



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

2. Die Mona Lisa

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

2. Die Mona Lisa.

Das Quattrocento hat schon hie und da versucht, im Porträt über das Modellmässige hinauszukommen; man wollte mehr geben als die Summe der Einzelzüge, die die Ähnlichkeit ausmachen, mehr als die bleibenden festen Formen, in denen sich der Charakter ausprägt, es sollte



Desiderio.
Büste einer jungen Florentinerin.

von dem Geist der Stunde, von momentaner seelischer Bewegung auf dem Gesicht sich etwas spiegeln. Es giebt Mädchenbüsten des Desiderio, die durchaus so wirken. Sie lächeln und das Lächeln ist nicht ein stereotypes, sondern wirkt als Reflex des guten Augenblicks. Wer kennt sie nicht diese jungen Florentinerinnen mit dem lustigen Munde und den emporgezogenen Brauen über den Augen, die selbst im Marmor zu glänzen scheinen!

Ein Lächeln ist es denn auch, was über das Antlitz der Mona Lisa geht, aber nur ein ganz leises Lächeln;¹⁾ es sitzt in den Mundwinkeln und fast unmerklich

bloss verschieben sich die Züge. Wie ein Windhauch, der über das Wasser streift, so geht eine Bewegung über die weichen Flächen dieses Gesichtes. Es entsteht ein Spiel von Lichtern und Schatten, ein flüsterndes Zwiegespräch, dem man nicht müde wird zu lauschen.

Die braunen Augen blicken aus schmaler Lidöffnung. Es sind nicht die quattrocentistischen Augen mit herausspringendem Glanzlicht, der Blick ist verschleiert. Die Unterlider laufen fast horizontal, man wird erinnert an gotische Augenbildungen, wo durch dasselbe Motiv der Eindruck des Feuchten, Schwimmenden gegeben ist. Die ganze Partie unter den Augen spricht von grosser Sensibilität, von feinen Nerven unter der Haut.

Auffällig ist das Fehlen der Augenbrauen. Die Wölbungsflächen der Augenhöhle gehen ohne Markierung in die (überhohe) Stirn über. Ist das eine individuelle Eigentümlichkeit? Nein. Man kann aus einer Stelle des Cortigiano entnehmen, dass es bei den Frauen Mode war, sich die Brauen auszureissen.²⁾ Und ebenso galt es für schön, eine

¹⁾ Polizian, giostra I. 50: — lampeggiò d'un dolce e vago riso.

²⁾ Baldassare Castiglione, il cortigiano (1516). Es heisst dort (im ersten Buch), die Männer machten es den Frauen nach mit dem Ausreissen der Haare (pelarsi le ciglia e la fronte).



Lionardo.
Porträt der Mona Lisa.

ausgedehnte Stirnfläche zeigen zu können, weshalb auch die vorderen Haupthaare geopfert wurden. Daher die ungeheure Stirn auch bei den Mädchenbüsten des Mino und Desiderio. Die Freude an den Hebungen und Senkungen der weissen Flächen, die der Meissel im Marmor so delikate wiedergab, überwog alles, man eliminierte die natürlichen Teilungen und erweiterte das Gebiet nach oben übermässig. Der Geschmack der Mona Lisa ist hier also noch ganz quattrocentistisch. Unmittelbar nachher änderte sich die Mode. Die Stirn wird erniedrigt und in den kräftig begrenzenden Augenbrauen sieht man einen wesentlichen Vorzug. Die Kopie der Mona Lisa in Madrid hat aus eigenem Willen die Brauen hinzugefügt. Auch in Zeichnungen Lionardos, wie in dem schönen gesenkten Face-Kopf der Uffizien, sind sie von späterer Hand eingetragen worden. (Vgl. Abbildung S. 25.)

Das Haar, kastanienbraun wie die Augen, fällt in leichten Wellen an den Wangen herunter, zusammen mit einem lockern Schleiertuch, das über den Kopf gelegt ist.

Die Dame sitzt in einem Stuhl mit Armlehnen, und man ist erstaunt, bei so viel Weichheit der Ausführung den Kopf in starrer, senkrechter Haltung zu finden. Offenbar trägt sie sich nach modischer Art. Vornehmheit hiess Sichgeradehalten. Man sieht das an den Damen Tornabuoni in Ghirlandajos Fresken: wenn sie Besuch machen, halten sie sich bolzgerade. Später urteilte man in diesem Punkt anders und die veränderte Auffassung hat dann auch unmittelbar auf die Porträthaltung zurückgewirkt.

Im übrigen ist das Bild nicht arm an Bewegung. Lionardo ist hier zum erstenmal vom Bruststück mit knappem Leibesabschnitt zur Dreiviertelfigur übergegangen. Und nun lässt er das Modell in Seitenansicht sitzen, nimmt den Oberkörper in halber Drehung und das Gesicht fast völlig en face. Dazu kommt die Bewegung der Arme. Der eine liegt auf der Stuhllehne, der andere kommt verkürzt aus der Tiefe und die zweite Hand legt sich über die erste. Es ist keine äusserliche Bereicherung der Porträts, wenn Lionardo die Hände dazunimmt. In ihrer lässig-wohligen Bewegung tragen sie ungemein viel zur Charakteristik bei. Man spürt die Feinheit des Tastgefühls in diesen wahrhaft beseelten Fingern. Verrocchio ist vorangegangen, indem er sogar in die Büste die Hände hineinzog.

Das Kostüm ist einfach-zierlich, fast spröde. Die Linie des Brustsaumes muss einem reiferen Cinquecentisten hart vorgekommen sein. Der gefältelte Rock ist grün, von dem Grün, das Luini festhält; die Ärmel

gelbbraun. Nicht mehr wie früher kurz und eng, sondern bis an die Handwurzel heranreichend und zu vielen Quersfältchen sich zusammenschiebend, bilden sie eine wirksame Begleitung für die rundlichen geschlossenen Flächen der Hände. Die feingeformten Finger durch keine Ringe beschwert. Auch der Hals ohne Schmuck.

Den Hintergrund bildet eine Landschaft, wie sich das auch bei älteren Malern findet. Nicht wie sonst aber schliesst sie unmittelbar an die Figur an, vielmehr ist eine Brüstungsmauer vorgebaut und der Ausblick wird befasst von zwei Säulen. Man muss genau zusehen, um das in seinen Konsequenzen wichtige Motiv hier wahrzunehmen, denn ausser den Postamenten kommen die Säulen nur als geringe Streifen zur Erscheinung. Der spätere Stil begnügt sich mit solch andeutender Zeichnung nie mehr.¹⁾

Die Landschaft selbst, die weit hinauf, bis über die Augenhöhe des Modells reicht, ist von merkwürdiger Art: phantastisch-zackige Berglabyrinth, dazwischen Seen und Ströme. Was aber das sonderbarste ist: sie wirkt in ihrer unbestimmten Ausführung wie ein Traum. Sie hat einen andern Grad von Realität als die Figur und das ist keine Laune, sondern ein Mittel, den Eindruck des Körperhaften zu gewinnen. Lionardo verwertet hier theoretische Einsichten über die Erscheinung ferner Gegenstände, worüber er sich auch im Traktat ausgelassen hat.²⁾ Der Erfolg ist der, dass im Salon carré des Louvre, wo die Mona Lisa hängt, alles andere neben ihr flach erscheint, selbst Bilder des 17. Jahrhunderts. Die Farbenstufen der Landschaft sind genau dieselben, wie in Peruginos Apoll und Marsyas: braun, grünblau und blaugrün, worauf sich der blaue Himmel anschliesst.

Lionardo nannte die Modellierung die Seele der Malerei. Wenn irgendwo, so kann man vor der Mona Lisa die Bedeutung des Wortes ahnen lernen. Die delikatsten Hebungen und Senkungen der Oberfläche werden zum Erlebnis, als ob man selbst mit Geisterhand darüber hinglitte. Die Absicht geht noch nicht auf das Einfache, sondern auf das Viele. Wer länger mit dem Bilde verkehrt hat, wird die Erfahrung bestätigen, dass es die nahe Betrachtung verlangt. Auf die Ferne verliert es bald seine eigentliche Wirkung. (Das gilt auch von Photographieen.) Es unterscheidet sich darin prinzipiell von den spätern Bildnissen des Cinquecento und in gewissem Sinne haben wir hier in der That den Abschluss einer Richtung, die ihre Wurzeln im 15. Jahr-

¹⁾ Vgl. die Raffaelsche »Zeichnung zur Maddalena Doni« im Louvre.

²⁾ Buch von der Malerei, No. 128 (201).

hundert hat, die Vollendung des »feinen« Stils, dem die Plastiker vor allem ihre Bemühungen widmeten. Die jung-florentinische Schule ist nicht darauf eingegangen, einzig in der Lombardei wurden die zarten Fäden weitergesponnen.¹⁾

3. Die Anna selbdritt.

Neben der Mona Lisa genießt das andere Bild Lionardos im Salon carré, die hl. Anna selbdritt, die Sympathien des Publikums in geringerem Masse. Das Bild, das wohl nicht ganz eigenhändig ausgeführt wurde, ist in der Farbe entstellt, und was den Wert der Zeichnung ausmacht, wird von modernen Augen wenig geschätzt, kaum wahrgenommen. Und doch erregte der blosse Karton seiner Zeit (1501) in Florenz ein gewaltiges Staunen, so dass es ein allgemeines Wallfahrten nach dem Kloster der Annunziata gab, wo man das neue Wunderwerk Lionardos sehen konnte.²⁾ Das Thema mochte immer im Geruch der Sterilität gestanden haben. Man erinnert sich an die spröden Zusammenstellungen der drei Figuren bei älteren Meistern, eine auf dem Schoss der andern und alle nach vorn gerichtet. Aus dieser trockenen Ineinanderfügung war hier eine Gruppe von höchstem Reichtum geworden und das leblose Gestell war aufgelöst in ein Motiv voll lebendiger Bewegung.

Maria sitzt quer auf dem Schoss ihrer Mutter; lächelnd beugt sie sich und fasst mit beiden Händen den Knaben, der vor ihren Füßen sich rittlings auf ein Schäfchen setzen möchte. Der Kleine sieht sich fragend um, indessen er das arme zusammengeknickte Tier fest am Kopf gepackt und schon ein Bein über den Rücken gebracht hat. Lächelnd schaut auch die (jugendliche) Grossmutter dem muntern Spiele zu.

Die Gruppenprobleme des Abendmahls sind hier weitergesponnen. Die Komposition ist unendlich anregend; auf knappem Raum ist viel gesagt: alle Figuren sind kontrastierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zur geschlossenen Form zusammengeballt. Man wird be-

von Panli / ¹⁾ Dass die »belle ferronière« (Louvre) nicht in das Werk Lionardos hineinpasst, ist schon mehrfach empfunden worden. Das schöne Bild ist neuerdings versuchsweise dem Boltraffio zugeschrieben worden. — Nebenbei gesagt möchten diesem selben Boltraffio auch die Heiligenfiguren zu Füßen des »Auferstandenen« in Berlin gehören; die Übereinstimmung mit der Madonna mit dem Kinde in Halbfigur in der National Gallery ist augenscheinlich. Sie erstreckt sich bis auf die Musterung der »geblühten« Kleidung des heiligen Leonhard.

²⁾ Der Karton existiert nicht mehr. Die Bildausführung dürfte beträchtlich später fallen. Vgl. Gazette des beaux-arts 1897 (Cook).