

# Leonardo da Vinci

Von Ottmar Kerber\*).

Wenn wir Leonardo da Vinci im Jahre der 500. Wiederkehr seines Geburtstages feiern, dann huldigen wir nicht nur einem der größten Künstler aller Zeiten. Er verkörpert für uns wie kein anderer die schöpferische Persönlichkeit und den forschenden Geist unseres Zeitalters.

Vielleicht ist es das Charakteristische der Werke Leonardos aus der Zeit seiner künstlerischen Reife, daß sie aus der letzten einem Menschen möglichen inneren Sammlung hervorgegangen sind. Das gilt bereits für die Madonna in der Felsgrotte, wenn auch der ihr zu Grunde liegende kompositionelle Gedanke durchaus noch eine Fortentwicklung zuließ, wie uns die spätere, durch Ambrogio de Predis ausgeführte Fassung in London zeigt. — Das gilt in vollem Umfang für das Abendmahl, für die Anna Selbtritt, gilt für die Darstellung der Reiterschlacht bei Anghiari, wie sie Leonardo zuletzt geplant und zum Teil ausgeführt hat, und gilt schließlich für das Bildnis der Mona Lisa.

Auch im Leben des Genies gibt es eine Ökonomie der Kräfte. Anstrengungen, wie sie die genannten Werke voraussetzen, lassen sich nicht nach Belieben wiederholen. Ohne Entspannung wäre ein Aufschwung, wie ihn das Abendmahl und die Mona Lisa verkörpern, nicht denkbar. Leonardo erreicht mit diesen Werken eine beispiellose Konzentration seiner Gestaltungskraft, und er bedurfte, um von dem einen Werk zum anderen zu gelangen, einer inneren Muse, die der hinter ihm liegenden Anstrengung entsprach.

---

\*) Nach dem am 12. Juli 1952 bei der Generalversammlung der Gießener Hochschulgesellschaft gehaltenen Vortrag.

Die Mannigfaltigkeit seiner Interessen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Malerei sein zentraler Bereich war, daß sich seine geniale Begabung in ihr am umfassendsten ausgewirkt hat. Dadurch werden die Leistungen Leonardos auf anderen Gebieten nicht verkleinert. Es wird nur das rechte Verhältnis hergestellt. Wären durch ihn nur das Abendmahl und die Mona Lisa in die Welt gekommen, dann hätte er uns nicht lediglich durch zwei Gemälde bereichert, sondern er hätte auch letzte Maßstäbe für die Welt der Formen geschaffen, hätte die bildende Kunst durch diese Aussprache menschlicher und seelisch geistiger Werte zu einer absoluten Höhe geführt.

Was Leonardo seinen Zeitgenossen bedeutete, das hat mit besonderer Anschaulichkeit Raffael zum Ausdruck gebracht, als er auf seiner „Schule von Athen“ in der Stanza della Segnatura des Vatikan der Gestalt Platons die Erscheinung und die Gesichtszüge Leonardos lieh. Schon während seines Lebens stand Leonardo gleichberechtigt neben Platon und Aristoteles, in denen sich für die Renaissance das geistige Erbe des Abendlandes verkörperte.

Es gibt kaum ein Gebiet menschlichen Wissens, zu dem Leonardo nicht Zugang gefunden, mit dem er sich nicht beschäftigt hätte. Anatomie, Botanik, Geologie, Kosmologie, die Probleme der Technik, der Bau von Wasserstraßen, von Flugzeugen, Festungsbau, die Anlage von Landkarten, alle diese Gebiete hat er in sein Denken und Tun einbezogen. — Wenn wir jedoch in dem Nachlaß Leonardos auf Zeichnungen stoßen, mit denen er sich Rechenschaft gab über die wirbelförmige Bewegung des Blutes in den Herzkammern, dann wird uns klar, wo die eigentlichen Triebkräfte dieses Denkens liegen. Leonardo hat eine neue, umfassende Anschauung von der menschlichen Natur, vom menschlichen Sein, von der Schöpfung überhaupt gewonnen. Zum mindesten hat sich kaum ein anderer wie er darüber Rechenschaft gegeben. Ein Mann, der sich mit der wirbelförmigen Bewegung des Blutes beschäftigt, kann von der Entdeckung des großen Blutkreislaufes nicht allzu weit entfernt sein.

Es kommt hier nicht darauf an, nachzuweisen, wo die Wissenschaft auf diesem und jenem Gebiet über die Auffassungen Leonardos hinausgegangen ist. Uns geht es um die Vorbildlichkeit

seines geistigen Bemühens. Sie bleibt, wie mir scheinen will, gerade in einer Zeit bestehen, die wie die unsere dabei ist, in die Grundstruktur der Materie einzudringen und ihre Energien sich dienstbar zu machen. Auch Leonardo wollte sich nicht mit Teilerkenntnissen begnügen. Er wollte den gesamten Wirkungsbereich der Phänomene, an die ihn sein Gestaltungswille heranführte, umfassen und fragte sich, wie die im Kosmos aufgespeicherten Energien sich im Dienste des Menschen verwenden ließen.

### Die Anfänge.

Mit fünfzehn Jahren kam Leonardo zu Andrea Verrocchio, der damals zu den angesehensten Künstlern in Florenz gehörte, in die Lehre. — Gewiß hat schon der Gedanke etwas Erregendes, daß Leonardo eines Tages von seinem Lehrer zur Mitarbeit an einer größeren Komposition, der Taufe Christi in den Uffizien, herangezogen wurde und daß sich bei dieser Gelegenheit seine einzigartige Begabung strahlend offenbarte. Diese Begegnung des Alten mit dem Neuen in der Geschichte florentinischer Malerei soll in ihrer Bedeutung keineswegs abgeschwächt werden. Es dient zudem der Anschaulichkeit, gerade dieses Werk, in dem nur Einzelheiten wie der vordere Engel und Teile der Landschaft auf Leonardo zurückgehen, an den Beginn einer Darstellung seiner Malerei zu setzen. Aber es gibt ältere Zeugnisse seiner Kunst, wie z. B. die Verkündigung im Louvre, während die Verkündigung in den Uffizien dem Engel der Taufe Christi sehr nahe kommt.

Eine wichtige, ergänzende Gruppe von frühen Arbeiten Leonardos sind die Zeichnung mit einer knienden Madonna im Freien (Windsor) — neben der die Madonna der Münchener Pinakothek zu nennen wäre — und die Vorstudien zu einer Madonna mit der Katze. — Die Münchener Tafel ist gewiß in keinem guten Zustand auf uns gekommen, aber es soll hier um so mehr einiges zu ihren Gunsten gesagt werden, als sie sich im Besitz einer unserer Galerien befindet. Die Einwände, die gegen sie vorgebracht wurden, sind kaum geeignet, sie aus dem Werk Leonardos auszuschalten.

Ihre streng frontale Ansicht, die mädchenhaft unentwickelten Formen ihres Gesichtes, die feinteilige Zeichnung der Haarflech-

Die Mannigfaltigkeit seiner Interessen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Malerei sein zentraler Bereich war, daß sich seine geniale Begabung in ihr am umfassendsten ausgewirkt hat. Dadurch werden die Leistungen Leonardos auf anderen Gebieten nicht verkleinert. Es wird nur das rechte Verhältnis hergestellt. Wären durch ihn nur das Abendmahl und die Mona Lisa in die Welt gekommen, dann hätte er uns nicht lediglich durch zwei Gemälde bereichert, sondern er hätte auch letzte Maßstäbe für die Welt der Formen geschaffen, hätte die bildende Kunst durch diese Aussprache menschlicher und seelisch geistiger Werte zu einer absoluten Höhe geführt.

Was Leonardo seinen Zeitgenossen bedeutete, das hat mit besonderer Anschaulichkeit Raffael zum Ausdruck gebracht, als er auf seiner „Schule von Athen“ in der Stanza della Segnatura des Vatikan der Gestalt Platons die Erscheinung und die Gesichtszüge Leonardos lieh. Schon während seines Lebens stand Leonardo gleichberechtigt neben Platon und Aristoteles, in denen sich für die Renaissance das geistige Erbe des Abendlandes verkörperte.

Es gibt kaum ein Gebiet menschlichen Wissens, zu dem Leonardo nicht Zugang gefunden, mit dem er sich nicht beschäftigt hätte. Anatomie, Botanik, Geologie, Kosmologie, die Probleme der Technik, der Bau von Wasserstraßen, von Flugzeugen, Festungsbau, die Anlage von Landkarten, alle diese Gebiete hat er in sein Denken und Tun einbezogen. — Wenn wir jedoch in dem Nachlaß Leonardos auf Zeichnungen stoßen, mit denen er sich Rechenschaft gab über die wirbelförmige Bewegung des Blutes in den Herzkammern, dann wird uns klar, wo die eigentlichen Triebkräfte dieses Denkens liegen. Leonardo hat eine neue, umfassende Anschauung von der menschlichen Natur, vom menschlichen Sein, von der Schöpfung überhaupt gewonnen. Zum mindesten hat sich kaum ein anderer wie er darüber Rechenschaft gegeben. Ein Mann, der sich mit der wirbelförmigen Bewegung des Blutes beschäftigt, kann von der Entdeckung des großen Blutkreislaufes nicht allzu weit entfernt sein.

Es kommt hier nicht darauf an, nachzuweisen, wo die Wissenschaft auf diesem und jenem Gebiet über die Auffassungen Leonardos hinausgegangen ist. Uns geht es um die Vorbildlichkeit

seines geistigen Bemühens. Sie bleibt, wie mir scheinen will, gerade in einer Zeit bestehen, die wie die unsere dabei ist, in die Grundstruktur der Materie einzudringen und ihre Energien sich dienstbar zu machen. Auch Leonardo wollte sich nicht mit Teilerkenntnissen begnügen. Er wollte den gesamten Wirkungsbereich der Phänomene, an die ihn sein Gestaltungswille heranzuführte, umfassen und fragte sich, wie die im Kosmos aufgespeicherten Energien sich im Dienste des Menschen verwenden ließen.

### Die Anfänge.

Mit fünfzehn Jahren kam Leonardo zu Andrea Verrocchio, der damals zu den angesehensten Künstlern in Florenz gehörte, in die Lehre. — Gewiß hat schon der Gedanke etwas Erregendes, daß Leonardo eines Tages von seinem Lehrer zur Mitarbeit an einer größeren Komposition, der Taufe Christi in den Uffizien, herangezogen wurde und daß sich bei dieser Gelegenheit seine einzigartige Begabung strahlend offenbarte. Diese Begegnung des Alten mit dem Neuen in der Geschichte florentinischer Malerei soll in ihrer Bedeutung keineswegs abgeschwächt werden. Es dient zudem der Anschaulichkeit, gerade dieses Werk, in dem nur Einzelheiten wie der vordere Engel und Teile der Landschaft auf Leonardo zurückgehen, an den Beginn einer Darstellung seiner Malerei zu setzen. Aber es gibt ältere Zeugnisse seiner Kunst, wie z. B. die Verkündigung im Louvre, während die Verkündigung in den Uffizien dem Engel der Taufe Christi sehr nahe kommt.

Eine wichtige, ergänzende Gruppe von frühen Arbeiten Leonardos sind die Zeichnung mit einer knienden Madonna im Freien (Windsor) — neben der die Madonna der Münchener Pinakothek zu nennen wäre — und die Vorstudien zu einer Madonna mit der Katze. — Die Münchener Tafel ist gewiß in keinem guten Zustand auf uns gekommen, aber es soll hier um so mehr einiges zu ihren Gunsten gesagt werden, als sie sich im Besitz einer unserer Galerien befindet. Die Einwände, die gegen sie vorgebracht wurden, sind kaum geeignet, sie aus dem Werk Leonardos auszuschalten.

Ihre streng frontale Ansicht, die mädchenhaft unentwickelten Formen ihres Gesichtes, die feinteilige Zeichnung der Haarflech-

ten, die das Gesicht rahmenden Locken und die zierliche Vase mit den Blumen sprechen keinesfalls gegen eine Zuschreibung an Leonardo. Diese Madonna geht als Typ eng zusammen mit den Frauenfiguren der genannten Zeichnungen, nicht zuletzt mit denen auf Vorder- und Rückseite des Blattes mit der knienden Madonna im Freien. Vor allem sind auch die Kinderkörper hier und dort bis in ihre zeichnerischen Unausgeglichenheiten vergleichbar. — Die Blumenvase der Münchener Tafel aber unterscheidet sich in ihren Einzelheiten kaum von den ornamentalen Ranken, die Brust und Helm des Kriegers der Zeichnung des Britischen Museums in London überziehen. Was wir aber an diesen frühen Zeichnungen Leonardos anerkennen, können wir nicht gegen das Münchener Bild anführen.

Das Ornament dieser Werke ist das des Betpultes auf der Verkündigung in den Uffizien und verweist uns darüber hinaus auf Andrea Verrocchios Grabmal des Piero und des Giovanni de Medici in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. So erleben wir die Auseinandersetzung Leonardos mit der Formenwelt seines Lehrers.

#### Die Madonna Benois und die Madonna mit der Fruchtschale.

Von diesen Werken unterscheiden sich — wie mir scheinen will — die Madonna Benois und die eng mit ihr zusammengehörende Madonna mit der Fruchtschale, eine Federzeichnung im Louvre, als wesentlich vorgeschrittener. Sie gehen also auch über die bildmäßig gefaßten, reifsten Studien zu einer Madonna mit der Katze (London, Brit. Museum) hinaus, vertreten in der Form und in ihrem menschlichen Gehalt eine neue Phase der künstlerischen Entwicklung Leonardos und stehen in engem Zusammenhang mit der unvollendeten Anbetung der Könige in den Uffizien. Wenn es für die Madonnen Leonardos charakteristisch ist, daß er sie auf die ursprünglichen Lebensäußerungen des Kindes zurückgeführt hat, dann macht er damit jetzt in einem noch entschiedeneren Sinne ernst.

Die Madonna Benois (Leningrad, Eremitage) sitzt schräg im Bild und ist nach rechts gewandt. Aber ihr Körper ist in seiner

Tiefenerstreckung noch kaum gefaßt. Um so plastischer heben sich das vordere Bein und der rechte Arm heraus. Das kräftig gebildete Kind sitzt quer auf dem Schoß der Mutter und greift nach der Blume in ihrer Rechten. Das Betasten und Begreifen des Gegenständlichen, die Entfaltung des jungen Lebens wird hier in Wahrheit zum Thema des Bildes. Der Vorgang wird — ganz anders als bei der Münchener Madonna — zu einer verinnerlichten Zwiesprache zwischen Mutter und Kind. — Die Gestalt Marias ist in ihrer räumlichen Existenz jedoch nicht voll bewältigt, und die Bewegungen zwischen Mutter und Kind führen noch zu Stauungen.

Alle diese Mängel — wenn wir von solchen überhaupt sprechen dürfen — hat Leonardo aufs glücklichste durch die Zeichnung im Louvre, die Madonna mit der Fruchtschale, beseitigt. Es gelingt ihm, die Mutter und Kind verbindende Bewegung auf überzeugende Weise zu einem den Raum erobernden Vorgang zu machen. Sie umfaßt und trägt den Raum. Eine niedrige, breite Schale, die aus Wülsten und Kehlen besteht, wird zum Mittelpunkt des Geschehens. Von ihren kreisenden Linien wird alles andere abgeleitet. Maria reicht dem Kinde die Schale mit den Früchten dar. Sein linker Arm greift in sie hinein, während der rechte eine Frucht zum Mund der Mutter führt. So läuft die Bewegung von der Schale durch den Körper des Kindes in sich erweiternder Bahn zu dem Kopf Marias, um über ihre rechte Schulter und den Arm zurückzukehren und den Kreislauf von neuem zu beginnen.

Eine locker schwingende, in wohlbedachtem Wechsel steigende und fallende Bewegung verbindet Mutter und Kind und umschließt nach der Tiefe hin die Komposition. Die Problematik der Madonna Benois ist überwunden. Das Kind ist zum handelnden Subjekt geworden und führt unverkennbar zu den Kinderkörpern der Madonna in der Felsgrotte.

### Die Anbetung der Könige und der büßende Hieronymus.

Im März des Jahres 1480 verpflichtete sich Leonardo durch einen Vertrag mit den Mönchen des vor den Toren von Florenz gelegenen Klosters S. Donato a Scopeto, eine Tafel mit einer Anbetung der Könige für den Hochaltar ihrer Kirche zu liefern. Als

er im Herbst 1482 oder im Frühjahr 1483 nach Mailand ging, war die Tafel, die sich heute in den Uffizien befindet, unvollendet. — Niemand war damals neben Leonardo imstande, dem Landschaftsraum einer so ausgedehnten Komposition eine so selbständige Bedeutung zu verleihen. Wie hier Vorder-, Mittel- und Hintergrund kontinuierlich auseinander entwickelt werden, das ist eine erstaunliche künstlerische Leistung.

Leonardo durchbricht die Front der im Vordergrund aufgereihten Figuren und stößt vom linken Bildrand her tief in den Raum hinein vor. Er ordnet die Figuren im weiten Rund um Maria an. Dieses Kreisen der Bewegung wird zu einem Grundgesetz seiner Gestaltung. Es ist auf die Eroberung und den Ausbau des Raumes gerichtet.

Aber körperliche Bewegung hat für Leonardo stets noch eine andere Seite. Er sagt es uns selbst in seinem Traktat über die Malerei: „Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absichten seiner Seele. Das erstere ist leicht, das zweite schwer, denn es muß durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaßen ausgedrückt werden.“ — Leonardo will nicht nur die kontrapunktisch gegliederte Gestalt und ihre Herrschaft über den Raum. Er will den Menschen, die Macht seines Geistes und seiner Gefühle. Er läßt die Figuren rund um Maria mit dem Kind in einem lückenlosen Verband und in wogendem Auf und Ab sich entfalten, und wir glauben zugleich einen vielstimmigen Chor zu hören. Neben dem leidenschaftlichen Ausbruch äußern sich die zartesten Regungen des menschlichen Herzens.

Leonardo sichert sich links und rechts zwei wirkungsvolle Eckfiguren: den in Gedanken versunkenen Greis, die Gestalt eines Philosophen, und auf der anderen Seite einen jugendlichen Ritter, dessen dunkle Gestalt durch Lichtreflexe gegliedert wird. — Wie nun in der Nachbarschaft dieses Ritters die ausdrucksvollen Köpfe aus dem Dunkel hervortauchen und Hände mit sprechenden Gebärden ins Licht gehoben werden, das gehört zu den unvergleichlichsten Konzeptionen der Malerei aller Zeiten.

Auf der Höhe des Bogens, der sich um Maria mit dem Kind schließt, drängt sich die Jugend, hat sich ein Reiter eingefunden,



der bereits zu dem Geschehen im Hintergrund überleitet. — Da ist die Ruine mit ihren Bögen und Treppenaufgängen, die in der Breite wie in der Tiefe die Szenerie ausweiten helfen. Da sind rechts von dem Baum die gegeneinander sprengenden Reiter, die mit ihrem Gewicht an keiner Stelle hätten wirksamer eingesetzt werden können. Sie setzen Akzente auf der hellen, rechts weit nach vorn greifenden Fläche und vor den in lockeren, kühnen Pinselzügen hingetzten Anhöhen. So gewinnt diese Zone einen erstaunlichen räumlichen Eigenwert. Kaum ein anderes Motiv hätte Leonardo einen Dienst erweisen können wie dieses Reiterpiel der Jugend. Nachdem es Leonardo einmal aufgegriffen hatte, begleitete es ihn über die Vorarbeiten zu dem Reiterdenkmal des Francesco Sforza bis hin zur Reiterschlacht bei Anghiari. Es wurde zu einem zentralen Thema seines Schaffens.

Geschlossenheit und Folgerichtigkeit sind vorherrschende Merkmale der künstlerischen Gestaltung Leonardos. Mit dem büßenden Hieronymus der Galerie des Vatikans bildet sich eine kompositionelle Anlage heraus, auf die Leonardo wiederholt und mit einigen seiner bedeutendsten Werke zurückgriff: ansteigender Boden im Vordergrund, hinter der Figur ein pfeilerhaft aufsteigender Felsblock, auf dem Platten wie ein Gesims lagern, während links und rechts von dem Block der Blick in die Ferne freigegeben wird. — Diese Szenerie hat Leonardo mit seiner Madonna in der Felsgrotte lediglich weiter ausgebaut.

Dieser büßende Hieronymus mit dem Körper eines Riesen, den der Mantel kaum verhüllt, führt gewaltige Schläge gegen seine Brust. Die Selbstkasteiung wird so sehr zum eigentlichen Thema des Bildes, daß wir das Dröhnen der Schläge zu hören glauben. Selbst der im Vordergrund lagernde Löwe wird durch das sich selbst vernichtende Tun des Asketen erregt. Und um uns die ganze Wucht der Schläge spüren zu lassen, wiederholt Leonardo die Bewegung des ausgestreckten Armes in angespannten Kurvaturen. Neben diesem Bild werden alle Darstellungen des büßenden Hieronymus zum zahmen Idyll.

Wie Leonardo in großen, mächtigen Zügen den Kopf dieses Asketen modelliert, wie er es versteht, aus dem Auge und aus den Zügen um den Mund das physische Leid und den Schmerz der

Seele sprechen zu lassen, das macht ihn allein schon zu einem der überlegensten Menschendarsteller aller Zeiten. — So war Leonardo, als er zu Beginn der achtziger Jahre Florenz verließ, zum stärksten Faktor der abendländischen Malerei geworden. Die Sammlung Liechtenstein in Wien besitzt in dem Bildnis einer jungen Frau ein verheißungsvolles Werk aus dieser Zeit. Der Bildnismaler Leonardo aber erregt unsere besondere Aufmerksamkeit. Der Reiz dieses Bildnisses liegt in dem sanften Schwellen der Lippen, der Wangen und der Stirn. Das Haar ist ein weiches, schimmerndes Polster. Die kleine Landschaft aber ist von einer traumhaften Schönheit.

### Die Madonna in der Felsgrotte.

Unter den Manuskripten Leonardos fand sich auch der Entwurf zu dem Bewerbungsschreiben, das er an den Herzog von Mailand, Lodovico Sforza, richtete. Unter den Fähigkeiten, die er in den Dienst des Herzogs stellen will und die er in zehn Punkten aufzählt, nennt er die bildende Kunst an letzter Stelle. Er empfiehlt sich dem Herzog in erster Linie als Militär- und Zivilingenieur und kommt auf das Reiterdenkmal für Francesco Sforza, den Vater des Herzogs, zu sprechen.

Am Beginn der Tätigkeit Leonardos in Mailand steht aber trotzdem eines seiner berühmtesten Werke, die Madonna in der Felsgrotte. Am 25. April 1483 unterzeichnete er den Vertrag über dieses Werk. Aus der Ruhelosigkeit und Kompliziertheit des späten 15. Jahrhunderts sprach Leonardo mit seiner Madonna in der Felsgrotte das klärende und befreiende Wort. Niemand wäre in der Lage gewesen, es ihm zu dieser Zeit auch nur annähernd gleichzutun.

Das Bild wurde in den Jahren von 1483 bis 1486 für eine Kapelle von S. Francesco gemalt, ging aber schon sehr bald in andere Hände über. Eine zweite Fassung der Komposition befand sich bis 1781 in der Kirche und kam schließlich 1900 in den Besitz der National Gallery in London. Die hohe künstlerische Überlegenheit des Pariser Bildes ist unverkennbar.

Maria kniet in einer phantastisch sich aufbauenden Felsengrotte. Sie ist nahezu frontal ausgerichtet und nimmt die Mitte des Bildes ein. Links von ihr kniet der kleine Johannes. Er wird durch den ausgreifenden rechten Arm Marias in die Gruppe hineingenommen und ist dem rechts sitzenden Jesusknaben anbetend zugewandt. Ein Engel ist dem Kind schützend zugeordnet. — Der Aufbau dieser Figurengruppe wird schon durch die Umrisse der felsigen Bodenplatten vorweggenommen. Pflanzenbüschel mannigfacher Art, die zu den erlesensten Einzelheiten des Bildes gehören, sind locker über den Boden verteilt und schaffen einen blühenden Teppich für die strahlend hellen, makellos gebildeten Körper der Kinder.

Die lineare Profilierung der Felsplatten wiederholt sich überall im Bild. Durch den Felsblock hinter Maria wird die Achse des Bildes ausgebaut. Den oberen Abschluß der Grotte bilden schwere Blöcke, die den breiten linken Durchblick überbrücken. Das Bild schließt im Bogen, und über den Blöcken erscheint das blaue Firmament.

Die Zusammenfassung der Figuren zu einer geschlossenen Gruppe wird aus der Anteilnahme Marias an dem Tun der Kinder gewonnen. Die Regungen des mütterlichen Herzens äußern sich körperhaft greifbar in der geöffneten, über dem Kind schwebenden Hand. Wir sehen die geöffnete Linke Marias von unten. Ihre Finger heben sich aus den Schattenlagen der Innenflächen hell heraus. Der Schwebezustand, das dehnende Entfalten und lockere Spielen der Gelenke, die überströmende Güte und schützende Liebe, die Art, wie diese Hand aus Licht und Schatten modelliert wird, das macht sie zu einer der glücklichsten künstlerischen Formen. — Auch die rechte Hand Marias, die sich um den Kopf des kleinen Johannes legt, Schulter und Rücken umgreift, gehört zu den bemerkenswertesten Einzelheiten des Bildes.

Wieviel ist unter der Hand Leonardos in den Kopf Marias von all dem eingegangen, was das Leben einer Frau bewegt! In dieser Hinsicht kam ihm niemand gleich. Alle Teilformen dieses Gesichtes setzen sich groß und frei voneinander ab. Dabei sind alle Übergänge weich und fließend gehalten. Leonardo hat einen ausgesprochenen Sinn für jegliche, die Härten der Konturen mildern-

den Wirkungen des Lichtes. Er weiß, daß der physiognomische Ausdruck nicht festlegbar ist, daß er um so echter wirkt, je schwebender er gehalten wird.

Hauptgegenstand des Bildes ist nicht Maria, sondern das Kind. Ihm gilt die Huldigung des Johannes, und die deutende Geste des Engels fordert uns auf, es ihm gleich zu tun. — Die Körper der Kinder scheinen das Licht aufzusaugen und es wieder zurückzustrahlen. Größe und Schönheit ihrer Formen haben niemals in der Geschichte der Kunst — auch nicht in der Antike — eine höhere Bedeutung erlangt.

Die Figurengruppe bleibt in ihrem Aufbau labil und verfügt über einen ungewöhnlichen Reichtum der Beziehungen.

### Das Abendmahl.

Das Kloster Sta. Maria delle Grazie in Mailand stand schon im Mittelpunkt des künstlerischen Geschehens der Stadt, bevor Leonardo den Auftrag erhielt, eine Schmalwand des Refektoriums mit einer Darstellung des Abendmahls zu versehen. 1492 wurde Bramante berufen, die Kirche des Klosters umzubauen. 1495 vollendete Montorfano eine Kreuzigung an einer der beiden Schmalwände. Leonardo löste Montorfano ab, und sein Auftrag hätte ihm zu keiner glücklicheren Stunde zuteil werden können.

Als Leonardo das Refektorium von Sta. Maria delle Grazie betrat, mag er erwogen haben, wie er aus diesem Raum in sein Bild hinüberführen, wie er das Architektonisch-gegebene mit seinem Bildraum verbinden solle. Der Saal unterstand von nun ab dem Gesetz seines Gestaltungswillens. Durch ihn erhielt der vorhandene Raum eine Monumentalität, von der bis zu diesem Zeitpunkt niemand etwas wußte.

Leonardo vermied dabei jede gewaltsame Verwandlung. Er knüpfte an das an, was er vorfand. Er öffnete die Wand in ihrer vollen Breite und stellte als erstes in den Bildraum eine Tafel, deren waagrechte Bahn durch das Tischtuch verstärkt wird und so weit ausläßt, wie es die Breite der Wand erlaubt. Kein ornamentales Muster eines Fliesenbodens, kein Podest, wie bei den älteren Malern des Quattrocento, sondern ein Tisch, wie er in dem

realen Raum selbst steht, als ruhig ausladende Waagrechte. Nichts darf ihre Bewegung abschwächen. Sie herrscht unumschränkt als Äußerung einer auf das Monumentale gerichteten Formensprache.

Ihr folgen die in die Tiefe geführten Wände. Ihr flächenhafter Charakter bleibt gewahrt. Sie werden lediglich durch je vier dunkle, hoch rechteckige Felder gegliedert, die sich in Abständen folgen und die als Stoffgehänge verstanden sein wollen. Da im Vordergrund auf jeder Seite ein Feld der Tafel mit den Figuren entspricht, wird der Bildraum in seiner Tiefenerstreckung überprüfbar.

Leonardo entscheidet sich also, was den Aufbau seines Bildraumes angeht, für die einfachsten geometrischen Formen. Er läßt sie so groß und mächtig wie möglich in Erscheinung treten, teilt ihre Energien dem realen Raum mit, gegen den er sein Bild nicht mehr als unbedingt erforderlich abgrenzt.

Aber es würde diesem Raum — in seinem architektonischen Charakter, in seiner Tiefenerstreckung wie in seiner Bedeutung für das Abendmahl — das Wesentlichste fehlen, wäre die Rückwand nicht durch ein dreiteiliges Fenstermotiv geöffnet. Dadurch wirken Landschaft und Firmament in den Raum herein, weiten ihn aus und geben ihm die unentbehrliche Resonanz. In den drei Öffnungen ist durch die Architektur aber auch, wie wir sehen werden, die gliedernde Teileinheit der Tischgemeinschaft vorgebildet.

Die breite mittlere Öffnung mit dem Segmentbogengiebel kann als Türe verstanden werden, die schmälere seitlichen als Fenster. Ein schmales, linearprofilirtes Gesims grenzt die Wände gegen die Kasettendecke ab.

Das ist das architektonische Gerüst, das sich Leonardo schafft. Aber er läßt es nicht für sich bestehen, sondern kehrt das Verhältnis um. Alle Bewegung im Bild nimmt ihren Ausgang von Christus in der Mitte der Tafel und kehrt zu ihm zurück. Er streckt die Arme aus und berührt mit den Händen die Fläche des Tisches. Die Rechte ist leicht angehoben, in jener Haltung, wie wir sie an der schützend über dem Kind schwebenden Hand der Madonna in der Felsgrotte bewundert haben. Die Linke Christi ist gewendet mit der Innenseite nach oben. Der leicht zur Seite ge-

neigte Kopf und der Blick folgen dieser Bewegung, in der auf eine so ausdrucksvolle Weise die Worte des Meisters: „Einer unter Euch wird mich verraten“, nachklingen.

Wenn ein Gedanke, eine Äußerung in eine sparsame, hoheitsvolle Gebärdensprache übersetzt werden können, so geschieht es hier auf eine schlechthin vollkommene Weise. Alles an der Gestalt Christi atmet Ruhe. In dem kaum merkbaren Anheben der Rechten kommt sein Entschluß, in der geöffneten Linken dessen Durchführung zum Ausdruck. Die Konturen der Gestalt Christi werden davon nicht berührt. Sie bleiben geschlossen, und so verweilt Christus über allem Geschehen des Augenblicks in der Einsamkeit seiner Gedanken, die Zeit und Ewigkeit miteinander verbinden.

Die Weihe der Stunde, die an die Herzen der Apostel gerührt, die sie miteinander verbunden und Christus um so tiefer verpflichtet hat, wurde durchbrochen durch die Ankündigung des Verrats, die in diesem Augenblick um so erschütternder wirkt. Die Erregung der Apostel wächst und nimmt dramatische Formen an. Sie können es nicht begreifen, daß auch in ihrer Gemeinschaft das Böse seine zerstörende Macht entfalten soll. Christus in seiner göttlichen Ruhe bleibt unberührt von dieser hin und her wogenden Bewegung. Er ist der Mittelpunkt des Geschehens und löst es zugleich von Raum und Zeit.

Das Unvergleichliche dieser an hohen Vorzügen reichen Darstellung des Abendmahls liegt zweifellos darin, daß Leonardo es vermocht hat, die Hoheit und Unberührbarkeit des Göttlichen mit einer Überzeugungskraft in ihre Mitte zu stellen, wie es keinem anderen Maler auch nur entfernt möglich war.

### Die heilige Anna Selbdritt.

Als im Herbst 1499 Lodovico Sforza durch die herannahenden Franzosen vertrieben wurde, verließ auch Leonardo die Stadt. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Venedig und Mantua, wo die Vorstudie zu dem Bildnis der Isabella d'Este — Paris Louvre — entstand, kehrte er im April 1500 nach Florenz zurück. Leonardo wohnte im Kloster von S. Annunziata und war mit

einer neuen großen Komposition, einer Darstellung der hl. Anna Selbdritt, beschäftigt. Aber es handelte sich dabei nicht nur um ein neues Werk. Leonardo trat auch in eine neue Phase seiner künstlerischen Entwicklung ein, die ihn über das Abendmahl hinausführen sollte. Gekrönt wurde diese Entwicklung durch das Bildnis der Mona Lisa.

Das Thema und die überlieferten kompositionellen Formulierungen der Anna Selbdritt kamen den künstlerischen Bestrebungen Leonardos keineswegs entgegen. — Wie sollte es möglich sein, zwei Frauenfiguren — Maria und ihre Mutter Anna — auf eine überzeugende Weise so miteinander zu verbinden, daß die jüngere der beiden Frauen auf dem Schoß der älteren sitzt und sich zugleich mit ihrem Kind beschäftigt? — Für Leonardo konnte es ein Abweichen von den durch die Natur gegebenen Größenverhältnissen nicht geben.

Auf dem Karton in London ist das Nebeneinander der beiden Frauen für die Gruppe beinahe maßgebender als das Sitzen Marias auf dem Schoß ihrer Mutter. Anna ist Maria zugewandt. Die Köpfe sind in gleicher Höhenlage dicht beieinander. Während sich in das Glück Marias, das einen milden Glanz über ihr Gesicht breitet, eine leise Wehmut mischt, leuchtet das der Anna in einer um so ungebrocheneren, Anteil nehmenden Freude auf.

Das Nebeneinander der beiden Frauenfiguren auf dem Karton konnte Leonardo nicht befriedigen. So kam er in folgerichtiger Fortentwicklung seines Kompositionsgedankens dazu, Maria doch quer auf dem Schoße ihrer Mutter sitzen zu lassen. — Was unmöglich schien, verwirklicht Leonardo auf eine Weise, als gehöre es zu den selbstverständlichsten Dingen des Lebens.

Wenn Leonardo in der Gestalt Marias das Idealbild einer jungen, vollerblühten Frau mit breit sich rundenden, schweren Formen gibt, so schmälert er dadurch nicht die Figur der Anna in ihrer Bedeutung für die Komposition. Im Gegenteil, ihr fällt all das zu, was ihr nach dem Thema des Bildes gebührt. Ihre Gestalt wird zur Achse des Bildes, die von dem vorgestellten Fuß bis zu dem leicht geneigten Kopf geht. — Den Kopf der Anna aber läßt er das Bild beherrschen. Er ist dessen ausdrucksstärkste, beseelte Form. Von ihm gehen wir aus, folgen dem Geschehen und kehren

zu ihm zurück. Dem Kopf der Anna entnehmen wir, wie sehr hier alles äußere Tun einer starken, gebändigten inneren Bewegung entströmt, wie hier alles über das Glück des Augenblicks, über das persönliche Schicksal weit hinausreicht. In dem verklärten, sinnenden Betrachten der Anna sehen wir einen Zustand tiefster menschlicher Anteilnahme und hoher Abgeklärtheit. Indem wir uns in ihn versenken, erfahren wir, welche veredelnde Kraft von dem Wesen der Frauen auszugehen vermag.

Anna folgt dem liebenden Bemühen Marias um das Kind, folgt dessen Spiel mit dem Lamm, — ein Motiv, das uns unausweichlich an Leonardos frühe Studien zu einer Madonna mit der Katze erinnert. In gewandelter Form kehrt der kompositionelle Gedanke auf der Höhe seines Schaffens wieder. — Die Bewegung des linken Armes der Anna ist für den Aufbau des Bildes, für den Zusammenhang zwischen Figurengruppen und Landschaft von hoher Bedeutung. Er führt dort in die Tiefe und schräg empor, wo alle Bewegung Marias nach rechts und herab zum Kind geht. Der linke Arm Annas fängt den Kopf Marias ein, gibt ihm einen Rückhalt und führt in der Diagonalen die Gegenbewegung zu den Armen und Beinen Marias aus. — Der in Schichten sich aufbauende Vordergrund aber liefert die lagernden Massen und die unentbehrlichen waagrechten Bahnen. Vor diesem fest gefügten Gerüst kann Leonardo die Gestalt Marias sich um so freier entfalten lassen.

Da sind zunächst die Schrägen ihres rechten Armes und Beines. Sie werden schon durch ihr Volumen zu maßgeblichen Richtungskomponenten. Aus ihnen entwickelt Leonardo die Kurvaturen, durch die er die Bewegungen Marias, ihr Herabneigen zu dem Kind ausdeutet. Da ist zunächst der seitlich herabhängende Umschlag des blauen Mantels. Aus ihm hebt sich wie aus einer tiefen Schüssel der prachtvolle Gewandbausch heraus, dessen Falten mit wachsendem Schwung die Gestalt Marias umgreifen. Sie veranschaulichen ausgezeichnet die aus der Hüfte heraus entwickelte Bewegung des vorgeneigten Oberkörpers.

Über diesem Gewandbausch, von dem her in schönem Bogen der gefältelte Saum des Kleides aufsteigt, heben sich der Arm und die Schulterpartie ab. Der weite Ausschnitt des Kleides gibt Schul-



ter und Brust frei. Wie der Saum des Kleides, so verläuft nun auch die Schulterlinie in sanft geschwungenem Bogen. Es ist die den Kontur Marias bestimmende Linie. Ihre schwungvolle, kreisende Bewegung, die aus der Gewandanlage heraus entwickelt wird, trägt nicht wenig dazu bei, daß wir die mächtige Gestalt Marias kaum als Last empfinden. — Sie ist in ihrer Durchgliederung so vollendet, daß sie sogar von Kopisten als Madonna mit dem Lamm verselbständigt werden konnte.

### Mona Lisa.

Nach seiner Rückkehr aus der Romagna hat sich Leonardo um so rückhaltloser der Malerei zugewandt. Sein Schaffensdrang war neu erwacht. Seine Tätigkeit beschränkte sich nicht nur auf den Wettbewerb mit dem wesentlich jüngeren Michelangelo im Dienste der Stadt Florenz. Damals wurde ihm auch ein Auftrag zuteil, bei dem die Öffentlichkeit völlig ausgeschaltet war. Leonardo malte Mona Lisa, die Gattin des Kaufherrn Francesco di Bartolomeo del Giocondo. Sie wurde 1479 geboren als die Tochter des Antonio Maria di Noldo Cherardini und verheiratete sich 1495. Wenn das Bildnis der Mona Lisa um 1503 begonnen wurde, war sie damals 24 Jahre alt. Es scheint nicht nebensächlich, das zu wissen.

Vasari berichtet uns, daß Leonardo, während er malte, immer jemand zugegen hielt, der sang, spielte und Scherz trieb, damit Mona Lisa heiter bleiben möchte. Diese und andere Sätze Vasaris haben zweifellos viel zur romanhaften Ausgestaltung der Entstehung des Bildnisses beigetragen. Das Lächeln der Mona Lisa wurde zu einem unerschöpflichen Thema. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß Leonardo sein Modell durch Musik und Gesang erheitern ließ, um jedes Ermüden ihres Gesichtsausdruckes zu vermeiden. Das Musikalische war anscheinend ein Grundzug seines Wesens. An dem Bildnis der Mona Lisa aber war ihm offenbar nichts wichtiger als der Ausdruck ihres Gesichtes. Er sollte bis in die feinste Nuance hinein abgestimmt sein. Das ist der wahre Sinn ihres Lächelns. Alle Deutungen, die nach dem Geheimnisvollen hin verweisen, lenken vom Wesentlichen ab. —

Das Lächeln, das den Mund der Mona Lisa umspielt, ist verhalten. Es kann im nächsten Augenblick zu einem offenen Lachen werden, oder es kann verschwinden. In diesem Antlitz verbinden sich Ernst und Heiterkeit. Der Übergang von einer Stimmung zur anderen, der Schwebezustand des Ausdruckes ist das künstlerisch fruchtbare Moment.

Die Betonung des plastischen Volumens hindert Leonardo nicht, alle Formen weich und sanft sich runden zu lassen. Wie groß und klar hebt sich z. B. der Stirnbeinbogen heraus, und wie sind diese Partien mit Leben erfüllt! Wie zart sind alle Übergänge gegeben, und trotzdem heben sich alle Teilformen frei und bedeutsam heraus. Niemand wird hier die Augenbrauen vermissen, oder wird in ihrem Wegfallen eine bloße Erscheinung der Mode sehen. Sie würden hier nur stören, würden verschleiern.

Das Gesicht wird voll vom Lichte getroffen. Es scheint in die Haut einzudringen und sie aufleuchten zu lassen. Durch diesen sanften Schimmer werden die Konturen erst recht gemildert, und die Gestalt der Frau tritt in einen lebendigen Bezug zu der sie umspülenden Luft und zu der Landschaft des Hintergrundes. Gewiß steht auch für Leonardo das Bemühen um das plastische Volumen im Vordergrund, aber er will es aus seiner Isolierung befreien. Wieviel Leonardo das Körperhafte bedeutet, geht schon daraus hervor, daß er das in der Mitte gescheitelte Haar der Mona Lisa sich glatt der Rundung des Schädels anlegen läßt.

Mona Lisa sitzt vor einer Brüstungsmauer, auf der an den Seiten noch die Basen der Säulen sichtbar sind, deren Arkade den Blick auf die Gebirgslandschaft freigibt. Sie ist nach links gerichtet, ihr Oberkörper wendet sich aber dem Beschauer zu. Der linke Unterarm liegt auf der Lehne des Sessels, der rechte kommt aus der Tiefe des Raumes, vollzieht die Bewegung des Körpers mit, und die Hand ruht entspannt auf der Linken. — Der Saum des Kleides mit seinem einfachen linearen Ornament legt sich in breitem Bogen über die Brust. Der Stoff ist in zarte, gleichförmig sich nebeneinander reihende Falten gelegt, die sich kräftiger an dem Stoffwulst herausheben, der vom Rücken her über die Schulter abwärts zum rechten Unterarm zieht. Die vom Lichte getroffenen Knickfalten des Ärmels fangen die Bewegung dieses Wulstes auf.

Nirgends aber wird deutlicher, was Leonardo damals unter der ausgereiften und in allen Gelenken gelockerten Form des menschlichen Körpers verstand als an den Händen der Mona Lisa. Wie ist z. B. die Rechte aus dem Handgelenk heraus entwickelt. Sie ruht und läßt doch alle Gelenke spielen. Der Zeigefinger legt sich in die Falten des Ärmels hinein, und hier erreicht Leonardo einen vollkommenen Zusammenklang zwischen der Bewegung der Hand und den Falten des Gewandes. — An der Linken ist Leonardo vor allem an dem Spiel der Finger gelegen. Sie hängen gebogen vor der Lehne des Sessels herab, sie schließen sich nicht im Griff, sondern sind in ihrer Bewegung verselbständigt und heben sich übereinander ins Licht. Wir erleben die Formen und die Bewegung dieser Hände auf eine so eindringliche und beglückende Weise, wie es sich nirgends in der bildenden Kunst wiederholt.

Die als Fernblick gedachte Alpenlandschaft ermöglicht es Leonardo, den Bildraum in einer Weise auszuweiten, wie es der Monumentalität der menschlichen Gestalt entspricht. Durch keine nah gesehene Landschaft wäre das auch nur annähernd zu erreichen gewesen. Die Berge, Seen, Flüsse und Wege aber, über die sich die Atmosphäre wie ein alle Umrisse mildernder Schleier zu legen scheint, wandeln die Farben und die Bewegung des Gewandes der Frau ab.

### Die Leda.

Schon im 16. Jahrhundert erwähnen verschiedene Autoren ein Gemälde Leonardos mit einer Leda. Da uns ein Original nicht erhalten ist, müssen wir uns an die Zeichnungen und Kopien halten. Die auf Leonardo zurückgeführten Darstellungen dieses Themas weichen beträchtlich voneinander ab. Die Leda der Galerie Borghese in Rom darf zwar für sich in Anspruch nehmen, daß sie in der Haltung des Kopfes und in ihrer detaillierten Haarfrisur mit den Studien in Windsor weitgehend übereinstimmt. Aber weder die beiden Kinder noch die Landschaft haben etwas mit der Kunst Leonardos gemeinsam.

Dagegen gibt uns die Tafel der Sammlung Spiridon in Rom den Bildgedanken in einer eindrucksvollen und in einer Leonardo sehr gemäßen Fassung wieder. Wäre uns dieses Bild im Original erhalten, dann würde die Gestalt der Leda hinter keiner der strahlenden Schöpfungen antiker Plastik — etwa der Aphrodite von Melos — zurückstehen. Niemand hat um 1500 diese Aufgabe so sehr vom Statutarischen her angefaßt, wie Leonardo, obwohl ihm doch das malerische Sehen, wie er es verstand, über alles ging. Leonardo gab die Gestalt der Leda nicht isoliert. Er stellte sie in eine landschaftliche Szenerie, die ihm mehr als ein äußerer ergänzender Rahmen war. Da ist zunächst der Vordergrund, reich mit Pflanzenbüscheln und Blumen bewachsen. Eine Erhöhung des Bodens dient dem Schwan als Postament. Dieser vordere Bodenstreifen wird gegen die Wasserfläche durch Schilf abgegrenzt, das als feines, durchsichtiges Gitter wirkt und vom Land zum Wasser überleitet.

Links greift das bewegte Ufer in den Raum hinein. Die mannigfach unterteilte Felskulisse, die fast bis zum oberen Bildrand emporragt, wird innerhalb der Landschaft zu dem eigentlichen Gegenspieler der Gestalt. Das ist ein Bildgedanke, der Leonardo von dem Hieronymus und erst recht von seiner Madonna in der Felsgrotte her sehr vertraut war, und der die Tafel der Sammlung Spiridon — im Gegensatz zu dem Bild der Galerie Borghese — auf eine überzeugende Weise mit dem Werk Leonardos verbindet.

Leonardo hat alles getan, um die Gestalt der Leda ganz in sich ruhen zu lassen. Das wird erreicht durch die reifen, schweren Formen ihres Körpers, durch das in sich ausgewogene Bewegungsmotiv und durch die unterscheidende farbige Behandlung des Schwans. Auf dem Bild der Galerie Borghese wird der Schwan in strahlendem Weiß wie die Gestalt der Frau gegeben, tritt also zu dieser in Konkurrenz und beeinträchtigt sie in ihrer statutarischen Wirkung. Die Gestalt der Leda und der Schwan werden dort viel stärker als Einheit genommen.

In Begleitung seiner Schüler Salai und Melzi ging Leonardo Ende 1513 für drei Jahre nach Rom. Mit Leo X. war Julius II. ein Medici als Papst gefolgt. Dank der Gunst Giuliano de Medicis konnte Leonardo im Belvedere des Vatikans sich eine Werkstatt

einrichten. Wenn wir nun annehmen wollten, daß die großen Ereignisse, die sich damals auf allen Gebieten der bildenden Kunst in Rom gefolgt sind, auch Leonardo zu einer neuen Entfaltung seiner unvergleichlichen Gestaltungskraft als Maler angespornt hätten, dann würden wir uns täuschen. Leonardo hatte die Kunst zu einer Vollendung geführt, die kaum zu überbieten, die nur noch zu erweitern war. Er hatte seinen Beitrag geliefert, war zum gelassenen Beobachter geworden und ging seine eigenen Wege.

So beschäftigte er sich mit der Rekonstruktion der antiken Hafenanlage von Civitavecchia, oder er vermaß die altchristliche Basilika von S. Paolo fuori le mura. Ihm ging es um die Ergänzung seines Wissens und seiner Anschauungen. — Aber das Leben des Sechzigjährigen war nicht bloßer Ausklang. Als er im Januar 1517 einer Einladung des französischen Königs, Franz I., folgte, und er die Reise von Rom nach Frankreich antrat, tat er es nicht als alter Mann, der mit dem Leben abgeschlossen hat. Er wollte auch jetzt noch wirken, und schon allein der Plan für die Schloß- und Gartenanlage von Romorantin zeigt, in welchem Umfang er es zu tun gedachte. Es fehlte ihm nicht an neuen schöpferischen Ideen.

Franz I. gehörte zu den größten Bewunderern Leonardos. Als Benvenuto Cellini später nach Frankreich kam, stand der König noch unter dem Eindruck der Persönlichkeit Leonardos und äußerte sich in den höchsten Lobeserhebungen. Nach der Meinung Franz I. hat niemals ein Mensch ein solches Wissen — nicht nur in der Malerei, Plastik und Architektur sondern auch in der Philosophie — wie Leonardo besessen.

Der König schenkte Leonardo das kleine Landschloß Cloux in der Nachbarschaft seiner Residenz Amboise. Als sich die Baupläne für Romorantin wegen des sumpfigen Geländes nicht verwirklichen ließen, sicherte sich der König die beratende Teilnahme Leonardos an dem Bau des Schlosses Chambord.

Leonardo starb am 2. Mai 1519 in Amboise. Einen Monat später schrieb Francesco Melci an Leonardos Stiefgeschwister nach Florenz. „Ich glaube, Ihr seid in Kenntniss über den Tod des Meisters Leonardo, Eures Bruders, der auch mir ein Bruder und zugleich der beste Vater war. Unmöglich könnte ich dem Schmerze Ausdruck geben, der mich durch seinen Tod ergriffen hat. Bis

meine Glieder bestattet sein werden, werde ich ein nie endendes Leid zu tragen haben. Und dies mit Recht, denn er erwies mir täglich innigste und brennendste Liebe. Ein jeder ist vom Schmerz betroffen über den Verlust eines solchen Mannes, den noch einmal hervorzubringen nicht mehr in der Macht der Natur steht. Jetzt möge ihm der allmächtige Gott ewige Ruhe schenken. Er schied, mit den Gnadenmitteln unserer Mutter der Kirche versehen, am 2. Mai friedvoll aus diesem irdischen Leben.“

Es gibt wenige solcher Dokumente, die unmittelbar auf das persönliche Leben Leonardos Bezug nehmen. Fügen wir diesem Bericht noch seine eigenen Worte aus dem Codex Atlanticus hinzu: „Wenn ich glauben werde, daß ich zu leben gelernt habe, werde ich zu sterben gelernt haben.“ Oder aus seinem Buch über die Malerei: „Große Liebe entspringt aus großer Erkenntnis des geliebten Gegenstandes.“

Der gestaltende und der forschende Geist haben sich in Leonardo auf eine wundervolle Weise verbunden. Alles an den Äußerungen seines Geistes ist groß, kühn und weit gespannt. Wir werden unwiderstehlich ergriffen von der kraftvollen, nie ermüdenden Bewegung dieses Geistes. Er bleibt stets auf neue Ziele gerichtet und weiß dennoch um seine Grenzen, beugt sich in Demut vor dem Ewigen: „Am weitesten durchdringt der menschliche Geist das All. Doch da er endlich ist, kann er nicht ins Unendliche reichen.“

Leonardo war nicht der Erste, an dem wir diese geistige Haltung des neuzeitlichen Menschen beobachten. Aber er hat wie kein anderer alle Möglichkeiten des gestaltenden und des forschenden Geistes zusammengefaßt. Er ist einer der großen, einsamen Weisen in der Geschichte der Menschheit. Er hat seine schöpferische Kraft bis zum Äußersten eingesetzt und hat uns gelehrt, das Sein als Einheit zu begreifen. — Wir sind inzwischen auf einzelnen Gebieten weiter vorangeschritten. Aber in seinem umfassenden Denken ist Leonardo das unübertroffene Vorbild des neuzeitlichen Menschen geblieben. Wenn wir uns mit seinem Werke beschäftigen, so spüren wir auch heute noch die überlegene Ruhe und Gelassenheit, die von seiner Person ausgingen.

Das Anliegen seines Geistes ist das Anliegen unseres Zeitalters auf seiner höchsten Stufe. Goethe hat es sich zu eigen gemacht. Für unsere Zeit hat ihm Rilke Ausdruck verliehen. „Wer rechnet unseren Ertrag? Wer trennt uns von den alten, den vergangnen Jahren? Was haben wir seit Anbeginn erfahren, als daß sich eins im anderen erkennt?“ — Wir können solche Worte eines Dichters gewiß nicht ernst genug nehmen. Aber verstehen wir sie nicht so, daß wir das geistige Erbe vergangener Jahrhunderte und Zeitalter in unserer eigenen Zuständlichkeit spiegeln. Es geht vielmehr um das Einmalige und Unwiederholbare, um den Umfang und die Gesetzlichkeit der geistigen Entfaltung des Seins, um die Erkenntnis der wahren und unverlierbaren Werte der Menschheit.