraits*. Vol. I–IV. Bruxelles 1955–1962; zur Ähnlichkeit von Leonardos Selbstporträt mit zeitgenössischen Bildnissen des Aristoteles vgl. Leo Planiscig: »Leonardo's

zend oder stehend beim Schreiben dargestellt, doch ohne Angabe eines Namens liefert so eine Darstellung kein hinreichendes Identifizierungsmerkmal.⁵⁸

Eine andere Möglichkeit bestand darin, ein ›historisch korrektes‹ Porträt aus der Überlieferung zu erschließen oder zu gestalten. Im 16. Jahrhundert versuchte Fulvio Orsini unablässig, zuverlässige Porträts zu identifizieren.⁵⁹ Ein späteres Beispiel bietet Kolumbus: Aus Anlass der Weltausstellung 1893 hat man 71 Porträts des Seefahrers zusammengetragen. Auf jedem Bild hat Kolumbus ein anderes Antlitz, so dass man nicht erschließen konnte, wie er ›in Wirklichkeit‹ ausgesehen hat. Selbstverständlich ist dadurch nicht ausgeschlossen, dass Bilder als historische Quellen verwendet werden können, doch dazu müssen die Bilder jeweils ganz bestimmte Bedingungen erfüllen, darunter etwa die der Augenzeugenschaft,⁶⁰ wie dies in der Testimoniums-

□□

Porträts und Aristoteles«, in: *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, hg. v. Arpad Weixlgärtner und L. Planiscig. Wien 1927, S. 137–144, ferner R. R. R. Smith et al, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Aphrodisias II)*. Mainz 2006.. Zu weiteren Aspekten Damian Dombrowski, Savonarola und die Heiligen Bilder. Ein Problem der Botticelli-Forschung. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 36 (2009), S. 77–115.

58 Vgl. William C. Loerke: »Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books: Some Observations«, in: *Byzantine East, Latin West [...]*, hg. v. Christopher Moss u.a. Princeton 1995, S. 377–381; ferner Kurt Weitzmann: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illustration*, hg. von Herbert L. Kessler. Chicago, London 1971, S. 113–120. Hinweise auf das physische Aussehen wurden beispielsweise Handbüchern entnommen, vgl. John Lowden: *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the major and minor Prophets*. University Park 1988, u.a. S. 49–63. Zum Hintergrund der Individualisierung von Porträts George M. A. Hanfmann: »Personality and Portraiture in Ancient Art«, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 117 (1973), S. 259–285.

59 Hierzu Jan H. Jongkees: *Fulvio Orini's Imagines and the Portrait of Aristotle*. Groningen 1960. Franz Studniczka: »Das Bildnis Menanders«, in: *Neue Jahrbücher für klassisches Altertum* 21 (1918), S. 1–31, vermittelt einen Eindruck davon, wie viele antike Büsten und Hermen, die den jeweiligen Namen als Inschriften aufwiesen und noch im 16. Jh. bekannt waren, aber verloren gegangen sind.

60 Vgl. z.B. Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2003; ferner zu den verschiedenen Ansichten im Laufe der Zeit Francis Haskell: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit* [englisch: *History and Its Images*, 1993]. München 1995, dazu Wolfgang Hardtwig, »Der Historiker und seine Bilder.« In: *Geschichte und Gesellschaft* 24 (1998), S. 305–322. Zum Problem ferner Rainer Wohlfeil: »Methodische Reflexion zur Historischen Bilderkunde«, in: *Historische Bilderkunde: Probleme – Wege – Beispiele*, hg. v. Brigitte Tolkemitt und R. Wohlfeil. Berlin 1991, S. 17–35; auch ders.: »Das Bild als Geschichtsquelle«, in: *Historische Zeitschrift* 243 (1986), S. 91–100; zu einem umsichtigen Überblick zur Nutzung bildlicher Darstellungen als ›historische Quelle‹ Heike Talkenberger: »Von der Illustration zur Interpretation: das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 21 (1994), S. 289–313; ferner dies.: »Historische Erkenntnis durch Bilder? Zur Me-

lehre seit alters üblich war.⁶¹ Leonardos Problem auf der Suche nach einem Konterfei des Judas ist auf diese Weise jedenfalls nicht zu lösen.

Hinsichtlich der Bildkomposition des Abendmahls handelt es sich bei dem Problem der Judas-Darstellung um eine komplexe Konstellation der Auszeichnung einer Person in einer Ansammlung von Personen als eine bestimmte, nämlich als Judas.⁶² Das darzustellende Szenario des Abendmahls wurde von den Evangelisten überliefert; ihre Beschreibungen variieren zwar, aber es finden sich auch Übereinstimmungen. Ähnliches gilt für die Darstellung des Judas.⁶³ Wichtig ist allerdings, dass sich in diesen Berichten nichts über die *äußere* Erscheinung, nichts über die Physiognomie des Judas findet. Man hätte in der Darstellung des Abendmahls die Gestalt des Judas zwar auch auszeichnen können, ohne seine Physiognomie zu bieten – etwa indem man die Handlung, also die Vor- und Nachgeschichte des Verrats, in die Simultaneität des Bildes übersetzt, im Bild ›eine Geschichte erzählt‹⁶⁴ und somit eine Szene im Bild zur Darstellung bringt, die die Bild-, aber insbesondere die Textüberlieferung wiedererkennen lässt. Dies kann etwa anhand der dargestellten Gestik erfolgen, die die Identifizierung der dargestellten Personen

□□

thode und Praxis der Historischen Bildkunde«, in: *Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte*, hg. v. Hanno Schmidt u.a. Bad Heilbrunn 1997, S. 11–26. Zu einer Klassifikation von bildlichen Darstellung von Schlachten – *glorifying, narrative, analytical* und *ornamental* – Olle Cederlöf: »The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles«, in: *Revue Internationale d'Histoire Militaire* 7.1 (1967), S. 119–144; ferner Ulrich Anermann: »Das Recht im Bild. Vom Nutzen und Erkenntniswert einer historischen Quellengattung (Ein Forschungsüberblick)«, in: *Mundus in imagine. Bildersprachen und Lebenswelt im Mittelalter*, hg. v. Andrea Löther u.a. München 1996, S. 421–451.

61 Hierzu Lutz Danneberg: »Kontrafaktische Imaginationen in der Hermeneutik und in der Lehre des Testimoniums«, in: *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in der Wissenschaftsgeschichte*, hg. v. dems., Carlos Spoerhase und Dirk Werle. Wiesbaden 2009 (Wolfenbütteler Forschungen 120), S. 287–449 (wesentlich erweiterte Fassung unter: <http://www.fheh.org/images/fheh/material/kontrafakt-v01.pdf>, letzter Aufruf am 8.8.2014).

62 Vgl. Monstadt: *Judas beim Abendmahl*, zu Leonardo S. 240–274, dort (S. 255) heißt es: »Nun zur letzten der vier Jüngergruppen [...]. Ihre Position am Tisch zur Rechten Christi, und mit ihrer ungewöhnlichen, ja geradezu provozierenden Zusammensetzung vollzieht Leonardo einen Umsturz der vorherigen Bildtradition. Leonardo bindet Judas, den Verräter, und Johannes, den Lieblingsjünger, direkt aneinander; von hinten schiebt Petrus sein Gesicht zwischen die beiden.«

63 Hierzu neben Kurt Luethi: *Judas Iskarioth in der Geschichte der Auslegung von der Reformation bis zur Gegenwart*. Zürich 1955, William Klassen: *Judas. Betrayer or Friend of Jesus?* Minneapolis 1996.

64 Zu einem anderen Beispiel Robert L. Füglistner: *Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*. Einsiedeln, Zürich, Köln 1964, insb. S. 167–220.

anleitet. Doch selbst dann besteht noch ein interpretatorischer Spielraum bei der Frage, inwiefern ein bestimmter Text (der Heiligen Schrift) illustriert wird oder werden soll: So hat man angenommen, das Abendmahl des Leonardo stelle den Moment der Verratsankündigung dar (›Einer ist unter euch, der mich verrät‹); doch das ist strittig;⁶⁵ es könnte auch sein, dass es die Szene darstellt, kurz bevor beide ihre Hände in die Schüssel tauchen (›Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten.‹). Dieses gemeinsame Tauchen der Hände wäre eine Möglichkeit der Kenntlichmachung des Judas, ebenso wie das vorwurfsvolle Blicken oder das Zeigen der Jünger auf eine Person. Zu denken wäre aber auch eine eher formale Auszeichnung, etwa indem man den Judas von den anderen Jüngern isoliert darstellt, indem man alle Jünger in Vorderansicht darstellt und nur den Judas nicht oder indem man die Jünger mit Ausnahme des Judas mit einem Heiligenschein versieht. Damit ist nicht das konkrete Aussehen der Jünger gelöst, aber es dient der Identifizierung des Judas. In dem Umstand, dass in Leonardos Bild des Abendmahls nur eine rückwärtige Seitenansicht des Judas gegeben wird, ließe sich eine Erinnerung an solche formalen Lösungen sehen. Perutz' Leonardo jedoch verwirft Lösungen dieser Art ausdrücklich als wenig ehrenvoll.⁶⁶

Fehlende physiognomische Hinweise erscheinen als ein allgemeines Problem. Spätere physiognomische Angaben beispielsweise zu Paulus, etwa die Hinweise auf seine gekrümmte Nase, seine zusammengewachsenen Augenbrauen⁶⁷ und sein schütteres Haar, stehen unter dem Verdacht, keine realistischen Angaben zu sein, sondern nur den erwünschten Eigenschaften oder dem erwünschten Gesamtbild – etwa Paulus als ›Held‹ nach der antiken Physiognomie⁶⁸ – zu entsprechen.⁶⁹ Zudem hat man es in der Antike mitunter

□□

65 Vgl. u.a. Leo Steinberg: »Leonardo's *Last Supper*«, in: *Art Quarterly* 36 (1973), S. 297–410; Jack Wasserman: »Rethinking Leonardo da Vinci's *Last Supper*«, in: *Artibus et Historiae* 28 (2007), S. 23–35.

66 Vgl. Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 20–21: »Weil ich das Allerwichtigste noch nicht habe und noch nicht sehe [...] – es sei denn, daß ich den Judas mit dem Rücken zum Beschauer stehen lasse, doch das brächte mir Unehre. Gebt mir den Judas, gnädigster Herr, und Ihr sollt sehen, wie ich mich auf die Arbeit stürze.«

67 Vgl. ebd., S. 22, wo Leonardo in ein Büchlein an sich selbst schreibt: »Petrus, der Apostel, der in Zorn versetzt ist: Laß ihn den linken Arm erheben, daß die gekrümmten Finger in der Höhe der Schulter sind. Mach seine Brauen niedrig und zusammengezogen [...]«

68 Zum Hintergrund neben dem bislang nicht entbehrlichen Standardwerk Richard Förster, *Scriptores Physiognomici*. Vol. I und II. Leipzig 1893, umfassend Elizabeth C. Evans: *Physiognomics in the Ancient World*. Philadelphia 1969. Dabei auch zu den Vorstellungen in der Antike (etwa in dem Aristoteles zugeschriebenen Werk *Physiognomica*), von Äußerem auf Inneres (etwa den Charakter eines Menschen) schließen zu können; zudem Geneva Mise-

abgelehnt, von sich Bilder anfertigen zu lassen. So teilte nach Porphyrios beispielsweise Plotin weder das Datum seines Geburtstages noch den Geburtsort noch etwas über seine Herkunft (*γένος*) mit, und es durfte von ihm kein Bild gemacht werden.⁷⁰ Ein instruktives Beispiel stellt Sokrates dar. Sein Bildnis ist in drei Varianten römischer Kopien (zwischen 400 und 200 v. Chr.) überliefert; ihnen gemeinsam ist ein hässliches Äußeres. Dies hat zu heftigen Kontroversen hinsichtlich der Sokrates zugeschriebenen inneren Eigenschaften geführt; immer wieder wurde etwa über die Differenz zwischen dem Inneren und dem Äußeren (»Bauernphysiognomie«) des Sokrates gerätselt.⁷¹

□□

ner: »Iconistic Portraits«, in: *Classical Philology* 19 (1924), S. 97–123, und George Boys-Stone: »Physiognomy and Ancient Psychological Theory«, in: *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, hg. v. Simon Swain. Oxford 2007, S. 19–124; ferner Rolf Winkes: »Physiognomia. Probleme der Charakterinterpretation römischer Porträts«, in: *ANRW: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, 1: *Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*. Berlin u.a. 1973, Bd., 4, S. 899–926; zur späteren Zeit u.a. Ulrich Reißer: *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie im 15. und 16. Jahrhundert*. München 1997, da Vinci u.a. S. 125–131.

69 Vgl. Abraham J. Malherbe: »The Physical Description of Paul«, in: *The Harvard Theological Review* 79 (1986), S. 170–179; Martin Lechner: »Paulus«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1976, Bd. 8, S. 128–147, zu Petrus ebd., Sp. 158–174; zudem Joseph J. Hughes: »Piso Eyebrows«, in: *Mnemosyne* 45 (1992), S. 234–37; Jan B. Meister: »Pisos Augenbrauen: Zur Lesbarkeit aristokratischer Körper in der späten römischen Republik«, in: *Historia* 58 (2009), S. 71–95. – Ferner u.a. Arthur Michael Friend: »Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts«, in: *Art Studies* 5 (1927), S. 115–147, sowie 7 (1929), S. 3–29; Adolf Katzenellenbogen: »The Separation of the Apostles«, in: *Gazette des Beaux Arts* 35 (1949), S. 81–98; Dimitri Tselos: »Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the Twelfth-Century«, in: *Art Bulletin* 34 (1952), S. 257–277; Elizabeth Rosenbaum: »The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models«, in: *Art Bulletin* 38 (1956), S. 81–90. E. Dassmann, *Paulus in frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*. Opladen 1982.

70 Porphyrios: *Vita Ploti*, 1, 2 und 1, 6.

71 Hierzu u.a. Ingeborg Scheibler: »Zum ältesten Bildnis des Sokrates«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 40 (1989), S. 7–33; Luca Giuliani: »Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker«, in: *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, hg. v. Claudia Schmölders. Berlin 1996, S. 19–42; Karl Dienelt: »Das Porträt des Sokrates«, in: *Gymnasium* 62 (1955), S. 206–210; Anton Hekler: *Bildnisse berühmter Griechen*. Berlin 1942, 3. bearbeitete Aufl. 1962; Reinhard Kekule von Stradonitz: *Die Bildnisse des Sokrates*. Berlin 1908; Thuri Lorenz: »Das Bildnis des Sokrates«, in: *Perspektiven der Philosophie* 3 (1977), S. 255–276; ferner ders.: *Galerien von griechischen Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern*. Mainz 1965; dort wird bei der Auflistung deutlich, dass diejenigen, die dargestellt werden, entweder durch ein entspre-

Francis Bacon erwähnt in seinem Essay: *On Deformity* unter anderem Sokrates als Exempel dafür, dass sich mitunter missgebildete Menschen als vorzügliche erweisen.⁷² Cicero berichtet von dem Physiognomiker Zopyros, der behauptete, über die Körperform das Wesen eines Menschen erkennen zu können. Von Sokrates behauptet er insbesondere, dass man ihn an seinem Äußeren als einen Menschen erkennen könne, der mit zahlreichen Lastern behaftet sei. Sokrates soll dem Zopyros beigepllichtet haben, dass er von Natur aus in der Tat jene Laster besäße, er aber seine Natur durch die Verunft überwunden habe.⁷³

Auf einen weiteren, im Kontext von Perutz dann wichtig werdenden Aspekt führen Dürer und Erasmus: Dürer schreibt angesichts des von ihm von Melanchthon gefertigten Bildes, dass er nur die Züge des lebenden Philipppus gestalten, nicht aber seinen Geist wiedergeben konnte: *Viventis potuit Duerius ore Philippi mentem non potuit pingere docta manus*.⁷⁴ Bei Dürers Porträt

□□
 chendes Graffito oder durch bestimmte Attribute identifiziert werden; im größeren Zusammenhang Paul Zanker: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München 1995. – Ferner E. Alföldi-Rosenbaum: »*Animae Sanctiores*. Porträt-Galerien berühmter Griechen und Römer aus dem späten vierten Jahrhundert n. Chr.«, in: *Pro Arte Antiqua* [...], hg. v. Wilhelm Alzinger. Wien 1982, Bd. I, S. 11–22; Virginia Brown: »Portraits of Julius Caesar in Latin Manuscripts of the Commentaries«, in: *Viator* 12 (1981), S. 319–354; George M. A. Hanfmann: *Observations on Roman Portraiture*. Berchem, Bruxelles 1953; Ralf von den Hoff: *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*. München 1994. Dabei auch zu Mustern und zu Porträttypen. Zu den Problemen der Deutung schriftloser Porträts auch die Hinweise bei Luca Giuliani: »Zur spätrepublikanischen Bildniskunst. Wege und Abwege der Interpretation antiker Porträts«, in: *Antike und Abendland* 36 (1990), S. 103–115; zudem Klaus Fittchen: »Griechische Porträts. Stand der Forschung«, in: *Griechische Porträts*, hg. v. dems. Darmstadt 1988, S. 1–38; zudem einige Beiträge in *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, hg. v. Jīrī Frel, Arthur Houghton und Marion True. Vol. I. Malibu 1987.

72 Bacon: *Works* VI (ed. Spedding), S. 481.

73 Cicero: *Tusc.* IV, 80.

74 Hierzu auch Peter-Klaus Schuster: »*Individuelle Ewigkeit*. Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit«, in: *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, hg. v. August Buck. Wiesbaden 1983, S. 121–159, insb. S. 137–138, sowie ders.: »Überleben im Bild. Bemerkungen zum humanistischen Bildnis der Lutherzeit«, in: *Köpfe der Lutherzeit. Ausstellungskatalog* [...], hg. v. Werner Hofmann. München 1983, S. 18–25, vor allem Wolfgang Schmid: »Denkmäler auf Papier. Zu Dürers Kupferstichporträts der Jahre 1519–1526«, in: *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. Klaus Arnold. Bochum 1999, S. 223–259, ferner Margaret A. Hagen, *The Perception of Pictures*. Vol. II: *Dürer's Devices: Beyond the Perspective Model of Pictures*. Burlington 201, ferner Shira Brisman, *The Image that wantsto be read: an inv invitation for intereporetaion in a a drawing by Albrecht Dürer*. In: *Word & Image* 29 (2013), S. 273-303,

des Erasmus hat dieser keine Ähnlichkeit mit sich zu entdecken vermocht. In der Bildinschrift findet sich die bereits in der Antike vorgetragene Ansicht: ›das bessere Bild werden die Schriften zeigen.‹⁷⁵ Erasmus selber *exemplifiziert* mit der Beschreibung einer Episode eines unfähigen Malers, der nach den kleinsten Veränderungen des Äußeren des Mannes, den er porträtieren soll, auch das entstehende Bild entsprechend korrigiert, die Überlegenheit der sprachlichen Darstellung.⁷⁶

Immer wieder entscheidend für die Darlegungen zur Physiognomik – und so auch für die das Problem der Physiognomie des Judas – ist die Verbindung mit der Prophetie: Über das Äußere schließt man auf das Innere und dann auf bestimmte Verhaltensweisen in der Zukunft.⁷⁷ Die Bildtradition verleiht dem Judas nun durchweg eine unangenehme Physiognomie, der Judas ist in diesen Darstellungen, wenn man so will, an seinem Äußeren zu erkennen. Auch das Gemälde des Abendmahls von Leonardo gibt, vor allem wenn man die Vorzeichnungen hinzuzieht, ein physiognomisch hässliches Bild des Judas. Der Leonardo des Perutz folgt, wie aus dem Roman implizit hervorgeht, dieser Tradition jedoch nicht, obgleich er damit sein Problem hätte lösen

□□

75 Hierzu Walther Ludwig: »Ein Porträt des Erasmus«, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 27 (2003), S. 161–177, zum Hintergrund ders.: »Das bessere Bildnis des Gelehrten«, in: *Philologus* 142 (1998), S. 123–161, sowie Erwin Panofsky: »Nebulae in pariete«: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), S. 34–41, sowie Andrée Hayum: »Dürer's Portrait of Erasmus and the *Ars Typographorum*«, in: *Renaissance Quarterly* 38 (1985), S. 650–687. Zudem Fedka Anzelewsky. Dürer zwischen Symbolik und Naturwissenschaft. In: Hartmut Boockmann et al. (Hrg=, *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (...). Göttingen 1989, S. 267–281.

76 Erasmus: »Dialogus cui titulus Ciceronianus« [1517], in: *Ausgewählte Schriften*, hg. v. Werner Welzig. Darmstadt 1997, Bd. 7, S. 2–358, hier: S. 110: »Da er [scil. der Maler] aber nicht fähig war, das Charakteristische an der Erscheinung dieses Mannes darzustellen [»veram hominis formam reddere non posset«], achtete er sorgfältig auf alles, was an seiner Gestalt und seiner Kleidung auffällig war.« S. 113: »Wäre er imstande gewesen, das Typische und Charakteristische an diesem Mann darzustellen, so hätte er es nicht nötig gehabt, zu solchen Nebensächlichkeiten seine Zuflucht zu nehmen.« Zu bemerken ist, dass dies nur eine Analogie ist; es geht Erasmus um die *imitatio Ciceronis*, die nur auf das Äußere gerichtet sei. Erasmus hat sich mehrfach zur darstellenden Kunst geäußert, hierzu neben Rachle Giese: »Erasmus and the Fine Arts«, in: *Journal of Modern History* 7 (1935), S. 257–279, umfassend Erwin Panofsky: »Erasmus and the Visual Arts«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), S. 200–227.

77 Nach *Diog. Laert*, II, 45, habe Aristoteles berichtet, dass ein syrischer Magier dem Sokrates in Athen neben anderen unangenehmen Dingen auch sein gewaltsames Ende vorausgesagt habe.

können, gibt es doch zu allen Zeiten im Auge des Betrachters Menschen mit unangenehmer Physiognomie und der Judas hätte dann im Vergleich zu den anderen Jüngern hervorstechen können. Leonardo hätte nur einen solchen Menschen für seine Judas-Darstellung zu wählen brauchen – und es werden im Roman sogar Vorschläge hierfür gemacht. Doch Leonardos Definition der Judassünde weist ihm einen anderen Weg: Der »Stolz, der ihn Verrat an seiner eigenen Liebe begehen ließ, das war die Sünde des Judas«.78 Der Kaufmann Behaim, der dieses Kriterium erfüllen wird, ist nicht hässlich, sondern ist, wie es in der Erzählung explizit heißt, »ein ungewöhnlich schöner Mann«.79 Der Leonardo des Romans ist ihm bereits früh und mehrfach begegnet, hat in ihm zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht das Vorbild für die Judasdarstellung erkannt.80 Erst als Leonardo über Dritte von dem Begehen der Judassünde hört,81 erkennt er in Behaim das zu porträtierende Vorbild für den Judas. In Übereinstimmung mit der Judasdarstellung, wie sie sich auch in Leonardo da Vincis Abendmahlgemälde findet, lässt auch Perutz seinen Leonardo einen Geldsack als Attribut des Judas wählen.82 Dieses scheint bei Perutz allerdings nur eine akzidentielle oder nachgeordnete Funktion der Darstellung zu haben, erkennt Leonardo doch in Behaim *erst* den Judas und zeichnet ihn *dann* mit dem Geldbeutel.

Was aber ist es, das Leonardo porträtiert? In Perutz' Roman wird dies durch eine Stellungnahme zur Hierarchie der Sinne und zum Wettstreit der Künste verdeutlicht – Themen, die auch für den historischen Leonardo eine zentrale Rolle gespielt haben.

□□

78 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 24.

79 Ebd., S. 25.

80 Ebd., S. 24–25: »Aber Messer Leonardo, der mit den Gedanken bei dem Judas des Abendmahls war, hatte keinen Blick für ihn [scil. Behaim]«; S. 61: »[...] und auch diesmal wieder hielt Behaim seinen Geldbeutel in der festgeschlossenen Hand. Aber Messer Leonardos Gedanken waren bei dem Denkmal des verstorbenen Herzogs, den er zu Pferde sitzend dargestellt hatte.«

81 Ebd., S. 182–183.

82 Zu einem anderen Zeichen auf dem Bild da Vincis, nämlich zum umgeworfenen Salzfüßchen als Hinweis auf den Judas, Jack Wasserman: »Leonardo da Vinci's Last Supper: the Case of the Overturned Saltcellar«, in: *Artibus et Historiae* 48 (2003), S. 65–72.

3 Die Hierarchie der Sinne bei Leonardo und anderen

Im Roman *Der Judas des Leonardo* finden sich explizite und implizite Hinweise auf Leonardo da Vincis Traktat *Das Buch über die Malerei*, der 1896 in einer zweisprachigen Ausgabe⁸³ erschienen ist und in dem die Hierarchie der Sinne immer wieder thematisiert wird.⁸⁴ So lässt Perutz den Mathematiker Luca an einer Stelle sagen:

Auch bekümmert es mich, daß in meiner Büchersammlung ein Platz seit Jahren leersteht. Er ist für Messer Leonardos Traktat über die Malerei bestimmt, den dieser große Meister schon vor geraumer Zeit begonnen hat, doch wann er ihn beenden wird, – wer kann das sagen?⁸⁵

Auch auf der Handlungsebene des Romans spielen die Hierarchie der Sinne und der damit zusammenhängende Wettstreit der Künste eine große Rolle. Gleich zu Beginn des *Judas des Leonardo* wird beispielsweise ein Musiker, der »Lyraspieler Migiorotti« erwähnt, »den man bei Hof den »Fenchel« nannte«. Weil er nur über »ein krächzendes Organ« verfügt, ist er wortkarg und schweigsam, versteht es aber gleichwohl, »alle seine Gedanken und Meinungen sehr geschickt und verständlich durch die Töne seiner Lyra auszudrücken«.⁸⁶ Die akustisch-musikalische Kommunikation tritt hier an die Stelle der wortsprachlichen Kommunikation. Allerdings »untermalt« der Fenchel das laufende Gespräch mit Melodien von Gassenhauern und Spottliedern, deren Liedtexte den Mailändern in der fiktiven Welt bekannt sind und den Lesern des Romans vom Erzähler eigens nachgereicht werden. Die Wortsprache

□□

⁸³ Vgl. Lionardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270*, hg., übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig in drei Bänden. Wien 1882. Zur Überlieferung des vermutlich von Francesco Melzi, einem Schüler Leonardos, zusammengestellten Textes vgl. Claire J. Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation With a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden u.a. 1992, sowie dies.: »How Leonardo da Vinci's Editors Organized His *Treatise on Painting* and How Leonardo Would Have Done it Differently«, in: *The History of the Publication and Non-Publication of Perspective Treatises*, hg. v. Kyle Massey. Washington 2002, S. 21–52.

⁸⁴ Die Hierarchisierung der Sinne hat eine lange und wechselvolle Geschichte, hierzu u. a. Robert Jütte: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000.

⁸⁵ Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 173.

⁸⁶ Ebd., S. 9. Vasari: *Das Leben des Florentiner Malers und Bildhauers Leonardo da Vinci*, S. 27, berichtet, Leonardo habe den Herzog mit seinem Lyraspiel erfreut.

wird somit durch die Tonsprache, die Poesie durch die Musik evoziert; die Musik kann die Sprache letztlich nicht ersetzen, sondern nur ergänzen.⁸⁷

An einer anderen Stelle des Romans schildert Leonardo seinen Plan für ein Gemälde, das die »Anbetung der Hirten und der Könige« und die Verkündung des Wunders von Christi Geburt bildlich darstellen soll:

[...] als der weitaus gewichtigere Teil meiner Aufgabe erschien es mir, auf dem Bild zu zeigen, wie alle Welt in dieser Nacht die Botschaft des Heils empfängt, Handwerkern, Ratsherren, Bauern, Höckerweibern, Barbieren, Fuhrleuten, Lastträgern und Kehrlichtfeuern wird sie zugetragen, in die Schenken, Stuben, Höfe, Gassen, und wo immer die Leute zusammen sitzen oder stehen, kommt einer gerannt und berichtet, und auch dem Tauben soll es ins Ohr geschrien werden, daß in dieser Nacht der Heiland geboren sei.⁸⁸

Das heute nur als Ölskizze erhaltene Gemälde, das als Altarbild für das Kloster San Donato in Scopeto vorgesehen war, bemüht sich durch ausdrucksstarke Gesichter und durch eindrucksvolle Gebärden zum einen, die Wirklichkeit des Wunders durch die im Vordergrund abgebildete Personengruppe um Maria, und zum anderen, die sprachliche Verkündung der Botschaft durch die im Hintergrund dargestellten ausschwärmenden Boten ins Bild zu fassen. In der Leonardo von Perutz in den Mund gelegten Schilderung seiner Darstellungsabsicht aber wird die Abhängigkeit vom Hörsinn manifest, denn all die, die nicht Augenzeuge der Geburt waren, sind auf die wortsprachliche Botschaft angewiesen, ja selbst dem Tauben wird sie ins Ohr geschrien. Der vor dem Gemälde stehende Zuschauer, der ebenfalls kein

□□

87 Zur Musik im Wettstreit der Künste bei Leonardo vgl. u.a. Emanuel Winternitz: »The Role of Music in Leonardo's Paragone«, in: *Phenomenology and the Social Sciences* [...], hg. v. Maurics Matanson. Den Haag 1970, S. 270–296.

88 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 17–18. Angespielt sein könnte auf das paulinische *fides ex auditu*. Wörtlich genommen konnte das dazu führen, Tauben die Möglichkeit des Glaubens abzusprechen. Zugleich gilt, dass die Dinge, die zu glauben sind, zwar *invisibilia* seien, aber nicht *inaudibilia*. Luther sagt in seinem Psalter-Kommentar, vgl. Id., »Dictata super Psalterium Ps. LXXXIV (LXXXV) - CL [1513-16]«. In: Id., *Werke 4. Bd.*, S. 1-462, hier S. 8, dass der Glaube *ex auditu* sei, denn es sei die Natur des Wortes gehört zu werden, wie es die Natur des Bildes sei, gesehen zu werden: »Nunc enim [scilicet Christus] ostenditur nobis per fidem, tunc autem per speciem. Ideo hic per auditum, ibi per claram visionem: fides enim ex auditu est. Et ita Christus esse dominum ex auditu tantum habemus in fide. Sed cum videbimus per speciem in Re.« Sowie, ebd. S. 9: »Natura enim verbi est audiri. Sed cum videbimus, quid foremet et (uta ita dixerim) speciabit et imaginabit, aliter erit. Natura enim speciei et imaginis est videri et non audiri.«

Augenzeuge des Wunders war, sieht das Wunder und die Verkündung des Wunders nur im Bild. Er wird zwar als Betrachter des Bildes in die Rolle eines ›virtuellen Augenzeugen‹ versetzt, doch dies macht ihn noch nicht zu einem Augenzeugen des Wunders. Hinzu kommt, dass er nur sieht und nichts hört – und insofern in gewisser Weise dem Tauben ähnelt, dem man die Botschaft ins Ohr schreien müsste. Das aber kann die auf den Sehsinn angewiesene und vom Sehsinn limitierte Malerei nicht leisten, sie bleibt auf die gestische Andeutung der sprachlichen Botschaft beschränkt. Nimmt man hinzu, wie Perutz Leonardos Rede über das Gemälde in seinen Roman einbettet, wird ein weiterer Aspekt deutlich. Leonardo erzählt dem Herzog und dem Prior »eine Geschichte«⁸⁹ zu dem Bild, die dessen Nichtvollendung begründen soll. Darum bemüht, den »Wechsel im Ausdruck des Gesichtes« des Tauben überzeugend darzustellen, wenn seine »Qual des Nichtverstehenkönnens« in die »freudige Erregung« durch die Heilsbotschaft übergeht, bedurfte er demnach »für einige Zeit des Umganges mit einem Tauben«,⁹⁰ fand aber keinen. Sein Auftraggeber sah sich daraufhin veranlasst, einem Verbannten das Gehör zu zerstören, was Leonardo entsetzte und ihn die Arbeit am Bild abbrechen ließ.⁹¹ Obgleich das Bild also nie zustande gekommen ist, gibt es eine ›Geschichte zum Bild‹, mit der Leonardo den Herzog unterhält, die Poesie setzt sich an die Stelle der Malerei:

»Ihr habt, Messer Leonardo«, sagte der Herzog [...], »uns diese wunderbare ›Anbetung‹, wie sie nach Euern Plänen hätte werden sollen, mit großer Eindringlichkeit vor Augen geführt, und es ist ein Jammer, daß die viele Mühe, die Ihr damals aufgewendet habt, kein anderes Ergebnis gezeitigt hat als diese kleine Geschichte, die traurig klang, doch, von Euch erzählt, schön anzuhören war. [...]«⁹²

Perutz hat dieses Thema auch anderweitig verfolgt, etwa in der Erzählung *Gespräch mit einem Soldaten*, in der der Ich-Erzähler davon berichtet, dass er während einer Reise durch Spanien mit einem Stummen vollkommen hätte kommunizieren können. »Wir verstanden uns vollkommen, wir unterhielten uns über alles Mögliche. Auf der ganzen Fahrt durch das fremdsprachige

□□

89 Ebd., S. 17.

90 Ebd., S. 18.

91 Über Michelangelo gibt es eine Anekdote, dass er jemanden ans Kreuz band und tötete, um dessen Sterben in einem Kunstwerk darstellen zu können, hierzu Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legenden vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934]. Mit einem Vorwort von E. H. Gombrich. Frankfurt a.M. 1979, S. 150–151, mit weiteren Beispielen.. Zu weiteren Aspekten Robert J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*. New York 1961.

92 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 20.

Land habe ich keinen Menschen so gut verstanden wie diesen jungen, stummen Invaliden.«⁹³ Allerdings erweist sich der Stumme, der alles mitzuteilen vermochte, in einer bestimmten Situation aufgrund seiner Stummheit dann als vollkommen hilflos. Als nämlich der Kutscher auf ein gestürztes Pferd einzuschlagen beginnt, wollte der empörte Soldat

etwas rufen oder schreien, aber aus seinem Mund kam nur ein stumpfes Gurgeln. Er wandte sich an mich. Er wollte sprechen, erklären, anklagen, aber zum erstenmal versagten seine beredten Hände und er stand hilflos, stumm und verzweifelt vor mir. Furchtbare und unauslöschliche Minute! Nie werde ich vergessen, wie Zorn, Jammer und Empörung mit einemmal den Stummen sprachlos machten.⁹⁴

Das Problem der Erzählung braucht hier nur angedeutet zu werden. Letztlich scheitert der Stumme – wie der Maler – aufgrund eines spezifischen Mangels des Sehsinns gegenüber dem Hörsinn.⁹⁵

Im Unterschied dazu insistiert Leonardo da Vinci in seinem Traktat auf der traditionellen Überordnung des Sehsinns gegenüber dem Hörsinn:

Das Auge, das man das Fenster der Seele nennt, ist die Hauptstrasse, auf welcher der Gesamtsinn am reichhaltigsten und grossartigsten die unzähligen Werke der Natur in Betracht ziehen kann. Danach kommt das Ohr, das sich adelt, indem es die Dinge erzählen hört, die das Auge sah.⁹⁶

Nicht die postulierte größere Nobilität des Sehsinns gegenüber dem Hörsinn ist die Pointe, auch nicht, dass er als die Grundlage der Malerei gilt, sondern sie liegt darin, dass dies dazu genutzt wird, um auf die größere Nobilität der Malerei gegenüber der Poesie zu schließen:

□□

93 Leo Perutz: »Gespräch mit einem Soldaten«, in: ders.: *Herr erbarme dich meiner*. Wien, Hamburg 1985, S. 227–230, hier: S. 229.

94 Ebd., S. 230.

95 Plinius der Ältere erzählt die Episode vom Enkel des Q. Pedius; er ist der projektierte Miterbe des Octavian/Augustus: Der Knabe sei stumm geboren, der Redner Valerius Messalla riet daher, ihn in der Malerei zu unterrichten, dem selbst Augustus zustimmte (Plinius: *Nat. Hist.* 35). Es ist nicht klar, ob sich darin generell für die Antike die Ansicht ausdrückt, dass das Sprechen und Malen als gleichwertig angesehene, austauschbare Möglichkeiten der Kommunikation gelten.

96 Leonardo: *Das Buch von der Malerei* 1. Bd., § 19, S. 31. Er weiß freilich auch, dass das Auge täuschen kann, vgl. ebd., § 36, S. 77.

Heisest Du die Malerei eine stumme Dichtung, so kann auch der Maler die Poesie eine blinde Malerei nennen. Nun sieh zu, wer der schadhaftere Krüppel sei, der Blinde oder der Stumme.⁹⁷

Für Perutz' stummen Soldaten scheint hingegen das Stummsein das größere Gebrechen darzustellen, muss er doch das Leiden der Kreatur aufgrund seiner Stummheit ohnmächtig mit ansehen. Beim Sehen muss man die Augen auf das Objekt gerichtet haben, wenn man es sieht, man kann aber Wegsehen. Beim Hören erreicht die fremde Stimme ohne besondere Aufmerksamkeit oder besonderes Gerichtetsein den, der sie akustisch vernimmt.⁹⁸ Nach Bernard von Clairvaux beispielsweise kostet es Mühe, sich die Ohren zu verstopfen, um ihn, Gott, nicht zu hören; denn die Stimme biete sich selbst dar, sie dringe selbst ein und höre in diesem Leben nicht auf, an die Pforten des Einzelnen zu pochen: »Nimirum vox ipsa se offert, ipse se ingerit, nec pulsare interim cessat ad ostia singulorum.«⁹⁹ Zwar wird der Hörsinn oftmals mit dem Glauben und dem Gehorsam in Verbindung gebracht, und der Sehsinn mit der eigenen Erfahrung (Autopsie). Doch ermöglicht der Hörsinn erst das Lernen. So nimmt Aristoteles an, dass Lebewesen von Natur aus Wahrnehmung haben; aus dieser entstehen bei einigen Lebewesen Erinnerungen, bei anderen nicht; deshalb seien die einen, weil sie sich erinnern können, auch intelligenter und gelehriger (*φρονιμώτερα καὶ μαθητικώτερα*) als diejenigen, bei denen das nicht der Fall ist. Lebewesen nun, die nicht hören können, sind intelligent (*φρόνιμα*), können aber nicht lernen (*μανθάνειν*). Nur solche Lebewesen können lernen, die hören können.¹⁰⁰

□□

97 Ebd., § 19, S. 31. – Nicht einschlägig für dieses Thema sind Robert J. Rodini: »The Weight of Words: Leonardo da Vinci and the Anxiety of Language«, in: *Philological Quarterly* 70 (1991), S. 277–287, und Claire J. Farago: »Leonardo da Vinci's Defense of Painting as a Universal Language«, in: *Word & Image Interpretations*, hg. v. Martin Heusser. Basel 1993, S. 125–133.

98 Nach dem Kommentar des Porphyrius zur Harmonik des Ptolemaios fasst Demokrit das Sehen als einen mehr aktiven, das Hören als einen mehr passiven Vorgang auf (Diels/Kranz, frg. A 126a, III 112, 36).

99 Bernhard: »De conversione« [1141], 2, 3, in : ders.: *Opera omnia*, Tom. IV, S. 69–116, hier: S. 72.

100 Aristoteles: *Metaph*, I, 1 (980^a27–^b28). – Heidegger meint in *Sein und Zeit* [1926]. Tübingen 1986, S. 163: »Das Hören auf [...] ist das existentielle Offensein des Daseins als Mitsein für den Anderen. Das Hören konstituiert sogar die primäre und eigentliche Offenheit des Daseins für sein eigenstes Seinkönnen, als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt. Das Dasein hört, weil es versteht.« Was das auch immer genauer bedeuten mag.

Leonardos Zuordnung des Hörens zur Dichtung, des Sehens zur Malerei könnte einem alten Diktum geschuldet sein, nach dem das Gedicht als sprechende Malerei, die Malerei als lautloses Gedicht bestimmt wurden, ohne dass dabei bereits eine Rangordnung angenommen werden musste.¹⁰¹ Der Vergleich wird allerdings in Bezug auf das Hören, respektive Sprechen gebildet; das Sehen spielt bei diesem Diktum traditionell keine Rolle. Erst Leonardos Gegenüberstellung von »stumme[r] Dichtung« und »blinde[r] Malerei« bringt dies mit dem Sehen in Verbindung, wiederum in der Absicht, die Überordnung des Sehsinns und demnach auch der Malerei zu demonstrieren.

4 Zum Primat des Sehsinns

Leonardos Darlegungen zur Hierarchie der Sinne sind nicht neu.¹⁰² Gleichwohl heißt es bei Alexandre Koyré:

Mir scheint, daß durch Leonardo und mit ihm, vielleicht zum erstenmal in der Geschichte, *auditus* auf den zweiten Platz verwiesen ist, während *visus* die erste Stelle einnimmt. [...] Im Bereich der Erkenntnis und der Wissenschaft, bedeutet das etwas anderes, viel Wichtigeres [scil. als in der Kunst mit dem Vorrang der Malerei], nämlich das

□□

101 Sehr erhellend und materialreich die Untersuchung von Gabriele K. Sprigath: »Das Diktum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei«, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280; dort wird kurz auch auf Leonardo eingegangen (S. 272–274).

102 Vgl. u.a. Platon: *Timaios*, 47b2, hier wird das Auge über die anderen Sinne erhoben, weil wir mit ihm die Umschwünge der Sterne beobachten und so den von Gott getragenen Kosmos betrachtend in uns abbilden. Bekannt sind Platons Äußerungen zum Wert von Kunstwerken nach der getreuen sowie seine abschätzige Behandlung nicht zuletzt der Malerei als bloßer Nachahmung. Zum Hintergrund Max Sartorius, *Plato und die Malerei*. 9 (1896), S. 123–148, sowie Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*. Tübingen 1953, ferner Christopher Janaway, *Images of excellence. Plato's critique of the arts*. Oxford 1995. Zudem sind die Augen die Urheber der Philosophie, ihr größtes Geschenk. Nach Heraklit sind die Augen genauere Zeugen als die Ohren (22 B 101 a), I 173, 15sq D⁶): *ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες*. Allerdings ist das bei ihm an Voraussetzungen gebunden, denn schlechte Zeugene seien Augen und Ohren, wenn sie eine Barbaren Seele haben (fr. 107), also des Griechischen nicht mächtig sind. Nach Empedokles ist jeder Sinn vertrauenswürdig und keiner sei dem anderen vorzuziehen (31 B 3, 9 sqq, I 310/11 D⁶). Zum Vorrang des ›Auges‹ vor dem ›Ohr‹ im Mittelalter die Hinweise bei Gudrun Schleusner-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*. München 1985, Bd. 1, S. 228–235. Zur späteren Sicht vgl. Carl Nordenfalk, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 48 (1985), S. 1–22, ferner Id., *Les cinq Sens dans l'art du Moyen-âge*. In: *Revue de l'art* 34 (1976), S. 17–28.

Ersetzen von *fides* (Glauben) und *traditio* (Überlieferung) des Wissens der anderen durch das *Sehen* und die *Einsicht*, die persönlich, frei und ohne Zwang sind.¹⁰³

Zwar wurden der Hörsinn oftmals mit dem Gehorchen und dem Glauben und der Sehsinn als Autopsie mit der eigenen Erfahrung in Verbindung gebracht. Dies ist jedoch Leonardo da Vinci nicht als origineller Gedanke zuzuschreiben. Neu und originell sind seine Erwägungen *allein* im Blick auf seinen Versuch, die Malerei zur *ars liberalis* und zur Leitwissenschaft für die Erkenntnis der Natur aufzuwerten und so die Hierarchie der Disziplinen zu verändern.

Einen Vorlauf findet dies bereits im *Alten Testament*: Die Schlange verspricht Eva, dass ihre und Adams Augen aufgetan würden, wenn sie vom Baum der Erkenntnis essen würde, und sie wie Gott dann Böses und Gutes unterscheiden könnten (*Gen* 3, 5). Dass das Hören stärker mit Autorisierung, dem Gehorsam und dem Glauben in Verbindung gebracht wird, begründet sich nicht zuletzt aus der Heiligen Schrift, wenn in ihr das Sehen gegen das Hören gestellt und letzteres aufgewertet wird. Aus der Vielzahl der exegetischen Beispiele für die besondere Wertschätzung des Hörens in der Heiligen Schrift sei nur ein einziges erwähnt. Im Blick auf die Episode, dass der Prophet Elias in einer Höhle am Berg Horeb übernachtete, als an ihn das Wort des Herrn erging, hebt Gregor der Große in seinen *Ezechiel-Homilien* gerade den Aspekt des Hörens der Stimme des Herrn hervor. Elias hörte ihn, konnte ihn aber aufgrund der Verhüllung des eigenen Gesichts nicht sehen. Gregor findet zu der Allegorie, dass es sich ebenso mit der Seele des Menschen verhalte: Zwar könne auch die Seele Gott nicht schauen, aber sie vermag das Wort des Herrn zu vernehmen, und zwar mit dem ›Ohr des Herzens‹.¹⁰⁴ Im *Neuen Testament* sind es beispielsweise *Röm.* 8, 24: »Durch Hoffnung sind wir ja gerettet worden. Die Hoffnung aber, welche man sieht, ist keine Hoffnung; denn wie kann einer hoffen, was er schon erfüllt sieht«, oder *Röm.* 10, 17: »Also kommt der Glaube aus dem Hören, das Hören aber durch das Wort Christi,«¹⁰⁵ die das Hören, das zum Glauben führt, auszeichnen. In einem

□□

103 Alexandre Koyré: »Leonardo da Vinci nach 500 Jahren« [Léonardo da Vinci 500 ans après, 1966], in: ders.: *Leonardo, Pascal und die Entwicklung der kosmologischen Wissenschaft*. Berlin 1994, S. 27–46, hier: S. 45–46.

104 Vgl. Gregor der Große: *In Ez*, II, 1, 18 (CCL 142, S. 223).

105 Zum Hintergrund bei Paulus vgl. Peter Müller: »Der Glaube aus dem Hören. Über das gesprochene und das Geschriebene Wort bei Paulus«, in: *Religious Propaganda and Missionary Competition in the New Testament World*. [...], hg. v. Lukas Bormann, Kelly del Tredici und Angela Standhartinger. Leiden, New York, Köln 1994, S. 405–442.

Gedicht, das Thomas von Aquin zugeschrieben wurde,¹⁰⁶ heißt es: »Visus, tactus, gustus in te fallitur, / Sed auditu solo tuto creditur. / Credo quidquid dixit Dei Filius: / Nil hoc verbo Veritatis verius.« Hier ist das Wort des Sohnes das gehörte Wort. Nach christlicher Vorstellung trügen die Menschen kraft ihrer Vernunft den Willen Gottes als ein ins Herz geschriebenes Gesetz in sich; dies wird mitunter auch als ein *innen geschriebenes Buch*¹⁰⁷ umschrieben. Freilich habe sich durch die Sünde dieses »geschriebene Gesetz« »verdunkelt«. Daher sei es unvermeidlich gewesen, dass der Wille Gottes neu eingeschärft werden musste; zur Sicherheit sei dies durch *Aufschreiben* erfolgt, so dass dies *lesend* erfolgen könne; der Moses auf den Berg rufende Jahwe habe selbst zwei steinerne Tafeln mit dem Dekalog »beschrieben«, »eingemeißelt«.¹⁰⁸

Es ist eine allenthalben zu findende Ansicht, dass das, was ausschließlich durch Worte vermittelt und durch das Gehör aufgenommen werde, weniger überlieferungssicher sei als das, was schriftlich fixiert sei und durch die Augen aufgenommen werde¹⁰⁹ – wie die Verknüpfung von *scribere, scriptura, litterae* mit *perennitas, perpetuum durare, firmus et inconcussus* zeigt.¹¹⁰ Nach Ovid vermag (allein) das geschriebene Werk Dauer und die Unzerstörbarkeit des eigenen Namens über das endliche Leben hinaus zu sichern;¹¹¹ nach Plinius biete (allein) die Schrift die Gewähr für die Unsterblichkeit des Menschen

□□

106 Hierzu F. J. E. Raby: »The Date and Authorship of the Poem *Adoro Te Deuote*«, in: *Speculum* 20 (1945), S. 236–238.

107 Vgl. z.B. Bonaventura: »Collationes in Hexaëmeron [1273]«, v. 21, c. 5, n. 16, Rep. A (*Opera Omnia*, V, S. 327–454, hier: S. 144).

108 Explizit *Ex*, 31, 18, auch *Ex* 24, 12; 32, 15/16; 34, 1; *Deut* 4, 13 sowie 9, 10). Vgl. auch Klaus Schreiner: »»Göttliche Schreib-Kunst«. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Mariä. Schriftlichkeit in heilsgeschichtlichen Kontexten«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002), S. 95–132. Es gibt zudem eine Tradition, in der Maria als Lesende und mit Buch dargestellt wird; vgl. Klaus Schreiner: »»... wie Maria gleicht einem puch«. Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 11 (1971), S. 1438–1464; ders.: »Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von »Mariae Verkündigung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), S. 314–368; ders.: »Konnte Maria lesen? Von der Magd des Herrn zur Symbolgestalt mittelalterlicher Frauenbildung«, in: *Merkur* 44 (1990), S. 82–88.

109 So z.B. Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 9, S. 14: »Tutte le scientie, che finiscono in parole, anno si presto morte, come vita, eccetto la sua parte manuale, cioè lo scrivere, ch'è parte meccanica.«

110 Nach Uwe Neddermeyer: »Wann begann das »Buchzeitalter«, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 20 (1993), S. 205–215, hier: S. 212.

111 Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, XV, 871–873.

(*usus rei, qua constat immortalitas hominum*),¹¹² und nach Rhabanus Maurus entgehe nur das geschriebene Wort dem (wechselnden) Geschick und bleibe für Dauer (*Grammata sola carent fato mortemque repellunt*).¹¹³

Zudem sollte nicht übersehen werden, dass im *Neuen Testament* an prominenten Stellen der Autopsie, also dem eigenen Sehen, der Augenzeugenschaft, eine besondere Rolle zugestanden wird. So spielt denn auch das Sehen in seinen verschiedenen Formen eine kaum geringere Rolle als das Hören: Das ›Wort‹ (*verbum*) ist ›Fleisch‹ geworden in Gestalt des Sohnes und damit nicht nur hörbar, sondern auch ›sichtbar‹ wie die durch Gottes Sprechen geschaffene und erhaltene Welt. Die Wertschätzung des Sehens drückt sich nicht zuletzt darin aus, dass es nicht allein ein Schauen im Spiegel und in Rätseln gibt (*videre per speculum in aenigmate*), sondern auch ein Sehen von Angesicht zu Angesicht (*videre facie ad faciem*). Dieses Sehen findet aber erst an einer bestimmten Stelle statt, nach Augustinus im *caelum caeli* oder *caelum intellectuale* oder *sapientia creata*¹¹⁴ und ist kein Sehen in Rätseln oder im Spiegel, auch nicht ein Sehen Stück für Stück, sondern ein Sehen in der ›Fülle‹, ein simultanes und totales Überblicken.¹¹⁵ Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch Augustins Allegorie des Firmaments.¹¹⁶ Danach gleiche der Himmel einem aufgerollten Pergament, und dem Blick der Menschen *post lasmus* bieten sich nur zu lesende Zeichen, die ihnen aus Erbarmen über die Heilige Schrift zugekommen seien und aus denen sie mühsam den Willen Gottes erkennen müsse. Die *supercaelestes* hingegen könnten Gottes Wille gleichsam direkt und zeitlos ›ablesen‹.¹¹⁷ In Augustins *De Ordine* kommt bei der *ratio* zuerst das Hören (*primo ab auribus coepit*), dann das Sehen (*hinc profecta est in oculorum opes*).¹¹⁸ Plotin ist der Ansicht, die Ägypter hätten die Buchstabenschrift vermieden, welche die Wörter nacheinander durchläuft, vielmehr bedienten sie sich einer Bilderschrift »und damit, meine ich, haben

□□

112 Plinius: *Nat hist*, XIII, 70.

113 Rhabanus Maurus: *Carmina. Sectio I: Poemata de diversis*, c. XV ad Eigilium, de libro quem scripsit (PL 112, Sp. 1601).

114 Zu diesem Ausdruck und Konzept Jean Pépin: »Recherches sur le sens et les origines de l'expression ›caelum caeli‹ dans les Confessiones de saint Augustine«, in: *Archivum Latinitatis Medii Aevi, Bulletin du Cange* 23 (1953), S. 185–274.

115 Vgl. Augustinus: *Confessiones/Bekenntnisse*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt von Joseph Bernhart. München 1966, XII, 13, 16.

116 Zur Firmamentsymbolik bei Augustinus u.a. Adolf Holl: *Die Welt der Zeichen bei Augustin: religionsphänomenologische Analyse des 13. Buches der Confessiones*. Wien 1963, insb. S. 58–60, mit weiteren Hinweisen.

117 Vgl. Augustinus: *Confessiones*, XIII, 15, 18.

118 Vgl. Augustinus: *De Ordine* II, XIV, 29 und XV, 42.

sie sichtbar gemacht, daß es dort oben kein diskursives Erfassen gibt, daß vielmehr jedes Bild dort oben Weisheit und Wissenschaft ist und zugleich deren Voraussetzung, *daß es in einem einzigen Akt verstanden wird.*«¹¹⁹

Dieses simultane Erfassen *simul et non successive*, als eine Art *cognitio intuitiva*, spielt für Leonardos Auszeichnung der Malerei eine zentrale Rolle. Wenn Leonardo da Vinci die Würde der Malerei gegenüber der Dichtkunst herausstellt, dann bestehe zwischen beiden Künsten

[...] ein ebenso großer Unterschied, als zwischen zerstückten Körpern und einheitlichen [*dalli corpi smembrati alli uniti*], denn, wenn der Poet die Schönheit oder Hässlichkeit irgend eines Körpers beschreibt, so zeigt er dir diesen Glied um Glied und in verschiedenen Zeitmaassen, der Maler lässt ihn dich aber ganz zu gleicher Zeit sehen. Der Dichter vermag nicht die wahrhaftige Figur der Glieder, aus denen sich ein Ganzes zusammenfügt, hinzustellen [*porre*], wie der Maler, der dieselbe mit ebensolcher Wahrheit vor dich rückt, wie sie nur in Natur möglich ist.¹²⁰

Den Leser einer Dichtung würde die Darstellung eines Antlitzes nie befriedigen, denn dieses bestehe

[...] einzig in der Gesamt-Verhältnissmässigkeit vorerwähnter zusammengefügter Theile [...], die nur durch ihre Gleichzeitigkeit jene göttliche Harmonie der Vereinigung der Theile leisten, – die oft genug den, der ihrer ansichtig wird, der vordem besessenen Freiheit berauben.¹²¹

Leonardos Auszeichnung der Malerei erfolgt durch Angleichung mit der Wahrnehmung der Wirklichkeit:

Eine Malerei stellt dir in einem Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, und zwar durch das gleiche Mittel, durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt [...]. Und ein Gedicht trägt dieselbe Sache vor, aber mit Hilfe eines Mittels, das geringer von Rang ist, als das Auge, und das die Gestaltung der namhaft gemachten Dinge verworrener und mit mehr Langsamkeit in's Eindrucksvermögen einführt, als das Auge, der wahre Vermittler zwischen Gegenstand und Eindrucksvermögen, der

□□

119 Plotin: »Die geistige Schönheit«, in: *Plotins Schriften*. Übersetzt von Richard Harder. Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von Rudolf Beutler und Willy Theiler. Hamburg 1964, S. 34–69, hier: S. 49.

120 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 32, S. 65–66. Zu weitere Aspekte Ludwig H. Heydenreich, Über den Zusammenhang von Schrift und Bild in der ‚Dimostrazione‘ Leonardo da Vinci's. In: Johanne Autenrieth und Franz Brunhölzl (Hrg.: Festschrift Bernhard Bischoff [...]) Stuttgart 1971, S.465-477.

121 Ebd., § 32, S. 67.

unmittelbar, mit höchster Wahrheit, die wahrhaftigen Flächen und Figuren des sich vor ihm Darstellen abliefern.¹²²

Das Sehen eines Bildes auf einen Blick – es finden allerdings beim Sehen eines Bildes in der Regel kurze, ruckartige horizontale und vertikale Augenbewegungen (*Saccaden*) statt – macht weithin die Memoria entbehrlich. So betont der portugiesische Maler Francisco da Hollanda (1517–1575) den Unterschied zwischen dem gemalten Meeressturm oder dem gemalten Brand einer Stadt und der sprachlichen Darstellung:

Habt Ihr aber einen solchen Sturm mit Mühe bis zu Ende gelesen, so habt Ihr bereits den Anfang vergessen und nur den letzten Vers gegenwärtig, auf dem Eure Augen noch haften.¹²³

Ähnliches findet sich auch bei Leonardo angesprochen: Aufgrund der Weitschweifigkeit (*prolissità*) der Dichtung drohe beim Hören oder Lesen das Vergessen der dargestellten Dinge und der abfolgenden Worte.¹²⁴ Hinzu kommt bei Leonardo das Problem der Interpretation von Dichtung:

Nun siehst du wohl, welcher Unterschied es ist, ob man etwas, das dem Auge Vergnügen schafft, unter langer Zeitdauer erzählen hört, oder ob man es mit derselben Raschheit sieht, in der die wirklichen Dinge gesehen werden. Ausser dem aber, das die Dinge der Dichter mit Unterbrechung langer Zeitzwischenräume gelesen werden, kommt auch noch häufig der Fall vor, dass sie nicht verstanden werden, und dass man verschiedene Erklärungen und Auslegungen darüber anstellen muss, bei denen die Ausleger sehr selten die wahre Absicht des Dichters erkennen, und oft lesen die Leser, aus Mangel an Musse nur einen kleinen Teil ihrer Werke. Das Werk des Malers aber wird von seinen Beschauern unmittelbar (und in Eins) verstanden.¹²⁵

□□

122 Ebd., § 23, S. 40–41: »La pittura ti rappresenta in u' subito la sua essentia nella virtù uisiua e per il proprio mezzo, d'onde la impressiua riceue li obietti naturali [...], e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo nemo degno de l'occhio il quale porta nell'impressiua più confusamente e con più tardità le figurationi delle cose nominate, che non fa l'occhio, uero mezzo infra l'obietto et l'impressiua, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superfite et figure di quel, che dinnanzi se gli appresenta.«

123 Francisco da Hollanda: *Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, hg. und übersetzt v. Joaquim de Vasconellos. Wien 1899, S. 71.

124 Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, § 23, S. 42–43: »[I] poeta [...] si vole equiparare al pittore, ma non s'avvede, che le sue parole, nel far mentione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, u' inframette l'oblivione e diuide le proportioni, le quali lui senza gran prolissità non può nominare; [...]«; auch § 21, S. 39.

125 Ebd. § 22, S. 39–41; auch § 27, S. 53.

Erhellend ist in diesem Zusammenhang die Trias von *memoria*, *deductio* und *intuitio* bei Descartes. Die *intuitio* bezieht sich auf die einzelnen Elemente der *deductio*, die eine in einzelnen kleinen Schritten verkettete Abfolge darstellt. Die einzelnen Schritte lassen sich paarweise und eng benachbart in einem Blick *übersehen* (»per continuum et nullibi interruptum cogitationis motum singula perspicue intuentis«): Die *intuitio* ist kein Urteilen – weder zusprechend noch absprechend –, sondern eine Art des Sehens (»ex ipsa oculorum comparatione«),¹²⁶ und das stellt letztlich den Grund für die beanspruchte Gewissheit dar, denn das, was die *intuitio* erfasst, ist zudem *gegenwärtig*. Ihrem *lückenlosen* Zusammenhang dieser Abfolge komme *daher* die höchste Form von Gewissheit zu. Erreichbar erscheint diese Gewissheit dann genau in dem Umfang, wie sich die *memoria* minimieren lässt. Wichtig ist, dass die *cognitio intuitiva* keinen Urteilsakt darstellt, sie in dieser Hinsicht »passiv« ist.¹²⁷ Der »Schwäche des Gedächtnisses« kommt »eine Art zusammenhängender Bewegung des Denkens zu Hilfe«,¹²⁸ so dass sich das »Ganze« »fast ohne Anteilnahme des Gedächtnisses [...] in einer Intuition« überschauen lasse (»rem totam simul videar intueri«).¹²⁹

Nur erwähnt sei schließlich auch, dass die Vorstellung des einen Blicks durch das Moment der Vielansichtigkeit etwa einer Statue in dem Wettstreit überboten werden konnte. Wenn Leonardo die Schilderung des Dichters als »pittura della penna« bezeichnet,¹³⁰ dann zeichnet sich eine Anlehnung an die antike Vorstellung des *ut pictura poesis* ab:¹³¹ Die Dichtung als sprechende

□□

126 Descartes: *Regulae ad directionem ingenii* [1619–1628; postum 1701]. Hamburg 1973, Reg. XII, 16, S. 88–91.

127 Auch Descartes: *Principia Philosophiae* [1644], I, 33 (AT 8/1, S. 17): »Cum autem aliquid percipimus, modò tantùm nihil planè de ipso affirmemus vel negemus, manifestum est nos non falli.«

128 Descartes: *Regulae, Reg. VII*, § 1, S. 41.

129 Ebd., *Reg. VI*, S. 42–43, wörtlich wiederholt *Reg. XI*, § 4, S. 71.

130 Leonardo da Vinci: *Paragone. A Comparison of the Arts*, ed. by Irma A. Richter. Oxford, New York, Toronto 1949, § 23, S. 54: »[...] et se tu, poeta, figurerai una istoria, con la pittura della penna, il pittore col pennello la farà di più facile satisfatione [...].« Leonardo: *Buch von der Malerei*, § 21, S. 37: »Eine Malerei ist ein stummes Gedicht, und ein Gedicht eine blinde Malerei [...].«

131 Hierzu u.a. William G. Howard: »Ut pictura poesis«, in: *PMLA: Publications on the Modern Language Association of America* 24 (1909), S. 40–123, Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin* 22 (1940), S. 197–269, sowie John R. Spencer: »Ut Rhetorica Pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting«, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), S. 26–44, Remy G. Saisselin, *Ut Pictura Poesis: DuBos to Diderot*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20

Malerei (*pictura loquens*) und die Malerei als stumme Dichtung (*muta poesis*). Cicero unterscheidet die Sprechenden von den stummen Künsten (*artes mutae*): zum ersten zählt er Dichtung, Eloquenz und Musik, zum zweiten Malerei und Bildhauerei.¹³²

An die Spitze stellt Leonardo mithin nicht nur den Sehsinn, sondern auch das (vermeintliche) Sehen eines Bildes in *einem* Augenblick, und er versucht zu zeigen, dass die Malerei allen Fächern des Quadriviums vorgelagert sei. Die Malerei tritt damit geradezu an die Position, die traditionell die Logik, respektive die Philosophie als eine *disciplina disciplinarum*¹³³ (als *ars artium* oder als *scientia scientiarum*¹³⁴ oder als Mutter aller *artes*¹³⁵) innehatte.¹³⁶ Alternativ beanspruchte man auch eine grundlegende Position für die Grammatik, die

□□

(1961), S. 144–156, Flint Schier. Deeper into pictures: an essay on pictorial representation. Cambridge 1986

132 Vgl. Cicero: *De oratore*, III, 7, 26.

133 Vgl. u.a. Augustinus: *Ord.* 2, 13, 38: »docet docere [...]; docet discere«; sie sei Richterin in Sachen des Denkens, ohne sie sei keine Weisheit (*sapientia*) möglich, Augustinus, *Acad.* 3, 17, 37.

134 Sie erscheint als direkte Übersetzung in der griechischen Wendung *ἐπιστήμη ἐπιστηῶν* eine Entsprechung zu besitzen, vgl. Themistios (317–388): *Sophist*, 299d: *εὖ οὖν λέγεται ἐπιστήμη εἶναι ἐπιστηῶν*. Die Benennung von *σοφία* als *τέχνη τεχνῶν* findet sich bei Philo von Alexandrien (25 v. Chr.–40 n. Chr.): *De ebrietate*, 88. Neben *ars artium* findet sich auch *disciplina disciplinarum* für die *philosophia* bei Cassiodor: *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum* (PL 70, S. 1149–1218, hier: Sp. 1167): »[...] rerum, in quantum homini possibile est, probabilis scientia: aliter, philosophia est ars artium et disciplina disciplinarum. Rursus, philosophia est meditatio mortis [...]«.«

135 So bei Johannes Scotus: *De divisione Natura* [Periphyseon, um 867] (PL 122, Sp. 439–1022), V, 4 (Sp. 870B): »matri artium, quae est Dialectica.«

136 Einige der Kommentatoren führen eine solche Formulierung explizit auf Aristoteles zurück, so Ammonius: *In Porphyrii Isagogen sive V Voces* [um 517] (CAG 4, 3, ed. Busse), S. 6: *φιλοσοφία ἐστὶ τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν*, oder Elias: *Commentaria In Porphyrii Isagogen* (CAG 18, 1, ed. Busse, S. 1–104), zu cap. 8, S. 20: *τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν*. Ein weiteres Beispiel bietet Asclepius (6. Jh.), *Commentaria in Aristotelis Metaphysicorum libros A – Z* (CAG 6, 2, ed. Hayduck), zu A 9 (990^b8), S. 74: *τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν*. Inspirierend dafür dürfte eine Passage gewesen sein, die sich in seiner überlieferten Metaphysik findet (Aristoteles: *Metaph.* I, 2 (982^b4 – 982^b8). In ihr wird der Vorrang derjenigen Wissenschaft herausgestellt, die die größte Autorität besitzt, der gegenüber die anderen sich nur als dienstbar erweisen und die so als *mater artium* erscheint. Eine Formel wie *τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν* findet sich in den aristotelischen Schriften aber wohl nicht explizit, so dass die Zuschreibung bei einigen Kommentatoren auf einen Textverlust hindeuten könnte. In den neoplatonischen Lehrbüchern scheint *τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν* als Formel für die Philosophie beliebt gewesen zu sein.

nicht selten als *fons et origo* der *artes liberales* galt, wobei die Formulierungen variieren konnten.

Die Geschichte des Primats des Sehsinns reicht, wie gesagt, weit zurück. Auch wenn das Wort des Parmenides überliefert ist, dass nicht die Sinnesorgane, weder das Sehen noch das Hören, wahre Erkenntnis vermitteln würden, sondern einzig und allein der Verstand (*λόγος*),¹³⁷ konnte man seit alters im Seh Sinn, bei entsprechenden Bedingungen, den höchsten, besten und gewissensten Sinn sehen, wonach die Wahrnehmung in der Regel wahr sei, während das Denken falsch sein könne.¹³⁸ Zwar spricht Aristoteles von *κρίνειν*,¹³⁹ aber nicht im Sinn des Urteilens, sondern im Sinn des Gewährwerdens von Unterschieden. Quelle der Irrtümer sei die ›Synthese‹, die sich aus ›Vorstellung‹, ›Urteil‹ und ›Begriff‹ bilde.¹⁴⁰ Die Täuschung liege nicht in den Dingen oder in der sinnlichen Wahrnehmung,¹⁴¹ sondern in der Zustimmung der Vernunft zu einem falschen Urteil.¹⁴² So lässt sich dann die nicht irrende Sinnenerfahrung gegen das irrumsanfällige Urteil stellen.¹⁴³ Diejeni-

□□

137 Parmenides (ed. Diels, Fr. 1, 34–37); bei Epicharmos (ed. Diels, fr. 12) heißt es: »nur der Verstand ist es, der sieht und hört. Alles andere (Ohr und Auge) ist taub und blind.« Den Grund für das Misstrauen legt ein längeres Fragment von Melliasso (ed. Diels B fr. 8) nahe.

138 Vgl. Aristoteles: *De Anima*, III, 3 (427^b11/12 sowie 428^b18/19), 6 (430^a27–430^b. – Zur Auffassung in der Antike auch C. C. W. Taylor: »All Perceptions are True«, in: *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*, hg. v. Malcolm Schofield u.a. Oxford 1980, S. 105–124. Zur Problemstellung, in der Aristoteles solche Fragen erörtert, neben Henry Krips: »Aristoteles on the Infallibility of Normal Observation«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 11 (1980), S. 79–86, vor allem Stephen Gaukroger: »Aristotle on the Functions of Sense Perception«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 12 (1981), S. 75–89.

139 Aristoteles: *De Anima*, II, 6 (418^a15/16).

140 Auch Aristoteles: *De sens* 4 (442^b8/9) oder *Met* IV, 5 (1010^b2/3).

141 Nur erwähnt sei in diesem Kontext, dass Sehen eine komplexe Semantik und einen (eventuell) metaphorischen Gebrauch besitzt; dabei wird mitunter unterschieden zwischen einem »einfachen (körperlichen) Sehen«, einem Sehen mit vernünftiger Unterscheidung (»cum Rationen et distinctione«), einem (körperlichen) Sehen, das nicht im Augenblick erfolgt, sondern der Zeit bedarf und je genauer ist, je öfter und je sorgfältiger es erfolgt. Vgl. *Witelo: Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*, hg. v. Clemens Baeumker. Münster 1908, S. 132–143.

142 Vgl. z.B. Augustinus: *Soliloquien*, III, 3,3: »Non igitur est in rebus falsitas sed in sensu; non autem fallitur, qui falsis non assentitur.«

143 Vgl. Leonardo: *Das Buch von der Malerei*; neben zahlreichen weiteren Stellen § 10, S. 17: »[...] denn das Auge täuscht sich weniger (als der Verstand).« Auch ebd § 11, S. 17, § 14, S. 21, § 16, S. 27 und § 19, S. 31. – Zum Hintergrund James S. Ackerman: »Leonardo's Eye«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 108–146; Martin Kemp: »Leonardo and the Visual Pyramid«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Insti-*

gen Wissenschaften, die auf den Sehsinn zurückgreifen, bieten die sichersten Erkenntnisse.¹⁴⁴ So ist denn Leonardo sehr kritisch gegenüber allen spekulativen Fragen etwa über die Wesenheit Gottes und der Seele (»assentia di Dio et dell'anima«). Solche Erörterungen führten nicht zu Beweisgründen (»ragione«), sondern zu endlosem Geschrei (»grida«) und Streit (»littigio«).¹⁴⁵

Auch bei der Auslegung der Heiligen Schrift greift man mitunter bei detaillierten Angaben auf visuelle Darstellungen zurück,¹⁴⁶ etwa in Bezug auf die Arche Noah¹⁴⁷ oder den Tempel Salomos. Die Versuche, letzteren optisch zu

□□

tutes 40 (1977), S. 128–149; Otto Werner: *Zur Physik Leonardo da Vincis*. Erlangen 1910, dort (S. 32–137) zu Leonardos Theorie des Sehens.

144 Lionardo: *Das Buch von der Malere*, § 28, S. 57: »le sue scientie sono certissime.«

145 Ebd., § 33, S. 69–71, sowie § 16, S. 27.

146 Vgl. u.a. Friedrich Ohly: »Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena [1972]«, in: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977, 2. Aufl. 1983, S. 171–273, hier: S. 173: »Das Bestreben, das frühere exegetische Staccato der Erklärung von Wort zu Wort zu überwinden und eine ganzheitliche Sicht in der Auslegung eines Textes zu realisieren, fand eine einzigartige Verwirklichung bei der Erklärung biblischer Bauwerke wie der Arche Noahs, der Stiftshütte, des Tempels von Jerusalem oder des himmlischen Jerusalem, indem Exegeten wie Hugo von St. Viktor, Adam der Schotte und andere dazu übergingen, das auszulegende Bauwerk samt seinen Bedeutungsdimensionen auf Pergament gemalt derart zur Darstellung zu bringen, daß die Auslegung im Wort als Kommentar des beigegebenen Bildes eines Bauwerks diene. Die Exegese nahm hier die Gestalt einer geistigen Architektur an, die mit theologischen und künstlerischen Mitteln die Welt als einheitliches Sinnkontinuum sieht und nach allen Richtungen ihrer Bedeutungsdimensionen deutet.«

147 Vgl. u.a. Grover A. Zinn, Jr.: »Hugh of St. Victor, Isaiah's Vision, and *De arca noe*«, in: *The Church and the Arts*, hg. v. Diana Wood. London 1995, S. 99–116; ders.: »Hugh of St. Victor and the Ark of Noah. A New Look«, in: *Church History* 40 (1971), S. 261–272; Joachim Ehlers: »*Arca significat ecclesiam*. Ein theologisches Weltmodell aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), S. 171–187; Patrice Sicard: *Diagrammes médiévaux et exégèse, zudem*

. *Le ›Libellus e formitatione arche‹ de Hugues de Saint-Victor*. Paris, Tunrhout 1993; ferner zur üppigen Auslegung der Arche Noah Hartmut Boblitz: »Die Allegorese der Arche Noah in der frühen Bibelauslegung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), S. 159–170. Freilich trifft das auch auf Kritik, so moniert Calvin bei Origenes wie bei Augustinus die »geometrischen Subtilitäten« und die allegorischen Spekulationen hinsichtlich der Beziehung der Arche Noah zum Leib von Jesus Christus, Calvin, *CR* 23, S. 123: »Quod allegorice ad Christi corpus Augustinus figuram arcae trahit, tam lib. 15. *de civitate Dei*, quam 12. *adversus Faustum*, consuulto praetereo: quia nihil illic fere reperiio solidi. Origenes etiam audacious allegoriaris ludit; sed nihil utilius est quam in genuina rerum tracattione insiszere.« – Vgl. auch Walter Cahn: »Architecture and Exegesis: Richard of St. Victor's Ezeckiel Commentary and Its Illustration«, in: *Art Bulletin* 32 (1994), S. 53–62, zudem Klaus PeterDecker, *Text-Bilder : Visuelle Poesie International..* Köln 1972.

repräsentieren, ja von ihm Modelle zu fertigen, sind wohl im 16. und dann vor allem im 17. Jahrhundert so beliebt wie nie zuvor:¹⁴⁸ Die Tempelvisionen regten immer wieder dazu an, ihre materiale Realisierung zu imaginieren – und das hat zu zahlreichen Rekonstruktionen auf der Grundlage recht spärlicher Angaben geführt.¹⁴⁹ Für Roger Bacon sind dies Beispiele dafür, dass es nicht möglich sei, die Bedeutung des Geschriebenen zu verstehen, wenn sich der Leser diese Gegenstände nicht gemalt vorstellt, besser noch als gegenständliche (körperliche) Dinge. Und so hätten denn auch, wie Roger fortfährt, die Heiligen und Gelehrten des Altertums Bilder und figürliche Darstellungen verwendet, damit sich die Wahrheit des Textes auch dem Auge offenbare und damit denn auch die geistige Wahrheit. Roger führt ein Beispiel aus der Schrift an, das zeigen soll, dass die bildliche Darstellung nicht nur gerechtfertigt, sondern erforderlich sei: Es ist das Gewand Aarons, auf der die Weltkugel sowie die Taten der Väter dargestellt seien. Der Aspekt, um den es Roger dabei geht, ist das mathematische Wissen, das erforderlich sei für die Anweisung zur Gestaltung solcher Bilder. Roger bemerkt, dass die Theologen, die in Unkenntnis der Mathematik seien, sich bereits in kleinen Dingen täuschen ließen.¹⁵⁰ Mit Ezechiels geistigem Jubel würden wir das (körperlich) erblicken, was dieser nur geistig geschaut habe. Roger merkt an, dass die sinnliche Wahrnehmung zwar schon schön sei; noch schöner wäre es, wenn wir die Gestalt unserer Wahrheit gegenwärtig sehen würden, am schönsten freilich, wenn wir durch die Sehorgane angeregt uns an der Betrachtung des geistigen wie wörtlichen Gehalts der Schrift erfreuen würden. Erst dann wüss-

□□

148 Hierzu mit zahlreichen Hinweisen Wolfgang Herrmann: »Unknown Designs for the ›Temple of Jerusalem‹ by Claude Perrault«, in: *Essays Presented to Rudolf Wittkower*, hg. v. Douglas Fraser u.a. London 1967, vol. I, S. 143–158, mit einem Verzeichnis einschlägiger exegetischer Werke bis 1722; ferner Carol Herselle Krinsky: »Representations of the Temple of Jerusalem Before 1500«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), S. 1–19; Helen Rosenau: *The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*. London 1979; Robert Jan van Pelt: *Tempel van der Wereld. De kosmische symboliek van de tempel van Salomo*. Proefschrift Utrecht 1984; ferner ders.: »The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A Curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary«, in: *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, hg. v. Ingrid Merkel und Allen G. Debus. Washington 1988, S. 400–423.

149 Hierzu Bernd Vogelsang: ›*Archaische Utopien: Materialien zu Gerhard Schotts Hamburger ›Bühnenmodell‹ des Templum Salomonis*. Köln 1981, insb. S. 139–357; ferner Rachel Wischnitzer: »Maimonides Drawings of the Temple«, in: *Journal of Jewish Art* 1 (1974), S. 16–27.

150 Bacon: *The Opus maius*, hg. v. J. H. Bridges. London 1897 (ND Frankfurt 1964), vol. I, S. 210–211.

te man, dass alles in der Kirche Gottes vollendet sei und sich dies unseren Augen in sichtbarer Weise darbietet. Daher – so schließt sich der Gedanke Rogers – sei für die Erkenntnis der göttlichen Weisheit nichts dienlicher, als sich geometrisch konstruierte Gebilde solcher Art vor den Augen zu vergegenwärtigen, und er ruft aus: O möge doch der Herr anordnen, dass dies so geschehe!¹⁵¹ Auf die Rolle der Mathematik wird noch zurückzukommen sein.

Bevor ich zu den Konsequenzen der Hierarchisierung der Sinne für den Wettstreit der Künste komme, bleibt im Hinblick auf die Geschichte des Primats des Sehens noch das *Ad-oculos*-Stellen zu erwähnen, das die Verschränkung von epistemischen und rhetorischen Aspekten besonders deutlich werden lässt. Beim *Ad-oculos*-Stellen kann es sich sowohl um das *physische* wie um das *geistige Auge* handeln¹⁵² – *oculi carnis* und *oculi mentis*.¹⁵³ Beides ist zu unterscheiden von der *cognitio intuitiva*. Vereinfacht gesagt: Die *cognitio intuitiva* ist primär *epistemologisch* konzipiert und *kann* zugleich ein rhetorisches Moment besitzen. Das *Ad-oculos*-Stellen ist hingegen primär *rhetorisch* konzipiert: zum einen *enargeia* (ἐνάργεια) als Anschaulichkeit (*evidentia*) und Veranschaulichung (*illustratio*), als das »Vor-Augen-Stellen« (*sub oculos subiectio*),¹⁵⁴ zum anderen auch *energeia* (ἐνέργεια) als das »Vor-

□□

151 Ebd. Zum Hintergrund, wenn auch nicht zu diesem Beispiel, David C. Lindberg: »On the Applicability of Mathematics to Nature: Roger Bacon and His Predecessors«, in: *The British Journal for the History of Science* 15 (1982), S. 3–25.

152 Augustinus unterscheidet drei Arten des Sehens: mit den leiblichen Augen, den geistigen Augen und den Augen der Seele; vgl. ders.: *De Genesi ad litteram libri duodecim* [401–414], lib. XII, 1–30 (PL 34, Sp. 246–466, hier: Sp. 453–480). Bei Platon: *Politeia*, 533D, findet sich eine Stelle, die mit »Auge der Seele« wiedergegeben wurde. Zum *oculus triplex*: des sinnlichen Erfahrens, des rationalen Denkens sowie des Kontemplierens (*oculus contemplationis*) beispielsweise Hugo von St. Viktor: *De Sacramentis Christianae Fidei* [1134], I, 10, 2 (PL 176, Sp. 183–617, hier: Sp. 329C–331B), sowie ders.: *Commentariorum in Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae libri X* [um 1130], III (PL 175, Sp. 923–1154, hier: Sp. 975–976).

153 Zur Unterscheidung von äußerem und innerem Auge Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*, S. 931–1075; ferner Madeline H. Caviness: »Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing«, in: *Gesta* 22 (1983), S. 99–120. – Bereits Virgilius Maro Grammaticus (7. Jh.) hatte erwogen, ob angesichts der systematischen Mehrdeutigkeit von *Sehen* nicht ein neuer Ausdruck zu kreieren sei, nämlich *vidare*: »video refers to the eyes of the mind, video to the physical eyes«, zit. nach Vivien Law: *Wisdom, Authority and Grammar in the Seventh Century: Decoding Virgilius Maro Grammaticus*. Cambridge 1995, S. 18.

154 Vgl. Quintilian: *Inst Or*, IV, 2, 63; VI, 2, 32, sowie IX, 2, 40. – Vgl. auch Rosemarie Meijering: *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*. Groningen 1987, S. 29–62; zur Bedeutung von *enargeia* bei Quintilian zudem Perrine Galan-Hallyn: »L'Enargeia de l'Antiquité à la Renaissance«, in: dies.: *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de*

Augen-Führen« (*πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν*), als Verwendung einer dynamischen Metaphorik (als *actus, motus, actio* oder *animus*).¹⁵⁵ Quintilian spricht von ὑποτύπωσις als einen Stil, der sich mehr an das Auge, weniger an das Ohr wende, eine Form der lebendigen Beschreibung: »Quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri.«¹⁵⁶ Der Ausdruck *Hypotyposis* findet sich seit dem 16. Jahrhundert immer wieder,¹⁵⁷ um bereits im Titel eines Werks eine besondere Darstellungsweise anzukündigen – Alternativen waren *Schematismus, Diagramma, Diatyposis, Sciagraphia*.

Das Ad-oculos-Stellen *kann* zugleich ein epistemisches Moment in sich tragen, wenn es beispielsweise dazu führt, dass man eher zu sehen als zu lesen *meine*.¹⁵⁸ Doch begleitet das rhetorische ein epistemisches Moment erst dann – wie durchweg unbeachtet bleibt¹⁵⁹ –, wenn zugleich auf die unterschiedliche epistemische Autorität abgehoben wird, die das Sehen (Augenzeugenschaft) gegenüber dem Hören (Ohrenzeugenschaft) zugesprochen

□□

l'évidence. Orléans 1995, S. 99–125. – Quintilian 9, 2, 40 spricht von ὑποτύπωσις als einem Stil, der sich mehr an das Auge, weniger an das Ohr wende, eine Form der lebendigen Beschreibung: »Quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri.«

155 Vgl. Aristoteles: *Rhet*, II, 11 (1411^b24–31) – zu beachten ist, dass es Aristoteles, nicht zuletzt im Zusammenhang mit der angeführten Passage, allein um einen metaphorischen Sprachgebrauch geht; ferner Quintilian: *Inst Or*, VIII, 3, 89. Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960, S. 810–812.

156 Quintilian: *Inst Or*, IX, 2, 40.

157 Bei Plotin: *Enn*, 6, 3, 7, wird es in Opposition zur Ausarbeitung eines Themas gebraucht (zu ἐξεργασία, lateinisch *adumbratio*).

158 In der diese Stelle aufnehmenden Formulierung von Erasmus: *De Duplici copia verborum ac rerum commenatrii duo* [1512], in: ders.: *Opera omnia*, hg. v. Betty I. Knott. Amsterdam 1988, Sp. 66, heißt es, wobei hier *tabula* schlicht ›Bild‹ meint: »Ea vtemvr qvoties [...] rem non simpliciter exponemvvs, sed cev coloribvvs expressá[m] in tabvla spectandvm proponemvvs, vt nos depinxisse, nó[n] narrasse, lector spectasse, non legisse vieatvr.« – Angesprochen findet sich dergleichen in recht unterschiedlichen Zusammenhängen, nicht zuletzt in dem (eher persönlichen) Genre des Briefes; so heißt es bei Seneca, *Epist Mor*, 67, 2, dass ihm durch dessen Brief die Person des Freundes leibhaftig vor Augen geführt werden würde und er die Korrespondenz als Gespräch empfinde (*Si quando intervenerunt epistulae tuae, tecum esse mihi videor et sic adficior animo, tamquam tibi non rescribam, sed respondeam*); der Brief als ›Gespräch‹ ist ein verbreiteter Topos, dazu u.a. Heiki Koskeniemi: *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.* Helsinki 1956, sowie Klaus Thraede: *Grundzüge griechisch-römischer Briefepik*. München 1970.

159 So auch nicht in der ansonsten materialreichen Untersuchung von Valeska von Rosen: »Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171–208.

erhält.¹⁶⁰ Die *evidentia – evidens probatio* (γραμμαικαὶ ἀποδείξεις) markiert dann das Versetzen des Redners und seiner Adressaten in die Situation des Quasi-Sehenden, aber deshalb noch nicht in die des Augenzeugen. Mehr, aber auch nicht weniger bildet die Grundlage für Konzepte, die man mit ›virtueller Zeugenschaft‹ zu umschreiben versucht.¹⁶¹

Für meine Fragestellung bleibt festzuhalten, dass Leonardo wie Perutz mit der Hierarchisierung der Sinne und der dabei auftretenden Rivalität von Seh- und Hörsinn an eine breite und differenzierte Tradition anschließen, in der visuell-bildliche und akustisch-textuelle Darstellungsweisen eng aufeinander bezogen, aber zugleich hinsichtlich ihrer spezifischen Eigenschaften deutlich unterschieden und unterschiedlich gewichtet wurden. Perutz nutzt diese Tradition, um am Beispiel Leonardo das dahinter stehende philosophische Problem zu fassen.

5 Der Wettstreit der Künste

Den Ausdruck *paragone* scheint Leonardo nicht zu verwenden, stattdessen *differenza e similitudo*, aber auch *comparatione* sowie *equiparatione*.¹⁶² Was bei seinen Überlegungen singulär zu sein scheint, ist – wie erwähnt – sein Versuch, die Malerei als die Basiswissenschaft überhaupt auszuzeichnen.¹⁶³

□□

160 Angesichts der Briefe des Paulus sagt Chrysostomos, dass sie seine Seele deutlich widerspiegeln, so dass diese Heiligen Schriften sich so gebrauchen lassen, als ob Paulus lebendig bei uns wäre und wir mit ihm reden könnten, ders.: *Homiliae XXV in quaedam loca Novi Testamenti* (PG 51, Sp. 301).

161 In der Übersetzung des Averroes der *Poetik* des Aristoteles heißt es für die Güte der poetischen Darstellung (»bonitas narrationis poetice«), dass diese dann gegeben sei, wenn der Leser das, was erzählt werde, so überzeugend dargestellt findet, als würde es vor seinen Augen sein (»Quasi ante oculos«) und es wie etwas Gesehenes wirke (»quasi ex visu habeat«) vgl.: *Expositio media Averrois sive ‚poetria‘ Hermanno Alemanno interprete*, hg. v. L. Minio-Paluello. Bruxelles, Paris 1953 (AL 33), S. 62 und S. 56.

162 Vgl. Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, §§ 20–23, S. 34–47, § 25, S. 48–51, § 36, S. 74–79, sowie §§ 40–41, S. 88–93.

163 Aus der nicht geringen Zahl einschlägiger, verschiedene Aspekte exponierender Untersuchungen u.a. Rudolf Kuhn: »Leonardos Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 33 (1988), S. 215–246; Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone*; Claudio Scarpati: »Introduzione«, in: *Leonardo da Vinci, Il paragone delle arti*. Milano 1993, S. 3–80; Simonetta La Barbera: *Il paragone delle arte nella teoria artistica del Cinquecento*. Bagheria 1997; Roberto Campo: *Ronsard's Con-*

Eine Gesamtdarstellung des Rangstreits lässt sich kaum verfassen, da es keine gute Grenzziehung für die Art und Weise einer solchen Auseinandersetzung gegeben zu haben scheint; so konnten recht unterschiedliche Disziplinen (Künste) beteiligt sein.¹⁶⁴ Hinzu tritt eine Vielzahl unter den Künsten paarweise ausgetragener Wettstreite wie etwa zwischen Medizin und Jurisprudenz.¹⁶⁵ Von diesem Wettstreit zu unterscheiden wären die sich seit der Antike findenden Bestimmungen der Unter- oder Überordnung von Disziplinen, die beispielsweise dann als subordiniert gelten, wenn eine ›höhere‹ Wissenschaft der ›untergeordneten‹ die Prinzipien zur Beantwortung der Warum-Frage vorgibt.¹⁶⁶

Leonardos Kriterien der Auszeichnung dürften dabei sicherlich nicht unstrittig gewesen sein: Die Malerei sei die einzige der Künste, die (aus-

□□

tentious Sisters: The Paragone Between Poetry and Painting in the Work of Pierre de Ronsard. Chapel Hill 1998, Monica Azzolini: »In Praise of Art: Text and Context of Leonardo's *Paragone* and its Critique of the Arts and Sciences«, in: *Renaissance Studies* 19 (2005), S. 487–510.

164 Vgl. u.a. Bernhard Schweitzer: »Der bildenden Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike [1925]«, in: ders.: *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*. Tübingen 1963, Bd. I, S. 11–104. Zu weiteren Aspekten David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London 2001, ferner Svetlana Alpers, *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1984, Philip Steadman, *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford 2001.

165 Z.B. Nicoletto Vernia (ca. 1420–1499): »Quaestio est, an medicina nobilior atque praestantior sit iure civili«, in: *La disputa delle arti nel quattrocento*, hg. v. Eugenio Garin. Firenze 1947, S. 111–123; oder Petrarca, hierzu Nancy Struwer: »Petrarch's *Invective contra medicum*: An Early Confrontation of Rhetoric and Medicine«, in: *Modern Language Notes* 108 (1993), S. 659–679; sowie Conrad H. Rawski: »Notes on the Rhetoric in Petrarch's *Invective contra medicum*«, in: *Francis Petrarch, Six Centuries Later: a Symposium*, hg. v. Aldo D. Scaglione. Chapel Hill 1975, S. 249–277.

166 Hierzu u.a. Richard D. McKirahan: »Aristotle's Subordinate Sciences«, in: *British Journal for the History of Science* 11 (1978), S. 197–220; Steven J. Livesey: *Theology and Science in the Fourteenth Century. Three Questions on the Unity and Subalternation of the Sciences from John of Reading's Commentary on the Sentences*. Leiden 1989, S. 22–29; James G. Lennox: »Aristotle, Galileo, and ›Mixed Sciences‹«, in: *Reinterpreting Galileo*, hg. v. William A. Wallace. Washington 1986, S. 29–51. Zudem Boockmann, *Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlicher Tafelbilder*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 1–22, Lawrence G. Duggan, *Was Art Rewally the Book of the Illiterate*. In: *Word and Image* 5 (1989), S. 227–251, auch Rudolf Schenda, *Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 12 (1987), S. 82–106.

schließlich) von der Natur verliehen und nicht erlernbar sei.¹⁶⁷ Das erinnert an ein altes lateinisches Sprichwort unbekannter Herkunft: *Orator fit, Poeta nascitur*.¹⁶⁸ Der Malerei eigne zudem etwas, das keinem anderen Menschenwerk zukomme;¹⁶⁹ sie sei außerdem Philosophie, gemeint ist die Zugehörigkeit zur Naturphilosophie,¹⁷⁰ und stehe sogar höher als alle anderen naturphilosophischen Disziplinen.¹⁷¹ Sie sei die einzige Nachahmerin der sichtbaren Werke der Natur¹⁷² und stamme daher in direkter Weise von der Natur ab.¹⁷³ Die Malerei bedürfe keiner Übersetzung in die verschiedenen Sprachen (»d'interpreti di diverse lingue«), sondern sie »leistet menschlicher Art sofort Genüge, nicht anders als es die von der Natur hervorgebrachten Dinge auch thun«.¹⁷⁴

Leonardo da Vinci versucht in seinem *Traktat über die Malerei* also zu zeigen, dass die Malerei alle anderen Künste hinsichtlich dessen überragt, was sie zu leisten vermag. Explizit angesprochen werden dabei die Musik, die Bildhauerei, aber auch die Poesie – alle sind auch im *Judas des Leonardo* präsent. Es seien im Folgenden nur ein paar der zahlreichen Anspielungen angeführt, in denen Leonardos Ansichten aus seinem Traktat in Perutz' Roman aufgenommen werden. Mitunter sind die Anspielungen versteckter, wie beispielsweise in einem Gespräch, in dem es um die verschiedenen Ansichten darüber geht, was denn Glück sei. Dort sagt jemand: »Glück, das wahre Glück, ist, Werke zu schaffen, die nicht mit dem Tag vergehen, sondern die Jahrhunderte überdauern.«¹⁷⁵ Derjenige, der das im resignierten Ton sagt, ist der herzogliche Hofzuckerbäcker. Daraufhin meint einer der Kammerpagen, dass dann »das wahre Glück nur in der Gasse der Kesselschmiede zu finden«¹⁷⁶ sei. Leonardo erörtert mehrfach in seinem Traktat, inwiefern ein Grund für die Auszeichnung der Künste die Dauerhaftigkeit ihrer Produkte

□□

167 Vgl. Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, § 8, S. 10: »questa non s'insegna à chi natura no'l concede, [...]«

168 Vgl. auch William Ringle: »*Poeta Nascitur Non Fit*. Some Notes on the History of an Aphorism«, in: *Journal of the History of Ideas* 2 (1941), S. 497–504.

169 Vgl. Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, § 8, S. 12: »questo non accade in nissun' altra scientia, od altra humana opera.«

170 Vgl. ebd., § 9, S. 14: »Donque la pitture è filosofia [...]«

171 Vgl. ebd., § 10, S. 15–16.

172 Vgl. ebd., § 8, S. 12.

173 Vgl. ebd., § 12, S. 16: »[...] la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura [...]«

174 Ebd., § 7, S. 10–11.

175 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 172.

176 Ebd.

sein könnte,¹⁷⁷ so auch im Blick auf die Werke der Poesie, und er weist dieses Argument ebenfalls mit dem Hinweis auf die Kesselschmiede zurück: »Saget ihr, Poesie sei von größerer Dauer, so werde ich erwidern: was das anlangt, so sind die Werke des Kesselschmiedes noch weit dauerhafter.«¹⁷⁸ – Nur bemerkt sei, dass der einzige nach seinen subjektiven Vorstellungen von Glück Glückliche im *Judas des Leonardo* Niccolas Ehemann, der Holzschnitzer Simoni, geworden ist.¹⁷⁹

Manifest wird die Anbindung des Romans an den historischen Leonardo da Vinci auch in den Künstlergesprächen, die Perutz in der Schenke »Zum Lamm« ansiedelt. Hier findet der »Traktat über die Malerei« explizit Erwähnung. In Form eines Streitgesprächs wird die Frage nach dem Vorzug der jeweiligen Künste dann im Roman auch explizit entfaltet, wenn einer der jungen Künstler die Malerei gegenüber der Musik verteidigt und schließlich den Dichter Mancino zum Schiedsrichter bestellt:

»Die Musik in Ehren, doch du kannst sie nicht eine Schwester der Malerei nennen. [...] Denn sie stirbt nicht wie die Musik, kaum daß sie geboren ist, nein, ruhmvoll und in Herrlichkeit bleibt die Malerei bestehen [...] und wirkt nicht als ein Hauch der Erinnerung, sondern als ein Lebendiges weiter.« [...]»Als ein Lebendiges? Das ist zum Lachen. Was ich sehe, ist ein Gemenge dick aufgetragener Farben und etwas Lack.« »Da ist der Mancino. Er kommt zur rechten Zeit. Da du starrsinnig wie ein Büffel in deinem Irrtum verharrest, so mag er zwischen uns entscheiden. Er ist nicht Orgelspieler und nicht Maler, doch wenn er seine Verse hersagt, dann steht er der Musik so nahe wie der Kunst des Malens. – He, Mancino!«¹⁸⁰

□□

177 Vgl. Lionardo: *Das Buch von der Malere*, § 65, S. 121.

178 Ebd., § 19, S. 33–34; auch § 37, S. 79. In diesem Kontext ließe sich allerdings auf Pindar verweisen, der im Epinikion für einen Ägineten festhält: »Ich bin kein Erzgießer, nicht träge Standbilder verfertige ich, die angewurzelt auf ihrem Postament ruhen. Nein, auf jedem Schiff und Frachtboot süßer Sang, zieh hinaus von Ägina mit der Botschaft [...].« Hier wird die Überlegenheit der (mündlich) vermittelten Dichtung als Garant der Erinnerung und des Ruhms gegenüber den stationären Standbildern herausgestellt. Pindar: *Nem* 5, 1ff, Übersetzung bei Hermann Fraenkel: *Dichtung und Philosophie des Frühen Griechentums* [1951]. 5. Aufl. München 2006, S. 489.

179 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 187: »Wenn ich sie [scil. Niccola] bei mir behalten könnte, wenn sie bliebe, – für den glücklichsten Menschen der Christenheit würde ich mich halten.« Die verschiedenen Vorstellungen zum Glück finden sich dargelegt ebd., S. 171–173.

180 Ebd., S. 132–133.

Dazu passt das Argument aus Leonardos Traktat: Das Hören, die Literatur, sei dem Untergang überantwortet, sofern es nicht schriftlich bewahrt werde.¹⁸¹ Meine erste These, so hoffe ich, ist damit hinlänglich begründet, nämlich dass der *Judas des Leonardo* neben anderem den Wettstreit der Künste thematisiert. Die zweite These besagt, dass Perutz mit seinem *Der Judas des Leonardo* eine – wenn man so will – literarische Widerlegung, eine Kontrafaktur der Ansichten Leonardos hinsichtlich des Rangs der Malerei in der Erzählung bietet.

Die Argumentationen Leonardos brauchen hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet zu werden, zumal sie mitunter recht langatmig sind und er zugleich Probleme der Malerei behandelt, die mit dem Wettstreit – zumindest auf den ersten Blick – wenig zu tun haben. Ich beschränke mich auf ein paar Sentenzen, die die Ansprüche, die Leonardo mit der Malerei verbindet, deutlich machen. Nach ihm dient die Malerei »einem besseren Sinn« als die Poesie;¹⁸² der Maler werde »unendlich [*infinite*] viele Dinge machen, die Worte nicht nennen können, weil der für sie geeignete Ausdruck fehlt«.¹⁸³ Beim Reden sehe »man nichts von der Sache, von der die Sprache ist«, und »Gemüthszustände« ließen sich durch »Geberden und Stellungen (der Figuren)« vollkommen ausdrücken und würden so verstanden, »als ob sie sprächen«.¹⁸⁴ Im *Judas des Leonardo* sagt der Schüler des Leonardo: »[...] ich gebe dem Erlöser auf dem Bilde solche Haltung und Gebärde, als ob er's just im Augenblick gesagt hätt.«¹⁸⁵

□□

181 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 9, S. 14: »Tutte le scientie, che finiscono in parole, anno si presto morte, coma vita, eccetto la sua parte manual, cioè lo scrivere, ch'è parte meccanica.«

182 Ebd., § 27, S. 53.

183 Ebd., § 15, S. 25.

184 Ebd., § 18, S. 29–30.

185 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 71, und S. 186, wo Leonardo zur Kanaa-Darstellung seines Schülers sagt: »Und du hast, was auch zu loben ist, die Figuren in solcher Weise angelegt, daß man aus ihrer Haltung mit Leichtigkeit den Vorsatz ihres Gemütes erkennen kann. Dieser Söldner hier will trinken, nichts als trinken, nur um sich voll und voll zu trinken, ist er zur Hochzeit gekommen. Und dieser Brautvater ist ein ehrlicher Mann, jeder kann es mit den Augen sehen, daß aus seinem Munde nur ehrliche Worte kommen werden, und was er dem Bräutigam zugesagt hat, das wird er halten. Und der Speisemeister, dem ist anzumerken, wie sehr ihm daran liegt, daß alle Gäste zufriedengestellt werden.« Hierzu u.a. Leonardo: *Buch von der Malerei*, § 325, S. 336–337: »Es seien die Stellungen, welche die menschlichen Figuren mit ihren Gliedmaassen machen, so disponirt, dass sich in ihnen die Absicht der Seele deutlich ausspricht [*»che con quelli si demostrì la intentione de loro animi«*].

Zwar kann eine bildliche Darstellung fraglos eine ›Geschichte erzählen‹. Es handelt sich um eine simultane Präsentation von Bildelementen oder -Motiven, die sich in eine kohärente Darstellung oder Deutung bringen lassen. Eine andere Frage ist freilich, inwiefern Bilder *argumentieren* können. Das hängt davon ab, was unter Argumentation verstanden wird,¹⁸⁶ doch in einem engeren Sinn würde das zum Beispiel voraussetzen, dass sich logische Junktoren wie die Negation in Bildern ausdrücken lassen.

Den Gedanken der Simultanpräsenz der Darstellung bei Bildern aufnehmend, kann Leonardo nicht nur sagen, dass der Maler die Wirklichkeit »unmittelbar [*immediate*] vor Augen«¹⁸⁷ stellt (*ad oculos* hier nicht im übertragenen rhetorischen Sinn genommen), sondern auch: »Das Werk des Malers aber wird von seinen Beschauern unmittelbar (und in Eins) verstanden.«¹⁸⁸ Gegen die »Wirkungen der Darlegung oder die Beweiskraft der Auseinandersetzungen« bietet der Maler die »Darlegung der Wirklichkeit« selbst.¹⁸⁹ Ja, mehr noch: durch die bildliche Darstellung

werden Liebende bewegt, dem Bildnis des geliebten Gegenstandes zugewandt, zu nachgeahmten Malereien zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heissen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen, das thut kein Erblicken von Werken der Dichter, die etwa die nämlichen Götter mit Worten vorstellen. Und durch sie werden (selbst) die Thiere getäuscht. Ich sah schon ein Bild, das betrog durch das Aussehen des Herrn einen Hund, und der erwies ihm grosse Freude und Ehre; desgleichen sah ich auch, wie Hunde gemalte Hunde anbellten und beißen wollten, und einen Affen sah ich endlose Narrheiten gegen einen anderen, gemalten Affen hin treiben. Ich habe gesehen, wie Schwalben herbeiflogen und sich auf gemalte Eisenstäbe, wie solche an den Fenstern an Gebäuden hervorstehen, setzen wollten.¹⁹⁰

Diese bereits in der Antike gängige Beobachtung des künstlerischen Naturalismus – so beim Wettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis¹⁹¹ – verwendet

□□

186 Zu wenig beachtet wird das etwa bei Frank Büttner: »Argumentatio« in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 23–44.

187 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 15, S. 23.

188 Ebd., § 22, S. 41.

189 Ebd., § 19, S. 33.

190 Ebd., § 14, S. 21.

191 Plinius: *Naturalis historia*, XXXV, 65: In diesem Wettstreit soll Zeuxis die Trauben so dargestellt haben, dass die Vögel herbei geflogen seien, darauf habe Parrhasios einen so naturgetreuen Vorhang gemalt, dass der hinsichtlich des Urteils der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen. Den Wettstreit hat Parrhasios gewonnen, weil er erfahrene Menschen durch seine Kunst getäuscht hat. Vgl. auch Vasari, S. 25, dazu zudem Kris und Kurz: *Die Legende vom Künstler*, S. 90: »Die Zahl

Leonardo zur Auszeichnung der Leistungskraft der Malerei. Perutz thematisiert das denn auch explizit, wie ein Blick in den *Marques de Bolibar* zeigt. Als der Vater der Monjita den Offizieren Bilder verkaufen will, bemerkt einer dieser Offiziere lakonisch: »Es sind zahlreiche Gesichter auf dem Bild und alle verschieden«; daraufhin sagt der Maler: »Das kommt daher, weil ich immer nach der Natur male«, und er fährt fort: »Es gibt schlechte Maler, die sich die schon fertigen Malereien anderer Meister zum Vorbild nehmen.«¹⁹² Eine entsprechende Stelle findet sich auch im *Judas des Leonardo*, wenn Leonardo ein Symptom für den Niedergang der Malerei darin zu finden meint, dass »die Maler nichts anderes sich zum Vorbild nehmen als die schon gemachten Malereien, statt von den Dingen in der Natur zu lernen [...]«.¹⁹³

Doch in dem proklamierten Naturalismus der Darstellung, dem Malen »nach der Natur«, liegt ein Problem, das bei Perutz immer wieder eine Rolle spielt: Die Ähnlichkeit, die zu täuschen vermag und die so Erkenntnis verhindert. Bei Leonardo heißt es:

Und wirst du die Gestalt von irgend welchen Göttern beschreiben, so wird diese Schrift nicht in der nämlichen Verehrung stehen, als wie die gemalte Gottesidee, denn einer solchen Malerei wird man fortwährend Gelübde thun und Gebete an sie richten, und es werden gar manche Geschlechter verschiedener Landstriche und über die Meere des Ostens her zu ihr zusammenströmen, und dieselben werden das Bild um Beistand anflehen, nicht aber die Schreibung.¹⁹⁴

Im *Judas des Leonardo* heißt es, dass man von weither komme, um das Bild des Leonardo zu sehen,¹⁹⁵ und man erkenne dabei das Bild des Judas: Der Judas und die Ablehnung haben ein Gesicht erhalten. Leonardo hält in seinem Traktat fest:

Und der Maler überwältigt die Geister der Menschen in dem Grade mehr, dass er sie dazu verleitet ein Bild zu lieben und sich in dasselbe zu verlieben, das gar kein lebendiges Weib vorstellt. Es kam mir selbst schon vor, dass ich ein Bild machte, das etwas Heiliges vorstellte, und das ein darein Verliebter, der es gekauft hatte, die Vorstellung

□□

gleichlautender oder ähnlicher Anekdoten läßt sich kaum überblicken. Sie begegnen schon in der klassischen Antike in vielen Varianten.«

192 Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 158.

193 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 16.

194 Leonardo: *Das Buch von der Malerei* (wie Anm. 81), § 25, S. 51.

195 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 201–211.

der Göttlichkeit beseitigen und herunternehmen lassen wollte, um es ohne Scheu küssen zu können.¹⁹⁶

Im *Judas des Leonardo* wird diese Aussage gewissermaßen verkehrt: Während ein Wirt, bei dem Behaim eine Unterkunft bezieht, erkennt, dass Behaim für Leonardos Judas wohl Modell gestanden haben muss, und ihm zu einer Veränderung seines Äußeren rät,¹⁹⁷ erkennt Niccola, die ehemalige Geliebte des Kaufmanns Behaim, in ihrem früheren Geliebten den Judas und behauptet, sie hätte ihn nie geliebt, wenn sie »gewußt hätte, daß er das Gesicht des Judas trägt«.¹⁹⁸ Sie scheint, angeleitet durch Leonardos Bild, ihre frühere Liebe als falsches Gefühl wahrzunehmen und nun in Behaim nur noch den Judas zu sehen – und zu verachten. Doch, wie noch zu zeigen sein wird, irrt sie sich.

6 Grenzen der Malerei. Bilder und Texte

Im Roman von Perutz gibt es auch eine Anspielung auf ein Diktum Leon Battista Albertis (1404–1474), wenn er seinen Leonardo gegenüber dem Dichter Bellincioli »mit der allerernstesten Miene« behaupten lässt, »daß die Malerei über die Kunst der Ärzte zu stellen sei, denn ihr gelänge es, die längst Verstorbenen zu erwecken und die noch Lebenden dem Tode streitig zu machen«.¹⁹⁹ Es scheint alles andere als eine ungewöhnliche Ansicht in der Zeit

□□

196 Lionardo: *Das Buch von der Malere*, § 25, S. 49–50, auch ebd. § 14, S. 21: »Ich sah schon ein Bild, das betrog durch das Aussehen des Herrn einen Hund, und der erwies ihm die grosse Freude und Ehre; desgleichen sah ich, wie Hunde gemalte Hunde anbellten und beißen wollten, und einen Affen sah ich endlose Narrheiten gegen einen anderen, gemalten Affen hin treiben. Ich habe gesehen, wie die Schwalben herbei flogen und sich auf gemalte Eisenstäbe, wie solche an Gebäuden hervorstehen, setzen wollten.«

197 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 201.

198 Ebd., S. 204.

199 Ebd., S. 11–12. – Nach Leon Battist Alberti: »Drei Bücher über die Malerei« [Della pittura. Libri Tre], in: *Kleinere kunsttheoretische Schriften im Originaltext*, hg., übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung versehen v. Hubert Janitschek. Wien 1877 (ND Osnabrück 1970), S. 45–164, hier S. 88–89, gründet die göttliche Kraft der Malerei in ihrer Fähigkeit, die Toten gegenwärtig und am Leben scheinen zu lassen. Nach Lionardo: *Das Buch von der Malere*, § 376, S. 373: »Wenn die Figuren nicht lebendige und derartige Geberden machen, dass sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, sind sie doppelt tod. 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 tod.«

gewesen zu sein, dass die nicht-wortsprachliche Darstellung das Tote als lebend darstellen soll oder könne – so heißt es in Albertis Traktat *Della Pittura*:

Painting contains a divine force which not only makes absent men present, as friendship is said to do, but moreover makes the dead seem almost alive. [...] Thus the face of a man who is already dead certainly lives a long life through painting.²⁰⁰

Leonardo da Vinci spricht davon, dass bildlich dargestellte Menschen, bei denen nichts Äußeres ein Inneres ausdrückt, gleich in zweifacher Weise tot seien:

If figures do not make lifelike gestures with their limbs which express that is passing through their minds, these figures are twice dead [*esse figure so due volte morte*] – dead principally because painting is not alive, but only expressive of living things without having life in itself, and if you do not add liveliness of action [*vivacità dell'atto*], it remains a second time dead.²⁰¹

Nach Leonardo habe ein guter Maler »den Menschen und die Absicht seiner Seele« zu malen: »Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaassen ausgedrückt werden.«²⁰² Leonardo schwingt sich zu der nur schwer erfüllbaren Forderung auf:

□□

200 Alberti: *On Painting* [1435]. Translated by John R. Spencer. Rev. Edition. New Haven 1966, S. 63. – Wie Vesalius dieses Problem in seinem bewunderungswürdigen Werk *De humani corporis fabrica libri septem* gelöst hat, vgl. Lutz Danneberg: »Das Gesicht des Textes und die beseelte Gestalt des Menschen: Formen der Textgestaltung und Visualisierung in wissenschaftlichen Texten – historische Voraussetzungen und methodische Probleme ihrer Beschreibung«, in: *Medizinische Schreibweisen*, hg. v. Nicolas Pethes und Sandra Pott. Berlin 2008, S. 13–72 (wesentlich erweiterte Fassung unter: <http://www.fheh.org/images/fheh/material/darstellung-v01.pdf>, letzter Zugriff am 8.8.2014).

201 Leonardo da Vinci: *On Painting: A Lost Book (Libro A). Reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and From the Codex Leicester by Carlo Pedretti*. With a chronology of Leonardo's »Treatise on painting«. Foreword by Sir Kenneth Clark. Berkely 1964, S. 46. – Ähnliches ist freilich schon älter; so habe Sokrates zu Kleiton gesagt, vgl. Xenophon: *Memorabilia*, II, X, 8: Der Bildhauer müsse in seinen Figuren die Aktivitäten der Seele zum Ausdruck bringen (ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν). Zudem Justus Müller Hofstede, »Non Sauratur Oculis Visu« – Zur »Allegorie des Gesichts« von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. In: Hermann Vekemann und Justus Müller Hofstede (Hg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt 1984, S. 243–289, zudem Michael Jaffé, Rubens and Optics: Some Frecht Evidence. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 362–366..

202 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 180, S. 217.

Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, dass sie nichts anderes bedeuten können.²⁰³

An anderer Stelle im Blick auf den Vergleich mit der Poesie schreibt Leonardo da Vinci:

[...] deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar [immediate] vor Augen stellt. [...] 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 hinstellet.²⁰⁴

Dies charakterisiert das eine Problem: die Darstellung eines inneren Zustandes durch Äußeres – Perutz geht in seinem Roman, wie gesehen, an mehreren Stellen darauf ein. Aber auch das zweite Problem spielt im *Judas des Leonardo* eine Rolle: Welche Eigenschaften erlauben es, eine bestimmte Person, etwa einen bestimmten Apostel oder einen Heiligen, zu erkennen?²⁰⁵ Man erkennt sie, weil sie bestimmte Eigenschaften haben – aber diese sind gerade *nicht*, wie gesehen, physiognomische Eigenschaften. Es sind vielmehr die aus den überlieferten Texten entnommenen Handlungen und damit verknüpfte Attribute. Beim Judas etwa ist es der Geldbeutel, den auch Leonardo im Judas-Roman zeichnet, wenn er Behaim als Judas porträtiert. Wichtig ist:

□□

203 Ebd., § 298, S. 317, vgl. auch § 294, S. 315, § 296, S. 315, § 297, S. 317, sowie § 376, S. 372–375. Die Unterlegenheit der bildenden Künste zeige sich nach Cicero darin, dass die Statuen und Bilder Darstellungen von Körpern, aber nicht von Seelen seien; Cicero: *Pro Archia* 30 (es handelt sich um eine Verteidigungsrede für den Dichter Archias). Ausführlicher ist Cicero in seinem Brief an den Geschichtsschreiber Luceius, in Cicero: *Fam*, V, 12, 7. Vgl., auch Horaz: *Epist* II 1, 248–250, wo er über die Wiedergabe des Gesichtsausdrucks als Charakter und Seele berühmter Männer auf Bronzebildern sagt, diese seien nicht besser als durch das Werk des Dichters.

204 Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 15, S. 22–25: »[...] la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriua appieno quel, che immediate il pittore ti rappresenta co'la sua scientia. [...] 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 [...].«

205 Zum Problem bei Leonardos Abendmahlbild u.a. Leo Steinberg: *Leonardo's Incessant Last Supper*. New York 2001, S. 217–218.

Das Wissen über die Heiligen ist *Texten* zu entnehmen und nur sie allein sind für die Identifikation gegeben. So konnte der Geldbeutel auch ein Zeichen für Matthäus sein, aufgrund seiner Tätigkeit als Zöllner.²⁰⁶

Dennoch findet sich mitunter, etwa bei Gregor, die *pictura-laicorum-litteratura*-These vertreten,²⁰⁷ also die Auffassung, dass Abbildungen durchweg allein für die Schriftkundigen wortsprachliche Darstellungen ersetzen (vergegenwärtigen) sollten:

Die Bilder sollen deshalb in den Kirchen angebracht werden, damit jene, die nicht lesen können, wenigstens aus den Erscheinungen auf den Wänden entnehmen können, was sie aus Büchern nicht verstehen würden.²⁰⁸

Für Gregor sind Bilder eine stumme Predigt (*muta praedicatio*).²⁰⁹ Doch handelt es sich letztlich um einen Irrtum,²¹⁰ denn es ist in der Regel gerade *nicht*

□□

206 Vgl. Monstadt: *Judas beim Abendmahl*, S. 92.

207 Bei Luther (WA 10/II, S. 458), heißt es: »Denn ich nicht für böse achte, So man solche geschichte auch ynn Stuben und ynn kammern mit den sprüchen malete, damit man Gottes werck und wort an allen enden ymer fur augen hette, und daran furcht und gleuben gegen Gott ubet. Und was solts schaden, ob ymand allefurnhemlichee geschichte der ganntzen Biblia also lies nach einander malen yn ein büchlin, das ein solch büchlin ein leyen Bibel were und hiesse.« Offenbar handelt es bei Luther um Bilder, die zugleich einen biblischen Text tragen. An anderer Stelle vergleicht Luther die Allegorie mit der *pictura*, (WA 40/I, S. 652): »Sunt enim quaedam picturae quais ob oculos pingitur.«

208 Gregor: *Ep.* 105, Sp. 1027–1028: »Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent.« Übersetzung Hermenegild Biedermann: »Bild, Bilderverehrung, I: Patristik und Ostkirche«, in: *Lexikon des Mittelalters*. München 1983, Bd. II, Sp. 145–147, hier: Sp. 145. Den Ausgang bildet ein Diktum Gregors des Großen, *Ep XI*, 13 (*PL 77*, Sp. 1128): »[...] Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturam historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est. [...] Frangi ergo non debuit quod non ad adorandum in Ecclesiis, ed ad instruendis solummodo mentis fuit nescientium collocatum.« Zunächst ist festzuhalten, dass es sich um eine Reaktion des Tadels der Vernichtung von Bildern in den Kirchen (von Marseille) mit dem Hinweis auf ihren Nutzen handelt; dann geht es darum, dass man allein darum bedacht sein müsse, dass das Volk die Bilder nicht anbetet – übrigens ein anhaltendes Problem, das zu nicht wenigen Differenzierungen in der Scholastik hinsichtlich der Bild-Abbild-Relation geführt hat, in der Reformation vehement aufbricht und einen Höhepunkt erlangt in einem Dekret auf der letzten Sitzung des Tridentinischen Konzils 1563, hierzu Hubert Jedin: »Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung«, in: *Tübinger Theologische Quartalschrift* 116 (1935), S. 143–188, sowie S. 404–429; Anastasio Roggero: »Il decreto del concilio di Trento sulla venerazione delle immagini e l'arte sacra«, in: *Ephemerides carmelitanae* 20 (1969), S. 150–167.

verständlich, worauf sich Bilder mit ihren Darstellungen beziehen, sofern nicht die textuellen Kontexte mit vermittelt werden.

Die über Epochen gehende Wiederholung der Aussage, die Bilder sprächen zum Laien, die Texte zum Literaten, oder die Schöpfung läsen die Analphabeten, die Bibel die Geschulten, darf mit ihrem kleinen Kern von Wahrheit nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch die Bilder, an die gedacht ist, Text vermitteln, ohne in Schrift Überliefertes kein Bild sind, das verstanden würde, daß aus der Anschauung des Buchs der Welt zunächst nicht mehr als Allgemeingefühle zu gewinnen sind, die einen christlichen, gar theologischen Charakter erst empfangen durch Orientierung an dem Wort der Bibel.²¹¹

Ohne ›Text‹ erscheinen die Bilder als unverständlich: Sie erhalten beispielsweise *tituli*, Inschriften,²¹² oder Personen bzw. Personengruppen werden im

□□

209 Vgl. Michel Camille: »Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy«, in: *Word and Image* 8 (1985), S. 26–49; Lawrence G. Duggan: »Was Art Really the Book of the Illiterate?«, in: *Word and Image* 5 (1989), S. 227–251; ders.: »Reflections on ›Was Art Really the Book of the Illiterate?‹«, in: *Readings Images and Texts*, hg. v. Marielle Hageman und Marco Mostert. Turnhout 2005, S. 109–121; Celia M. Chazelle: »Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marceilles«, in: *Word and Image* 6 (1990), S. 138–153; auch dies.: »Memory, Instruction, Worship: Gregory's Influence on Early Medieval Doctrines of the Artistic Image«, in: *Gregory the Great. A Symposium*, hg. v. John C. Cavadini. Notre Dame, London 1995, S. 181–195; Madeline H. Caviness: »Biblical Stories in Windows: Were They Bibles for the Poor?«, in: *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, hg. v. Bernard S. Levy. Binghamton, New York 1992, S. 103–147.

210 Vgl. auch Michael Curschmann: »*Pictura laicorum litterata?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse«, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter* [...], hg. v. Hagen Keller, Klaus Grubmüller und Nikolaus Staubach. München 1992, S. 211–229, hier: S. 213: »Wer, um ein nahezu beliebiges Beispiel herauszugreifen, das ikonographische Programm der Fenster in der Kathedrale von Canterbury entziffern wollte, müßte nicht nur weitsichtig, sondern auch hochgebildet sein; unter diesen Umständen lohnt es sich kaum, zu überlegen, ob Gregor der Große ›recht hat‹ oder nicht.«

211 Friedrich Ohly: »Neue Zeugen des ›Buchs der Natur‹ aus dem Mittelalter«, in: *Iconologia sacra: Mythos, Bildkunst, Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas* [...], hg. v. Hagen Keller u.a. Berlin 1994, S. 546–568, hier: S. 551.

212 Vgl. u.a. E. Steinmann: *Die Tituli und die Kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. – 11. Jahrhundert*. Leipzig 1892; Julius von Schlosser: *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*. Wien 1891, vor allem S. 15–17, Joseph Anton Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. In: *Zeitschrift für*

□□

christliche Kunst 15 (1902), Sp. 205-210, Sp. 235-240, und Sp. 275-280, auch Dario Covi, Lettering in the Inscriptions of 15th Century Florentine Paintings. In: *Renaissance News* 7 (1954), S. 46-50; zahlreiche Beispiele der Beschriftung von Bildern mit mehr oder weniger längeren Texten bietet Gero Seelig, Inkunabelillustration mit beweglichen Bildteilen. In: *Gutenberg-Jahrbuch* 70 (1995), S. 102-134, ferner Mieczyslaw Wallis: »Inscriptions in Paintings [1971]«, in: *Semiotica* 9 (1995), S. 1–28, u.a. S. 4: »Inscriptions were usually placed above a person or near him or her, or symmetrically on both sides. Sometimes the letters or syllables were written not in a horizontal sequence, but vertically; sometimes they were made to follow a semicircular or wavy line. Regardless of its meaning every inscription was an ornament carefully fitted into the painting as a whole.« S. 6: »[...] in the Annunciation by Jan van Eyck the Angel says, ›Ave gratia plena‹, to which Mary replies, ›Ecce ancilla Domini‹. Sometimes only the Angel's words, ›Ave gratia plena‹ are represented. In all probability, the painter was convinced that these words should suffice to evoke in the spectator's memory the full text of the dialogue.« Zudem werden (S. 6–8) verschiedene Funktionen der Bildinschriften unterschieden, darunter auch die Identifikation der dargestellten Person. So erlauben erst die »Namensbeschriften« eine individuelle Identifikation der »sieben Weisen«, vgl. Helga von Heintze: »Die erhaltenen Darstellungen der sieben Weisen«, in: *Gymnasium* 84 (1977), S. 437–443; auch dies.: »Zu den Bildnissen der sieben Weisen«, in: *Festschrift für Frank Brommer*, hg. v. Ursula Höckmann und Antje Krug. Mainz 1977, S. 163–173; auch Tobias Leuker: »Der Titulus von Giotto's ›Navicella‹ als massgeblicher Baustein für die Deutung und Datierung des Mosaiks«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 28 (2001), S. 101–108; sowie Erik Thunø: »Looking at Letters. ›Living Writing‹ in S. Sabina in Rome«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34 (2007), S. 19–41; Werner J. Schneider, Der Denker mit dem Epsilon: Ein Bildnis des Apollonius von Perge? In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*

Bild mit Texten versehen²¹³ oder mit Spruchbändern²¹⁴ – und diese direkt aus dem Mund kommenden Spruchbänder konnten oder sollten (bei einigen Dar-

□□

114 (1996), S. 227-236, Elizabeth McGrath: »Von den ›Erdbeeren‹ zur ›Schule von Athen‹. Titel und Beschriftungen von Kunstwerken in der Renaissance«, in: *Vorträge aus dem Warburghaus*. Berlin 1998, Bd. 2, S. 117–188; ferner Shira Brisman: »The image that wants to be read: an invitation for interpretation in a drawing by Albrecht Dürer«, in: *Word and Image* 29 (2013), S. 273–303 zu weiteren Aspekten Michel Massing, Dürer's Dreams. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), S. 238-244, - Ferner Emanuel Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer. Neudruck der Ausgabe 1885. Osnabrück 1965, auch Otto Hurm, Die Schrift auf den frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken. In: *Gutenberg-Jahrbuch* 1958, S. 11-15; zum Hintergrund auch Elena Walter-Karydi, Die Entstehung des beschrifteten Bildwerkes. Zur Funktion und Eigenart der frühgriechischen Schriftlichkeit. In: *Gymnasium* 106 (1999), S. 289-316, zu weiteren Aspekten Robert, Jörg: Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts. Frank Büttner und Gabriele Wimbüch (Hrg.), *Das Bild als Autorität*. München 2004, S. 205-226

213 Vgl. u.a. Mischa von Perger: »Wer pflückt die Rose? Beschriftete Heiligenscheine bei Martin Schongauer«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 400–410. Ein Beispiel liefert Hans Holbeins *Lex et Gratia*. Das in zwei Bildhälften zerlegte Bild versucht, Luthers Rechtfertigungslehre zu illustrieren: Auf der linken Seite ist ein Skelett in einem Grab zu sehen mit der Überschrift »MORS«, auf der rechten ein aus dem Grab Steigender mit der Überschrift »VICTORIA NOSTRA«. Etwas im Hintergrund befindet sich eine kleine Menschengruppe mit der Überschrift »AGNVS DEI« und auf der linken Seite parallel hierzu Adam und Eva mit der Überschrift »Peccatvm«. In der Mitte, gerahmt von zwei älteren Gestalten, ist ein nackter Mensch dargestellt, dessen Individualisierung die Überschrift »HOMO« verhindert. Die beiden älteren Männer werden namentlich benannt und jeweils ein Bibelspruch hinzugefügt. Zum Hintergrund vgl. Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*. Hamburg 2006, 2 Bde. Selbst bei bildlichen Darstellungen, die einen vorliegenden Text illustrieren sollen, kommt es mitunter zu separaten Beschriftungen, die erklären, was auf einem Bild zu sehen ist, vgl. Miriam Weiss, Text und Bild – Lehrformen des Matthäus Paris in den ‚Chronica maiora‘. In: *Das Mittelalter* 17 (2012), S. 66-74.

stellungen) »heftigste Erregung, unkontrollierte Affektrede und auch Handlungsverlust« ausdrücken.²¹⁵ War die Referenz sichergestellt durch Inschriften, so bedurfte es weder singularisierender Attribute noch der Ähnlichkeit mit einem Vorbild: Ein Porträt ist dann das Porträt desjenigen, den die Inschrift angibt, ohne dass Ähnlichkeit erforderlich wäre.²¹⁶ Der Unterricht mit Bildern griff denn auch darauf zurück, dass man die Texte memorierte und so die dargestellten Episoden erkennen und zuordnen konnte.²¹⁷ Die Bilderläuterungen des Philostratus (*εἰκόνας*) fordern mitunter den Betrachter sogar auf, sich die Szenen aus Texten (etwa des Homer) in Erinnerung zu rufen, ohne die das Bild nicht zu verstehen sei.²¹⁸

□□

214 Vgl. u.a. Susanne Wittekind: »Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30 (1996), S. 343–367.

215 Karl Clausberg: »Spruchbandaussagen zum Stilcharakter. Malende und gemalte Gebärden, direkte und indirekte Rede in den Bildern der Veldeke-*Äneide* sowie Wernhers Marienliedern«, in: *Städte-Jahrbuch* N.F. 13 (1991), S. 81–110, hier: S. 89; auch ders.: »Spruchbändreden als Körpersprache im Berliner *Äneiden*-Manuskript«, in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange*, hg. v. Thomas W. Gaetgens. Berlin 1993, Bd. 2, S. 345–355.

216 Hierzu Ernst H. Gombrich: »Meditationen über ein Steckenpferd oder die Wurzeln der bildnerischen Phantasie«, in: ders.: *Meditation über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst [Meditations]*, 1963]. Frankfurt a.M. 1973, S. 17–33. Zu weiteren Aspekten Aaron Kotzbelt, E. H. Gombrich on Creativity: A Cognitive Historicycla Case Study. In: *Creativity Research Journal* 20 (2008), S. 93–104, zu weiteren Aspekten Id., Bildliche Anlurchungen. In: Martin Schuster und Bernard P. Woschek (Hrg.), *Nonverbale Kommunikation durchh Bilder*. Stuttgart 1989, S. 123–142.

217 Hierzu Aline Rousselle: »Images as Education in the Roman Empire (Second-Third Centuries AD)«, in: *Education in Greek and Roman Antiquity*, hg. v. Yun Lee Too. Leiden,–Boston, Köln 2001, S. 372–403.

218 Hierzu vor allem Christoph Michel: »Die ›Weisheit‹ der Maler und Dichter in den ›Bildern‹ des Älteren Philostrat«, in: *Hermes* 102 (1974), S. 457–466; ferner Albin Lesky: »Bildwerk und Deutung bei Philostrat und Homer«, in: *Hermes* 75 (1940), S. 38–53, und Karl Lehmann-Hartleben: »The Images of the Elder Philostratus«, in: *Art Bulletin* 23 (1941), S. 16–44; beide Beiträge auch zur Frage, inwieweit die Bildbeschreibungen nur fiktiv seien; ferner Stephen M. Beall: »Word-Painting in the ›Imagines‹ of the Elder Philostratus«, in: *Hermes* 121 (1993), S. 350–363, ferner Norman Bryson, *Philostratus and the Imaginary Museum*. In: Simon Goldhill und Robin Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge 1994, S. 255–283, Otto Schönberger, *Die ›Bilder‹ des Philostratos*. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Exkphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 157–176, Ella Birmelin, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apolloniios*. In: *Philologus* 88 (1933), S. 149–180 und S.392–414.

Auch wenn die Betrachter nicht lesen konnten, so konnten sie doch hören und man konnte ihnen erzählen, was sie sahen. Perutz spielt im *Marques de Bolibar* darauf an, wenn er den ins Bild gebannten alten Vorwurf der Christen an die Juden, Jesus Christus nicht als den Messias ihrer Weissagung zu akzeptieren, durch einen Pfarrer mit Verweis auf ein Bild erläutern lässt:

»In Cordoba in der Kathedrale«, sagte der Pfarrer, »hängt sein Bild und darunter stehen die Worte: ›*Tu enim, stulte Hebraee, tuum deum non cognovisti*«, das will sagen: ›Du störrischer Jude, du – «²¹⁹

Die Unterschrift zeigt, dass das Bild allein genommen nicht das zeigt, was es zeigen soll, sondern der Unterschrift und bei Perutz zudem auch noch der Übersetzung durch den Pfarrer bedarf. Wie die *illiterati* oder *rustici* erhielt man entsprechende mündliche Unterweisungen. Der verstärkt naturalistische Charakter der Abbildungen machte solche Inschriften nicht überflüssig, im Gegenteil: Umso lebensähnlicher die Abbildungen waren, desto größer waren die Gefahren, sie für die Wirklichkeit zu nehmen.²²⁰ So heißt es in den *Libri Carolini*, man verehrte und küsste ein Bild, das die Überschrift ›Mutter Gottes‹ trägt, wohingegen ein ähnliches Bild mit der Überschrift ›Venus‹ dazu führte, dass es verlästert, verspottet und verflucht wurde.²²¹ Der Naturalismus erscheint als verfehlt, wenn das Wissen über die Heiligen nur über Texte vermittelt ist und diese so gut wie nichts über ihr Aussehen enthalten – was nicht ausschließt, dass man nicht immer wieder versucht hat, aus den Texten heraus sich eine bildliche Vorstellung zu machen. Ein Naturalismus, der darin besteht, bestimmte gegenwärtige Menschen darzustellen, erscheint als verfehlt oder kann nur anderen Zwecken als der Identifizierung dienen. Das lässt

□□

219 Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 111.

220 Hierzu E. De Bruyne: *Esthétique du moyen age*. Louvain 1947, S. 291.

221 Herbert Schade: »Die *libri carolini* und ihre Stellung zum Bild«, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 79 (1957), S. 69–78, hier: S. 74; ferner Hubert Bastgen: »Das Capitulare Karls der Großen und die Bilder«, in: *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 36 (1911), S. 631–666, 37 (1912), S. 15–51, und S. 455–533. – Unter einem anderen Aspekt auch Erasmus: *Dialogus cui titulus Ciceronianus*, S. 130–131: »Und wenn heutzutage jemand die jungfräuliche Gottesmutter so darstellte, wie Apelles einst die Diana malte, oder die Jungfrau Agnes ist der gleichen Gestalt wie Apelles die in der ganzen Literatur gefeierten Anadyomene, wenn er der heiligen Thekla das Aussehen der Lais [scil. einer berühmten Hetäre] gäbe: Würdest du von so einem Maler sagen, daß er an Apelles heranreicht?« Zudem Ann Freeman, *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini* 16 (1985). In: *Viator* 16 (1985), S. 65–108, ferner Ead., *Theodulf of Orléans and the Libri Carolini*. In: *Speculum* 32 (1957), S. 663–705, kritisch hierzu Stephen Gero, *The Libri Carolini and the Image Controversy*. In: *The Greek Orthodox Theological Review* 18 (1973), 7–34.

ein weiteres Problem aufscheinen: Die Individualisierung verkennt das eigentliche Problem. Es geht auch bei Perutz' Leonardo nicht um die individuelle Judasdarstellung, sondern um etwas Allgemeines, und dieses Allgemeine ist nur in der Überlieferung zugänglich. Im *Judas des Leonardo* ist dieses Allgemeine die Judassünde, die jemanden zum Vorbild für die Darstellung des konkreten Judas macht. Es ist, wenn man so will, etwas Unsichtbares, das gestaltet wird. Kann man aber eine Sünde oder die Sündhaftigkeit sehen?

7 Darstellung des Allgemeinen: Die Judassünde

Komplizierend kommt der Umstand hinzu, dass der Judas des Abendmahls noch nicht der ist, der die Judassünde begangen hat, sondern diese erst begangen wird. Es geht bei seiner Darstellung mithin um die Konkretisierung einer – wenn man so will – Disposition, die Judassünde zu begehen. Aber wie verhält es sich denn mit dieser Sünde? Hier kommt es nun zu einem weiteren in Perutz' Roman gestalteten Problem: Es geht um die (bildliche) Konkretisierung von etwas, das abstrakt, allgemein oder unsichtbar ist. Bei der Monjita gelingt dies: Wenn man so will, dann hat hier das Bild zu einer adäquaten Darstellung des Wesens der Paolita als Monjita geführt, obwohl sich der Maler nach Leonardo *somma peccato* der Auto-Mimesis schuldig gemacht hat, also die Verwendung der eigenen oder der Züge von Familienmitgliedern bei der Darstellung fremder Personen: »Allen heiligen Frauen und auch der Muttergottes gebe ich auf meinen Bildern das Gesicht meiner Tochter«,²²² bekennt der Vater der Monjita. Leonardo da Vinci mokiert sich in seinem *Traktat über die Malerei* über zeitgenössische italienische Maler, die etwa bei der Darstellung von Heiligen diesen die eigenen Gesichtszüge oder die von Verwandten geben,²²³ also genau das tun, was der Vater im *Marques de Bolibar* tut. Allerdings ist dies nicht einer ›Erkenntnis‹ des Malers geschuldet, nutzt er

□□

222 Perutz: *Marques de Bolibar*, S. 145.

223 Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, § 108–109, S. 159–161, auch § 137, S. 183, sowie § 186, S. 221. Hierzu auch Martin Kemp: »*Ogni dipintore dipinge se*: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory«, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. v. Cecil H. Clough. Manchester 1976, S. 311–333; Frank Zöllner: »*Ogni Pittore Dipinge Sé*«. Leonardo da Vinci and ›Automimesis‹«, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk [...]*, hg. v. Matthias Winner. Weinheim 1992, S. 137–160.

doch das Konterfei seiner Tochter für diverse bildliche Darstellungen als Vorbild.

Perutz dient dies als Ansatzpunkt einer Episode, die das mangelnde Interesse an der Kunst anzeigt, das in diesem Fall durch das Interesse an Erotik verdrängt wird.²²⁴ Einer der Offiziere im *Marques de Bolibar*, der gehört hat, dass der Maler den Heiligen das Gesicht seiner Tochter gibt, fragt ihn, ob er ein Bild der Heiligen Susanne habe. Der Maler ist sich nicht sicher, welche Heilige der Offizier meint; ist es die, die »zur Zeit des römischen Kaisers Diokletian enthauptet worden ist, weil sie sich weigerte, den Sohn dieses Kaisers zum Gemahl zu nehmen«? Der Offizier verneint widerwillig, seine Hintergedanken richteten sich auf ein anderes Szenario. Daraufhin der Maler: »Ich kenne keine zweite Heilige dieses Namens«, und zum Beweis führt er an: »Weder Laurentius Surius, noch Petrus Ribadeira, auch nicht Simeon Metaphrastes, Johannes Trithemius oder Sylvanus a lapide« würden von einer solchen Heiligen berichten. Der Offizier erläutert, dass es sich um »jene Heilige« handle, »die von den beiden Juden im Bade überrascht wurde, die Geschichte« sei »ja bekannt«. Der Maler bemerkt, dass er diese Szene nicht gemalt habe, und korrigiert, dass es sich dabei nicht um eine Heilige handle, sondern um eine »Jüdin aus der Stadt Babylon«. Der Offizier hält fest »Jüdin oder nicht Jüdin«, und er »warf einen sehr beredten Blick auf die Monjita«,²²⁵ von der er nicht nur die Gesichtszüge, sondern noch mehr zu sehen erhofft hatte, meinend, die Tochter habe auch für die Nackte das Modell abgegeben.

Doch zurück zur Judasdarstellung: Beim Judas gelingt die bildliche Konkretisierung des Allgemeinen, also der Judassünde, *nicht*, und dies hat etwas mit der Bestimmung der Judassünde zu tun, also dem Stolz und dem Verrat an einer Liebe. Einen möglichen Kontext für Perutz' Judas-Roman und nicht zuletzt für die von Leonardo definierte Judas-Sünde bietet Augustinus.

Perutz war, wie eingangs schon erwähnt, recht belesen; unter anderem war er offenbar mit einigen Schriften des Augustinus vertraut. Das belegt unter anderem die Erzählung »Der Tag ohne Abend«. Sie ist einer Legende des Mathematikers Galois nachempfunden: In ihr vertändelt ein hochbegabter Student mit dem Namen Georges Durval sein Leben, bis er sich mit einer Duellforderung konfrontiert sieht. In den letzten Tagen vor dem Duell wird er mathematisch überaus kreativ und hält zahlreiche mathematische Erkenntnisse schriftlich fest. Im Duell stirbt er; für ihn hat dieser Tag keinen Abend. Pe-

□□

224 Ein anderes Beispiel ist die Reduzierung auf die Materialität, wenn es um den Preis eines Gemäldes geht, Perutz: *Marques de Bolibar*, S. 145 oder S. 158–159.

225 Ebd., S. 146.

Perutz hat dieser Erzählung einen kommentierenden Anhang beigegeben, der mehr oder weniger direkt auf das ›philosophische‹ Problem verweist.

Die Geschichte Georges Durvals mußte erzählt werden. Es scheint mir manchmal, als gewährte sie einen gewissen Einblick in die Ökonomie des Weltgeschehens. Es ist fraglich, ob die großen Frühverstorbenen der Wissenschaft, der Kunst und der Literatur, Puschkin etwa oder Lassalle oder Lord Byron, ihrem Lebenswerk auch nur eine einzige Zeile hinzugefügt hätten, wenn der Tod an ihnen vorbeigegangen wäre. Vielleicht ist es so, daß das Schicksal nur Menschen abberuft, die nichts mehr zu geben haben, die am Ende angelangt und leer und ausgebrannt sind.²²⁶

Man kann nur vermuten, weshalb Perutz eine solche Kommentierung für erforderlich gehalten hat: Es könnte aus der Befürchtung geschehen sein, dass seine Leser nicht erkennen, dass der Titel der Erzählung ein (Teil-)Zitat darstellt, nämlich aus Augustinus' *Confessiones*: »Dies, autem septimus sine vespera.« Die ganze Passage lautet übersetzt:

Der siebte Tag aber ist ohne Abend und hat keinen Sonnenuntergang, denn du hast ihn gelegt zu ewiger Dauer. Und wenn du nach all deinen sehr guten Werken am siebten Tage ruhest, obschon du sie in Ruhe vollbracht, so soll dies Wort deines Buches uns verkünden, daß auch wir nach unseren Werken, die nur darum sehr gut heißen können, weil du sie uns schenktest, am Sabbat des ewigen Lebens ruhen werden in dir.²²⁷

Der Hintergrund bei Augustinus ist seine Genesis-Interpretation, bei der er in der Form eines Gebets in die letzte Stufe der ewigen Weisheit und Ruhe eintritt. Die Ordnung der göttlichen Schöpfung wird, wenn sie an ihr Ziel gelangt, vergehen. Sie hat Morgen *und* Abend. Der siebente Tag hat keinen Abend, denn Gott hat ihn zum ewigen Bleiben »geheiligt«, damit wir am Sabbat des ewigen Lebens in Gott ruhen, und dann wird Gott in uns ruhen, wie er jetzt in uns wirkt.²²⁸ Nimmt man diesen Kontext wahr, dann erübrigt sich der kommentierende Anhang zu der Erzählung: Die Frage, was Gott geschaffen hätte, wenn für ihn der siebente Tag einen Abend gehabt hätte, ist sinnlos oder aber häretisch. Die kontrafaktische Imagination, was ein Frühverstorbenen noch alles hätte schaffen können, wenn er noch leben würde, erscheint so als eine

□□

226 Leo Perutz: »Der Tag ohne Abend«, in: ders.: *Herr, erbarme dich meiner*, S. 161–169, hier S. 168–169.

227 Augustinus: *Confessiones*, XIII, 36, 51 (S. 840–841). Nur erwähnt sei, dass der achte Tag der Tag der Auferstehung mitunter angesehen wurde, hierzu Reinhart Staats, *Ogdoas* als ein Symbol für die Auferstehung. In: *Vigiliae Christiane* 26 (1972), S. 29–52.

²²⁸ Im Schöpfungssabbat ließe sich eine jeder Geschichtlichkeit entthobene Welt angedeutet sehen (Hebr 4, 1ff).

sinnlose Frage. Das ist noch keine Interpretation der Erzählung, denn der nähert man sich erst, wenn man etwa überlegt, was diese Parallelisierung des göttlichen mit dem menschlichen Schaffensprozess bedeuten soll. Aber das unternehme ich hier nicht; ich wollte nur belegen, dass Perutz sich mit Augustinus' Werken ausgekannt hat.

Denn Augustinus gehört auch zu denjenigen, die den Stolz (*superbia*) im Zusammenhang mit seiner Sündenlehre auszeichnen, die somit einen Kontext für Perutz' Judas-Roman darstellen kann.²²⁹ In Anlehnung an die Heilige Schrift – etwa Psalm 13 –, heißt es in *De civitate Dei*: »Initium enim omnis peccati superbia sunt.«²³⁰ Etwas ist entscheidend in der Aussage: Der Stolz ist der Beginn *jeder* Sünde, und Sünde meint dabei ein sich Entfernen von Gott. In seinen *Confessiones* erklärt Augustinus immer wieder sein Verleugnen von Gott durch seinen Stolz. Dies entspricht nicht der Judassünde, sondern liefert eine übergreifende, allgemeine Bestimmung des sündhaften Menschen. Denn die Grundlage für jede Sünde ist demnach einzig und allein der Stolz, verstanden als Selbstliebe. Dies ist auch im Mittelalter allgegenwärtig. Die *superbia* wird als Verfehlung in der Regel auf die Ebenbildlichkeit des Menschen bezogen: Gewinnt die *superbia* beim Menschen, so genüge ihm nicht mehr, *ad imaginem et similitudinem dei* geschaffen worden zu sein, sondern er versucht, Gott *similis* zu sein. Der Mensch, der zwischen Gott und der übrigen Schöpfung stehe, falle so aus der *media regio salutis* und stürze in die ›Tiefe‹.²³¹ Leonardo schreibt nun in seinem Traktat von der »Aehnlich-

□□

²²⁹ Zum Superbia-Thema allgemein und seiner Aufnahme in der deutschen Literatur des Mittelalters vgl. Wolfgnagn Hempel, *Übermuot diu Alte ... Der superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bonn 1970. Dort auch Hinweise zu der Entgegensetzung von *superbia* und *humilitas*. Dort wird auch gezeigt, dass die Auffassung oftmals anzutreffen ist, dass die *superbia* die Ursünde und Sündenwurzel darstellt, vgl. auch Gregor der Große: *Moralium Libri, Sive Expositio in Librum B. Job* [595]. In: Id., *Opera Omnia*. Parisii 1878 (*PL* 75) Sp. 509-1162, und (*PL* 76, Sp. 1-784) hier (*PL* 76), Sp. 621: "Radix quippe cuncti mali superbia est, de qua, Scriptura attestante, dicitur: *Initium omnis peccati est superbia* (Eccli. X, 15)."

230 Augustinus: *De Civitate Dei*, XII, 6.

231 Von den zahlreichen Beispielen nur Augustinus: *Confessiones*, VII, 7, 11. Hierzu auch J. F. Procopé: »Initium omnis peccato superbia«, in: *Studia Patristica* 22 (1989), S. 315–320; William M. Green: »Initium omnis peccati superbia«, in: *University of California Publications in Classical Philology* 13 (1944–1950), S. 407–431. – Unter *superbia* wird im Mittelalter nicht selten auch die *curiositas* subsumiert, vgl. Gerson: »Contra curiositatem studentium, lectione duae [1402]«, in: ders.: *Œuvres III* [1962], S. 224–249, hier: S. 229–230. Gegenüber dem komplexen Gebilde, das etwa Bernhard von Clairvaux in seinem *Liber de gradibus humilitas et superbiae* entwirft, in dem er einen stufenweisen Aufstieg imaginiert, handelt es sich bei der Zweiteilung um eine Schwundform, die vor allem nicht die graduelle Abstufung

keit« des Malers mit dem »göttlichen Geist«, zu dem er sich »emporschwingt, [...] mit freier Macht in der Hervorbringung verschiedenartiger Wesenschaft«,²³²

Zurück zu dem Problem im *Judas des Leonardo*. Auf dem Bild des Leonardo in dem Roman von Perutz ist der Judas nicht der Judas, sondern es ist der durch die Sünde angefochtene Mensch überhaupt; es hätte mithin in diesem Fall nicht eines Vorbildes für den Judas bedurft, sondern – folgt man Augustinus – nur des Vorbilds eines beliebigen sündigen Menschen. Es geht dann um die *konkrete* Handlung des Judas, die ihm allein zukommt, ebenso wie die konkrete Handlung Behaims. Was also stellt Perutz' Leonardo mit seinem Judasbild dar?

8 Die höchste der Künste. Perutz' Widerlegung und Kontrafaktur Leonardos

In seinem Traktat schreibt Leonardo da Vinci:

Was ist näher am Mann, der Name Mann, oder des Mannes Ab- und Scheinbild? Der Name Mann wechselt nach verschiedenerlei Ländern, und die Form ändert sich nicht, ausser durch den Tod. Und dient der Dichter dem Verständniss auf dem Wege des Gehörs, der Maler thut es auf dem des Auges, das der höher stehende Sinn ist.²³³

Hiernach hätte die Sünde bestenfalls einen Namen, aber kein Gesicht. Was bedeutet das nun für den Roman *Der Judas des Leonardo*? Er bietet sich in dieser Hinsicht dar als eine Kontrafaktur der Ansprüche, die Leonardo mit der Malerei erhebt. Die Malerei ist gebunden an die Darstellung des Sichtbaren, aber das Sichtbare erlaubt nicht immer den Rückschluss auf das Unsichtbare. Perutz scheint seine Leonardo-Figur sogar vorteilhafter als den realen Verfasser des Traktats und somit als einen impliziten Beweis für diese Überzeugung konzipiert zu haben. Denn der Leonardo des Romans erkennt weder beim ersten noch beim zweiten Treffen in Behaim den Judas, obwohl er in

□□

der *superbia* kennt, bei der die *curiositas* – historisch wie systematisch – die erste Stufe bildet: Die *curiositas* liegt nach einigen Theologen bereits bei Adam und Eva vor. Bernhard von Clairvaux: »Liber de gradibus humilitatis et superbiae [1124]«, in: ders.: *Opera ad fidem codicem recensuerunt Jean Leclercq. Vol. III: Tractatus et opuscula*. Romae 1963, S. 13–59, hier: S. 36.

²³² Leonardo: *Das Buch von der Malerei*, § 68, S. 127, auch § 133, S. 181.

²³³ Ebd., § 19, S. 31.

beiden Fällen einen Beutel in der Hand hält.²³⁴ Erst die Geschichte, die ihm erzählt wird – die er nicht sieht, sondern aus dem Mund des sterbenden Dichters Mancino hört²³⁵ –, führt bei ihm zu dem Wunsch, »diesen Deutschen« zu sehen, »den der Mancino einen Judas nennt«. Auf Nachfrage erzählt dieser selbst die Geschichte des Verrats seiner Liebe, wie schon eingangs zitiert:

»Ich hatte sie allzusehr geliebt, und das ließ mein Stolz und meine Ehre nicht zu.«
»Ja«, sagte Leonardo, und er dachte an einen anderen. »Das ließ sein Stolz und seine Ehre nicht zu.«²³⁶

Am Ende von Behaims Geschichte heißt es:

»Behaltet einen Augenblick lang den Beutel in der Hand!« bat Leonardo und lächelte und nickte Behaim zu. Und während Behaim den Beutel hielt, bereit, ihn verschwinden zu lassen, tat Leonardo noch einige Striche, und seine Zeichnung war beendet.

Behaim wirft einen Blick in das »Skizzenbuch« und auf sein »Bildnis« und

zeigte sich sehr befriedigt und sparte nicht mit Worten der Anerkennung. »Ja, das bin ich«, sagte er, »und die Ähnlichkeit ist wahrhaftig groß.«²³⁷

Behaim erkennt sich offenbar selbst in dem Bildnis, erkennt sich aber nicht als Judas. Wie aber kann man nun ›den Judas‹ mit den Mitteln der Kunst darstellen, wenn der Rückschluss vom Äußeren auf das Innere, vom Sichtbaren auf das Unsichtbaren nicht ohne weiteres sicherzustellen ist?

Zur Verdeutlichung, wie man durch Kunst etwas zu erkennen geben kann, heißt es bei Schopenhauer:

Näher aber betrachtet, beruht die Sache darauf, daß das Werk der bildenden Kunst nicht, wie die Wirklichkeit, uns das zeigt, was nur einmal da ist und nie wieder, nämlich die Verbindung dieser Materie mit dieser Form, welche Verbindung eben das Konkrete, das eigentlich Einzelne ausmacht, sondern daß es uns die Form allein zeigt, welche schon, wenn nur vollkommen und allseitig gegeben, die Idee selbst wäre. Das Bild leitet uns mithin vom Individuo weg auf die bloße Form.²³⁸

□□

234 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 24–25.

235 Ebd., S. 182–183.

236 Ebd., S. 191.

237 Ebd., S. 195.

238 Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*. Zürich 1977, II, 2, § 209, S. 464.

Das mag genügen – ich brauche hier nicht auf Schopenhauers Auffassung einzugehen, dass diese »Absonderung« jedem »Bild«, »Gemälde«, »Statue« eigen sei, zum »Charakter des ästhetischen Kunstwerkes« gehöre. Ich will nur zu zeigen versuchen, dass Leonardo diese Art der Darstellung gerade nicht gelingt. Es gelingt ihm nicht, weil – erneut in den Worten Schopenhauers – es ihm nicht gelingt, die »Form« ohne die »Materie« zu geben. Bei Schopenhauer ist das Beispiel das der »Wachsfiguren«:

Hier liegt nun eigentlich der Grund, warum Wachsfiguren keinen ästhetischen Eindruck machen und daher keine Kunstwerke (im ästhetischen Sinn) sind: obgleich sie, wenn gut gemacht, hundertmal mehr Täuschung hervorbringen, als das beste Bilde oder Statue es vermag, und daher, wenn täuschende Nachahmung des Wirklichen der Zweck der Kunst wäre, den ersten Rang einnehmen müßten. Sie scheinen nämlich nicht die bloße Form, sondern, mit ihr, auch die Materie zu geben; daher sie die Täuschung, daß man die Sache selbst vor sich habe, zu Wege bringen. Statt daß also das wahre Kunstwerk uns von dem, welches nur einmal ist und nie wieder ist, d.i. dem Individuum, hinleitet, zu dem, was stets und unendliche Male, in unendlich Vielem da ist, der bloßen Form oder Idee, gibt das WachsBild uns scheinbar das Individuum selbst [...].²³⁹

Wenn man so will, dann ist Leonardo vor dem Hintergrund dieses Anspruchs gescheitert: Er gibt zu viel »Materie« – und dies veranlasst Niccola, den dargestellten Behaim als Judas zu identifizieren. Oder anders formuliert: Will man in der Gestalt einer Taube irgendeine »Idee«, etwa die Idee des Friedens, ausdrücken, so ist es vermutlich nicht sonderlich hilfreich, wenn man auf dem Bild eine bestimmte Taube, die man kennt, erkennt. Leonardo bietet im Roman ein individualisiertes Porträt des Judas, das gerade nicht das Judas-Individuum darstellt.

Indirekt und satirisch wird das Problem zwischen individueller und allgemeiner Deutung einer bildhaft dargestellten Handlung auch im *Marques de Bolibar* thematisiert. Dort zeigt der Maler dem Offizier Brockendorf ein Bild und erläutert:

Dieses Gemälde stellt den heiligen Clemens dar in dem Augenblick, da er ein Wunder tut, indem er einen Milzsüchtigen durch die Berührung seines Fußes heilt.

Brockendorf aber deutet die dargestellte individuelle Handlung allgemeiner und bezieht sie nicht auf die singuläre Wundertätigkeit des Clemens, sondern auf sich:

Brockendorf betrachtete den heiligen Clemens, der mit den Insignien der päpstlichen Würde dargestellt war, sehr genau. »Wenn das ein Wunder ist«, meinte er, »so bin ich ein Heiliger, ohne daß ich es bisher wußte. Solche Wunder hab ich öfters getan. Manchmal gibt es gar kein besseres Mittel, um Marodeure wieder auf die Beine zu bringen, als einen tüchtigen Fußtritt.«²⁴⁰

Zurück zum *Judas des Leonardo*. Niccola irrt sich beim Anblick des Judas-Bildes. Das Bild des Judas trägt das Gesicht von Behaim, nicht umgekehrt – an dem Judas-Bild des Abendmahls lässt sich nicht die Person des Judas identifizieren. Festzuhalten ist: (a) Es handelt sich um kein Bild des Judas; (b) es ist das Bild eines oder jedes Menschen, der die Judassünde begangen hat; (c) erkannt wird das dadurch, dass eine bestimmte Person in bestimmter Weise gekennzeichnet wird, in diesem Fall und typischerweise mit einem Geldbeutel; erst dadurch »sagt« die abgebildete Person dem Betrachter etwas, und allein dadurch lässt sie sich erkennen. Es ist gerade nicht das, was der Ich-Erzähler im Zusammenhang mit dem Einfangen eines entlaufenen Pferdes in Umberto Ecos *Der Name der Rose* schreibt:

Gewiß gaben mir jene Spuren für sich genommen nur das Pferd als verbum mentis in den Sinn, und als solches hätten sie es mir überall in den Sinn gegeben. Doch an diesem Ort und zu dieser Stunde des Tages lehrten sie mich, daß zumindest eines von allen denkbaren Pferden dort vorbeigekommen sein mußte. Also befand ich mich bereits auf halbem Wege zwischen der Vorstellung des Begriffes »Pferd« und der Erkenntnis eines einzelnen Pferdes. Und in diesem Fall war mir das, was ich vom Pferd im allgemeinen wußte, durch eine besondere Spur ins Bewußtsein gerufen worden.²⁴¹

Nicola kann Behaim erkennen, aber an Behaim allein kann sie nicht erkennen, dass er die Judassünde begangen hat, und auch nicht, dass er das Gesicht des Judas trägt. Es besagt mithin nur: Hätte sie gewusst, dass Behaim seine Liebe verraten würde, hätte sie ihn nie geliebt – es handelt sich dabei um eine vergleichsweise triviale kontrafaktische Imagination. Das Judas-Porträt ist nicht das Bild von einer Person (*homo exterior*), sondern von etwas Allgemeinem (*homo interior*), das exemplifiziert wird, und diese Exemplifikation ist gelungen, wenn derjenige, den es zeigt (*homo exterior*), auch die Bedingungen erfüllt, unter das Allgemeine subsumiert zu werden (*homo interior*), also die Judassünde begangen zu haben.

Wenn man so will, ist Leonardo befangen in dem, was man als »neue[n] Bildvorstellungen des ausgehenden Mittelalters« angesehen hat:

□□

240 Perutz: *Der Marques de Bolibar*, S. 144–145.

241 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von B. Kroeber. München 1982, S. 40.

Die Kennzeichnung eines einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physischen Eigentümlichkeiten, überhaupt durch sein Antlitz, nicht durch die Würde seines Amtes oder Standes oder durch sein Wappen – das ist ein Bildnisbegriff, der dem Abendlande im 2. Jahrhundert n. Chr. fragwürdig zu werden begann und der ihm seit der konstantinischen Zeit dann schrittweise verloren ging. Erst um 1300 ruft die neue Vorstellung vom Menschen die alte Auffassung vom Bildnis wieder herauf.²⁴²

Was lässt sich folgern? Erst die textuelle Überlieferung bildet den Kontext der Bilder. Vermutlich dürften mittelalterliche Bilder oft oder immer, wenn auch mitunter mittlerweile verlorene Titel oder Inschriften besessen haben, die das, was dargestellt wurde, zu identifizieren erlaubten²⁴³ – von den Verbindungen von Sinnbild und Wahlspruch, den Impresen oder Emblemen ganz abgesehen.²⁴⁴ Der wortsprachliche Titel eines Bildes ist entscheidend, etwa der Name des Heiligen, den es darstellen soll. Mittelalterliche Bilder können nur verstanden werden durch die Hinzunahme oder Kontextualisierung durch Worte; Bilder können nicht durch sie selber erkannt werden; nach Leonardo sollen sie zwar referenzialisieren, aber diese Referenz ist opak. Wenn man so will, dann bricht die Judas-Darstellung im Roman die traditionelle *imago-textus*-Verbindung auf. Zwar findet eine Identifizierung statt, aber es ist eine falsche: Behaim ist kein Porträt des Judas-Individuums. Zwar erzeugt der Naturalismus ein Wiedererkennen, nicht aber das richtige Identifizieren. Das Problem ist, dass die neue Qualität der naturalistischen, aus dem Leben geschöpften Bilder außer Kontrolle geraten. Dies ist von Perutz in *Der Judas des Leonardo* durchaus intendiert, will Leonardo doch mittels einer Kennzeichnung von Behaim durch die Wahl seiner Physiognomie für den Judas

□□

242 Harald Keller: »Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters«, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 227–356, hier: S. 229. Zur Vorgeschichte der individualisierenden Darstellungen u.a. Max Kemmerich: *Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts*. München 1907; auch ders.: *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum XIII. Jahrhunderts*. Leipzig 1909. Zum Porträtkonzept Hermann Decker: »Zum Begriff des Porträts«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften* 5 (1929), S. 261–282; Isa Lohmann-Siems: *Die begriffliche Bestimmung des Porträts in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Beitrag zum methodischen Problem der Bildnis-Interpretation*. Hamburg 1972.

²⁴³ Die Bildbezeichnungen sind später von anderen Vorstellungen bestimmt, hierzu hauptsächlich mit Beispielen F. David Martin, *Naming Paintings*. In: *Art Journal* 25 (1966), S. 252–256.

244 Hierzu u.a. Bernhard F. Scholz: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*. Berlin 2002, sowie Dorigen Caldwell: »The Paragone Between Word and Image in Impresa Literature«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63 (2000), S. 277–286.

erwirken, dass Behaim bestraft wird.²⁴⁵ Die Darstellungen, die nicht der Tradition folgen, also den tradierten bildlichen Darstellungsmustern, und die sich an einem Naturalismus orientieren, besitzen zwar einen Mehrwert, aber dieser Mehrwert erweist sich als problematisch. Vor allem sind diese Bilder erneut zu kontextualisieren, also mit einer Geschichte zu verbinden, damit sie verständlich werden und man die den Personen verliehenen Attribute, Symbole oder Insignien versteht. Für das Bild des Leonardo im Roman *Der Judas des Leonardo* übernimmt diese Aufgabe der Roman selbst und tritt an die Stelle der biblischen oder legendarischen Texte. Erst mit ihm wird die Geschichte erzählt, die zum Verständnis des Bildes führt. Das wäre dann eine Kontrafaktur durch den Roman selbst. Allerdings ist das, was so verständlich gemacht wird, nicht etwas, das außerhalb der Erzählung angesiedelt ist, sondern durch sie selbst erzeugt wird. Seh- und Hörsinn, Malerei und Poesie, sind bei Perutz aufeinander angewiesen.

Welches aber ist nun die höchste der Künste? Ist es die Poesie, die die Geschichte zu den Bildern liefert und Leonardo sein Judasvorbild finden lässt? Oder gibt es doch einen anderen Kandidaten, der sowohl der Malerei als auch der Poesie übergeordnet erscheint? Im *Judas des Leonardo* will sich Leonardo, wenn er sein Abendmahl-Gemälde endlich fertig gestellt hat, einer ganz anderen Disziplin widmen, und zwar der Mathematik, »denn in ihr ist der göttliche Ratschluß sichtbar zu erkennen«.²⁴⁶ Und: »Die Mathematik durchdringt und durchleuchtet das menschliche Leben [...]«.²⁴⁷

□□

245 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 193: »Eine gerechte Sache gewiß, und so will ich«, fuhr Leonardo fort, »Euch die Ehre erweisen, die Euch gebührt, indem ich dafür Sorge, daß die Erinnerung an Euch in Mailand nicht verschwinde. Denn das Antlitz eines solchen Mannes ist es wert, abgezeichnet und denen, die nach uns kommen, überliefert zu werden.«

246 Ebd., S. 108.

247 Ebd., S. 131–132. In dem Roman wird Leonardo als in allen Künsten bewandeter vorgestellt, der auch technische Erfindungen gemacht habe, so z.B. S. 54, sich der »Baukunst, der Anatomie, ja sogar der Kriegskunst zugewandt« habe (S. 175). Von ihm sagt sein Schüler d'Oggiono, S. 55: »Einen Mann wie ihn werdet Ihr und wird kein anderer nochmals finden. Denn einen solchen ein zweitesmal zu erschaffen, das ist mehr, als die Natur vermag.« Zu Leonardos »Erfindungen« in diesen Bereichen gibt es im 20. Jh. eine überaus umfangreiche Literatur. Nur erwähnt sei, dass es nicht ungewöhnlich ist, in Leonardo einen bedeutenderen Wissenschaftler als Francis Bacon zu sehen, so heißt es z.B. bei Alfred N. Whitehead: *Science and the Modern World*. Cambridge 1926, S. 58: »Leonardo was more completely a man of science than was Bacon.« Ferner Max Jacobiu, Nicolaus von Cusa und Lionardo da Vinci, zwei Vorläufer des Nicolaus Copernicus. In: *Altpreußische Monatschrift* 39 (1912), S. 152-167.

Es ist nichts Ungewöhnliches, in Leonardo da Vinci den bedeutenderen Wissenschaftler zu sehen.²⁴⁸

□□
248

Davon zeugt das dreibändige monumentale Werk von Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*. Paris 1906, 1909 und 1913. So heißt es bei Alfred N. Whitehead, *Science and the Modern World*. Cambridge 1926, S. 58: „Leonardo was more completely a man of science than was Bacon. The practice of naturalistic art is more akin to the practice of physics, chemistry and biology than is the practice of law.“ Das letztere ist eine Anspielung darauf, dass Bacon ein ausgebildeter Jurist gewesen ist. Solche Stimmen ließen sich bis in die jüngere Gegenwart vermehren, etwa durch W. Barclay Parsons, *Engineers and Engineering in the Renaissance* [1939]. Cambridge 1976, S. 21-23, K. D. Keele, *Three early masters of experimental medicine – Erasistratus, Galen and Leonardo da Vinci*. In: *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 54 (1961), S. 577-588, Id., *Leonardo da Vinci's Physiology of the Senses*. In: C. D. O'Malley (Hrg.), *Leonardo's Legacy. An international Symposium*. Berkeley und Los Angeles 1969, S. 35-56. Hans Schimank behandelt Leonardo als Protagonist in seiner Geschichte der Naturforschung, vgl. Id., *Epochen der Naturforschung. Leonardo/ Kepler/ Faraday*. Berlin 1930. George Sarton, *The Message of Leonardo. His Relation to the Birth of Modern Science*. In: *Scribner's Magazine*, 1919, S. 531-540; Moritz Cantor konzentriert sich bei seiner Darbietung auf Leonardo als Naturwissenschaftler, vgl. Id., *Leonardo da Vinci*. In: *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte* 44 (1878), S.369-381, hierzu auch Franz M. Feldhaus (1874-1954), *Leonardo der Techniker und Erfinder*. Jena 1913 und Ivor B. Hart, *The Mechanical Investigations of Leonardo da Vinci*. London 1925; zudem Bern Dibner, *Leonardo da Vinci. Military Engineer*. In: M. F. Ashley Montagu (Hg.), *Studies and Essays in the History of Science and Learning [...]*. New York 1946, S. 85-111, Ivor B. Hart, *The World of Leonardo da Vinci, Man of Science, Engineer and Dreamer of Flight*. London 1961, ferner Paolo Galluzzi, *Leonardo da Vinci: From the "elementi-macciniali" to the man-machine*. In: *History and Technology* 4 (1987), S. 235-265, Id., *Art and Artifice in the Depiction of Renaissance Machines*. In: Wolfgang Lefèvre (Hg.), *The Power of Images in Early Modern Science*. Basel 2003, S. 47-68, wo es unter anderem heißt: „visual demonstration of theoretical hypotheses or of purely mental experiments“, auch Id., *La carrière d'un technologue*. In: *Léonardo de Vinci ingénieur et architecte*. Ausstellungskatalog. Montral 1987, S. 41-107. Das meint freilich nicht, dass Leonardo keine ‚Experimente‘ vollzogen habe, dazu noch immer Gerolamo Calvi, *Osservazione, invenzione, esperienza in Leonardo da Vinci*. In: *Per il Quarto Centenario della morte di Leonardo da Vinci*. Bergamo 1919, S. 323-353, ferner Marshall Clagett, *Leonardo da Vinci and the Medieval Archimedes*. In: *Physis* 11 (1969), S. 100-151. Allgemein die Einschätzung bei John Herman Randall, *The Place of Leonardo da Vinci in the Emergence of Modern Science*. In: *Journal of the History of Ideas* 14 (1953), S. 191-202. Vgl. auch Ladislao Reti, *The Unknown Leonardo*. New York 1974, Bertoloni Meli, *Guidobala dal Monte and the Archimedean Revival*. In: *Nuncius* 7 (1992), S. 3-34, Cesare Vasoli, *Leonardo da Vinci: Der Künstler als Wissenschaftler und Techniker*. In: Frank Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München 2002, S. 19-36, zudem Frank Fehrenbach; *Der oszillierende Blick. Sfunato und die Optik des späten Leonardo*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522-544. Id., *Blick der Engel und lebendige Kraft. Nilldzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*. In: Isd (Hrg.), *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang (...)*. München 2002, S. 160-206. . Auch Robert Branner, Villard de Honnecourt, Archimedes and

Eine ähnliche Charakterisierung der Mathematik findet sich auch beim historischen Leonardo. In seinem Traktat folgt er nicht nur der dem französischen Architekten Jean Mignot (14. Jh.) zugeschriebenen *Maxime Ars sine scientia nihil est*,²⁴⁹ sondern die Mathematik erfreut sich bei ihm insgesamt großer Wertschätzung: »Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heissen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung hin nimmt.« Und in seinen *Philosophischen Tagebüchern* heißt es: »Non mi legga chi non è matematico nella mia principi« / »Wer kein Mathematiker ist, liest mich nicht nach meinen Prinzipien.«²⁵⁰

Auch im *Judas des Leonardo* taucht ein Mathematiker auf, und zwar der arme, fortwährend Mathematik treibende Mönch Luca,²⁵¹ dem die anwesenden Künstler durchweg für seine mathematische Arbeit Bewunderung zollen. Der Maler d'Oggiono hält ihn gar für einen Philosophen, verweigert ihm in einer Episode allerdings die erbettelten zwei Carlini mit der Begründung: »da er Mathematiker ist, so ist er auch Philosoph und als solcher besser als un-

□□

Chartres. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 19 (1961), S. 91-96, zudem Lawrence Lowie, Francesco di Giorgio on the Design of Church: The Use and Significance of Mathematics in the Trattato. In: *Architectura* 12 (1982), S. 151-163.

249 Hierzu u.a. James J. Ackermann: »Ars sine scientia nihil est«. Gothic Architecture at the Cathedral of Milan«, in: *Art Bulletin* 31 (1949), S. 84–111.

250 Leonardo da Vinci: *Philosophische Tagebücher: italienisch und deutsch*. Zusammenge stellt, übersetzt und mit einem Essay »Zum Verständnis der Texte« und einer Bibliographie hg. v. Giuseppe Zamboni. Hamburg 1958, S. 80, auch S. 31. Zu da Vincis Kenntnissen der Mathematik die Hinweise bei Marshall Clagett: »Leonardo da Vinci and the Medieval Archimedes«, in: *Physis* 11 (1969), S. 100–151.

251 Perutz: *Der Judas des Leonardo*, S. 40. Hinsichtlich der Aussage über sein Erscheinen im Lokal (S. 55): »Mit solcher Sicherheit läßt sich das von mir nicht behaupten, widersprach der Bruder Luca. Zumindest mit jener Sicherheit, die die Mathematik denen gewährt, die sich auf ihre Regeln stützen.« Die Figur des Luca scheint ein historisches Vorbild im Mathematiker Luca Pacioli (1445–1514 oder 1517) zu haben, ein Franziskaner, der mit Leonardo da Vinci zusammengearbeitet hat; zu ihm u.a. E. R. Taylor, *No Royal Road*. Luca Pacioli and his Times. Chapel Hill 1942, Judith F. Fields, *Rediscovering the Archimedean Polyhedra*: Piero della Francesca, Luca Pacioli: Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro and Johannes Kepler. In: *Archive for History of Exact Sciences* 50 (1997), S. 241-289. Zudem E. Picutti, *Sui Plagi matematici di frate Luca Pacioli*. In: *La Scienze* 246 (1989), S. 72-79, Albrecht Heeffer, *The Genesis of the Algebra Textbook: From Pacioli to Euler*. Id., *Algebraic Partitioning problems from Luca Pacioli's manuscript (Vat. Lat.)*. In: *Sources and Commentaries of the Exact Sciences* 11 (2010), S. 3-52. Zu weiteren Hinweise Robert Zwijnenberg, *The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci: Order and Chaos in Early Modern Thought*, Cambridge

sereiner imstande, sich mit Enttäuschungen abzufinden«. ²⁵² Doch d'Oggiono irrt sich: Zwar ist Luca in der Tat Mathematiker, ²⁵³ auch kennt er sich mit den naturphilosophischen Schriften Leonardos aus und weiß daraus zu zitieren. ²⁵⁴ Doch Luca ist, anders als d'Oggiono sich das vorstellt, kein leidenschaftslos-stoischer Philosoph. Luca weiß sich vielmehr sehr wohl für die Unbarmherzigkeit des Malers zu revanchieren, indem er mit einem ihm entwendeten Kohlestift nicht, wie d'Oggiono denkt, selbstzufrieden Mathematik betreibt, sondern an die Tür des Malers eine Inschrift anbringt und sich so gegen d'Oggiono zur Wehr setzt: »Der hier wohnt, ist ein Filz.« ²⁵⁵ Der Herzog argwöhnt als Erklärung dafür, dass Leonardo sein Abendmahlsbild nicht fertiggestellt habe, dass bei ihm in »vielen seiner Künste [...] Windstille eingetreten« sei, er sich, »ob aus Trotz oder aus echtem Eifer, den Experimenten und der Mathematik zugewendet« habe; »von ihm« sei »nicht einmal eine kleine holdselige Madonna zu erlangen«. ²⁵⁶ Der Schatzmeister Landrino mutmaßt, dass Leonardo – einen alten Topos aufnehmend – »ein Weniges von seiner Kunst und seinem Wissen vergessen« müsste, »um wieder schöne Werke zustande zu bringen«. ²⁵⁷

Festzuhalten bleibt, dass Perutz im *Judas des Leonardo* den Wettstreit der Künste nicht nur zum Thema macht und auch nicht nur Leonardos Priorisierung der Malerei durch den Hinweis auf die wechselseitige Angewiesenheit der Künste aufeinander eine deutliche Absage erteilt. Im historischen Rahmen schlichtet Perutz den Streit schließlich auch durch die Inthronisierung einer höheren Kunst, die Mathematik, der sich Leonardo nach der Vollendung seines künstlerischen Meisterwerks in der Rolle des Lernenden zu nähern vornimmt. ²⁵⁸

□□

252 Perutz, ebd., S. 64.

253 Ebd., S. 42: »[...] Luca lehrte an der Universität Pavia die Mathematik.«

254 Ebd., S. 54.

255 Ebd., S. 72.

256 Ebd., S. 11.

257 Ebd., S. 12.

258 Erwähnt sei, dass die Interpretationskunst kein sonderliches Ansehen genießt. Nachdem bemerkt wird (ebd., S. 26–27), dass sich im Mailand der Zeit »die feinsten und gelehrtesten Köpfe versammelt« hätten, »und jedermann in Mailand, vom Schuhflicker bis zum Herzog, [...] mit Leidenschaft« dichtete, »kommentierte, diskutierte, malte, sang, [...] die Geige« spielte oder »die Lyra« schlug, heißt es: Wer sich hingegen auf »keine dieser Künste verstand, [...] legte [...] zumindest seinen Dante aus«.

9 Zeitkritische Implikationen?

Lässt sich der *Judas des Leonardo* hinsichtlich seiner Kontrafaktur auch als eine auf seine Gegenwart bezogene Zeitkritik lesen? Man könnte in spekulativer Weise vermuten, dass er sich implizit auf die Rassenpsychologie in der Zeit von 1933 bis 1945 bezieht. Ein Axiom der Rassenpsychologie bestand darin, dass sich in einem Äußeren – in der Haarfarbe, der Nasenform, der Körpergestalt usw. – etwas Inneres ausdrücke, und zwar psychische Eigenschaften, die sogenannte ›Rassenseele‹. Für die Verfolgungen von dem, was man als Juden definierte, war dennoch nicht allein die äußere Physiognomie entscheidend, sondern die vermeintliche Natur bestimmter Menschen. Diese Natur konnte sich hinter physiognomischen Merkmalen verstecken, die als typisch für andere, nicht-jüdische ›Rassenseelen‹ galten. Ein Beispiel liefert die Blondheit: Unter den Nationalsozialisten wurde unablässig bei den Griechen in Abbildungen nach Blondheit gefahndet, um die These, dass die Griechen ›arischen‹ Ursprungs seien, zu belegen. Nicht selten »ergänzt« dabei schon einmal die »Phantasie«, wenn der Betrachter »unwillkürlich« in einem farblosen Porträt »blonde Haare« und »blaue Augen« zu sehen meint.²⁵⁹ Trat diese Blondheit hingegen bei solchen Menschen auf, die man als jüdisch ansah, dann mühte man sich um Erklärungen dafür, dass man aus diesen äußeren Merkmalen nicht auf bestimmte innere Eigenschaften schließen dürfe. Unstrittig war – wie es in einer Untersuchung von 1940 von dem einflussreichen Rassentheoretiker und Verfechter der Rassenhygiene Fritz Lenz (1887–1976) hieß –, dass die »Juden in wenigen Dutzend Generationen, die sie sich in Mitteleuropa aufhalten, zu einem beträchtlichen Teil blond, helläugig und hellhäutig geworden« seien. Fritz Lenz versuchte zu zeigen, dass die so aussehenden Menschen »in ihrem Wesen Juden geblieben« seien.²⁶⁰

□□

259 Ein Beispiel von vielen, an dem sich zahlreiche der gängigen Fehlschlüsse beobachten lassen, bietet Robert West: »Der Germanentypus in der römischen Porträtgestaltung«, in: *Gymnasium* 52 (1941), S. 138–146, dem auch die zitierten Ausdrücke entnommen sind. Im selben Jahr erscheint Robert West: *Die römische Porträt-Plastik*. München 1941.

260 Fritz Lenz: »Über die genetischen Grundlagen der Blondheit bei den europäischen Völkern und bei den Juden«, in: *Forschungen und Fortschritte* 16 (1940), S. 22–24, Zitate von S. 24. Zu Lenz u.a. Renate Rissom: *Fritz Lenz und die Rassenhygiene*. Husum 1983; Peter Emil Becker: *Zur Geschichte der Rassenhygiene. Wege ins Dritte Reich*. Stuttgart 1988, u.a. S. 137–217; Sheila Faith Weiss: »Race and Class in Fritz Lenz's Eugenics«, in: *Medizinhistorisches Journal* 27 (1992), S. 5–25; zudem Heiner Fangerau: *Etablierung eines rassenhygienischen Standardwerkes 1921–1941. Der Bauer-Fischer-Lenz im Spiegel der zeitgenössischen Rezensionsliteratur*. Frankfurt a.M. 2002.

Fraglos scheint zu sein, dass der im *Judas des Leonardo* gestaltete Leonardo gerade *kein* Anhänger dieses Axioms ist. Auch der reale Leonardo äußert sich recht kritisch zur Physiognomie in den Vorstellungen seiner Zeit.²⁶¹ Daraus allerdings interpretatorisch schließen zu wollen, dass sich Perutz mit seiner Leonardo-Darstellung implizit gegen die rassenphysiognomischen Vorstellungen der Zeit wendete, wäre zu spekulativ und würde den Interpreten vor die Frage stellen, warum Perutz dann nur mehr oder weniger am Rande auf dieses brisante Problem eingeht. Für Aspekte des Judentums einschlägigere Stellen als im *Judas des Leonardo* finden sich bei Perutz in dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*, dort jedoch eingebunden in eine anders angelegte Auseinandersetzung mit der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen bildlicher Darstellung. Abschließend sei hierauf kurz ein Blick geworfen.

In dem Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* taucht erneut an prominenter Stelle ein Maler auf, und zwar in dem schon erwähnten Kapitel der »Maler Brabanzio«. Obwohl es in dieser Episode zwei weitere Ereignisse gibt, die für die Ansichten von Perutz hinsichtlich der Leistungskraft der Malerei einschlägig sind,²⁶² wende ich mich nur einer dritten Episode zu. In dem Kapitel »Die Sarabande« geraten zwei Edelleute auf einem geselligen Abend beim Tanzen aneinander. Der ältere, ein »Haudegen« namens Baron Juranic, erfreut sich an den Tänzen, auch wenn seine Sprünge lustig anzusehen sind, aber mit Tanzen nichts zu tun haben. Zugleich macht er den anwesenden Damen den Hof. Das missfällt einem jungen Adligen, dem Grafen Collalto, der hinterrücks den »Haudegen« beim Tanzen zu Fall bringt. Es wird ein Duell vereinbart, bei dem der junge Adlige Collalto keine Chance hat und bald den »Degen des Barons [...] auf seine Brust« gerichtet sieht.

□□

261 Vgl. Lionardo: *Das Buch von der Malerei*, § 292, S. 313: »Ueber die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen, und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament.« Hierzu u.a. Ernest H. Gombrich: »Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to their Study [1954]«, in: ders., *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1976, S. 57–75; Michal W. Kwakkelstein: »Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54 (1991), S. 127–136; ferner ders.: *Leonardo da Vinci as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice*. Leiden 1994; Flavio Caroli: *Leonardo. Studi di fisiognomica*. Milano 1990; Reißer: *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 276–304.

262 Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*, »Die Sarabande«, S. 36–46.

»Das wäre somit erledigt«, sagte der Baron, »und ich könnte dem Herren meinen Degen so leicht und mit ruhigem Gewissen durch den Leib jagen, wie ich ein Glas Wein trinke. [...]«

Collalto schweigt, bis der Baron fragt:

»Was hält der Herr [...] von der heiligen Barmherzigkeit? Hat man ihm auch soviel davon erzählt, wie lieblich sie dem allmächtigen Gott ist und wie große Verdienste sich der erwirbt, der sie übt?«²⁶³

Collalto bittet um sein Leben, und der Gewinner des Duells verzichtet darauf, den Adligen zu töten, aber er kommt auf die Idee, dass dieser sein Leben durch Tanzen zurückgewinnt, dann nämlich, wenn er bis zum frühen Morgen ununterbrochen tanzen würde. Der junge Adlige geht darauf ein, und so zieht ein Tross durch Prag, der Adlige begleitet von ein paar Kroaten des ›Haudegens‹ und diesem selbst. Die begleitenden Kroaten sind sehr fromm, so dass sie bei jedem Bild der Mutter Gottes und des Herrn – und diese sind nach Auskunft des Romans überaus zahlreich – auf die Knie fallen und so dem jungen Adligen jeweils eine kurze, aber dringend erforderliche Pause beim Tanzen geben. Der ›Haudegen‹ sieht sich das mehr oder weniger amüsiert an und kommt schließlich auf die Idee, den Tanzenden in die jüdische Stadt Prags zu führen, natürlich in der Ansicht, hier gebe es keine entsprechenden christlichen Darstellungen. Der junge Adlige, am Ende seiner Kräfte, schreit verzweifelt um Hilfe. Das hört der ›hohe Rabbi, der oben in der Stube über den heiligen und zaubergewaltigen Büchern saß [...] und er wußte, daß sie aus den Tiefen der Verzweiflung kam«. Der junge Adlige antwortet auf die Frage, wie ihm geholfen werden könnte:

»Ein Jesusbild!« keuchte der Collalto mit seinem letzten Atem, und dabei tanzte und taumelte er immer noch weiter, »um der Liebe Gottes willen, ein Jesusbild, oder es ist aus mit mir.«²⁶⁴

Der Rabbi »umfaßte«, wie es heißt, »mit einem Blick« die Situation und erfasste sie auch. Auf der Mauer einer Ruine, die von »Alter und von Rauch« geschwärzt war, »ließ er durch seine zauberische Kraft aus Mondlicht und Moder, aus Ruß und Regen, aus Moos und Mörtel ein Bild entstehen«. Zwar war es, wie es hieß, ein »Ecce homo«:

□□

263 Ebd., S. 42.

264 Ebd., S. 45.

Aber es war nicht der Heiland, nicht der Gottessohn, auch nicht der Sohn des Zimmermanns, der aus dem galiläischen Gebirge in die heilige Stadt gekommen war, um das Volk zu lehren und für seine Lehre den Tod zu leiden, – nein, es war ein »Ecce homo« von anderer Art.²⁶⁵

Angespielt wird darauf, dass der Ausdruck »Ecce homo« im *Neuen Testament* im Zusammenhang mit der Anklage und der Kreuzigung Christi steht und auf ihn angewandt wird, wenn es heißt: Siehe, der Mensch, und gesagt wird es im Blick darauf, dass er sich als etwas anderes ausgibt. Nun wird bei Perutz nichts von der »andere[n] Art« gesagt, sondern von der Wirkung, die dieses »Bild« hat:

Doch solche Erhabenheit lag in seinen Zügen, so erschütternd war das Leiden, das aus seinem Antlitz sprach, daß der Baron [scil. der »Haudegen«] mit seinem steinernen Herzen von einem Blitzschlag des Selbsterkennens getroffen wurde und als erster in die Knie sank. Und vor diesem »Ecce homo« klagte er sich an, daß er in dieser Nacht ohne Erbarmen und ohne die Furcht Gottes gewesen war.²⁶⁶

In dem Kommentar desjenigen, der die Geschichten erzählt, »der stud. med. Jakob Meisl«, heißt es: »Es war nicht Christus«, nicht eine individualisierte Darstellung des christlichen Heilands, sondern etwas Allgemeines, und zwar das

durch die Jahrhunderte hindurch verfolgte und verhöhnte Judentum war es, das auf diesem Bild seine Leiden offenbart hat. [...] geh durch die Straßen, wo du willst, und wenn du einen alten jüdischen Hausierer siehst, der seinen Binkel von Haus zu Haus schleppt, und die Straßenjungen laufen hinter ihm her und rufen: »Jud! Jud!« und werfen mit Steinen nach ihm, und er bleibt stehen und sieht sie mit einem Blick an, der nicht der seine ist, der von seinen Ahnen und Urahnen herkommt, die wie er die Dornenkrone der Verachtung getragen und die Geißelhieße der Verfolgung erduldet haben

– also die auch das Leiden von Jesus erlitten haben –

□□

265 Ebd. – Zu bildlichen Ecce-Homo-Darstellungen die Bemerkung bei Horst Schwebel: »Ecce homo«, in: *Ecce homo. Vom Christusbild zum Menschenbild. Ausstellungskatalog*. Menden 1987. S. 7–14, hier: S. 7: »Der Bildtypus ECCE HOMO meint den Christus als Einzelgestalt im Sinne des den Blicken ausgesetzten Menschen.« Zu einem Beispiel Filipp Pedrocchio: »Titian's *Ecce Homo* Reconsidered«, in: *Artibus et Historiae* 28 (2007), S. 187–196.

266 Perutz: *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 45.

wenn du diesen Blick siehst, dann hast du vielleicht etwas, ein Kleines und Geringes, von dem »Ecce homo« des hohen Rabbi Loew gesehen.²⁶⁷

Ich kann hier diese komplexe Passage zum Abschluss nur ansatzweise in vier Punkten ausdeuten:

(1) Das Bild wird durch übernatürliche Kräfte erzeugt – derjenige, der es auf diese Weise erzeugt, entspricht damit dem Vergleich, den Leonardo bietet, der Maler schwinde sich zum »göttlichen Geist« empor. Allerdings seinen Darlegungen zu Zufallsgebilden, die man als sinnvoll deuten kann.²⁶⁸ Zudem kann es eine Anspielung auf die alten Legenden des nicht von Menschenhand (*Archeiropoietos, non manu-factum*, wie Paulus 2. Kor. 5,1 sagt) gemachten sein.²⁶⁹ Zum einen ist es die »zauberische Kraft«, zum anderen ist es der Zufall, der zuweilen Formen hervorbringt, die dem Betrachter als sinnvoll erscheinen.²⁷⁰

(2) Das Bild zeigt ein menschliches Antlitz, das aber nicht das des Christus ist, und trägt offenbar keine Spuren spezifischer Individualisierung.

(3) Es stellt etwas in einer Weise dar, dass von ihm eine besondere Wirkung ausgeht, nämlich ein »Selbsterkennen«, und führt zur Barmherzigkeit, zur *misericordia* oder auch Nächstenliebe, Menschenliebe (*caritas*). Wenn man so will, dann zeigt sich daran, wie man von der Täuschung durch die (naturalistische) Malerei zur Selbsterkenntnis gelangt.

(4) Die Ostentation des *Ecce homo* im Neuen Testament sollte ein Mitleiden hervorrufen, freilich ohne Erfolg bei den Sehenden. Das Bild des Rabbi Loew hat diese Wirkung, aber es selbst ist durch die Verwitterung zerstört worden – hat mithin keine Dauerhaftigkeit. Doch einer solchen Dauerhaftigkeit des Bildes bedarf es letztlich nicht; denn man kann das, was es zum Aus-

□□

267 Ebd., S. 46.

268 Vgl. Lionardo: *Buch von der Malerei*, § 60, S. 117: »So sagte unser Botticelli, [...] wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht – d.h. ich sage, wenn sie Einer darin suchen will – nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Thiere, Schlachten [...], und es ist gerade, wie beim Klang der Glocken, in den kannst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt.« Vgl. auch die parallele Passage in § 66, S. 125.

269 Hierzu u.a. Ernst von Dobschütz: *Christusbilder. Untersuchungen zur Christlichen Legende*. Leipzig 1899, insb. S. 276–268; Wilhelm Grimm: *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*. Göttingen 1942; Johannes Kollwitz u.a.: »Christus, Christusbild«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1968, Bd. 1, Sp. 355–454., Verena Krieger, Die Darbe als „Seele“ der Malerei: Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne.. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33 (2006), S. 91–112.

270 Zu solchen Zufallsbildungen auch Kris und Kurz: *Die Legende vom Künstler*, S. 72–73.

druck bringt, bei allen in bestimmter Weise leidenden Menschen sehen. Zu erwähnen ist dabei, dass man es nicht an physiognomischen Äußerlichkeiten erkennt, sondern am »Blick« – denn Meisl sagt: »Wenn Du diesen Blick siehst.« Mit diesem Leiden ist man *in natura* konfrontiert – und das ist das, was dauerhaft ist.