



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Leonardo da Vinci. Seine Vielseitigkeit. Jugendwerke (Anbetung der Magier). Das Reiterstandbild Francesco Sforzas. La belle Ferronnière. Madonna unter der Felsgrotte. Das Abendmahl. Die ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kraft. Muß auch der Historiker diesen Glauben etwas eindämmen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie diese mit ihrer Phantasie befruchteten, ihre Persönlichkeit dafür einsetzten, eine neue überwachende Gestalt verliehen.



Fig. 225. Die Anbetung der Magier, (Braune Untermalung). Von Leonardo da Vinci. Florenz, Uffizien.

a. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen, Catarina, erzeugt, wurde im Kastell Vinci 1452 geboren. Ein äußeres Zeugnis für die Erzählung, daß er in Verrocchios Werkstatt gearbeitet, liefert sein Anteil an des letzteren Gemälde: die Taufe Christi (s. S. 121 und 153). Von seinen, von Vasari anführten Jugendarbeiten, (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Am besten beglaubigt ist die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (Fig. 225).

Wir wissen urkundlich, daß Leonardo 1481 für die Klosterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieses Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe seine Gewohnheit war, unvollendet gelassen hatte. Trifft diese Annahme zu, stammt das braun untermalte Bild wirklich aus dieser Zeit, so hatte Leonardo, noch ehe er seine Heimat verließ, mit den florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels,



Fig. 226. Gruppe aus der Madonna unter dem Felsen, von Leonardo da Vinci.
London, Nationalgalerie.

der über das gewöhnliche Maß gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwicklung Leonardos eigentümlichen Züge kommen bereits in der Anbetung der Könige vor.

Daß von Leonardos künstlerischem Treiben bis über sein dreißigstes Jahr hinaus so geringe Kunde vorhanden ist, ist nicht zu verwundern. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Thätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte; er entsprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte. Wenige Sterb-

liche dürften sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Leonardo. Seiner echt univervellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich das Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Leonardos Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äußere Vollendung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen übte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebt, unbestimmt in seiner Thätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen ist; sie tadelten seine Trägheit und schalteten seine Wortbrüchigkeit. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir die Masse der uns erhaltenen Handschriften durchblättern (ein kleiner Teil davon, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten „Trattato della Pittura“, zusammengestellt) und hier die Zeugnisse eines wunderbaren Fleißes, eines unermüdblichen Forschertriebes erblicken. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo und zogen dabei die äußeren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten den höchsten Genuß. Seine Persönlichkeit gewann, die Zahl der abgeschlossenen, fertigen Werke wuchs nur spärlich.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, mußte notwendig einem Fürstenhose der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine satte, glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man nicht bloß für die höfischen Prunkfeste, sondern auch für die großen Unternehmungen, die bestimmt waren, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynasten zu versöhnen, in Kriegzeiten deren Macht zu schützen. Wir begreifen, daß an keinem der großen italienischen Höfe für Leonardo ein passenderer Platz war, als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Zwischen 1483 und 1485 nahm Leonardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm Teil an der Anordnung der Hofeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Thätigkeit und sammelte in seiner Akademie jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend.

Auch die eigene künstlerische Thätigkeit umfaßte weite Gebiete. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, mit Kirchenentwürfen, vor allem aber viele Jahre lang mit der Arbeit an dem riesigen Reiterstandbilde Francesco Sforzas rastlos beschäftigt. Das Thonmodell vollendete er, und schon in dieser Form erregte es die allgemeinste Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da auch das Modell, nach dem Sturze der Sforzas vernachlässigt, in Staub zerfiel, so blieb von diesem Werke nichts übrig als einige flüchtige Studien, vor allem in der an Leonardozeichnungen so reichen Windsor-sammlung. Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Von dem Frauenporträt im Louvre, angeblich eine Geliebte Franz I. (la belle Ferronnière) darstellend, ist weder die Persönlichkeit noch die Herkunft aus Vincis Werkstätte beglaubigt. Es zeigt noch den strengen florentiner Charakter. Die »Madonna unter der Felsgrotte« geht dagegen gewiß, wie schon das stark bewegte Fingerspiel zeigt, auf Leonardo zurück; was den Anspruch auf eigenhändige Ausführung betrifft, so steht dem Exemplar des Louvre jedenfalls dasjenige der Nationalgalerie in London



Fig. 227. Das Abendmahl von Leonardo da Vinci. Mailand, Refectorium von S. Maria delle Grazie.
(Nach dem Stich von Raffael Roggen.)

voran (Fig. 226). So ist uns in Mailand nur ein Denkmal seiner Maltätigkeit und dieses leider in arg verstümmelter Gestalt, in dem Abendmahle geblieben (Fig. 227). Leonardo malte es an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Der Versuch, durch Anwendung von Eifarben an Stelle der sonst gebräuchlichen Wasserfarben dem Freskobilde einen tieferen Ton zu geben, strafte sich durch raschen Verderb des Werkes, welchen die Roheit späterer Geschlechter noch steigerte. Immerhin reicht, was sich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde ist es, wie kein zweites Gemälde, durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienpiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben in das Auge fassen, immer bleibt



Fig. 228. Reitergruppe aus der Anghiari Schlacht. Von Leonardo da Vinci. Zeichnung (von Rubens?) im Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun Clement & Co. in Dornach.)

das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegung und Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände in der Aktion sind seit jeher laut bewundert und als unnachahmlich bezeichnet worden. Höchstens könnte man an dem Werke aussetzen, daß die feine Berechnung jedes Zuges, der künstlerische Verstand vielleicht die unmittelbare, naive Empfindung zu stark zurückgedrängt hat.

Bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforzas wandte er sich wieder der Heimat zu. Eine kurze Zeit, 1502,

stand er als Kriegingenieur in den Diensten Cesare Borgia, einige Male besuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptstätte seiner künstlerischen Thätigkeit.



Fig. 229. Mona Lisa. Bildnis von Leonardo da Vinci.
Paris, Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Tormach.)

Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den Ratsaal im alten Palaste mit Wandgemälden zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das mailänder

28*

Heer den Sieg errangen. Leonardo begann in den ersten Wochen 1504 den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann



Fig. 230. Karton zu dem Bilde der Madonna mit der h. Anna. Von Leonardo da Vinci.
London, Akademie.

brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil sie ihm durch misslungene Farbexperimente verleidet wurde. Sein Karton ging zu Grunde, und nur aus einer

angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelinkischen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (Fig. 228) kennen. Die Kampfeswut, die maßlose Leidenschaft, welche auch den Schlachtroffen sich mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren treu wiedergegeben.

Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überließ diese häufig seinen Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, im Louvre (Fig. 229) ist ein Werk seiner eigenen Hand. Leider



Fig. 231. Karikaturzeichnung von Leonardo.
Paris, Louvre.

schlecht erhalten, bietet uns doch die Gioconda neben der etwas älteren Kohlenzeichnung der Herzogin Isabella d'Este, gleichfalls im Louvre, allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung als Porträtmaler zu ahnen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Aus dem Jahre 1501 stammt auch die Madonna mit der h. Anna im Louvre, deren geschlossene Komposition gleichfalls der Phantasie der florentiner Künstler als Vorbild erschien. Einen noch größeren Eindruck hätte eine verwandte Gruppe (Fig. 230), wo die Madonna und die h. Anna dicht nebeneinander sitzen, das auf dem Schoße der Madonna halbaufgerichtete Kind sich dem kleinen, mit einem Lamm spielenden Johannes zuneigt,

hervorgerufen, wenn Leonardo das Bild in Farben ausgeführt hätte. Es blieb aber bei dem in der Akademie zu London bewahrten Karton. Mehrere andere Gemälde werden außerdem auf Leonardo zurückgeführt; so die »Madonna mit dem Basrelief« im Gattopark in England, der jugendliche Johannes der Täufer im Louvre, eine Leda u. s. w. Einzelne darunter sind in mehreren Exemplaren vorhanden, wobei es bisher nicht gelungen ist, einem bestimmten den unbestrittenen Preis der Originalität zu reichen. Wir wissen, wie gern er den Schülern einen

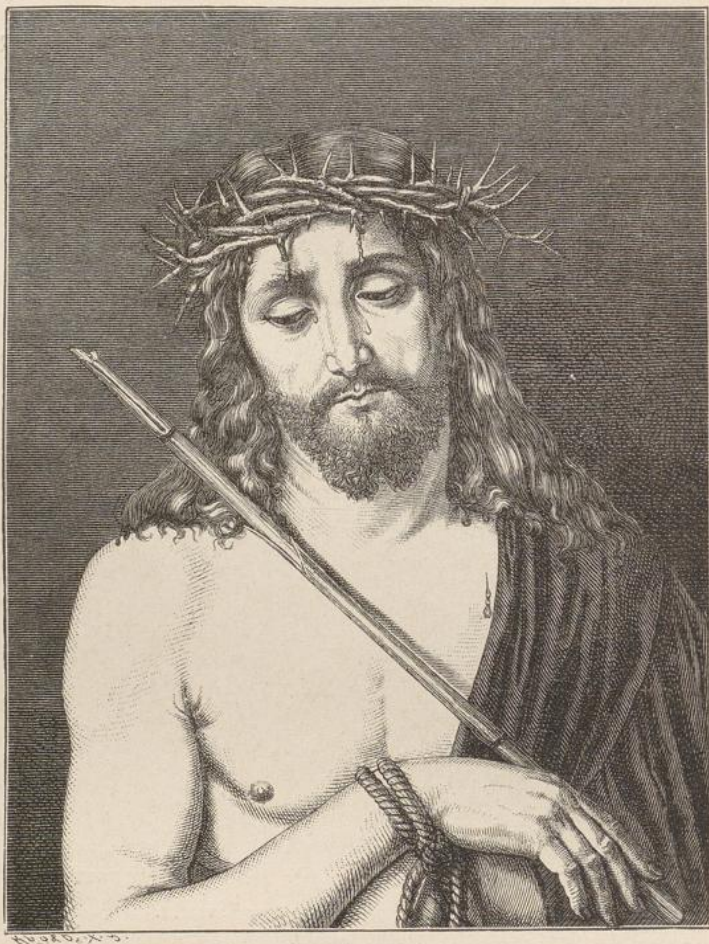


Fig. 232. Ecce homo. Von Andrea Solario.
Mailand, Museum Polbi-Pezzoli.

größeren Anteil an der Ausführung gönnte, selbst aber sich begnügte, da und dort, besonders in den Köpfen, nachzuhelfen.

Einigen Ersatz für die schlecht erhaltenen Delbilder liefern Leonardos Handzeichnungen. Sie haben sich in großer Zahl erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen diese, fassen häufig die Worte in einem anschaulichen Bilde unmittelbar zusammen oder sind der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen. Der Künstler-

Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein malerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Ent-



Fig. 233. Madonna mit dem Kinde. Von Gaudenzio Ferrari. Mailand, Brera.

würfe. Die letzteren zeigen bald, wie die sogenannten Karikaturen, den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seines gleichen suchte, kennen. So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle

entsprungen. Denn in beiden Fällen suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse der erfinderischen Kraft abzulauschen. Das Blatt im Louvre (Fig. 231), welches Typen der größten Häßlichkeit und Schönheit einander gegenüberstellt, liefert dafür den besten Beweis.

Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. 1516 nach Frankreich.



Fig. 234. Aus den Fresken von Luini in der Wallfahrtskirche zu Saronno.

Im Jahre 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsjünger Melzi gepflegt, der auch der Erbe seines litterarischen Nachlasses wurde.

Aus den akademischen Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die lombardische Malerschule hervor. Doch hatten mehrere und gerade ihre besten Vertreter schon eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem großen Meister unterthan wurden. Zu diesen gehört der einer alten Künstlerfamilie entstammende Andrea (del Gobbo) Solario (1460 ? bis nach 1515), am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder (Fig. 232), bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts); ferner Giov. Antonio Boltraffio