



JOACHIM UHLITZSCH

LEONARDO DA VINCI

LEONARDO DA VINCI

VON
JOACHIM UHLITZSCH

MIT 24 ABBILDUNGEN



URANIA-VERLAG

Verlag für populärwissenschaftliche Literatur
LEIPZIG / JENA

1956

Alle Rechte vorbehalten

Urania-Verlag, Verlag für populärwissenschaftliche Literatur Leipzig/Jena

Lizenz-Nr. 212/475/50/55

Gesamtherstellung: Druckerei Fortschritt Erfurt

VORWORT

Zu einer der vornehmsten Pflichten unserer Kunsthistoriker gehört die Aufgabe, den werktätigen Menschen an die herrlichen Werke der bildenden Kunst heranzuführen. Aus diesem Gedanken heraus ist die folgende Arbeit entstanden. Daß der Wissenschaftler dabei schon in der Auswahl des Themas bedachtsam sein muß, liegt auf der Hand; denn jede Wahl schließt eine Wertung ein. Unter dem Gesichtspunkt: Was ist jetzt nötig?, schien mir neben manchem anderen die Persönlichkeit des großen Italieners Leonardo da Vinci besonders bedeutungsvoll. In seinem Werk gipfelt die gesamte künstlerische und wissenschaftliche Entwicklung des bis etwa zum Jahre 1500 fortschrittlichsten Landes Europas, Italien, in so augenfälliger Weise, daß seine Leistungen noch heute in vieler Beziehung von überwältigender Kraft und seine Person in jeder Beziehung Vorbild sein können.

Leonardo gehört zu den Großen, die der Menschheit in ihrem steten Streben nach Glück und Freiheit einen gewaltigen Schritt vorwärts halfen. Er hat so manche Tür zu einer für seine Zeitgenossen noch unvorstellbaren Zukunft aufgestoßen und hat Licht in die Dunkelheit mittelalterlicher Weltauffassung gebracht und Methoden des Nachdenkens, Forschens und Verallgemeinerns entwickelt, nach denen er, weit über das empirische Studium der Wirklichkeit hinausgehend, zu allgemein gültigen Gesetzen gelangte. Das richtige Herangehen an die Natur befähigte ihn, in fast allen wissenschaftlichen Disziplinen neue wichtige Entdeckungen zu machen und in der Kunst Gestalten zu schaffen, die für seine Zeit wie auch für uns Vorbild und Offenbarung sind. Wenn es mit der vorliegenden Arbeit gelungen ist, dem großen Leonardo – den Friedrich Engels in seiner Einleitung zur „Dialektik der Natur“ unter den großen Meistern der Renaissance an erster Stelle nennt – neue Verehrer und Freunde zu gewinnen, dann ist ihr Zweck erreicht.

Die in der letzten Zeit in der Sowjetunion erschienenen Bücher über die Kunst haben mir in vieler Weise geholfen. Vor allem war es die kurze hervorragende Biographie Leonardos von W. S. Kemenow, die 1952 in Moskau herausgegeben wurde. Zur richtigen Bewertung der

künstlerischen Leistungen des Meisters gab sie mir entscheidende Hinweise. Bei der Interpretation der Mona Lisa und des Abendmahls habe ich mich sogar ganz eng an die Forschungen Kemenows gehalten.

So mag denn das vorliegende Buch hinausgehen und vor allem bei den werktätigen Menschen Eingang finden. Es soll nicht nur zur Freude und Entspannung dienen, es möge dazu beitragen, das Interesse an den großen Werken der bildenden Kunst zu wecken und zu vertiefen.

Joachim Uhlitzsch

„Der große Vogel, der Mensch, wird auf dem Rücken eines großen Schwanes den Flug beginnen, er wird die Welt in Erstaunen setzen und alle Bücher mit seinem unsterblichen Namen erfüllen. –

Es gibt in der Natur nichts als Kraft und Bewegung; die Kraft ist aber der Wille, das ewige Streben der Welt nach dem letzten Gleichgewicht, dem Urbeweger. – Die äußere Notwendigkeit der Natur entspricht nur der inneren Notwendigkeit der Vernunft; alles ist vernünftig und gut, weil es notwendig ist. –

Die Natur ist unstet und findet Gefallen am Schöpfen und fortgesetzten Hervorbringen von Leben und Formen; da sie weiß, daß dadurch ihre Erdmaterie vergrößert wird, so strebt sie eifriger dem Schöpfen nach als die Zeit das Geschaffene zu zerstören vermag; daher ist es so vorgesehen, daß viele Tiere anderen zur Speise zu dienen haben . . . Diese Erde sucht somit in ihrem Streben nach fortgesetzter Vervielfältigung den Tod auf. Nach deiner vorbestimmten und geoffenbarten Vernunft gleichen häufig die Wirkungen ihren Ursachen; so bilden auch die Tiere ein Gleichnis des irdischen Lebens.“

Leonardo da Vinci

I.

DIE ENTWICKLUNG REALISTISCHER ELEMENTE IN DER MALEREI ITALIENS

(*Giotto-Masaccio*)

Wenn man die Geschichte der italienischen Malerei in der Periode der Frührenaissance, also etwa von 1300 bis 1500 überblickt, lassen sich zwei wichtige Entwicklungsabschnitte erkennen, die etwa übereinstimmend mit den zwei Jahrhundertwenden durch je eine überragende Künstlerpersönlichkeit eingeleitet werden. Um 1300 war es der große Florentiner Malerrevolutionär *Giotto di Bondone* (um 1270 bis 8. Januar 1337), der mit seinen Werken die Frührenaissance einleitete, und 100 Jahre später führte der überragende Florentiner Meister *Masaccio* (12. Dezember 1401 bis 1428) die von *Giotto* angebahnte Entwicklung weiter und eröffnete die herrliche Periode des Quattrocento. Wieder 100 Jahre später vollendete dann der geniale *Leonardo da Vinci* diese wahrhaft revolutionäre Entwicklung abendländischer Malerei, indem er, an den besten Errungenschaften der vor ihm tätigen Meister anknüpfend, alle gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse zusammennahm und nutzte und dadurch in seinen Werken die bildende Kunst zu hoher Blüte führte.

Was ist nun das Neue und Großartige, das die Meister der italienischen Frührenaissance, *Giotto* und *Masaccio*, für die Malerei eroberten? Dieses Neue ist eine Bereicherung und Vervollkommnung der bildenden Kunst, die auch für unsere Zeit Bedeutung und Wert hat. Mit ganz einfachen Worten: Dieses Neue liegt darin, daß seit *Giotto* und *Masaccio* die Künstler in die Lage versetzt sind, die Natur in ihrer körperlichen und räumlichen Wahrhaftigkeit wiederzugeben. In dem Maße, in dem die Meister der Vergangenheit der realistischen Wirklichkeitswiderspiegelung nahekamen und dabei notwendigerweise die Mittel der Kunst vervollkommneten und bereicherten, in dem Maße zählen sie zu den großen Meistern unseres klassischen Kulturerbes. Zum Vergleich haben wir für die Erläuterung

des ersten Wendepunktes in der Entwicklung der Malerei von der Gotik zur Frührenaissance zwei Bilder gleichen Themas ausgewählt. Es sind zwei Darstellungen der Gefangennahme Christi. Die erste ist von dem Florentiner Meister *Cimabue* (um 1240 bis nach 1302) und die zweite von seinem Schüler, dem schon genannten *Giotto*. Des Verständnisses wegen sei kurz die Fabel der Gefangennahme Christi erzählt, wie sie uns die Bibel berichtet: Nachdem Christus mit seinen Jüngern das Abendmahl gehalten hatte, ging er mit ihnen auf den Ölberg bei Jerusalem, um zu beten. Einer der Jünger, Judas, war von der herrschenden Priesterkaste, die Christus verfolgte, um ihn vernichten zu können, für dreißig Silberlinge bestochen worden, damit er seinen Herrn verrate. Dieser Judas führte die Priester mit einem Gefolge von Häschern auf den Ölberg. Als er Christus sah, küßte er ihn, denn er hatte mit den Verfolgern ausgemacht: „Welchen ich küssen werde, der ist's!“ Nun war durch diesen Judaskuß Christus erkannt. Er wurde gegriffen und gefangengenommen.

Es handelt sich also, wie aus der Erzählung zu entnehmen ist, um einen Vorgang voll höchster Spannung, der vom Künstler die Darstellung verschiedenster Typen und Charaktere in einer hochdramatischen Aktion verlangt. Das Bild *Cimabues*, das ganz in der konventionellen Formensprache der italienischen Gotik befangen ist, gibt uns mit seinen flächigen, körperlosen Gestalten, den einheitlichen larvenartigen Gesichtern und der raumlosen Landschaft noch keinen überzeugenden Eindruck von der Dramatik des Vorganges (Abb. 1). Viel vollkommener ist die Gestaltung, die *Giotto* der gleichen Szene gibt (Abb. 2). In diesem Bild gewinnt der Vorgang des scheußlichen Verrats an Kraft und Überzeugung. Drei Menschengruppen hat *Giotto* wie Blöcke in das Bild gebaut. In der Mitte ist Christus, dem Judas als das verabredete Zeichen des Verrats den Kuß gibt. Rechts steht mit erhobenem Arm ein auf Christus weisender Priester, der mit dieser Geste den Häschern im Hintergrund, die Fackeln und Lanzen tragen, das Zeichen zur Festnahme gibt. Links schneidet Petrus mit ungeschickter Gebärde einem Knecht des Hohenpriesters das Ohr ab. Ein Dritter, uns den Rücken zuwendend, zerrt Petrus am Mantel nach links, um ihn von dem Verwundeten wegzureißen.

Während sich bei *Cimabues* Bild der Blick Christi irgendwo in der Unendlichkeit des Raumes verliert und dementsprechend die beiden Hauptfiguren mit ihrer konstruierten Gebärde und den ausdrucksarmen Gesichtern ohne jede Beziehung zueinander bleiben, konzentriert sich bei *Giotto*s Bild die Dramatik des ganzen Vorganges gerade auf die beiden Hauptfiguren. Aufrecht steht Christus mit einem

edlen, schön geformten Kopf in der Szene und sieht mit freiem, ruhigem Blick auf Judas, der ihn umfassend mit widerlich aufgeblasenen Backen die Lippen zum Kuß vorstülpt. Schon in diesen beiden Physiognomien zeigt *Giotto* das Charakteristische der beiden Gestalten. Für ihn ist Christus der hoheitsvolle Held und Judas der verabscheuungswürdige Verbrecher.

Der byzantinische Gesichtstyp, mit der gebogenen Nase, den leblosen Mandelaugen und dem knochenlosen Kinn, wie ihn noch *Cimabue* verwendet hatte, wurde von *Giotto* überwunden und durch die fast derben an lebenden Menschen studierten Physiognomien abgelöst. Mit den von ihm vervollkommenen Mitteln der Malerei versucht *Giotto* das Charakteristische der jeweiligen Figur wiederzugeben. Weiter: Sind die Figuren *Cimabues* alle körperlos und flach, so sind *Giottos* Menschen von überraschender Plastizität. Und schließlich: Spielen in dem Bild *Cimabues* die vielen Figuren, die die Szene bevölkern, alle ihre eigene Rolle ohne eine echte Beziehung zueinander und zur Hauptgruppe, so hat *Giotto* alle Figuren und Gruppen so komponiert, daß der Blick des Betrachters immer wieder zum Zentrum des Bildes geführt wird. Aus dem handlungslosen „Nebeneinander“ des alten Meisters ist bei *Giotto* ein beziehungsvolles „Zueinander“ geworden. Erst dieses „Zueinander“ ermöglicht die überzeugende Darstellung eines Vorgangs.

Allerdings ist auch bei *Giotto* eine der Wirklichkeit entsprechende Räumlichkeit im Bild noch nicht erreicht. Alle Gestalten bewegen sich wie auf einer kleinen Bühne im Vordergrund des Bildes, und der nahe Himmel fängt wie eine Kulisse unmittelbar hinter dem Vordergrund unseren Blick auf. Das Streben *Giottos* nach einem überzeugenden „vorn und hinten“ ist jedoch unverkennbar. Er versucht noch ohne jede Kenntnis der Gesetze der Perspektive die Massen der Häscher und Kriegsknechte nach hinten ins Bild zu schieben. Ein Profilkopf wird neben den anderen gemalt, und die dadurch entstandenen Überschneidungen sollen jetzt die Illusion eines wirklichen Raumes erzeugen. Dieses Ziel gelingt dem Meister jedoch noch nicht. Es entsteht für uns eher der Eindruck eines Aneinanderklebens der Gestalten als der eines Hintereinanderstehens.

Für die Malerei waren *Giottos* Leistungen von großer Bedeutung.

„Das Feld zu halten glaubt *Cimabue* als Maler, jetzt kennt alles *Giottos* Namen.“

Mit diesen Versen setzte der größte Dichter der beginnenden italienischen Frührenaissance *Dante Alighieri* seinem Zeitgenossen und nahen Freund *Giotto* in dem berühmten Werk der „Göttlichen

Komödie“ ein Denkmal und läßt uns damit die außerordentliche Hochschätzung erkennen, die *GiOTTO* in seiner Zeit erfuhr.

Ehe wir die Ursache dieser bedeutsamen Entwicklung italienischer Malerei untersuchen, soll uns die Betrachtung einiger Werke des Meisters *Masaccio* über den nächsten Schritt zur Hochrenaissance unterrichten.

Am 21. Dezember 1401 wurde *Masaccio* geboren. Bereits in seinem 27. Lebensjahr starb er. Die Tatsache, daß alle seine Arbeiten Jugendwerke sind, wird die Wertschätzung, die wir diesem Meister zollen, nur noch steigern. Mit Recht gilt *Masaccio* als der bedeutendste Fortführer der Errungenschaften *Giottos*. Aus seinem berühmten Fresken-Zyklus für die Brancacci-Kapelle der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz zeigt unsere Abbildung die Darstellung der Legende vom „Zinsgroschen“ (Abb. 3). In der Legende vom „Zinsgroschen“ wird erzählt: Als Christus und die Jünger nach Kapernaum kamen, wurde von ihnen vor Eintritt in den Ort der „Zinsgroschen“ verlangt. Obwohl Christus meinte, er brauche einen solchen Zoll nicht zu entrichten, befahl er Petrus, um die Zöllner nicht zu verärgern: „Gehe hin an das Meer und wirf die Angel, und den ersten Fisch, der herauffährt, den nimm; und wenn du seinen Mund aufstust, wirst du eine Münze finden, die nimm und gib sie für mich und dich.“ In der Mitte des Bildes steht Christus, den seine Jünger im Halbkreis umgeben. Rechts vor ihm steht, uns den Rücken zukehrend, der Zöllner. Er hat den linken Arm ausgestreckt und fordert den Zinsgroschen. Seine Haltung mit dem zurückgezogenen rechten Spielbein und dem nach hinten gebogenen Oberkörper drückt Verlegenheit und Anmaßung aus. Ganz im Gegensatz dazu Christus. Er ist der Held des Bildes. Seine Gestalt und Haltung spiegeln Selbstbewußtsein und Überlegenheit. Dem Petrus, der links vor ihm steht, gibt er die Anweisung, einen Fisch im Wasser zu fangen, in dessen Maul die notwendige Münze liegt. Im Hintergrund ganz links bückt sich Petrus über den so schnell gefangenen Fisch und ganz rechts sehen wir den gleichen Petrus, wie er mit unbeschreiblicher Würde dem erstaunten Zöllner das Geld in die Hand drückt.

Es störte in dieser Zeit weder die Maler, noch die Betrachter, ein und dieselbe Person mehrmals auf dem gleichen Bilde zu treffen. Dieses unrealistische Moment war eine durchaus notwendige Eigentümlichkeit der Malerei und Grafik des Mittelalters, um deutlich und genau erzählen zu können. Zu *Masaccios* Zeiten ist aber schon diese Methode der Malerei, Zeitgetrenntes räumlich nicht zu scheiden, nur noch ein Überbleibsel aus der alten Zeit, wo die Malerei im

Dienste der Kirche vor allem eine Art erzählender Bilderbibel für das Volk war. Die bildende Kunst mußte hier das les- und schreibbare Worte ersetzen. Später wurden mit dem Aufblühen der Buchdruckerkunst diese Erscheinungen endgültig überwunden.

Das Überraschende im Bild von *Masaccio* ist das harmonische Verhältnis von Figur und Raum. Seine Gestalten sind in Licht und Schatten kräftig modelliert, und in ihrer Plastizität entsprechen sie wirklichen menschlichen Körpern. Jetzt genügt die schmale Bühne nicht mehr, mit der *Giottos* aufeinanderklebende Figuren sich abfinden konnten. Die offene Landschaft ist notwendig geworden, und aus dieser Notwendigkeit heraus schafft *Masaccio* das in der Malerei bisher noch nicht Dagewesene: Den perspektivisch richtigen Bildraum. Hier beginnt die Überwindung der planaren gotischen Komposition durch die realistische Raumkomposition der Renaissance.

Hand in Hand mit diesen großen Eroberungen *Masaccios* für die Malerei geht in Florenz auch die Plastik voran. So wie *Masaccio* für *Leonardo da Vinci* den Boden bereitete, hat der größte italienische Bildhauer des 15. Jahrhunderts, *Donatello* (1386 bis 1466), die Grundlage für die gewaltigen plastischen Werke *Michelangelos* (1475 bis 1564) gelegt. Die bedeutenden Leistungen *Donatellos* blieben selbstverständlich nicht ohne Einwirkung auf das malerische Schaffen *Masaccios*, aber von größerer Bedeutung waren für den Maler die theoretischen Arbeiten seines Zeitgenossen, des Architekten *Brunelleschi* (1377 bis 1446). Dieser hervorragende Architekt war der erste, der die Gesetze der Linearperspektive formulierte. Damit schuf er das theoretische Fundament für die räumliche Komposition, die *Masaccio* bei seinen Fresken in der Praxis anwandte. Seit *Brunelleschi* und *Masaccio* sind die Meister der italienischen Malerei in der Lage, eine der Wirklichkeit entsprechende Raumillusion zu erzeugen.

Bei der Behandlung *Giottos* haben wir die beachtenswerte Körperlichkeit seiner Menschendarstellungen bewundert, die Figuren in *Masaccios* „Zinsgroschen“ zeigen uns darüber hinaus eine beachtliche Kenntnis vom Bau des menschlichen Körpers. Zur Fähigkeit, mit Hilfe von Licht und Schatten plastische Körper zu malen, ist das Wissen vom Bau des menschlichen Körpers getreten. In der Brancacci-Kapelle befinden sich zwei Fresken, „Der Sündenfall“ und „Die Vertreibung aus dem Paradies“, die die ersten anatomisch richtigen Darstellungen nackter Menschen in der abendländischen Malerei enthalten (Abb. 4 und 5). Der menschliche Körper, der bisher als etwas Niedriges, Sündiges und Verachtenswertes gegolten hatte, wurde in

der Periode der Frührenaissance zum Gegenstand des Studiums und der Begeisterung der Künstler. Er wurde als das Maß aller Dinge angesehen. In der Architektur, Bildhauerei und Malerei wurde das Problem der Proportion auf der Grundlage von Messungen und Errechnungen der Proportionen des menschlichen Körpers gelöst, denn man betrachtete den menschlichen Körper als von der Natur nach den Gesetzen der Schönheit geschaffen. Das aber entsprach völlig den Ansichten der Humanisten. Die Ansichten der Humanisten waren durchdrungen vom Optimismus und vom Glauben, daß die Natur dem Menschen alle Möglichkeiten für eine universelle Entwicklung zu einem schönen und vollkommenen Individuum gegeben habe. Diese Möglichkeiten galt es zu nützen. Der große Humanist *Petrarca* (1304 bis 1374) schrieb: „Der wahrhaft edle Mensch macht sich zu einem solchen durch seine herrlichen Taten.“

Alle diese großen Errungenschaften der Malerei,

- a) der bis zur physischen Greifbarkeit plastisch modellierte anatomisch richtige Körper,
- b) der dreidimensionale in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaffelte Raum und
- c) die Meisterung der Physiognomie,

waren nur möglich, weil die großen Meister der italienischen Frührenaissance die sie umgebende Wirklichkeit, die Gesellschaft und die Natur lebendig betrachteten und studierten, Erfahrungen sammelten und die gewonnenen Erkenntnisse in ihren Werken praktisch anwandten. Die Ursachen für diese umwälzenden Errungenschaften der italienischen Meister der Frührenaissance sind die gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen in Italien während des 14. und 15. Jahrhunderts und die eindeutige Parteinahme der Meister für die fortschrittlichen Kräfte dieser Zeit. Ein Blick auf die gesellschaftliche Lage Italiens in der Periode der Frührenaissance wird uns die Veränderungen in der Kunst verständlich machen.

Italien, das der wichtigste Vermittler des Handels zwischen dem Orient und Westeuropa war, entwickelte früher als alle anderen Länder Europas eine weitverzweigte und mächtige Handelspolitik, die einen großen Reichtum der italienischen Städte herbeiführte. Am reichsten war der Norden Italiens. Hier waren mächtige Gemeinwesen entstanden, wie Venedig, Genua und vor allem Florenz. Während der Reichtum Venedigs und Genuas vor allen Dingen dem Handel entsprang, beruhten die Macht und der Reichtum von Florenz auf dem weitentwickelten Gewerbe und den Bankgeschäften. In Florenz wurden wertvolle Tuche hergestellt, die in ganz Europa

und auch in Asien begehrt waren. Die reichen Florentiner Gewerbetreibenden kauften in England, Flandern und Spanien Wolle ein, die in großen Werkstätten zu Tuch verarbeitet wurde. Die Rohstoffe, die Werkstätten und größtenteils auch die Werkzeuge gehörten den Unternehmern. Auch die Heimarbeiter in Florenz arbeiteten meist mit Werkzeugen, die Eigentum der Unternehmer waren. Für ihre Arbeiten erhielten die Florentiner Textilarbeiter geringen Lohn. So entstand in Italien früher als in allen anderen Ländern der Übergang zur Lohnsklaverei in ihrer ursprünglichen Form, der Manufaktur (*manu facere* – mit der Hand herstellen). Das Aufblühen der italienischen Städte und die Entfaltung des Handels und Handwerkes beschleunigten zwar den Verfall der Naturalwirtschaft, sie hätten jedoch allein nicht genügt, um die großartige Kultur der Renaissance herbeizuführen. Neben die sich entwickelnden Manufakturen mußte zur Blüte der Kleinproduktion, bei der der Handwerker Eigentümer seiner Arbeitsmittel ist, die Befreiung der Bauern von der Leibeigenschaft treten. (In Italien bereits seit dem 13. Jahrhundert.) Erst beide gemeinsam bilden die ökonomische Grundlage des Renaissancezeitalters.

Diese gesellschaftlichen Verhältnisse stellen eine Übergangsform vom Feudalismus zum Kapitalismus dar. Sie sind noch keine ausgebildete kapitalistische Ordnung. Wenn wir auch in einigen Städten Italiens und vor allem in Florenz Anfänge der kapitalistischen Produktion finden, so beginnt doch die Herrschaft des ersten Stadiums der kapitalistischen Entwicklung erst seit Mitte des 16. Jahrhunderts. Dagegen wurde im Zeitalter der Renaissance der Grund zum Übergang des Handwerks in die Manufaktur gelegt. In der kapitalistischen Produktion führt die gewaltsame Trennung zwischen geistiger und körperlicher Arbeit dazu, daß bei der Tätigkeit des Arbeiters seine geistigen Fähigkeiten und seine vielseitigen Neigungen unterdrückt werden. „Indem die Arbeit geteilt wird“, schreibt *Engels*, „wird auch der Mensch geteilt. Der Ausbildung einer einzigen Tätigkeit werden alle übrigen körperlichen und geistigen Fähigkeiten zum Opfer gebracht. Diese Verkümmernung des Menschen wächst im selben Maße wie die Arbeitsteilung.“

Im Gegensatz zu dieser kapitalistischen Arbeitsteilung, die die Verkümmernung des Menschen zur Folge hat, verhinderte die Arbeitsteilung im Zeitalter der Früh- und Hochrenaissance noch nicht die freie Entwicklung der schöpferischen Kräfte einer Persönlichkeit. In den Städten des Mittelalters war zu dieser Zeit bei den Handwerkerzünften die für die kapitalistische Produktion übliche Arbeits-

teilung zwischen den einzelnen Arbeitern noch nicht durchgeführt. *Marx* schrieb: „Jeder Arbeiter mußte in einem ganzen Kreis von Arbeiten bewandert sein, mußte alles machen können, was mit seinen Werkzeugen zu machen war; der beschränkte Verkehr und die geringe Verbindung der einzelnen Städte unter sich, der Mangel an Bevölkerung und die Beschränktheit der Bedürfnisse ließen keine weitere Teilung der Arbeit aufkommen, und daher mußte jeder, der Meister werden wollte, seines ganzen Handwerks mächtig sein. Daher findet sich bei den mittelalterlichen Handwerkern noch ein Interesse an ihrer speziellen Arbeit und an der Geschicklichkeit darin, das sich bis zu einem gewissen bornierten Kunstsinn steigern konnte.“ Aus diesen Worten von *Karl Marx* geht klar hervor, daß die Kultur der Renaissance im Volk wurzelte. Sie zeigen uns die besonderen Voraussetzungen für die Blüte des Kunstschaffens in jener Epoche. Die gesellschaftlichen Verhältnisse machen es verständlich, daß gerade Italien zur Geburtsstätte einer neuen Entwicklung der Kultur werden mußte.

Die neue Kultur unterschied sich scharf von der Kultur des Mittelalters. Die alte Kultur war von der Kirche und der Religion beherrscht, die Kultur der Renaissance zeichnet sich durch einen weltlichen Charakter aus. Nicht Gott, sondern der Mensch interessierte das Bürgertum und die bürgerliche Intelligenz. An die Stelle der Gottgefälligkeit trat das Ideal einer möglichst allseitigen Entwicklung der geistigen und körperlichen Kraft der Menschen. Das Bürgertum förderte und unterstützte aus diesem Grunde alle wissenschaftlichen Erkenntnisse und alle künstlerischen Leistungen, deren fortschrittlicher Ideengehalt eine aktive Rolle im Kampf gegen den Feudalismus spielte. Die Befreiung des Menschen vom scholastischen Dogma der Kirche, aber auch vom ökonomischen und politischen Druck, der Triumph des menschlichen Verstandes über kirchlichen Aberglauben war das Ziel dieser neuen Richtung in der Kultur, die deshalb den Namen „Humanismus“ trägt (lateinisch: *humanus* – menschlich). Aus den schematisierten Heiligen der feudalen Kunst des Byzantinismus wurden in der Malerei wirkliche Menschen. In der Kultur heißt diese Richtung „Renaissance“ oder Wiedergeburt, weil die Humanisten sich eifrig bemühten, die Schönheit der antiken Kunst und Literatur zu studieren und nachzugestalten, und damit die antike Kultur durch die „Wiedergeburt“ auf eine höhere gesellschaftliche Entwicklungsstufe hoben.

Auch das geschichtliche Denken erfuhr eine grundsätzliche Veränderung, die eine schroffe Abwendung von dem Geschichtsbild der Gotik

bedeutete. Ein Antiquar und Geschichtsschreiber der römischen Kurie, *Flavio Biondo*, begann um 1440 eine Geschichte mit dem Jahre 410, also mit der ersten Einnahme Roms durch die Goten. Wie seine Freunde lebte *Biondo* in der Vorstellung, daß es einst zu den Zeiten der alten Römer eine bessere, reichere Kultur und eine stolzere Repräsentation seines Volkes gegeben habe als seitdem. Aber Werte und Schönheit seien durch die Barbaren zerstört worden. Das war ein neues Geschichtsbild. Das Bild von der versunkenen Herrlichkeit der Antike, die man wiederherstellen könne und müsse, belebte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts immer nachhaltiger alle Studien. Diese Hinwendung zu den antiken weltlichen Schriftstellern bedeutete eine Abkehr von der bis dahin herrschenden scholastischen Theologie und Philosophie. Darüber hinaus wurde durch die Beschäftigung mit der historischen Literatur ein neues historisches Bewußtsein entwickelt, die Erkenntnis, daß die Zeiten und die Welt sich verändern. Es war die Geburtsstunde eines neuen historischen Denkens.

Die glänzende Kultur der Früh- und Hochrenaissance kam jedoch nur einer kleinen Oberschicht der italienischen Gesellschaft zugute, denn das italienische Bürgertum verachtete die ausgebeuteten Volksmassen und kümmerte sich nicht um deren Bildung. Wie anders dagegen ist der Inhalt des kämpferischen Humanismus, den *Marx*, *Engels*, *Lenin* und *Stalin* entwickelt haben. Sein Ziel ist, das werktätige Volk aller Rassen und Nationen von der Geißel jeder Unterdrückung und Ausbeutung zu befreien.

Der mächtige kulturelle Aufstieg Italiens ließ Menschen mit außerordentlichen und vielseitigen Begabungen hervortreten. Zu den hervorragendsten gehört *Leonardo da Vinci*, der geniale Maler, Bildhauer, Ingenieur, Wissenschaftler und Forscher.

„Reiche Gaben sehen wir oft von der Natur über menschliche Geschöpfe ausgegossen, bisweilen aber vereinigt sich, wie ein überschwengliches und übernatürliches Geschenk, in einem einzigen Körper Schönheit, Liebenswürdigkeit und Kunstgeschick so herrlich, daß jede seiner Handlungen göttlich erscheint. Dies erkannte man bei Leonardo da Vinci. Sein Körper war mit nie genugsam gepriesener Schönheit geschmückt, er zeigte in allen seinen Handlungen die größte Anmut und besaß ein so vollkommenes Kunstvermögen, daß, wohin sein Geist sich wandte, er das Schwierigste mit Leichtigkeit löste. Seltene Kraft verband sich ihm mit Gewandtheit, sein Mut und seine Kühnheit waren erhaben und groß, und der Ruf seines Namens verbreitete sich so weit, daß er nicht nur von der Mitwelt, sondern noch viel mehr von der Nachwelt gepriesen wurde. In Wahrheit bewundernswert und gottbegabt war Leonardo, der Sohn von Ser Piero da Vinci...“

Vasari

II.

LEBEN UND WERK LEONARDOS

Am Fuße des westlichen Abhanges des Monte Albano, jenes schmalen Höhenzuges, der sich wie eine Grenzscheide zwischen dem Florentiner Tal und der Pisaner Ebene bis zum Arno hinzieht, liegt nicht weit ab von Florenz das Städtchen Vinci.

In diesem Städtchen, das der Mittelpunkt eines gepflegten Weinbaugebietes ist, lebte – wenn ihn nicht Geschäfte nach Pisa oder Florenz riefen – der in späteren Jahren gesuchteste Notar von Florenz, *Piero da Vinci*, auf dem kleinen Landgut seines Vaters *Antonio*. 1452 war er fünfundzwanzig Jahre alt, klug, wissensdurstig und lebensfroh.

Hier lebte zur gleichen Zeit ein Bauernmädchen *Catarina*, von der uns berichtet wird, sie sei „von guter Gesundheit“ gewesen.

In diesem Städtchen wurde am 15. April 1452 einer der bedeutendsten Künstler und Wissenschaftler aller Zeiten geboren: *Leonardo da Vinci*. Obwohl *Ser Piero* und *Catarina* nicht verheiratet waren, schrieb der Vater des Advokaten, *Antonio*, voll Stolz in die Familienchronik: „Es wurde mir ein Enkel geboren, Kind von *Ser Piero*, meinem Sohn, am Tage des 15. April, Sonnabend 3 Uhr nachts. Er erhielt den Namen *Leonardo*.“ Daß *Antonio* dies in die Familienchronik eintrug, ist durchaus nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß in der Zeit der Renaissance auch den fürstlichen „Bastarden“ sehr häufig eine führende Rolle in der großen Politik zugebilligt wurde.

Die Umwelt, die Natur und die Menschen, müssen bereits auf das Kind *Leonardo* großen Eindruck gemacht haben. Früh beginnt er zu zeichnen, und als auf Anraten des Großvaters, in dessen Hause *Leonardo* lebte, *Ser Piero* Zeichnungen des Vierzehnjährigen mit nach Florenz nimmt und dort beurteilen läßt, zögert der zu dieser Zeit dreißigjährige Florentiner Bildhauer und Maler *Verrocchio* (1436 bis 1488) keinen Augenblick, *Leonardo* als Lehrling in seine Werkstatt aufzunehmen.

Das war im Jahre 1466. Und sechs Jahre später arbeitet *Leonardo* nicht mehr als Lehrling, sondern als Gehilfe an einem Tafelbild mit, das seinem Meister *Verrocchio* von den Vallombrosaner Mönchen in Auftrag gegeben war (Abb. 6).

Leonardo hatte bereits in diesen Jahren technische Studien darauf gerichtet, das Geheimnis der Ölmalerei zu ergründen, deren Vorträge die italienischen Künstler in den Meisterwerken der niederländischen Malerbrüder *van Eyck* und deren Nachfolger bewunderten. Es ist überhaupt bezeichnend für *Leonardo*, daß er niemals ein bloß schwärmender, der Welt und der Wissenschaft abgewandter Künstler war, sondern wie alle großen Meister der Kunst nach Wissen und Erkenntnis rang, um seine Werke bereichern und vertiefen zu können. Der sowjetische Kunstwissenschaftler *G. Nedosbiwin* sagte in seiner grundlegenden Arbeit „Über die Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit“, daß die enge Verbindung und die Wechselwirkungen von Kunst und Wissenschaft gerade bei *Leonardo da Vinci* besonders augenfällig wären. Bei *Leonardo* sei schwer zu sagen, ob ihm seine wissenschaftliche Beschäftigung eine Hilfe zu seinem malerischen Schaffen oder seine künstlerischen Studien vorbereitende Arbeit für seine wissenschaftlichen Schlußfolgerungen waren. Auf unserer Abbildung erkennen wir den Unterschied der zarten und malerischen Schönheit des vordersten Engels links gegenüber der harten, fast pedantischen Darstellung der übrigen Figuren. Die Feinheit der hauchzarten Modellierung der Gestalt, die weichen Schattentöne und der phantasiereiche Faltenwurf heben diesen Engel unverkennbar von den anderen Gestalten des Bildes ab. Dieser vordere Engel ist in der von *Leonardo da Vinci* selbständig gefundenen und von ihm entwickelten Öltechnik gearbeitet. Die liebliche Figur, die mit einer kühn gezeichneten Halbwendung uns das Profil ihres Kopfes zeigt, ist ganz dem Vorgang der Taufe hingegeben. Am vollendetsten spiegelt sich in ihr die Bedeutung des Vorganges der Taufe Christi wider.

Wie hoch *Verrocchio* seinen Gehilfen *Leonardo* schätzte, ist daran erkennbar, daß er ihm nicht nur die Ausführung dieser Figur übertrug, sondern die Fertigstellung des ganzen Bildes in seine Hand legte. Nicht nur der Engel, auch die Landschaft im Hintergrund ist von *Leonardo*, und die Gestalt Christi hat er in seiner Öltechnik zu übermalen begonnen.

Im gleichen Jahr, in dem er an diesem Werk arbeitete, wurde *Leonardo* in die Florentiner Malergilde als Meister aufgenommen. 1473 entsteht das Gemälde „Verkündigung“ (Abb. 7). Wie der Engel

auf der Verkündigung *Verrocchios* ist auch dieses Bild mit tiefen, gebrochenen Farben in der gleichen Öltechnik gemalt. Es ist ebenfalls ein Jugendwerk des Meisters. In dekorativer Pose sitzt eine vornehme junge Italienerin hinter einem marmornen Leseputz, dessen zierliche Ornamentik ganz dem Prunkbedürfnis des reich und mächtig gewordenen Florentiner Bürgertums entsprach. Ihre Bewegung und Stellung ist viel stärker auf den Betrachter des Bildes als auf den Nachricht von der Geburt Christi bringenden Engel gerichtet. Das Gemälde ist eher eine Demonstration der im Kampf gegen die düstere feudalistische Weltabgewandtheit siegreichen bürgerlichen Kultur als die Darstellung des mystischen Vorgangs der Verkündigung von der Geburt Christi. Die Schönheit der Landschaft und des Menschen und die etwas theatralische Würde der in dieser Periode fortschrittlichen, sich entwickelnden Bourgeoisie hat der einundzwanzigjährige *Leonardo* in diesem Werke gestaltet. Ist auch die Malerei des Bildes im Verhältnis zu seinen späteren Werken noch ein wenig flächig, so spricht doch aus jeder Einzelheit die Freude und das Glück des Meisters über die gelungenen Eroberungen der irdischen Bezirke der Kunst. Das Gemälde ist die konsequente Fortsetzung der progressiven Traditionen italienischer Malerei in der Frührenaissance. Es ist ganz und gar parteilich in dem weltanschaulichen Kampf für die mit dem Wachsen der kapitalistischen Produktionsweise erstarkende neue Klasse des Bürgertums und gegen die zugrundegehende Klasse der Feudalherren.

Noch etwa fünf bis sechs Jahre, nachdem *Leonardo* bereits Meister in der Florentiner Malgilde geworden war, blieb er in der Werkstatt seines Lehrers *Verrocchio*, der ihn von allen seinen Gehilfen am meisten schätzte und förderte. Gegen 1478 nahm *Leonardo* eine eigene Werkstatt.

Nachdem ihm im gleichen Jahre sein erster eigener Auftrag von der Signoria übergeben wurde, worüber außer einer Urkunde nichts auf uns überkommen ist, bestellten 1481 die Mönche von San Donato di Scopeto eine große Altartafel für den Hochaltar ihrer Kirche. Dieses Werk, „Die Anbetung der Könige“, wurde leider nicht vollendet. Lediglich die Komposition ist in der Untermalung in einem braunen Grundton abgeschlossen. Trotz des unfertigen Zustandes gibt uns die Tafel, die heute in der Uffizien-Galerie in Florenz hängt, eine klare Vorstellung von der außerordentlichen Meisterschaft *Leonardos*. Während noch im 15. Jahrhundert die italienischen Maler die Legende von den Heiligen Drei Königen so darstellten, daß sie die drei Weisen aus dem Morgenlande in einer festzugartigen

Prozession einherreiten ließen und dem Beschauer ein Bild von Reichtum und Pracht darboten, schuf *Leonardo* eine Komposition von dramatischer Spannung. Um die Madonna, deren Kopf in der Bildkomposition die Spitze des gleichschenkligen Dreiecks bildet, sind die Figuren der drei Könige und ihres Gefolges in einem Kreis angeordnet. Mit erregten Gebärden der Ergriffenheit, des Staunens und der Anbetung drängen sie leidenschaftlich zur Mitte. Dadurch, daß *Leonardo* den Kreis vorn offen läßt, bezieht er gleichsam den Beschauer in die Handlung des Bildes mit ein. Der Eindruck dieses Werkes muß auf die Zeitgenossen *Leonardos* überwältigend gewesen sein; denn, obgleich die Tafel nie vollendet worden ist, stellten sie die Auftraggeber später in unfertigem Zustande für einige Zeit in ihre Kirche. Obwohl sich christliche und antike Welt in dem Bilde treffen, ist der Vorgang zum Gleichklang eines Gefühls harmonisch zusammengefaßt. Wie intensiv *Leonardo* ein solches Werk vorbereitete, zeigt uns die dem Bild vorangegangene Studie, auf der Akte (Darstellung nackter menschlicher Gestalten) zu einzelnen Figuren der Könige zu sehen sind (Abb. 10).

In dem gleichen Jahr, in dem *Leonardo* an der Anbetung arbeitete, bot er seinen Dienst dem Tyrannen von Mailand, *Lodovico Sforza*, an. *Lodovico*, der Vormund des Sohnes des berühmten Condottiere *Sforza*, ein Mensch von grenzenlosem Ehrgeiz, war bestrebt, Künstler, Dichter und Gelehrte zu seiner Verherrlichung an den Mailänder Hof, den damals prächtigsten ganz Westeuropas, zu ziehen. In dem Brief *Leonardos*, in dem der Künstler, um *Lodovico* ihm geneigter zu machen, sich auch als Konstrukteur von Kriegsgerät anbietet, heißt es am Schluß:

„In Zeiten des Friedens glaube ich aufs beste, in Vergleich mit jedem anderen, in der Architektur, im Entwurf von Gebäuden, sowohl öffentlichen als privaten, Genüge leisten zu können. Und im Leiten von Wasser von einem Ort zum anderen. Item werde ich Skulptur ausführen in Marmor, in Bronze und in Ton; ebenso in Malerei, was sich machen läßt, in Vergleich mit jedem anderen und sei er was er wolle.

Auch werde ich ins Werk setzen können jenes Pferd von Bronze, das unsterblicher Ruhm sein wird und ewige Ehre dem glücklichen Angedenken Eures Herrn Vaters und des erlauchten Hauses *Sforza*.

Und wenn irgendeine der obenerwähnten Sachen irgendwem unmöglich und unausführlich schiene, erbiere ich

mich aufs bereitwilligste, davon das Experiment zu machen, in Eurem Park oder an welchem Orte es Eurer Exzellenz beliebt wird, vor der ich mich demütige, so sehr ich kann, empfehle usw.“

Weshalb *Leonardo da Vinci* Florenz zu verlassen trachtete, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich liegt der Grund in dem Unterschied der Kunstauffassung der zu dieser Zeit in Florenz tonangebenden und bevorzugten Maler. Das waren vor allem der Maler *Sandro Botticelli*, (1446 bis 1510) mit seinen Werken, die einen vornehmlich mystischen Charakter trugen, und der in gegensätzlicher Auffassung zu ihm schaffende Realist *Domenico Ghirlandajo* (1449 bis 1494), der den frühen bürgerlichen Ideen in seinen Werken Gestalt gab. Erst zwei Jahre nach seinem Angebot ging der Meister endgültig nach Mailand, und zwar im Auftrage des Tyrannen von Florenz, *Lorenzo Medici*, um *Lodovico Sforza* „eine Lyra darzubieten“, weil er „der einzige war, dergleichen Instrument hervorragend zu spielen“. Dieser Auftrag erhellt die einzigartige Universalität unseres Meisters. Auch als Musiker muß *Leonardo* Beachtliches geleistet haben.

Das früheste uns bekannte Bild seines Mailänder Aufenthaltes ist die „Madonna in der Felsengrotte“ (1448 bis 1494) (Abb. 8). Heute befindet sich das Werk, von dem eine zweite Fassung in London hängt, die wahrscheinlich unter Beteiligung anderer Maler entstanden ist, im Louvre in Paris. (Es gibt übrigens über die Zuschreibung dieser beiden Werke an *Leonardo* unter den Kunsthistorikern arge Meinungsverschiedenheiten. Während der eine das Pariser und der andere das Londoner Bild *Leonardo* zu- oder abschreiben will, wofür jeder eine ganze Reihe von Argumenten ins Feld führt, bleiben wir hier bei der Auffassung, daß zumindest die Pariser Tafel eine eigenhändige Schöpfung *Leonardos* ist.) Unser Bild stellt die Anbetung des Kindes in der freien Natur dar. Auch der bedeutende Maler der Frührenaissance, *Fra Filippo Lippi*, hat dieses Thema gestaltet (Abb. 9). Aber gegenüber der engen Auffassung *Fra Philippos* sprengt *Leonardo* kühn die Grenzen der christlichen Moralauffassung. Es war Regel der Meister italienischer Vor- und Frührenaissance, die Madonna als leidenschaftslose Jungfrau darzustellen, an deren Gestalt man oftmals nicht die geringste Andeutung weiblicher Körperformen zu erkennen imstande ist. Dagegen ist *Leonardos* Madonna eine schöne Frau voll Anmut und menschlicher Sinnlichkeit. Auch die zwei Kinder und der Engel, der gleich einem jungen Mädchen in der Gruppe kniet, sind ganz von dieser Welt. Das gedämpfte und vielfach gebrochene Licht, das in den Felsengrottendom fällt

und die Konturen der Figuren, Blumen und Felsen weich ineinander übergehen läßt, enthält nichts Mystisches, sondern eine zwar eigenartige, aber gänzlich der realen Welt abgelauschte Schönheit.

Dieses Bild erweckt in erstaunlichem Maße den Eindruck der Ruhe und Harmonie. Aber im Vergleich zu früheren Arbeiten *Leonardos* zeigt es neue Züge. Die „Verkündigung Mariä“ hatte eine sanfte, ruhige und friedlich gestimmte Landschaft zum Hintergrund. Bei dem neuen Bild wählte *Leonardo* zum Ort der Handlung eine Felsengrotte und brachte in diese Landschaft düstere Züge hinein. Schroffe, dunkle Felsen ragen in einer wilden, öden Gegend empor. Man sieht nicht nur Blumen in der Grotte, sondern auch kahle Zweige dürrer Sträucher. Die Harmonie dieses Bildes tritt vor allem in den Beziehungen der Menschengruppe zutage. Sie ist weniger in dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur vorhanden. Zwar tritt die Landschaft dem Menschen nicht in schroffer Feindseligkeit gegenüber, doch besteht ein Kontrast zwischen der Umgebung aus spitzen, zerklüfteten Felsecken und -kanten und den weichen Formen der Menschengruppe. Mit dieser Komposition hat *Leonardo* den Liebreiz und die Sanftmut der Maria mit der Trauer und Schwermut in Verbindung gebracht.

Jede Einzelheit des Bildes ist in größter Vollkommenheit gestaltet. (Man betrachte nur die drei übereinanderstehenden Hände des Kindes, des Engels und der Maria.) Aber gerade die Vollkommenheit des Details unterstützt und verstärkt den Gesamteindruck des Werkes.

Überhaupt war die Treue im Detail für *Leonardo* ein wesentlicher Bestandteil realistischer Kunst, und diese Treue gegenüber der Natur ist nur möglich durch eifriges Studium der Natur. Nichts hat Wert, das nicht durch Erfahrung erworben wird, war ein Grundsatz unseres Meisters, und voll berechtigtem Stolz nannte er sich „*Leonardo – Jünger der Erfahrung*“. Die objektive Wirklichkeit, die er so umfassend wie möglich widerzuspiegeln trachtete, war für ihn der Ausgangspunkt aller Erkenntnis. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß *Leonardo* durch seine naturwissenschaftlichen Forschungen eine materialistische Weltanschauung vorbereiten half, und der Kunst gab er durch sein unermüdliches Streben nach Naturerkenntnis die wissenschaftliche Grundlage, die allein Wahrheit und bleibenden Wert verbürgt.

Während seines Mailänder Aufenthaltes arbeitete *Leonardo* an seinem berühmten Malbuch. Dieses theoretische Werk vermittelt dem Maler notwendige Erkenntnisse, um zu einer für die Kunst

erforderlichen Allseitigkeit zu gelangen. Erschöpfend behandelt er die Reflexlichter, als erster schafft er eine ausführliche Schattenkonstruktionslehre, er beobachtet, wie die Farben sich gegenseitig steigern können, wie eine Farbe an der Grenze einer anderen besonders stark wirken kann usw. Er ahnt die Bedeutung der Komplementärfarben, und aus seinem Satz, „jede Farbe komme nur auf der Lichtseite eines Körpers zur vollen Geltung“, kann man vermuten, *Leonardo* habe auch den Lichtcharakter der Farbe erkannt. Blaue Schatten auf weißen Körpern waren ihm durchaus geläufig, und er verlangt, wie erst wieder die Maler im 19. Jahrhundert, daß Figuren, die im Freien dargestellt sind, auch im Freien gemalt werden müssen.

Mag er auch die Erfahrungen seiner Vorgänger in diesem Malbuch mit aufgenommen haben, mögen einige Schlußfolgerungen darin veraltet und einige Vorschriften heute selbstverständlich erscheinen, der Wert dieser „Anleitung zum Handeln“ bleibt für seine Zeit unermesslich.

Nach *Leonardos* Auffassung muß der Künstler Herr der Natur sein. Herr der Natur aber wird er nur mit Hilfe wissenschaftlicher Erkenntnis der objektiven Realität. „Von der lebendigen Betrachtung zum abstrakten Denken und von ihm zur Praxis – das ist der dialektische Weg der Erkenntnis der Wahrheit, der Erkenntnis der objektiven Realität“. Diesen dialektischen Weg der Erkenntnis hatte *Leonardo* sich nicht nur zu eigen gemacht, sondern er forderte ihn als Grundlage künstlerischer Arbeit bei jedem anderen Künstler schlechthin. *Leonardo da Vinci* gab der Kunst eine wissenschaftliche Grundlage.

Wie wir sahen, hatte sich *Leonardo* in dem Bewerbungsschreiben an den Mailänder Tyrannen angeboten, „jenes Pferd von Bronze“, das heißt ein Reiterstandbild des Vaters *Lodovicos*, anzufertigen. Es ist verständlich, daß *Lodovico Sforza* besonders hartnäckig auf die Fertigstellung dieses Standbildes drängte, das dem Ansehen und dem Ruhm des Hauses Sforza dienen sollte. Nachdem der erste Entwurf eine Abänderung erfahren hatte, war das Gußmodell des Denkmals 1497 beendet worden. Der Guß wurde jedoch nie ausgeführt. *Lodovico*, der sein Geld vor allem für diplomatische Aktionen und kriegerische Handlungen benötigte, konnte keine Mittel dafür bereitstellen. Zwei Jahre später wurde der Herzog gestürzt, und die französischen Okkupationstruppen, die unter König Ludwig XII. Mailand eroberten, zerstörten 1491 mutwillig das Standbild.

Wir besitzen heute nur noch eine Entwurfsskizze zu dem Monument von der Hand *Leonardos* (Abb. 11). Wie hervorragend das Modell gewesen sein muß, sagt uns ein Brief des Herzogs von Ferrara an seinen Mailänder Geschäftsträger:

„Wissend, daß in Mailand das Modell eines Pferdes existiert, von einem gewissen Messer *Leonardo*, einem Meister, sehr geschickt in solchen Materien, denken wir, daß, wenn man uns die Nutznießung dieses Modelles überließe, es eine gute und wünschenswerte Sache wäre, es in Erz machen zu lassen . . . Wir würden bereitwillig die Kosten des Transportes tragen, wissend, daß erwähntes Modell, wie Ihr es uns gesagt habt, Tag für Tag in Ruin verfällt, da niemand es unter Obsorge nimmt . . .“

Daß sich *Leonardo* auch mit den technischen Notwendigkeiten befaßte, die die endgültige Aufstellung eines Denkmals voraussetzten, beweist eine Zeichnung des Meisters. Auf ihr wird der Transport eines Monuments, in diesem Falle eines schreitenden Pferdes, im Gerüst gezeigt.

Leonardo war jedoch nicht nur ein hervorragender Plastiker, auch als Architekt und Bautheoretiker hat er sich betätigt. So schuf er unter anderem einen Kuppelentwurf für eine Zentralkirche mit einer Verlängerung zu einem Langschiff. Wenn auch keiner seiner Bauentwürfe ausgeführt wurde, so ist doch *Leonardo da Vincis* Bedeutung als Architekt und vor allem als Bautheoretiker unbestreitbar. Er verfaßte theoretische Arbeiten über die Ursachen und Behandlung von Mauerrissen, über den Bau von Grundmauern, Mauerbögen und Gewölben. Auch als Städteplaner hat er sich betätigt. Interessant ist hier vor allem der Entwurf einer Idealstadt, den er während seines Mailänder Aufenthaltes schuf (Abb. 12). In dem Entwurf verlegt er den Verkehr der Fußgänger auf besondere Straßen, die in der Höhe des ersten Stockwerkes der Gebäude geführt sind. Der Fahrverkehr geht zu ebener Erde auf Straßen vor sich, die rechtwinklig zu den Fußbahnen des Obergeschosses gestellt sind und unter diesen durch breite Öffnungen geleitet werden. Bei einer jeden dieser Öffnungen befindet sich eine Wendeltreppe, die den Verkehr zwischen den beiden Straßensystemen vermittelt. Von den oberen Straßen wird das Regenwasser durch Öffnungen abgeleitet, die sich in der tiefer gelegenen Mitte der Straße befinden. Über sanft geneigte Rampen gelangt man von ihnen aus durch die Tore der Stadt unmittelbar ins Freie hinaus. Unterhalb der Häuser ist ein

vollständiges Netz von Kanälen angeordnet, damit die Vorräte unmittelbar bis an die Keller gebracht werden können. Der Wasserstand wird dabei durch Schleusen geregelt, damit Anschwellungen ausgeglichen werden können. Auch Vorschriften zum Reinhalten dieser Kanäle gibt er. Um Städte überhaupt gesünder zu bauen, schlägt er vor, die Wohnstätten in gehöriger Entfernung voneinander zu errichten.

In die Zeit seines ersten Mailänder Aufenthaltes fällt noch die Schöpfung des berühmten „Abendmahls“. Unser nächstes Bild gibt die Darstellung des „Abendmahls“ von dem Meister der italienischen Frührenaissance *Andrea del Castagno* (um 1390 bis 1457), wieder (Abb. 14). Dieses Wandbild, das etwa 1400 entstand, zeigt uns eine Gesellschaft von dreizehn würdigen Männern an einem langen Tisch, der eng an die Rückwand eines kostbaren, mit Marmorplatten und reicher Ornamentik ausgestatteten Raumes gestellt ist. Die Männer sitzen steif wie Statuen an der Tafel, einer vom anderen abgesondert und jeder mit sich und seinen schweren Gedanken beschäftigt. Kaum ist Leben in dem Bild. Die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist arm. Da *Castagno*, der wohl ein bedeutender Meister der italienischen Frührenaissance ist, die künstlerischen Mittel zur Gestaltung der einzelnen Typen der Jünger noch nicht beherrschte, mußte er zu äußerlichen Hilfsmitteln greifen. Damit der Beschauer den Lieblingsjünger Christi, Johannes, erkennen kann, läßt er ihn ergeben den Kopf auf die Hand seines Meisters legen, und damit es ja keine Verwechslung mit dem Verräter Judas gibt, nimmt er ihn aus der Reihe der ehrwürdigen Männer heraus und setzt ihn vor die Tafel. Solche im Grunde genommen unkünstlerischen Hilfsmittel müssen hier noch den Mangel an künstlerischer Gestaltungsmöglichkeit, den Mangel an der Fähigkeit ersetzen, das Charakteristische jeder Figur mit Hilfe der Physiognomie, der Haltung, der Gebärde, des Lichtes und Schattens, der Farbe usw. darzustellen.

Wie viel ergreifender ist das „Abendmahl“ *Leonardos*, das er von 1495 bis 1498 schuf (Abb. 15). Der Tisch steht nicht mehr an der Rückwand des Raumes. *Leonardo* hat ihn nach vorn gezogen und erreicht damit die Illusion eines, streng dem Inhalt des Bildes entsprechenden, niedrigen Saales.

In den Physiognomien und Gebärden der zwölf Jünger Christi wird Protest, Empörung, Ergebenheit, Furcht, Beschwörung usw. ausgedrückt. Obwohl jede Gestalt bewegt ist, werden alle von der strengen Komposition des Bildes, die die Jünger in vier Dreiecksgruppen gleichsam als Rahmen der Hauptfigur verwendet, in harmo-

nischer Ruhe zusammengefaßt. Nicht ein einziges unkünstlerisches Mittel, nicht einen einzigen bizarren Einfall brauchte *Leonardo*, um das Wesentliche des Augenblicks darzustellen, in dem Christus sagt: „Einer unter euch wird mich verraten“. Jede Gestalt in dem Werk ist eine einmalige Individualität, die sich jedoch weit über die bloße Einzelpersönlichkeit zum typischen Abbild eines bestimmten Charakters erhebt. Den Verräter Judas braucht *Leonardo* nicht mehr wie *Castagno* vor die Tafel zu setzen, um ihn erkennbar zu machen, sondern die zuwartende, verbissene und schuldbewußte Physiognomie des Verräters, dessen Kopf als einziger im Schatten liegt, und den Petrus, der sich zu Johannes beugt, beiseite drängt, enthüllt eindringlich den Charakter dieses Menschen (zweite Gruppe von links).

Die Wiedergabe der seelischen Verfassung der handelnden Personen ist vollendet. Meisterhaft stellt *Leonardo* den Charakter, das Alter, das Temperament, die Bewegungen und den Gemütszustand jedes einzelnen Menschen dar und verwirklicht in höchster Vollendung die Forderung, die er in seinen Schriften folgendermaßen formuliert: „Male die Figuren mit solchen Gesten, daß sie hinreichend zeigen, was in der Seele der Figur vorgeht.“ *Goethe* war besonders von der Bewegung der Hände im „Abendmahl“ entzückt. Er schreibt darüber: „Der ganze Körper ist geistreich und nimmt an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens teil“. Der Eindruck dieses Wandbildes *Leonardos* auf seine Zeitgenossen war überwältigend. Die Menschen wurden angeregt, in den Teilnehmern des Abendmahls nicht abstrakte Figuren kirchlicher Überlieferung zu sehen, sondern sie erkannten ihre eigenen Landsleute. Wenn man das Bild genau studiert, erkennt man, daß *Leonardo* einige Kunstgriffe angewandt hat, um dieses Ziel zu erreichen. Besonders ist hier auf die hervorragende Lösung des Problems einer Verbindung des eigentlichen Bildinhaltes mit dem architektonischen Teil hinzuweisen. *Leonardo* führt den Speisesaal des Klosters in Form einer viereckigen Nische fort und ordnet die Wände, Gesimse und Deckenbalken streng nach den Regeln der Perspektive. Durch drei Fensteröffnungen in der Rückwand des gemalten Raumes erblickt man eine Landschaft. Die Lichtquellen bei den Figuren des Gemäldes befinden sich in voller Übereinstimmung mit den im Refektorium tatsächlich vorhandenen Lichtquellen. Dadurch wird das Bild noch stärker mit der Innenarchitektur des Raumes verbunden. Das „Abendmahl“ fügt sich in das wirkliche täglich benutzte Refektorium vollendet ein.

Was bezweckte *Leonardo* damit? Er wußte sehr wohl, daß dieses Wandbild, das die Mönche mindestens dreimal täglich sahen, sie an den Verrat erinnern mußte, den gewissermaßen einer ihrer Tischgenossen vor ihren Augen beging. Bei dieser Auffassung hatte die Frage besonderes Gewicht, an welchen Platz die Gestalt des Judas gehört. Für *Leonardo* bestand das Problem darin, den Verräter nicht auf den ersten Blick erkennbar zu machen. Judas trachtet danach, nicht gesehen zu werden. *Leonardo* enthüllt die seelische Verfassung des Judas und versetzt ihn in die unmittelbare Nachbarschaft Christi. Zweifellos hat *Leonardo* Vorbilder für die Judasgestalt aus dem Leben seiner Zeit empfangen. Von den Worten Christi völlig überrascht, in der Furcht, daß man seinen Verrat sofort entdecken könne und erschreckt durch die Reaktion der übrigen Jünger beugt sich Judas zurück und hört, während er Jesus anschaut, gleichzeitig angestrengt auf das, was Petrus hinter seinem Rücken Johannes erregt ins Ohr flüstert. Mit der linken Hand wiederholt er die Bewegung der rechten Hand Christi und in der rechten hält er die Börse mit den „30 Silberlingen“ krampfhaft umklammert. Erschrecken, gespanntes Lauschen, geteilte Aufmerksamkeit und verhaltene Gier spiegelt diese Gestalt.

Die Studien *Leonardos* zu dem Kopf des Judas ermöglichen uns, den schöpferischen Gedanken des Meisters nachzugehen (Abb. 13). Schon bei dieser Studie finden wir die spitze, gebogene Nase, die so gut zu dem Kinn paßt, die aufgeworfene, schiefe Unterlippe und die niedrige fliehende Stirn. Das alles sind Züge, mit denen *Leonardo* die Übereinstimmung körperlicher und seelischer Häßlichkeit zum Ausdruck bringt. Bei allem jedoch ist die Gestalt des Judas nicht übertrieben, nicht karikiert, sondern in höchstem Maße realistisch. *Leonardo* ging ein Jahr lang täglich durch die schmutzigen Gassen des Mailänder Verbrecherviertels, dem berühmten Borghetto. Unzählige Skizzen fertigte der Meister an, bis es ihm gelang, das Abbild des Menschen zu schaffen, der der Inbegriff des Verrates ist. Die Wiedergabe des Beutels mit den Silberlingen, den Judas mit der Hand umkrampft, ist eine künstlerische Erfindung, die *Leonardo* als erster einführte, um die Gestalt des Judas zu charakterisieren. Sie weist klar auf die Motive des Verrates hin und verleiht dem Bild echten realistischen Inhalt. Der edelmütige Kampf *Leonardos* gegen Käuflichkeit, Bestechung und Verrat bringt den großen Humanisten in enge Verbindung mit unserer Zeit, mit dem Kampf der fortschrittlichen Menschheit gegen die Judasgestalten der Gegenwart. Diese Verbindung der Ideen *Leonardos* mit unserer

Zeit wird noch offensichtlicher, wenn wir des Meisters Schöpfung mit seinen Auffassungen von Geld und Gold zusammenbringen. *Leonardo* vergleicht in seinen Schriften das Geld mit einem scheußlichen Tier, das alle Völker der Welt zwingt, ihm Fronarbeit zu leisten. „Aus dem dunklen Schoß der Erde wird etwas hervorgehen, das das gesamte Menschengeschlecht in große Not, Gefahr und Tod stürzen wird. Vielen, die nach großen Mühen das Gold finden werden, wird es ein Vergnügen bereiten; aber denen, die kein Gold haben werden, ist es bestimmt, in Not und Elend zu sterben. Es wird unendlichen Verrat erzeugen, es wird die Menschen zu Mord, Diebstahl und Treulosigkeit verleiten. Es wird Argwohn stiften, es wird freien Völkern die Herrschaft nehmen und vielen Menschen das Leben rauben. Es wird die Menschen bei ihrer Tätigkeit durch Lug und Trug quälen. Du ungeheuerliches Element! Wie viel besser wäre es für die Menschheit, wenn du zur Hölle führest.“ (Zitiert nach: *Textes choisis de Leonardo de Vinci*, Paris, 1907, Seite 67/68.)

Der große *Leonardo* hatte sich damit auseinandergesetzt, welch verheerende Folgen die Macht des Geldes haben kann. Diese Macht zersetzte die Moral, zerstörte gesellschaftliche und persönliche Verbindungen und machte die demokratischen Errungenschaften der italienischen Stadtrepubliken zunichte. *Leonardo* sah durch die Macht des Goldes das Wertvolle im Menschen vom Untergang bedroht. Der Meister mußte ja selbst ständig erleben, wie in seinen Zeitgenossen die Gier nach Gold, das Streben nach Reichtum erwachte und wie sie auf den Weg der Lüge, des Betrugs, des Verrats und blutiger Verbrechen gelangten. „Das Geld wird nur um seineswillen geehrt, nicht aber der, der es besitzt, sondern er wird allezeit zum Magnet für den Neid und zur Geldkiste für Diebe... Weit größerer Ruhm als der Ruhm ihrer Schätze ist Sterblichen der Ruhm ihrer Tugend. Wie viele Kaiser, wie viele Fürsten sind dahingegangen, von denen keinerlei Gedächtnis blieb, obwohl sie nur darum nach Staaten und Reichtümern trachteten, um Nachruhm zu hinterlassen.“ Mit diesen Worten verurteilte *Leonardo* die gnußsüchtigen Tyrannen der italienischen Stadtstaaten, die hohen Kleriker der katholischen Kirche, denn alle diese Feudalherren trachteten „nach Staaten und Reichtümern“. Von der Sucht nach Geld ließen sie sich zu jedem Verbrechen hinreißen, um „besser dem Begehrt des Gaumens und der Wollust genügen und den schmutzigen Gelüsten des Leibes“ fröhnen zu können. „O Mensch, wie nichtig bist du, daß du dich zum Sklaven des Geldes erniedrigst.“ Diese Äußerungen *Leonardos* kennzeichnen seine Ansichten über die im Ent-

stehen begriffenen kapitalistischen Verhältnisse. Im Früh- und Hochfeudalismus mit seiner Naturalwirtschaft spielte das Geld eine geringe Rolle. Mit der Entwicklung des Handels, dem Aufschwung der Warenwirtschaft gewann das Geld jedoch Bedeutung. *Engels* schrieb, daß die Stadtbevölkerung eine wichtige Waffe gegen den Feudalismus in der Hand hatte – das Geld. Das Geld, dem im Kampf gegen den Feudalismus eine fortschrittliche Rolle zukam, offenbarte jedoch bald seine Schattenseiten, und diese Schattenseiten blieben *Leonardo* nicht verborgen. Wie auch *Shakespeare*, der das Geld „Welthure“ nannte, begann *Leonardo* an der Möglichkeit zu zweifeln, daß sich die Ideale des klassischen Humanismus von der schönen, allseitig entwickelten, harmonischen menschlichen Persönlichkeit verwirklichen ließen. Sie sahen, daß diesen Idealen nicht nur von den Kräften der noch lebenden feudalen Reaktion Gefahr drohte, sondern auch von Seiten der neu in Erscheinung tretenden Kraft, in der das Entstehen bürgerlicher Verhältnisse neue Widersprüche zutage treten ließ, die für die kurze Blüte der Renaissance ebenfalls verhängnisvoll waren.

Das Original des Wandbildes ist 4,20 Meter hoch und 9,10 Meter lang. Es befindet sich im Speisesaal des Klosters Santa Maria delle Grazie in Florenz und ist in Öltempera auf trockenem Putz gemalt. Durch Witterungseinflüsse und zeitweilige Benutzung des Raumes als Pferdestall und Magazin durch die napoleonischen Truppen und nicht zuletzt durch unglückliche Farbexperimente *Leonardos* hatte es schon früher stark gelitten. Nunmehr ist es völlig der Zerstörung anheim gefallen. In dem letzten Krieg haben Bomben zwar nicht die Wand zertrümmert, an die es gemalt ist, aber das Kloster so zerstört, daß die plötzlichen atmosphärischen Einflüsse eine Zersetzung der Farben zur Folge hatten.

Der französische klassizistische Maler *Pierre Paul Prudhon* (1758 bis 1823) sagte mit Recht von diesem Werk *Leonardos*: „Es ist das erste Gemälde der Welt und das Meisterwerk der Malerei schlechthin.“ Tatsächlich hat das „Abendmahl“ gegenüber allen früheren Werken europäischer Malerei etwas Neues: die physiognomische Vertiefung. Mit diesem Werk hat *Leonardo* die Möglichkeit für die Malerei erschlossen, mit ausschließlich künstlerischen Mitteln die Idee jeder Figur und die Idee der Handlung des gesamten Bildes sichtbar werden lassen. Kunst ist eine Form der Erkenntnis der Wirklichkeit. *Leonardo* gab zu seiner Zeit der Kunst nicht nur – wie wir gesehen haben – die Methode künstlerischer Erkenntnis, sondern auch die Mittel, die Erkenntnis über den Genuß

eines Kunstwerkes den Menschen mitzuteilen. Aus der Erzählung des berühmten Novellisten *Matteo Bandello*, der bei den Dominikanern von S. Maria delle Grazie zur Schule ging und das Entstehen des Abendmahls miterlebte, gewinnen wir eine lebendige Vorstellung von der Schaffensweise Leonardos:

„... er pflegte, wie ich es häufig bemerkt und beobachtet habe, oft schon früh am Morgen das Gerüst zu besteigen, denn das Abendmahl befindet sich ziemlich hoch über dem Fußboden, um vom Sonnenaufgang bis zur Dämmerung den Pinsel nicht aus der Hand zu legen, sondern ohne an Essen und Trinken zu denken, unausgesetzt zu malen. Dann mögen wieder zwei, drei oder vier Tage verstrichen sein, ohne daß er Hand daran legte; aber dabei geschah es doch bisweilen, daß er ein oder zwei Stunden dort verweilte und sich damit begnügte, die Figuren zu betrachten, zu überdenken und durch innerliche Prüfung zu beurteilen. Je nachdem die Laune oder Lust ihn ankam, habe ich ihn auch um die Mittagszeit, wenn die Sonne im Zeichen des Löwen stand, aus der Corte Vecchia, wo er jenes staunenswerte Pferd aus Ton bildete, geradewegs zum Kloster gehen, dort das Gerüst besteigen und an ein paar der Gestalten ein paar Pinzelstriche machen, dann aber unverzüglich aufbrechen und einen anderen Ort aufsuchen sehen.“

Während seines Mailänder Aufenthaltes hat es *Leonardo* häufig an den nötigsten Mitteln gefehlt. Die jährliche Entlohnung von 500 Scudi, die *Lodovico* dem Meister zahlte, reichte nicht, um dessen Ausgaben zu bestreiten. Ein Brief *Leonardos* gibt über des Künstlers materielle Sorgen Auskunft. Unser Meister schrieb:

„Sehr bedaure ich, daß die Sorge um die Gewinnung meines Lebensunterhaltes mich genötigt hat, das Werk zu unterbrechen, welches Euer Gnaden mir aufgetragen hat. Doch hoffe ich bald so viel gewonnen zu haben, daß ich Euer Erzellenz mit gesammelter Kraft werde zufriedenstellen können. Sollte Euer Gnaden glauben, daß ich Geld habe, so würden Sie sich täuschen: durch 36 Monate hindurch hatte ich 6 Gehilfen zu unterhalten und bisher nur 50 Dukaten dafür bekommen.“

Es ist daher nicht sehr verwunderlich, daß *Leonardo*, als *Lodovico* 1499 gestürzt und Gefangener der französischen Truppen wurde, nur eine trockene, teilnahmslose Notiz in sein Tagebuch schrieb.

Es heißt da:

„Der Kastellan gefangen genommen. – Der Visconti fortgeschleppt und der Sohn nachher getötet. *Gian della Rosa* (der Astrolog *Lodovicos*) nahm ihm sein Geld. *Borgonzo* (der Schatzmeister) fing an und wollte es nicht, und darum entfloh auch ihm das Glück. – Der Herzog verlor den Staat und sein Gut und die Freiheit, und keines seiner Werke wurde von ihm beendet.“

Bezeichnenderweise befindet sich am Rande dieses Blattes noch eine Notiz, die überhaupt nichts mit dem Vorgang zu tun hat. Es heißt da: „Rhodos hat in seinem Innern 5000 Häuser.“

Im gleichen Jahre verließ auch *Leonardo* Mailand und ging über Mantua und Venedig zurück nach Florenz. Hier blieb er bis 1506 und in dieser Zeit begann und vollendete er sein berühmtestes Porträt, die *Mona Lisa*, das heute einen Ehrenplatz in der Pariser Galerie, dem Louvre, einnimmt (Abb. 16).

Der schon erwähnte Kunsthistoriker und Künstler *Vasari* teilt uns zu diesem Bildnis folgendes mit:

Auch übernahm *Leonardo* für *Francesco del Giocondo* das Bildnis der *Mona Lisa*, seiner Frau, zu malen. Wer sehen wollte, wieweit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen, der erkannte es ohne Schwierigkeit an diesem Haupte. Alle kleinsten Einzelheiten sind darin dargestellt, die man mit aller Feinheit nur malen kann. Denn auch die Augen haben jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, wie wir es fortwährend im Leben sehen; rings um sie bemerkt man die rötlichblauen Kreise und das Geäder, welche man nur mit der größten Zartheit ausführen kann. Die Brauen, wo sie am vollsten, wo am spärlichsten sind, wie sie aus den Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, kann nicht natürlicher sein. Die Nase mit jenen schönen Öffnungen rosa und zart, sieht wie lebend aus. Der Mund scheint in seinen Winkeln und Rändern, wo das Rot der Lippen mit der Farbe des Gesichts sich vereint, nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut; wer die Halsgrube aufmerksam betrachtet, sieht das Schlagen der Pulse. Wahrhaftig man kann sagen, dies ist nach einer Weise gemalt, die jeden starken Künstler und überhaupt Jeden erheben und Ehrfurcht empfinden läßt. Obwohl *Mona Lisa* sehr schön war, brauchte

Leonardo noch die Kunst, daß, während er sie abmalte, immer jemand zugegen sein mußte, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben möchte, um das traurige Ansehen zu beheben, das häufig die Malerei den Bildnissen gibt. Über diesem Bild *Leonardos* dagegen schwebt ein so liebliches Lächeln, daß es eher von himmlischer als menschlicher Hand zu sein scheint; und es gilt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich ist.“ –

Mag in diesem Bericht *Vasaris* manche legendäre Überlieferung enthalten sein, so ist allerdings gerade in der Verbindung von Dichtung und Wahrheit ein lebendiges Zeugnis darüber abgelegt, welch einzigartigen Ruhm das Porträt der Mona Lisa schon in früheren Zeiten besaß. Das Bildnis stellt vor dem Hintergrund einer Berglandschaft eine kaum merklich lächelnde junge Frau dar, die in einem Sessel sitzt. *Leonardo* erreichte in diesem Bild seine höchste künstlerische Ausdruckskraft. Die Mona Lisa ist nämlich nicht nur das Bildnis der Frau eines reichen Florentiners (*Francesco del Giocondo*), es ist gleichzeitig die philosophisch verallgemeinerte Gestalt des Renaissancemenschen schlechthin.

Um das richtig verstehen zu können, müssen wir dieses Problem von verschiedenen Seiten betrachten. Eine Seite ist das Verhältnis des Menschen zur Natur. Der verallgemeinerte Charakter der Mona Lisa bestimmte auch den verallgemeinerten Charakter der Landschaft dieses Bildes. Die rötlichen, in der Ferne blau schimmernden Felsen, die gekräuselte Oberfläche des Wassers, der sich dahinschlängelnde Weg und der steinerne Viadukt sind weniger eine konkrete Darstellung eines bestimmten Ortes, als vielmehr der Ausdruck jener Lieblingsvorstellung des Renaissancemenschen von der Landschaft. Für den Renaissancemenschen war die Natur das „Königreich des Menschen“.

Die Mona Lisa trägt keinen Schmuck. Weder Edelsteine noch Perlen, weder Spangen noch ein buntes bebändertes Kleid (wie man es auf Porträts der Frührenaissance sehr häufig findet). Die *Gioconda* ist mit betonter Schlichtheit dargestellt, in vollkommenem Einklang mit der Natur. Der Hals ist entblößt und die dunklen gescheitelten Haare fallen frei auf die Schultern herab. Das mit unauffälliger Goldstickerei verzierte Kleid mit dem weiten Ausschnitt vermeidet jede modische Betontheit der damaligen Zeit. Die Verschmelzung der menschlichen Figur mit der Landschaft erreichte in der Mona Lisa den höchsten Ausdruck der harmonischen Einheit von Mensch

und Natur. Hier finden wir nicht jene Gegenüberstellung der lieblichen Zartheit des Menschen mit der rauen Strenge der Natur wie in der „Madonna in der Felsengrotte“.

Obwohl die Frau in äußerst gelöster Körperhaltung vor uns sitzt und obwohl die Gestalt mit der Natur organisch harmoniert, vermag der Betrachter vor dem Bildnis keine Ruhe zu finden. Im Gegenteil, seine Gedanken und Gefühle beginnen sich zu regen und das Verlangen erwacht in ihm, dieses Bild immer wieder zu betrachten, es zu verstehen und zu durchdringen.

Nach Ansicht Leonardos ist der Mensch nicht nur ein Teil der Natur, sondern er ist ihre Vollendung und Krönung. *Leonardo* vergleicht einmal den Menschen mit einem Meisterwerk der Architektur, in dem eine Seele wohnt, und wenn im Tode die Seele den Körper verläßt, seien ihre Klagen und ihr Schmerz darüber völlig berechtigt. Gleich allen großen Denkern der Renaissance war *Leonardo* der Ansicht, daß die Schönheit des menschlichen Körpers der Schönheit seiner Seele entsprechen müsse. (Unter dem Begriff der Seele verstand *Leonardo* den Charakter und die Welt der menschlichen Gedanken und Gefühle.) In dem Bildnis der Mona Lisa ist diese Auffassung vom Menschen vollkommen dargestellt. Körper und Charakter der Frau sind zu harmonischer Einheit erhoben. Es ist ein Werk von tiefer Beseeltheit, in dem körperliche Schönheit gleichsam von innen heraus von den Regungen der Gedanken und Gefühle des Menschen vervollkommenet wird. Fraglos fühlte sich *Leonardo* nicht nur von dem Ebenmaß des Antlitzes und der Gestalt der Frau angezogen, sondern die Feinheit ihrer Gefühle und ihr kluger Verstand schienen ihm ebenso bewunderungswürdig. Dieses Porträt konnte nur im Zeitalter der Renaissance geschaffen werden. Nicht von der Gotik und selbst auch nicht von der klassischen antiken Kunst, da die griechische Kunst in ihrem Streben nach Harmonie einen Menschen schuf, dessen Individualität weniger stark ausgeprägt ist. Im Vergleich zu den Porträts der italienischen Frührenaissance und auch zu den früheren Frauenbildnissen *Leonardos* fällt sofort die Kompliziertheit der geistigen Welt der Mona Lisa auf. Dieses Bildnis ist keine bloße Darstellung einer Frau mit einer gewissen Beimischung von Idealisierung. Wir finden in ihm nicht jenen Gleichklang des Gefühls, wie in den früheren Werken des Meisters. Der über das Gesicht hingleitende Schatten eines Lächelns spielt fast zu leichtem Spott hinüber. Hinter diesem Lächeln empfindet man ein vielgestaltiges Seelenleben, das den Eindruck irgendeines „Geheimnisses“ hinterläßt. Jahrhundertlang haben Menschen

versucht, dieses Geheimnis zu ergründen. Es ist notwendig, in diesem Zusammenhang einiges über das Verhältnis zwischen Betrachter und diesem Bildnis zu sagen. In der Regel werden in den Werken der Malerei die menschlichen Gestalten als Betrachtungsobjekte geschaffen. Der Betrachter kann in den Charakter des Dargestellten, in seine Gedanken und Gefühle eindringen *Leonardo* geht mit der Mona Lisa einen Schritt weiter. Ihm gelang in diesem Bild das beinahe Unwahrscheinliche: er verlieh dem Gesicht und dem Blick der Frau einen solchen Ausdruck, daß man meint, sie selbst wolle Gedanken und Gefühle des Betrachters erraten und sein Wesen erschließen. Deshalb empfindet der Betrachter des Bildes häufig eine innere Unruhe. Die Mona Lisa sieht ihn mit klugem, durchdringendem Blick an und mit einem sanften, kaum merklichen Lächeln. Der Betrachter wird selbst zum Betrachteten. Die Mona Lisa steht mit ihm in ständigen Wechselbeziehungen. Damit hat *Leonardo* das Problem der Erkenntnis des verallgemeinerten Renaissancemenschen zu einem Problem der Selbsterkenntnis des Betrachters gemacht. *Leonardo* stellte gleichsam die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen dem allseitig entwickelten harmonischen Menschen der Renaissance und seinen Zeitgenossen.

Hinter der Frage der Mona Lisa steht *Leonardo* selbst. Gerade das bis zur letzten Konsequenz enthüllte Wesen der *Gioconda* bietet dem Betrachter ungeachtet der äußerlichen Ruhe und des Ebenmaßes ihrer Gestalt nicht nur einen erhabenen ästhetischen Genuß, sondern es löst gleichzeitig ein betrübendes Gefühl des Unbefriedigtseins aus. In dem Betrachter der *Gioconda* geht fortwährend ein innerer Kampf vor sich, in dem er sich hin und her gerissen fühlt. Viele haben das empfunden, die dieses Bild sahen. Millionen Menschen sind zu verschiedenen Epochen vor dieses Porträt getreten, aber je nach dem Charakter des Betrachters, d. h. je nachdem, wie jener andere, von *Leonardo* hinzugedachte Mensch beschaffen war, war auch die Deutung des Bildes verschieden. Der geistige Kontakt zwischen der genialen Schöpfung *Leonardos* und ihrem Betrachter ist stets unterschiedlicher Natur. Darum überdauert dieses Porträt die Jahrhunderte und bereichert gleichsam mit jeder Epoche seinen Inhalt.

Etwa zur gleichen Zeit wie an dem Porträt der Mona Lisa arbeitete *Leonardo* an dem Gemälde der „Heiligen Anna selbdritt“. Auch ein Entwurf dazu ist noch vorhanden, der im ersten Jahre seines zweiten Florentiner Aufenthaltes um 1500 entstanden ist. Das Thema „Heilige Anna selbdritt“ ist in der Geschichte der mittel-

alterlichen Malerei ein fest umrissener Bildvorwurf. Dargestellt werden der Christusknabe, seine Mutter Maria und deren Mutter Anna. In unserem Bild, dessen Original sich in London befindet, beherrscht die Gruppe der Gestalten die ganze Tafel. Im Vergleich zu der „Madonna in der Felsengrotte“ ist hier die Schilderung der Natur zur Nebensache geworden. Die Menschen – die jugendliche Großmutter Anna, auf deren Schoß Maria sitzt, der Christusknabe, der sich zu dem kleinen Johannes wendet – beherrschen die Fläche. Hier gibt es keine scharfen Umrisse mehr. Die Formen runden sich und wachsen, und die Figuren sättigen sich mit weichem Kontrast. Alles ist auf den Gegensatz von hell-dunkel gestellt. Ein friedliches Dasein der Menschen wird lebendig und intim gestaltet mit Hilfe der hellen Flecke und der samtigen Schatten, die über die Körper fließen. Auch das sanfte Lächeln erwacht aus dem Spiel des Schattens. Die mächtigen Formen erscheinen wie von einer körnigen, lockeren Substanz gebildet, wie frisch gefallener Schnee wirken sie, so groß ist die Weichheit des malerischen Kolorits, so innig das Verschmelzen der Gestalten mit der verschleierten Atmosphäre, die sie umweht und die sich in dem unbestimmten, nebligen Hintergrund niederschlägt (*Adolfo Venturi*).

Schon in dem Gemälde „Madonna in der Felsengrotte“ hatte *Leonardo* das nach ihm benannte *Leonardeske Sfumato* (das Rauchartige) zu entwickeln begonnen. Auf unserer Abbildung erzeugt *Leonardo* mittels der Kreide, in der die Gruppe entworfen ist, diese *Sfumato*-Wirkung. Keine Umrißlinie ist mehr erkennbar, sondern Körper steht gegen Körper.

Endgültig vollendet wurde das Tafelbild der „Heiligen Anna selbst“, das unsere nächste Abbildung zeigt, wahrscheinlich erst während seines zweiten Mailänder Aufenthaltes im Jahre 1512 (Abb. 17). Waren beim Londoner Entwurf die Gestalten noch statuarisch neben- und voreinander gestellt, so geht durch sie in dem vollendeten Tafelbild eine große Bewegung, die die Gruppe stärker belebt. Das Kind, das von den Knien der Mutter gegliitten ist, spielt mit einem Lamm (Symbol des Opfertodes). Die Mutter, die auf dem Schoß der jugendlichen Großmutter sitzt, beugt sich mit lebhafter Bewegung zu dem Knaben, der erstaunt sein Gesicht der Mutter zuwendet. Fast scheint es, als wolle sie den Knaben wehren, das Spiel mit dem Lamm zu übertreiben. Über der Gruppe das glücklich lächelnde schöne Gesicht Annas. Im Hintergrund finden wir die für *Leonardo* charakteristische, in Nebel und Licht getauchte Felsenlandschaft. Drei Generationen hat *Leonardo* auf dem

Bilde zu einer Gruppe zusammengefaßt. Wüßten wir nicht, daß es sich um drei der heiligsten Gestalten der christlichen Religion handeln soll, wir hielten sie gleich der Mona Lisa für die künstlerische Darstellung bestimmter von der düsteren scholastischen Theologie des Mittelalters emanzipierter Menschen der italienischen Renaissance. Das Lächeln der heiligen Anna, ist bar jeder Mystik. Es ist erfüllt von dem Wissen um die Schönheiten der Natur und des Glückes der Mutterschaft.

Noch ein Werk aus der zweiten Florentiner Epoche sei hier erwähnt. In Florenz, ja in ganz Italien, war nur noch ein einziger Künstler, der in seinem Wirken *Leonardo* an Kraft und Können entsprach: *Michelangelo*. Obwohl weit jünger als *Leonardo*, bestand zwischen beiden eine Rivalität, die bei *Michelangelo* infolge einer widerwilligen Hochachtung fast zum Haß gegen *Leonardo* führte. Der Bericht eines Zeitgenossen (Anonymus der *Magliabecchiana*) gibt über das Verhältnis *Michelangelo* zu *Leonardo* eine bezeichnende Anekdote: „*Leonardo* war ein schöner Mann und hatte ein angenehmes, vornehmes Gebaren. Er ging eines Tages mit einem Freunde durch die Straßen von Florenz spazieren. Er trug eine rosa Tunika, die ihm bis auf die Knie herabfiel; auf seine Brust floß sein schön gelockter und kunstvoll gepflegter Bart herab. In der Nähe von Santa Trinità unterhielten sich einige Bürger: sie sprachen über eine Stelle bei Dante. Sie riefen *Leonardo* an und baten ihn, ihnen den Sinn zu erklären. In diesem Augenblick ging *Michelangelo* vorüber. Da sagte *Leonardo*: „*Michelangelo* wird euch den Vers erklären, von dem ihr redet.“ *Michelangelo* glaubte, er wolle seiner spotten, und gab bitter zurück: „Erkläre es ihnen selber, du, der du das Modell eines Bronzepferdes gemacht hast und nicht fähig gewesen bist, es zu gießen, sondern dir zur Schande, unterwegs stehengeblieben bist.“ – Darauf drehte er der Gruppe den Rücken zu und setzte seinen Weg fort. *Leonardo* blieb und wurde rot. Und *Michelangelo*, noch nicht zufrieden und von dem brennenden Wunsch beseelt, ihn zu kränken, rief: „Und erst diese Gimpel von Mailändern, die dich eines solchen Werkes für fähig hielten!“

Diese beiden Meister erhielten von der Signoria die Aufgabe, je ein Schlachtenbild im großen Ratssaal des Palazzo Vecchio zu schaffen. *Leonardo* war dazu ausersehen, die Anghiarischlacht der Florentiner gegen die Mailänder, die am 29. Juni 1440 gewesen war, zu malen. Weder *Leonardos* noch *Michelangelos* Bild ist erhalten geblieben. *Leonardo* fertigte für die geplante Darstellung viele Studien an

(Abb. 18). Wie intensiv er sich schon vorher theoretisch mit der Gestaltung einer Schlachtendarstellung beschäftigt hatte, zeigt uns die folgende Niederschrift von ihm. Wir geben sie ausführlich wieder, denn nichts ist geeigneter als eine solche Aufzählung, *Leonardos* Wertschätzung des Details klarzumachen. Unser Meister schrieb:

„Und stellst du Pferde dar, die aus dem Getümmel sprangen, so mach die Staubwölkchen, die sie aufwirbeln, in solcher Entfernung voneinander, daß sie den Sätzen entsprechen, die das Pferd machen kann; und je weiter sie hinter dem Pferde zurückstehen, um so höher, dünner und ausgedehnter seien sie. Die vordersten Figuren mach von Staub bedeckt an den Haaren, Brauen und anderen Stellen, die geeignet sind, den Staub festzuhalten.

Laß die Sieger mit herabgezogenen Brauen anstürmen, so daß ihre Haare und andere leichte Dinge im Winde flattern, und sie immer die entgegengesetzten Gliedmaßen vorstrecken, also z. B. zum rechten Bein den linken Arm; und stellst du einen Fallenden dar, so vergiß nicht die Spur des Ausgleitens in dem mit Blut vermischten Staub darzustellen, und in der halb aufgeweichten Erde rundum wirst du die Spuren der Menschen und Pferde wiedergeben, die dort vorübergezogen sind.

Mach ein Pferd, das seinen toten Herrn schleift, und hinter ihm laß in Staub und Schmutz die Spur des Schleifens sehen. Die Besiegten und Geschlagenen mach bloß mit erhobenen und zusammengezogenen Brauen, und die Haut darüber sei in zahlreiche Falten, die den Schmerz ausdrücken, gezogen. Zu den Seiten der Nasen seien mehrfache Furchen angebracht, die im Bogen von den Nasenlöchern bis zu den Augenwinkeln gehen. Die Nasenlöcher, welche diese Falten verursachen, seien weit geöffnet; die gewölbten Lippen lassen die Oberzähne sehen; der Mund geöffnet in jammervollem Schreien. Eine der Hände beschatte die staubigen Augen, so daß die Fläche dem Feinde zugekehrt sei; die andere ruhe auf der Erde, um den emporgehobenen Oberkörper zu stützen. Andere stell mit geöffnetem Mund fliehend dar; zwischen den Füßen der Kämpfenden aber mach Waffen der verschiedensten Art usw.“

Unser Bild zeigt meisterhafte Studien von Köpfen zweier Kämpfer. Wie schon bei der Betrachtung des Abendmahles gesagt wurde,

war *Leonardo* ein Meister in der Beherrschung der Physiognomie. Nie ließ er sich einen Charakterkopf entgehen. Eine große Zahl mimischer Studien ist von ihm erhalten. Den Fanatiker *Savonarola* zeichnete er während einer Predigt, die die zuhörende Menge fast zur Ekstase brachte, ihm aber nur Anlaß zu kühlem, beherrschtem Studium war. Auf unserem nächsten Bild geben wir solch eine Skizze noch aus seinem ersten Mailänder Aufenthalt, in der absonderliche Köpfe festgehalten sind (Abb. 19). Der große Künstler schuf eine Reihe von Zeichnungen, die ihn mit Recht als den Stammvater der Karikatur erscheinen lassen. Unsere Abbildung zeigt eine Parodie auf einen Disput unter Männern. Einer von ihnen schreit etwas. Er hat dabei den Kopf zurückgelehnt und hört niemandem zu. Ein anderer, mit der Toga eines Weisen bekleidet und mit einem Eichenkranz geschmückt, ist ein eigensinniger Schwachkopf. Der Dritte, mit bis auf die Schultern herabhängenden langen Locken und einer aufgeworfenen Unterlippe, ist ein selbstzufriedener Grobian. Der Vierte schließlich ist ein Kretin mit unterwürfigem Lächeln.

Mit der Ausführung des Wandbildes der „Anghiarischlacht“ begann unser Meister 1505, brach aber schon 1506, nachdem die Mittelszene, der Kampf um die Fahne, vollendet war, die Arbeit wieder ab, weil ihn wohl der größere Beifall, den das Werk *Michelangelos* fand, verstimmt. Auf unserer Abbildung ist der Kampf um die Fahne nach einem Stich von Edelinck, der einer Nachzeichnung des Rubens entspricht, wiedergegeben (Abb. 20).

Lassen wir zu diesem Bild den schon erwähnten frühen Kunsthistoriker *Vasari*, der das Original noch gesehen hat, sprechen. Er nannte *Leonardos* Arbeit ein Werk, „das als Auszeichnung und voll von größter Meisterschaft angesehen wurde; denn man erkannte darin ebenso deutlich die Wut, den Grimm und die Rachgier der Menschen wie die der Pferde. Zwei dieser Pferde, die mit den Vorderbeinen sich ineinander verwickelt haben, bekämpfen sich nicht weniger mit den Zähnen als ihre Reiter erbittert um die Fahne kämpfen. Einer dieser Soldaten hat sein Pferd zur Flucht gewendet und sucht, während er sich umwendet, die Fahnenstange, die er krampfhaft mit seinen nach hinten gebogenen Händen festhält, den Feinden zu entreißen, wobei er die volle Gewalt seiner Schultern anwendet. Ein alter Soldat mit einer großen roten Kappe faßt schreiend die Stange mit einer Hand, und mit seinem Krummsäbel, den er in der hocherhobenen anderen hält, ist er wohl im Begriff, voller Grimm den beiden, welche heftig die Zähne fletschend ihre Fahne zu verteidigen versuchen, die Hände abzuheulen.“

Um die „Anghiarischlacht“ richtig beurteilen zu können, muß man sich vergegenwärtigen, welchen Charakter diese Schlacht eigentlich trug. Im 15. Jahrhundert war Italien kein einheitlicher Nationalstaat. Es war in einzelne Fürstentümer und Städterepubliken gespalten, die sich gegenseitig bekämpften. „Während des gesamten Mittelalters“, schreibt *Engels*, „war jede Nationalität, vielleicht mit Ausnahme Italiens, in Europa durch einen großen Staat vertreten, und die Tendenz zur Schaffung nationaler Staaten, die immer klarer und bewußter hervortritt, ist einer der wesentlichsten Hebel des Fortschritts im Mittelalter.“

Die Verwirklichung dieses Fortschrittes stieß jedoch auf den Widerstand des Vatikans, der die Entwicklung selbständiger nationaler Staaten auf jede nur erdenkliche Weise sabotierte und hemmte. *Engels* schrieb: „ . . . Das internationale Zentrum des Feudalsystems war die römisch-katholische Kirche . . . Bevor man den Kampf gegen den weltlichen Feudalismus in jedem Lande einzeln aufnehmen konnte, mußte man diese seine zentrale, heilige Organisation vernichten.“

In Italien, das den Weg der bürgerlichen Entwicklung beschritten hatte und den Feudalismus früher überwand als andere europäische Länder, waren die Voraussetzungen für die Bildung eines einheitlichen Nationalstaates gegeben. Aber dieser Traum von einem einheitlichen Nationalstaat wurde im Italien der Renaissance nicht verwirklicht, was vor allem auf die antinationale, eigennützige Politik der römisch-katholischen Kirche und das Intrigenspiel des Papstes zurückgeführt werden kann, der bestrebt war, seine Macht sowohl in Italien als auch in den anderen Ländern des Heiligen Römischen Reiches aufrechtzuerhalten. Die Politik, die die römische Kirche in Verfolgung dieses Ziels in Italien betrieb, ist gekennzeichnet durch ständige Intrigen und Aufwiegeleien einzelner Städterepubliken oder Fürstentümer gegen andere, durch die Schaffung aller möglichen Koalitionen und Militärbündnisse, die in ihren Kombinationen ständig wechselten, durch weitestgehende Verwendung von Söldnertruppen und die Einbeziehung ausländischer Staaten wie Spanien, Frankreich, Deutschland und die Schweiz in diesen Kampf inneritalienischer Kräfte.

In den Bürgerkriegen verfochten die einzelnen italienischen Städterepubliken nicht gesamtstaatliche Interessen, sondern verfolgten nur ihre eigenen Ziele, indem sie die zur Hilfe herbeigerufenen ausländischen Staaten mit einem Teil der eroberten Beute oder mit der Abtretung italienischer Städte und Ländereien bezahlten, die sie ihren Gegnern entrissen.

In besonders großem Ausmaß schachteten die römischen Päpste mit den Interessen Italiens. *Marx* schreibt über *Giovanni Medici*, der als *Leo X.* den Heiligen Stuhl bestieg (1513 bis 1522): „Unter seiner Herrschaft vollzog sich die Spaltung der Kirche, und die Freiheit und nationale Unabhängigkeit Italiens (*Leo* war ein Mensch der Renaissance!) wurden an Spanien verkauft.“

Leonardo konnte die wahre Lage der Dinge in dem von Bürgerkriegen überzogenen Italien selbstverständlich nicht erkennen. Es wäre ungerecht, wollte man *Leonardo da Vinci* vorwerfen, daß er bald in Florenz, bald in Mailand arbeitete. Für *Leonardo* war sowohl diese als auch jene Stadt eine Wiege der sich herausbildenden italienischen Kultur der Renaissance; beide waren, wenn auch getrennt, so doch die nationale Vereinigung erstrebende Teile Italiens. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß sich *Leonardo*, als er von der Florentiner Signoria den Auftrag erhielt, ein historisches Gemälde über den Kampf zwischen Florentinern und Mailändern zu malen, eine andere Einstellung zu diesem Auftrag hatte, als seine Besteller. Die ständigen Bürgerkriege und Scharmützel, die Italien entkräfteten und seine nationale Vereinigung erschwerten, führten *Leonardo* zu der Erkenntnis, daß solche Schlachten so furchtbar wie sinnlos waren. Eben diese Ansicht drückt *Leonardo* auch in der Anghiari-schlacht aus. Hatte *Leonardo* recht, wenn er das ihm vom Florentiner Rat gestellte Thema so behandelte, oder war die Schlacht bei Anghiari nicht doch ein patriotischer, fortschrittlicher Akt und *Leonardo* ein Pazifist?

Der Mailänder Herzog *Filippo Maria* führte mehrere Jahre hindurch Krieg mit Florenz, Venedig und dem Papst. Anführer der Mailändischen Truppen war der Condottiere *Piccinino*. Der Mailänder Herzog sandte *Piccinino* nach Toscana, um den Feinden der Medici zu helfen, die Macht in Florenz erneut an sich zu reißen, rief ihn aber dann, selbst vom Feinde bedrängt, zurück. Bei seinem Rückzug beschloß *Piccinino*, die Florentiner unerwartet bei Anghiari anzugreifen. Aber die Florentiner, in deren Diensten nahezu 10000 geharnischte Reiter kämpften, brachten *Piccinino* im Verein mit den Truppen des Papstes eine Niederlage bei (Juni 1440). „Nur wenige von den Söldnern *Piccininos* fielen auf dem Schlachtfeld“, schrieb *Marx* in seinen Konspekten über Geschichte, „aber sein ganzes Heer löste sich auf.“ Die gefangenen Mailänder zahlten Lösegeld und wurden von den Kommandeuren der Florentiner Söldner, die auf eine weitere Verfolgung der Truppen *Piccininos* verzichteten, freigelassen, wobei diese darauf spekulierten, daß man mit ihnen – falls sie einmal eine Nieder-

lage erleiden – genau so verfahren werde. „Sie waren unblutiger Natur, diese Turniere der Condottieri!“ schloß *Marx*.

Die Schlacht bei Anghiari war, in diesem Lichte betrachtet, nichts weiter als eines der zahlreichen Bürgerkriegsscharmützel zwischen einer Söldnerarmee und der anderen, ein Turnier von Condottieri, von Menschen, die das Kriegshandwerk zu ihrem Lebensberuf erkoren hatten und in den Dienst jener Städte oder jener Herzöge traten, die ihnen mehr boten. *Leonardo* verfolgte das Treiben dieser Condottieri aufmerksam, und er konnte die wahren Beweggründe ihrer militärischen Unternehmungen keinesfalls für Patriotismus halten.

In der bekannten Zeichnung „Brustbild eines Kriegers“ (London, British Museum) (Abb. 21) hat *Leonardo* mit realistischer Wahrheitstreue einen solchen Condottiere dargestellt – einen hartherzigen, grimmig blickenden Krieger mit einem markanten Profil, an dessen mit stacheligen Flügeln verziertem Helm ein spitzes Visier angebracht ist. Solche Rüstungen und Helme finden wir auch in der Studie zur „Anghiarischlacht“.

Es ist begreiflich, daß diese Schlacht an sich, ihr Zweck und Charakter und auch ihre Teilnehmer *Leonardo* nicht zu einem Werk begeistern konnten, das eigens die Tapferkeit der Florentiner (ebenso wie auch der Mailänder) rühmt. Aber dafür gab dieses Thema *Leonardo*, der sein Leben sowohl in Florenz als auch in Mailand verbrachte, die Möglichkeit, die ganze Zwecklosigkeit und sinnlose Grausamkeit eines solchen Krieges zwischen Florentinern und Mailändern zu veranschaulichen. Und *Leonardo* stellt hier mit bezwingender Kraft kein Turnier, sondern ein mit Erbitterung geführtes Gemetzel dar, und zwar so, daß man nicht mehr weiß, wer von den Kämpfern Mailänder und wer Florentiner ist. Dies lag durchaus in der Absicht *Leonardos*, um so mehr, als die Condottieri nicht selten ihre Herren wechselten. In der „Abhandlung“, in der er seine Gedanken über die Darstellung von Schlachten niederlegt, schrieb *Leonardo*: „In Historien aber mache Verkürzungen von aller Art, wie es dir vorkommt, sonderlich in Schlachten, denn hier sind unendliche Körpervedrehungen und Biegungen der Teilhaber an solcher Zwietracht, oder besser gesagt, höchst bestialischen Raserei, ganz notwendig am Platz.“ Hier hat *Leonardo* ausführlich beschrieben, „wie man eine Schlacht darstellen solle“, hier begegnen wir vielen Gestalten, die er im Karton zur „Anghiarischlacht“ dargestellt hat, wo das Gemetzel zwischen mailändischen und florentinischen Söldnern eben als Ausdruck bestialischer Raserei gedeutet ist.

Vier erbittert um eine Fahne kämpfende Reiter sind zu einem dichten Knäuel verbogener Leiber verschlungen. An den Figuren der Menschen und Pferde erkennt man solche „unendlichen Verdrehungen und Biegungen“, die hier durch den wilden Kampf um die Fahne, welche die Angreifer den Händen des Fahnenträgers zu entreißen trachten, hervorgerufen werden. Zwei von ihnen schlagen wild auf einander ein, die scharfen Klingen ihrer Säbel blinken in der Luft. Die anderen zwei halten die Fahnenstange umklammert und zerren sie hin und her. Auch unter den Leibern der Pferde tobt der Kampf: ein Krieger deckt sich mit seinem Schild, der andere drückt den Kopf seines Gegners zur Erde und ist dabei, ihm den Todesstoß zu versetzen. Selbst die Pferde sind am Kampf beteiligt: sie schlagen sich mit den Hufen und beißen einander.

Die „Anghiarischlacht“ ist ein Höhepunkt im Schaffen *Leonardos*. Mit diesem Werk hat er die anderen Schlachtenmaler der Renaissance weit überflügelt. Die Fresken in der Arezzo Piero della Francesca, die die Schlacht gegen Chosroes oder den Sieg über Konstantin darstellen, tragen einen ruhigen, feierlichen Charakter, und auch *Paolo Ucellos* „Schlacht bei San Romano“ gleicht eher einem herrlichen Turnier als einer Schlacht. In *Leonardos* Darstellung der Anghiarischlacht offenbart sich mit aller Kraft und Strenge des echten Realismus der Krieg als ein großes Elend, das den Menschen schwere Wunden schlägt, unsagbares Leid über sie bringt und den Tod im Gefolge hat. Aber *Leonardo* ist kein Pazifist. Er verurteilt den sinnlosen Charakter des grausamen Krieges, der um des Profits seiner Anstifter willen geführt wird. In dieser Hinsicht steht uns der große Künstler heute besonders nahe, uns, die wir für den Frieden kämpfen gegen die Brandstifter eines neuen Krieges, der seinen Urhebern unermessliche Profite, den Völkern aber unermessliches Elend bringt.

Während seines zweiten Florentiner Aufenthaltes widmete sich *Leonardo* vor allem auch der Konstruktion von Kriegsgerät. Die Ursache, daß *Leonardo* sich der Befestigungslehre, dem Geschützwesen, der Verfertigung von Geschossen usw. widmete, hat er selbst einmal mit folgenden Worten ausgedrückt: „Um das Hauptgeschenk der Natur, nämlich die Freiheit, zu bewahren, erfinde ich Angriffs- und Verteidigungsmittel für den Fall, daß wir von ehrgeizigen Tyrannen bedrängt werden.“ Aus diesen Worten spricht der tiefe Patriotismus des Meisters. Wohl konstruierte er Kriegsgerät, aber er wünschte, daß es lediglich im gerechten Verteidigungskampf seiner Heimat eingesetzt würde.

1506 ging *Leonardo* nach Mailand zurück, und es begann ein Streit zwischen dem König von Frankreich, der ihn in Mailand halten wollte, und der Republik Florenz, die ihren berühmtesten Sohn zurückforderte. In Mailand schuf er noch das Bild einer Leda, einer Halbfigur des Täufers Johannes und beendete das bereits besprochene Werk „Heilige Anna selbdritt“. Mit der „Leda“ (Abb. 22) hat *Leonardo* ein Gemälde geschaffen, das sowohl im Sujet als auch in der Gestaltung des Gegenstandes einzigartig in dieser Zeit ist. Man vergleiche nur die „Leda“, mit der *Leonardo* die klassische Standfigur der italienischen Kunst geschaffen hatte, mit der fast ätherischen und wie blutarm wirkenden „Venus“ des Florentiner Malers *Botticelli* (1444/45 bis 1510) (Abb. 23), um zu erkennen, daß in *Leonardos* Werk in viel vollkommenerem Maße das Gedankengut der sich an der klassischen Antike schulenden italienischen Humanisten zum Ausdruck kommt. *Botticelli* erweist sich mit seiner Gestalt lediglich als Meister des Quattrocento. Venus (das ist doch die antike Göttin der irdischen Liebe) wirkt in ihrer Zurückhaltung und keuschen Gebärde wie eine traurige entgleitende Heilige der christlichen Lehre. Diese Frau zeigt nichts von der Lebensfreude und dem „Ja zum Leben“ der Hochrenaissance. Sie wirkt wie in einem Zustand der mythischen Verklärung. *Leonardos* „Leda“ dagegen bietet in der Komposition, die die höchstmögliche Allseitigkeit des dargestellten Körpers erstrebt, die untadelige Schönheit einer vollkommenen menschlichen Gestalt. „Reicher bewegt als die Kontrapostgestalt der Klassik, klassischer aufgebaut als die beunruhigenden Schlangengestalten des Manierismus“ – so wird diese Figur von dem Kunsthistoriker *Ludwig H. Heydenreich* charakterisiert. *Heinrich Heine* sagte einmal: „Die Maler Italiens polemisierten gegen das Pfaffentum weit wirksamer als die sächsischen Theologen. Das blühende Fleisch auf den Gemälden des *Tizian*, das ist alles Protestantismus. Die Lenden seiner Venus sind viel gründlichere Thesen als die, welche der deutsche Mönch (*Luther*) an die Kirchentüren von Wittenberg angeklebt. – Es war damals, als hätten die Menschen sich plötzlich erlöst gefühlt von tausendjährigem Zwang; besonders die Künstler atmeten wieder frei, als ihnen der Alp des Christentums von der Brust gewälzt schien; enthusiastisch stürzten sie sich in das Meer griechischer Heiterkeit, aus dessen Schaum ihnen wieder die Schönheitsgöttinnen entgegentauchten; die Maler malten wieder mit alter Lust die alten Heroen.“

Das, was *Heinrich Heine* hier von *Tizian* sagt, gilt gleichermaßen für *Leonardos* „Leda“. Mit Recht sagt der sowjetische Künstler

und Kritiker W. S. Kremenow, daß in diesem Bild der bisher vorherrschenden christlichen Malerei das „sündige“ antike Griechenland gegenübergestellt wird.

Am 24. September 1513 vertrieben wieder politische Ereignisse unseren Meister aus der Lombardei, wo er nach dem Abzug der Franzosen und der Eroberung durch Maximilian, den Sohn Lodovicos, nicht mehr bleiben konnte. 1513 trat er in den Dienst des Papstes Leo X., um zwei Jahre später nach Mailand zurückzukehren, als Franz I. von Frankreich es wieder in seinen Besitz gebracht hatte. In Rom vollendete Leonardo unter anderem seine zahlreichen anatomischen Studien. Unser nächstes Bild zeigt die anatomische Zeichnung eines weiblichen Körpers mit einer in damaliger Zeit einzigartigen Exaktheit (Abb. 24). Leonardo, den die Geschichte der Medizin zu den hervorragendsten Anatomen des Mittelalters zählt, war nicht nur ein Wissenschaftler, der den Bau des menschlichen Körpers kennenlernen wollte, sondern er spürte in seinen Forschungen dem Leben nach und war eigentlich mehr Physiologe als Anatom. Sein Forschungstrieb richtete sich darauf, die Erscheinungen zu ergründen, in denen sich das Leben zeigte, ihre Ursachen und deren Darstellung. Die Themen seiner Forschung waren: „Ursache des Atmens – Ursache der Bewegung des Herzens – Ursache des Schluckens, des Hustens, Gähns und Niesens – Welcher Nerv ist die Ursache der Bewegung des Auges, so daß die Bewegung des einen Auges auf das andere einwirkt – Die Entstehung des Menschen, wenn er sich bildet im Mutterleib“ usw. Das sind echte physiologische Probleme. Der Gesichtspunkt seines Forschens ist in folgendem Ausspruch von ihm enthalten: „Und wenn es unserem Schöpfer gefallen würde, möchte ich die menschliche Natur und ihre Vorgänge beweisen können, so wie ich ihre äußere Gestalt beschrieben habe.“ Alles wollte er ergründen, aber seinem Streben nach Erkenntnis waren zu seiner Zeit noch Schranken gesetzt.

Bedeutungsvoll sind seine Feststellungen über die Atmungstechnik. Er war der erste, der die „Atmungsluft“ von der „zurückbleibenden Luft“ unterschied, da er beobachtet hatte, daß „die Lunge immer mit einer gewissen Menge Luft angefüllt bleibt, auch wenn sie die Luft ausgestoßen hat, die zum Atmungsvorgang erforderlich war“. So wie er die Atmungstechnik studierte, so bemühte er sich, in die Wirkung der Muskelstränge einzudringen, den Klappenapparat des Herzens zu enträtseln, den hydraulischen Vorgängen bei der Blutbewegung nachzuspüren. Den Bau der Gehirnventrikel hat er

durch Injektion erstarrender Massen sich zu veranschaulichen versucht und manche anatomische Einzelheit gefunden, wie an den Muskelbalken im rechten Vorhofe und Kammer des Herzens, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach ihm erst wieder erneut erkannt wurden. Weniger war es ihm beim präparierenden Studium von mehr als 30 Leichen um die Erkenntnis der Form und Gestalt zu künstlerischen Zwecken zu tun, als vielmehr um das gleichzeitige Erfassen der Funktion der zergliederten Organe. Überhaupt hat sich *Leonardo* nach seinem zweiten Florentiner Aufenthalt immer stärker den wissenschaftlichen Studien gewidmet. Ein Zeitgenosse von ihm sagte darüber nicht ohne Bedauern:

„Er wendet viel Arbeit an die Geometrie und ist äußerst ungeduldig gegen den Pinsel . . . Im ganzen haben die mathematischen Experimente ihn so sehr vom Malen abgezogen, daß er den Pinsel nicht mehr leiden kann.“

Als Ingenieur beschäftigte er sich mit Schiffbarmachung von Flüssen, mit dem Bau von Kanälen und der Trockenlegung von Sümpfen. Als Optiker beschrieb er die Bewegungen der Iris mit den Wirkungen, welche die Dauer des Eindrucks im menschlichen Auge hervorruft. Er beobachtete als Astronom den abendlichen Himmel, verfolgte den Lauf der Gestirne und hat aller Wahrscheinlichkeit nach schon vor *Kopernikus* erkannt, daß sich die Sonne nicht um die Erde bewegt. Darüber hinaus war *Leonardo* Geologe, Biologe und Mineraloge. Er zeichnete Landkarten, beschäftigte sich mit der Physik, der Mechanik, der Hydraulik und der Geometrie. Endlich auch war er Dichter, Sänger und Lautenspieler. Am bedeutungsvollsten sind fraglos seine Versuche zu werten, mehrere Flugmaschinen zu konstruieren. Man bedenke, was es bedeutete, daß sich ein Mensch zu seiner Zeit, als finsterstes Mittelalter neben beginnender wissenschaftlicher Aufklärung stand, ohne Hilfe Gottes nur kraft menschlichen Geistes in die Luft heben will. Das muß für die noch stark in scholastischer Theologie beharrende Kirche furchtbarste Ketzerei gewesen sein. *Leonardo* eilte seiner Zeit weit voraus. König *Franz I.*, der *Leonardo* sehr hoch schätzte, beabsichtigte, ihn dauernd in seinem Dienste zu behalten. Ein hohes Jahresgehalt und eine Wohnung im Schloß Cloux bei Amboise an der Loire bot er ihm an. *Leonardo* übersiedelte dorthin. In Cloux hat *Leonardo* Pläne für Bauten, Kanalanlagen, Entwässerungsanlagen des umliegenden Landes entworfen. Vor allem aber hat ihn die Ordnung und Ergänzung seiner wissenschaftlichen Aufzeichnungen beschäftigt.

Am 2. Mai 1519 starb *Leonardo da Vinci*, einer der bedeutendsten Genies der Vergangenheit. Eine Fülle von Manuskripten überließ er seinem Schüler *Francesco Melzi*, der ihm die Treue bis an sein Lebensende bewahrte.

Zum Schluß sei aus *Leonardos* dichterischem Schaffen eine Fabel erzählt:

„Das Rasiermesser kam eines Tages aus der Handhabe heraus, die ihm als Scheide dient, stellte sich in die Sonne und sah diese sich auf seinem Leibe spiegeln. Dadurch wurde es sehr stolz, begann zu überlegen und sagte zu sich: ‚Soll ich wirklich wieder in die Bude zurückkehren, die ich soeben verlassen habe? Sicherlich nicht; da seien die Götter vor, daß so herrliche Schönheit sich zu solch niedriger Sinnesart bekenne; welcher Wahnsinn wäre es, wenn ich mich herabließe, die eingeseiften Bärte der rohen Bauern zu schaben und ein gemeines Handwerk zu üben? Ist dieser Körper zu solchem Werk bestimmt? Nein, sicher nicht. Ich werde mich an einen versteckten Ort zurückziehen und dort in behaglicher Ruhe mein Leben verbringen.‘ So verbrachte es mehrere Monate in seinem Versteck. Als es eines Tages wieder ans Tageslicht stieg und aus seiner Scheide hervorkam, da bemerkte es, daß es wie eine rostige Säge aussah und daß seine Haut nicht mehr in der Sonne glänzte. Zu spät bereute es den nicht wieder gut zu machenden Schaden und sagte zu sich: ‚Oh, wie viel besser wäre es gewesen, in der Hand des Barbiers meine nun verlorene schöne und scharfe Schneide zu üben! Wohin ist jetzt meine glänzende Oberfläche? Sicher hat sie der böse und häßliche Rost zerfressen.‘

Solches geschieht den Köpfen, die die Tätigkeit mit dem Nichtstun vertauschen. Sie verlieren wie jenes Rasiermesser die Schärfe ihres Geistes, und der Rost der Unwissenheit zerstört sie.“

*

In seiner genialen Charakteristik der Renaissance hat *Friedrich Engels Leonardo* als Ersten der „Riesen dieser Zeit“ genannt. Es heißt da: „Es war die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte, Riesen an Denkkraft und Leidenschaft und

Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit. Die Männer, die die moderne Herrschaft der Bourgeoisie begründeten, waren alles, nur nicht bürgerlich beschränkt. Im Gegenteil, der abenteuernde Charakter der Zeit hat sie mehr oder weniger angehaucht. Fast kein bedeutender Mann lebte damals, der nicht weite Reisen gemacht, der nicht vier bis fünf Sprachen sprach, der nicht in mehreren Fächern glänzte. *Leonardo da Vinci* war nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein großer Mathematiker, Mechaniker und Ingenieur, dem die verschiedenen Zweige der Physik wichtige Entdeckungen verdanken.

Die Heroen jener Zeit waren eben noch nicht unter die Teilung der Arbeit geknechtet, deren beschränkende, einseitig machende Wirkungen wir so oft an ihren Nachfolgern verspüren. Was ihnen aber besonders eigen, das ist, daß sie fast alle mitten in der Zeitbewegung, im praktischen Kampf leben und weben, Partei ergreifen und mitkämpfen, der mit Wort und Schrift, der mit dem Degen, manche mit beiden. Daher jene Fülle und Kraft des Charakters, die sie zu ganzen Männern macht.“

Wir schließen uns dem Urteil an, das *Johann Wolfgang von Goethe* über die Persönlichkeit und das Werk des großen *Leonardo* aussprach:

„In solche Zeit kam *Leonardo* und wie ihm bei angeborener Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußeren Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimnis verborgen liege, nach dessen Erkenntnis er sich unermüdet bestreben sollte; er suchte daher die Gesetze des organischen Baues, den Grund der Proportion, bemühte sich um die Regeln der Perspektive, der Zusammenstellung, Haltung und Färbung seiner Gegenstände im gegebenen Raum, genug: alle Kunstfordernisse suchte er mit Einsicht zu durchdringen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge, deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Regelmäßig, schön gebildet, stand er als Mustermensch der Menschheit gegenüber, und wie des Auges Fassungskraft und Klarheit dem Verstande eigentlich angehört, so war Klarheit und Verständigkeit unserm Künstler vollkommen zu eigen; nicht verließ er sich auf innern Antrieb seines angeborenen, unschätzbaren Talentes, kein

willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles mußte gedacht und überdacht werden. Von der reinen erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten, aus widersprechenden Gebilden zusammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.“

Über 500 Jahre sind seit der Geburt *Leonardos* vergangen, aber die Größe seines Genies dient auch heute noch der edlen Sache des menschlichen Fortschritts.

Wir schätzen die hervorragenden Leistungen des Meisters in der Geschichte der Weltkultur. Wir schätzen den tiefen Glauben, den der große *Leonardo* an die schöpferischen Kräfte der menschlichen Vernunft hatte, die über Unwissenheit und Aberglauben, über Mystik und Idealismus triumphieren werden. Sein Werk wird auch weiterhin der fortschrittlichen Entwicklung der Kultur dienen.

ANHANG

- Bandello, Matteo:** Ital. Novellist, geb. 1485 Castelnuevo (Alessandria), gest. 1562 Agen. Mit seinen 214 Novellen ist er ein Chronist seiner Zeit. Shakespeare u. a. haben seinen Novellen Stoffe entnommen.
- Botticelli, Sandro:** Eigentlich Alessandro Filipepi, ital. Maler, 1444 bis 1510, Schüler von Filippo Lippi. War meist für die Medici in Florenz tätig. Vorliebe für geschmeidige Personen und fließende Gewänder.
- Brunelleschi, Filippo:** (Brunellesco) Baumeister und Begründer der Baukunst in der Renaissance. Geb. 1377 Florenz, gest. 1446 ebenda. Leitete den Bau der 1461 vollendeten Domkuppel in Florenz nach seinem Entwurf. (Gewölbe ohne Bogengestelle und Gerüste und zwei Kuppeln übereinander.) Basilika San Lorenzo, Palazzo Pitti u. a. Bauwerke in Florenz stammen von ihm.
- byzantinisch . . .** Der byzantinischen Kunst entsprechend. Als byzantinische Kunst bezeichnet man die Kunst des christlichen Ostens vom Ende des 4. Jh. bis zur Eroberung von Byzanz durch die Osmanen (1453).
- Cimabue (Cenni di Pepo):** Genannt Cimabue, ital. Maler, geb. 1240 in Florenz, gest. 1303. Er war der größte Maler seiner Zeit, Wegbereiter und Vorläufer Giotto's. In seinen Bildern ist bereits ein Streben nach Naturwahrheit erkennbar.
- Dante Alighieri:** Die größte Gestalt auf der Schwelle des Mittelalters und der Neuzeit („zugleich der letzte Dichter des Mittelalters und der erste Dichter der Neuzeit“) war der Florentiner Dante Alighieri (1265–1321). Seine „Göttliche Komödie“ spiegelt wie kein anderes Werk seiner Zeit die ganze Ideologie des Mittelalters wider. „Hölle“, „Fegefeuer“ und „Paradies“ bilden die drei Teile seiner

Dichtung. Aber gleichzeitig findet man in dem Gedicht Dantes bereits neue, stark realistische Motive. Selbst der Klassenkampf in der Vaterstadt Dantes, in Florenz, wird in dem Gedicht wie in einem Spiegel sichtbar. Die „Göttliche Komödie“ wurde im toskanischen Dialekt geschrieben, aus dem sich die spätere italienische Literatursprache entwickelte.

Fra Filippo Lippi:

Ital. Maler, geb. 1406 in Florenz, gest. 1469 Spoleto, bildete sich vor allem nach Masaccio und Angelico da Fiesole. 1421 Karmelitermönch in Florenz, erhielt später durch die Medici geistl. Ämter. Hauptwerke sind: Die Fresken in der Chorkapelle des Doms zu Prato und im Dom zu Spoleto. Verband die seelenvolle Richtung des Angelico mit der kräftigen Modellierung und klaren Raumbildung Masaccios.

Francesco Melzi:

1493–1566 Schüler und Freund Leonardos, den er nach Frankreich begleitete.

Ghirlandajo:

(Domenico di Tomaso Bigordi) geb. 1449 in Florenz, gest. 1494 ebenda. Sein Schaffen wurde durch Verrocchio und Masaccio beeinflusst. Bekannt besonders durch zahlreiche Freskobilder.

Lodovico Sforza:

(1451–1508), genannt il Moro nach seiner dunkelbraunen Hautfarbe, wurde als Sohn des Francesco Sforza im Kastell von Vigevano geboren. Er war das zweite von neun legitimen Kindern, zu denen noch elf illegitime Sprößlinge des alten Francesco kamen. Durch die Vermählung seiner Nichte Bianca Maria mit dem römischen König Max I. erlangte er die Reichsinvestitur mit dem Herzogtum Mailand. Ein Jahr später, auf der Höhe seiner Macht, rühmte er sich: „Papst Alexander sei sein Kaplan, Kaiser Max sein Contottieri, Venedig sein Kämmerer, der König von Frankreich sein Kurier, der da kommen und gehen müsse, wenn es ihm beliebe.“ Um seine Stellung zu befestigen, schloß Lodovico Bündnisse mit dem Papsttum und Venedig. Er rief König Karl VIII. von Frankreich über die Alpen. Da er den neuen Freunden nicht die Treue hielt, mußte er vor König Ludwig XII. fliehen und geriet 1500 in französische Gefangenschaft.

Lorenzo Medici:	(1449–1492) Lorenzo I. der Prächtige (il Magnifico), Stadtherr von Florenz, übernahm nach dem Tode seines Vaters mit seinem Bruder Giuliano die Leitung der Republik. Das Mißlingen der Verschwörung der Pazzi 1478, bei der sein Bruder ums Leben kam, steigerte seine Macht im Inneren bedeutend. Sein Großvater hatte seinen Nachkommen nachstehende Erfahrungsweisheit übermittelt: „Tut nichts gegen die deutliche Strömung im Volke, stellt seinem Unverstand nicht besseres Wissen, sondern begütigende Rede entgegen. Laßt euch nicht in geschäftiger Betriebsamkeit im Signorenpalast erblicken, sondern wartet ab, bis man euch dahin begehrt. Lenkt die öffentliche Aufmerksamkeit nicht auf euch, und bewahrt euch frei von Makel, wie ich euch lasse. Greift nicht in Rechtsstreitigkeiten ein, denn wer Gerechtigkeit behindert, der kommt durch Gerechtigkeit um. Wirkt dahin, das Volk in Frieden, die Stadt wohlversorgt zu erhalten.“ Lorenzo jedoch mißachtete diese Ratschläge und drückte die republikanischen Eigenschaften von Florenz zum bloßen Schein herab. Er verfügte über die öffentlichen Gelder wie über seine eigenen. Lorenzo wurde der erste absolutistische Tyrann in der Geschichte Italiens.
Petrarca Francesco:	Geb. 1304 in Arezzo, gest. 1374 in Arqua, größter lyrischer Dichter Italiens. Empfang 1341 auf dem Kapitol die Dichterkrone. Die Nachricht von der Erhebung des römischen Volkes gegen seine Tyrannen und von der Ernennung Cola Rienzis zum Volkstribunen, begeisterte ihn zu dem berühmten Brief an Rienzi und das römische Volk.
Quattrocento . . .	(ital. = 400): Die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts. Quattrocentisten = die ital. Maler des 15. Jahrhunderts.
Spielbein . . .	Das in der Malerei und Bildhauerkunst locker dastehende, den Körper nur leicht stützende Bein, im Gegensatz zum Standbein, welches das Körpergewicht trägt.
Vasari, Giorgio:	Ital. Maler, Architekt, Schriftsteller und Kunsthistoriker. Geb. 1511 in Arezzo, gest. 1574. Begann 1560 mit dem Bau der Uffizien in Florenz. Am bekanntesten wurde er durch seine Schriften über das Leben und Werk der bekanntesten Architekten, Maler und Bildhauer.

Verrocchio, Andrea:

Eigentlich Andrea di Cione, ital. Goldschmied, Bildhauer und Maler. Geb. 1436 in Florenz, gest. 1488 in Venedig. Hauptmeister der Florentinischen Plastik. Ging 1480 nach Venedig. Er gestaltete als Bildhauer kraftvolle, ernste Werke von vollendeter Formschönheit und tiefem geistigem Gehalt.

BILDTAFELN



Abb. 1. Cimabue: Die Gefangennahme Christi
Wandbild; Assisi, Sant Francesco



Abb. 2. Giotto: Die Gefangennahme Christi
Wandbild; Padua, Arena-Kapelle



Abb. 3. Masaccio: Die Legende vom Zinsgroschen (Ausschnitt)
Wandbild; Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine



Abb. 4. Masaccio: Der Sündenfall
Wandbild; Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine

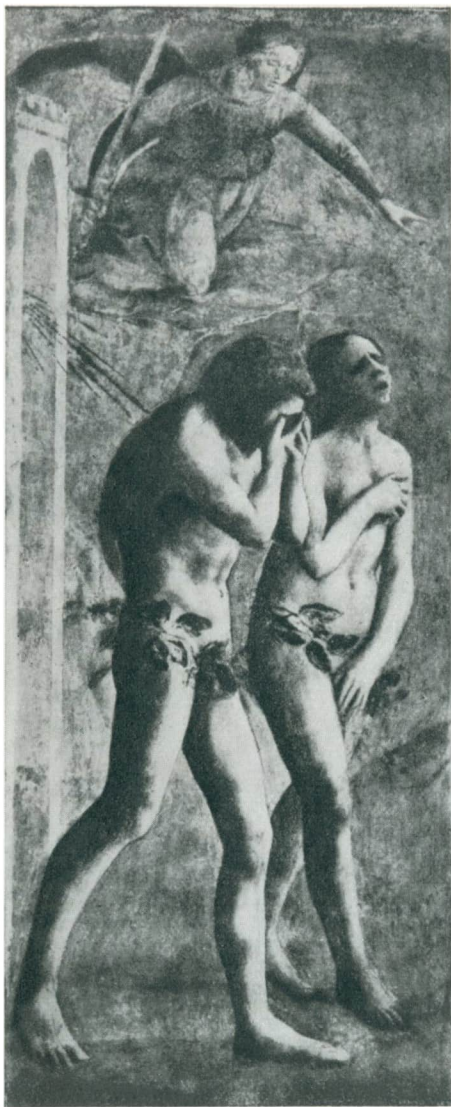


Abb. 5. Masaccio: Die Vertreibung aus dem Paradiese
Wandbild; Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine



Abb. 6. Verrocchio und Leonardo: Die Taufe Christi (177×151)
Florenz, Uffizien

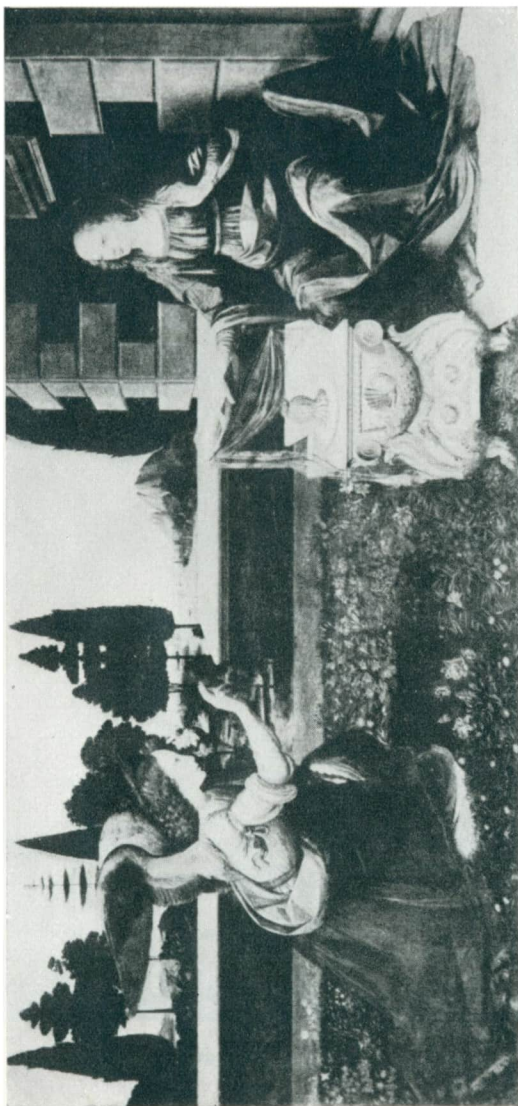


Abb. 7. Leonardo: Verkündigung (98 × 217)
Florenz, Uffizien



Abb. 8. Leonardo: Die Madonna in der Felsengrotte (197×123)
Paris, Louvre



Abb. 9. Fra Filippo Lippi: Die Anbetung im Walde (127×116)
 ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Abb. 10. Leonardo: Studien zu dem unvollendeten Werk: Die Anbetung der Könige



Abb. 11. Leonardo: Entwurf für das Trivulzio-Grabmal, Windsor

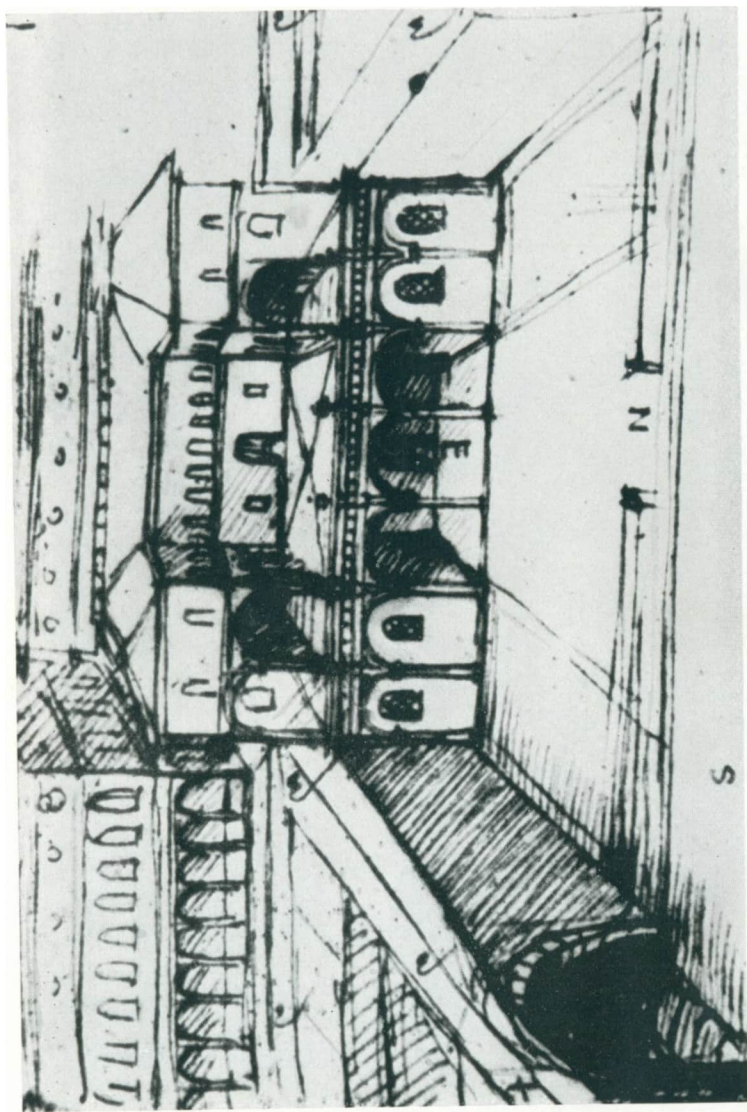


Abb. 12. Leonardo: Studie für eine Idealstadt
Paris, Institut de France



Abb. 13. Leonardo: Studie zum Kopf des Judas, Windsor

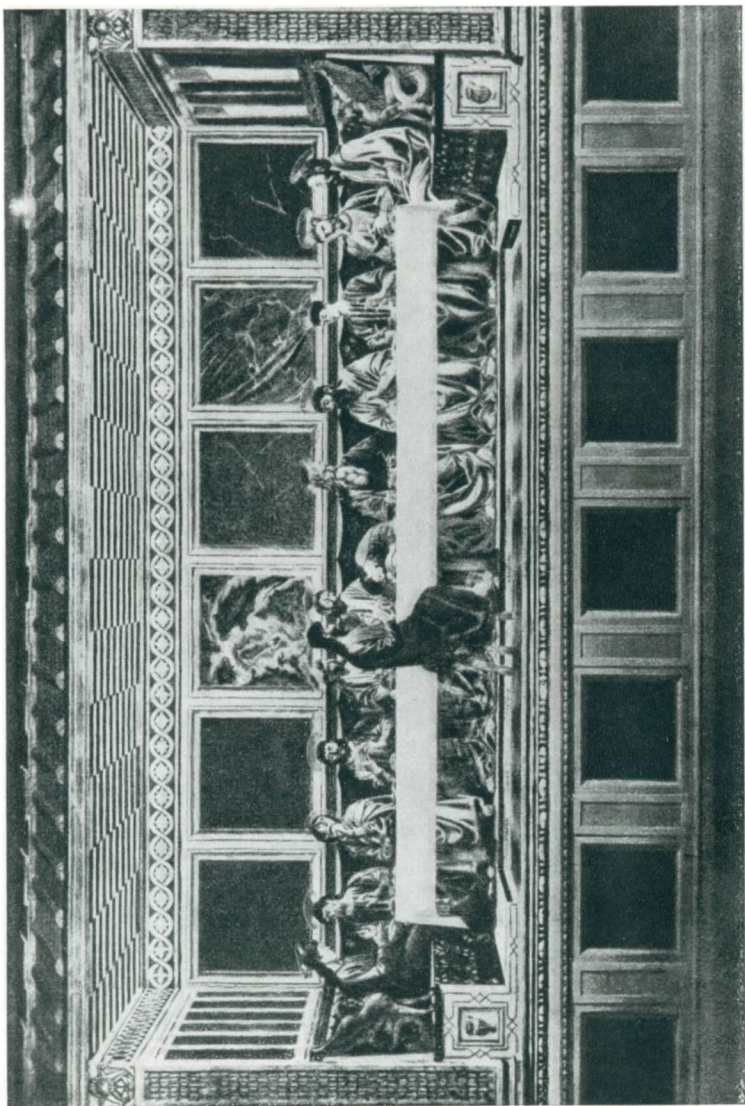


Abb. 14. Andrea del Castagno: Das Abendmahl
Wandbild; Florenz, Santa Apollonia

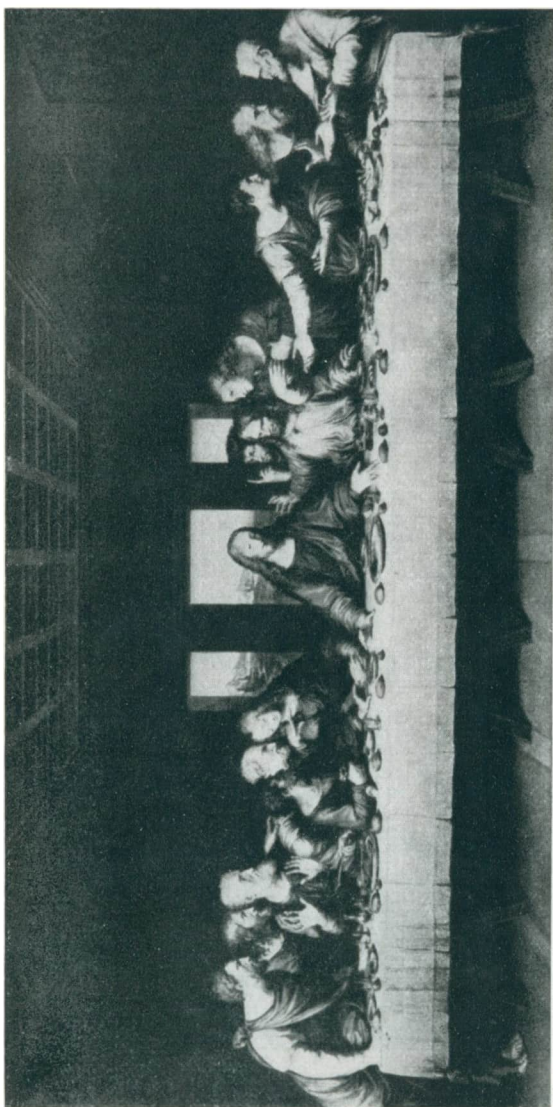


Abb. 15. Leonardo: Das Abendmahl
Kupferstich von Raphael Morghen nach dem Originalwandbild im Refektorium
des Klosters Santa Maria delle Grazie, Mailand (Größe des Originals 910 X 420)



Abb. 16. Leonardo: Mona Lisa (77×53). Paris, Louvre



Abb. 17. Leonardo: Die Heilige Anna selbdritt (170×129), Paris, Louvre



Abb. 18. Leonardo: Studien für die Kriegerköpfe zur „Anghiarischlacht“
Windsor



**Abb. 19. Leonardo: Das Fünf-Köpfe-Blatt
Windsor**



Abb. 20. Leonardo: Anghiari Schlacht – Der Kampf um die Fahne
Stich von Edelflinck nach einer Zeichnung von Rubens, nach dem Original



Abb. 21. Leonardo: Brustbild eines Kriegers
(Studie für ein Relief) London, Brit. Museum



Abb. 22. Leonardo: Leda (112×86)
(Kopie des verschollenen Originals)
Rom, Galleria Borghese

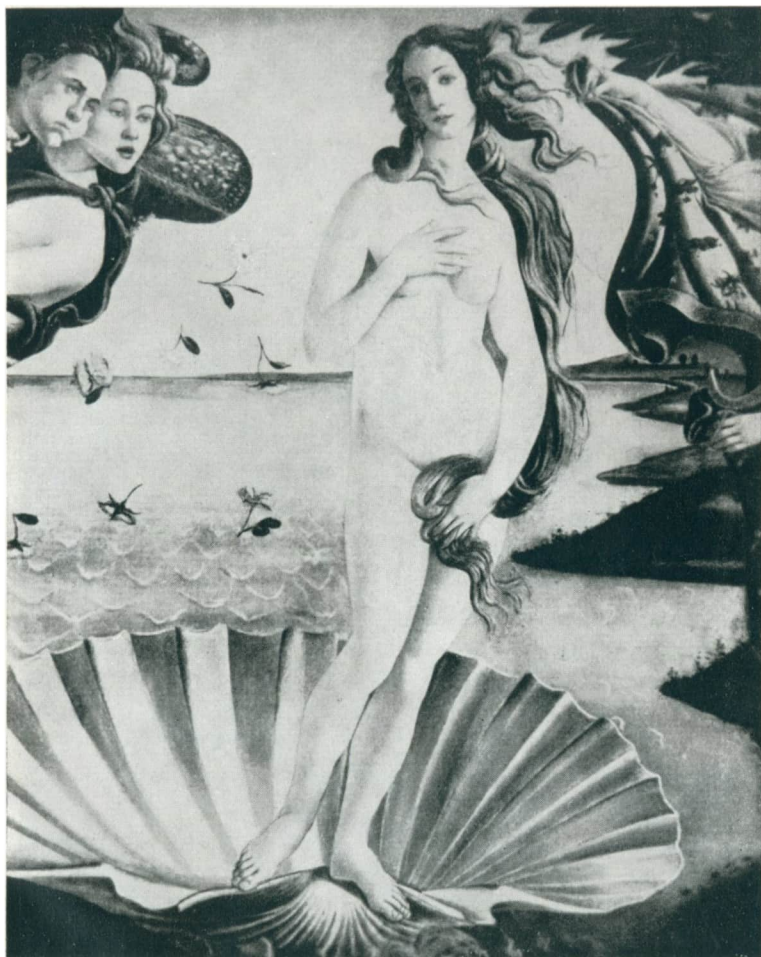


Abb. 23. Botticelli: Die Geburt der Venus (Ausschnitt)
 (Größe des ganzen Bildes 175 × 279)
 Florenz, Uffizien

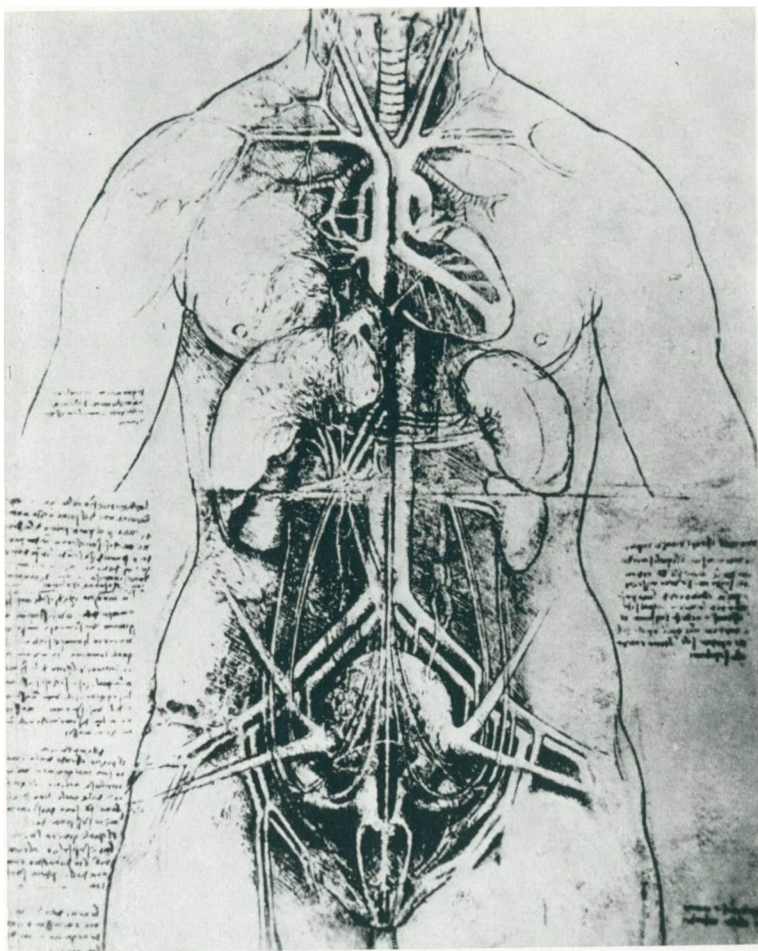


Abb. 24. Leonardo: Anatomische Zeichnung eines weiblichen Körpers Windsor

