Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 1

Artikel: Leonardo da Vinci : zu seinem fünfhundertsten Geburtstag am 15. April
Autor: Venturo, Lionello
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160062

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LEONARDO DA VINCI

Zu seinem fünfhundertsten Geburtstag am 15. April

VON LIONELLO VENTURI

Den Besucher der Uffizien in Florenz, der vor die *Anbetung der Könige* von Leonardo hintritt, überraschen die dunkeln, fast einfarbigen Tönungen, das mühsam aus dem Schatten sich hervorringende Licht, die hastige Bewegung der Gestalten. Es scheint ihm, als ob der Künstler nicht den Körpern, nicht den lebenden Wesen, sondern dem Geheimnis des Seins eine plastische Augenscheinlichkeit habe geben wollen. Ringsum, in den Bildern der florentinischen Maler des 15. Jahrhunderts, auch wenn sie Zeitgenossen Leonardos sind, erblickt er festgefügte Körper, hell getönt, scharf umgrenzt und hervorgehoben, zurückhaltend in Bewegung und Gebärde, die sich den Gläubigen in würdevoller Weise darbieten, und ruhige, sichere Energie ausdrücken. Es fehlt ihnen nicht an schwermütigen Momenten, doch diese verflüchtigen sich, wie es sich gehört für junge Leute, die von Kraft und Vertrauen in die eigenen Illusionen erfüllt sind. Leonardo ist anders: es ist, als ob er eine jahrhundertealte Lebenserfahrung besitze, das Zeichen einer leidgeprüften Reife in sich trage und doch von einem ungestillten Durst nach Größe bewegt werde, oder als ob er sich in eine Art Inferno werfe, um darin die Horizonte der Zukunft zu entdecken.

Die *Anbetung der Könige* ist ein unvollendetes Bild, denn, nachdem er 1481 viele Zeichnungen ausgeführt hatte, um die verschiedenen Gestalten und das Gesamtbild zu fixieren, begab sich Leonardo im folgenden Jahr nach Mailand an den Hof von Lodovico il Moro. Sehr wahrscheinlich war der junge Maler froh über den ausgezeichneten Vorwand, um das Bild nicht zu beendigen. Er hatte darin alles gesagt, was er zu sagen hatte; darüber hinaus hatte er einen neuen Stil erfunden, der mit der Zeit Grundbedingung aller moderner Kunst werden sollte. Jener Stil brauchte das Unvollendete, und die vollendeten Werke Leonardos haben eine ganz andere Bedeutung.

Leonardo war 1452 geboren, er war also 28 Jahre alt, als er die *Anbetung der Könige* begann. Er war schon in der Werkstatt Verrocchios gewesen; er war seit mindestens acht Jahren als Maler geschätzt und von Lorenzo de'Medici als solcher beachtet worden.

Sein Besuch bei Lodovico il Moro, dem Herzog von Mailand,

im Jahre 1482 gibt ihm Gelegenheit, sich nicht nur als Maler, sondern auch als Zivil-, Militär- und Wasserbau-Ingenieur, als Architekt und Bildhauer vorzustellen.

Die zeitgenössische und auch die spätere Kritik, bis in die neuere Zeit, war von der Anmut der Gestalten Leonardos in seinen beendigten Werken, wie *Die Madonna in der Felsengrotte,* die *Monna Lisa* und die *Heilige Anna selbdritt,* bezaubert. Isabella d'Este bat ihn um ein Jünglingsbild Christi «facto con quella dolcezza et suavità die aiere, che haveti per arte peculiare in excellentia», d. h. «dargestellt mit einer Leichtigkeit und Milde der Luft, über welche Ihr als besondere Kunst vorzüglich verfügt». Andere verherrlichten die Lebendigkeit des psychologischen Ausdruckes des Antlitzes, besonders im *Abendmahl* von Santa Maria delle Grazie in Mailand. Aber alle Kritiker beklagten einstimmig, daß Leonardo seine Werke nicht beendete. Einige bedauerten, daß er sich, auf der Suche nach einer unmöglichen Vollendung, nie zufrieden gäbe; andere, daß er durch seine geometrischen und anatomischen Untersuchungen abgelenkt würde, Untersuchungen, die sich bald als Hirngespinste offenbarten, als Zeitverlust, der geistiger Leichtfertigkeit und moralischem Wankelmut entsprang, um so mehr als er sich, wie Vasari sagt, «keinerlei Religion näherte, sondern das Philosophieren viel mehr als das Christsein schätzte».

Eine seltsame Macht war ihm eigen: Leonardo hatte wenige Werke hinterlassen, keines, außer dem *Abendmahl,* sah man an öffentlicher Stätte; seine Zeichnungen waren nur schwer zugänglich. Und doch ging die allgemeine Meinung dahin, daß er den großen Stil des Cinquecento, die «perfezione dell'arte», begründet hätte. Man kann das Unbehagen, das von einem so widersprüchlichen Urteil ausging, begreifen, und daß die Folgerung nahe lag, Leonardo sei eher ein Zauberer als ein Mensch gewesen.

Im 19. Jahrhundert wiegt die Idee von der historischen Stellung Leonardos vor; man schätzt seine Zartheit, seine Monumentalität, seine Zeichnungen, sein Helldunkel, seine leidenschaftlich ausdrucksvolle Kraft und bedauert seine dunklen Farbtöne. Unterdessen offenbarte sich, durch die Veröffentlichung der Manuskripte, der Wissenschafter Leonardo in seiner ganzen Größe als Erfinder, Naturwissenschafter, Techniker und Begründer der Naturphilosophie. Sogar Flugzeuge, Panzerwagen und Unterseeboote waren von ihm entworfen worden. Doch wer den Künstler lobte, bezweifelte die Vorzüge der mechanischen Erfindungen, und wer den Wissenschafter pries, beklagte in seinem Innern alles, was Leonardo an Künstlerischem, Intuitivem und Unsystematischem in die Wissenschaft gelegt hatte. So schien seine Persönlichkeit gespalten, nur durch eine wunderliche Laune zusammengehalten.

Und doch hatte Gabriel Séailles im Jahre 1892 richtig gesehen: «Supprimez de Léonard le savant, que restera-t-il? Un Bernardino Luini».

* * *

Beschreibt seine Bilder, seine Zeichnungen und erzählt seine Wunderwerke als technischer Erfinder, als Wasserbauspezialist, Anatom oder Theaterregisseur: die daraus resultierende Persönlichkeit ist eine rein äußerliche, die mehr unserer bewundernden Neugier als unseres Verständnisses würdig ist. Um Leonardo zu verstehen, muß man die innere Persönlichkeit entdecken, die Wurzel seines Schaffens, das individuelle, unmißverständliche Verhältnis zwischen Künstler und Wissenschafter.

Es ist bekannt, daß während des Quattrocentos die florentinischen und ganz allgemein die toskanischen Künstler die Malerei als Mittel zur Erkenntnis auffaßten; sie wiesen ihr also eine wissenschaftliche Aufgabe zu. Es handelt sich um die perspektivische Darstellung der Welt, wie sie in den Traktaten des Leon Battista Alberti und in den Werken und Schriften des Piero della Francesca erklärt ist; es geht, wie man aus den Werken des Antonio Pollaiolo ersieht, um die Erkenntnis der menschlichen Anatomie.

Die Phantasie, welche sowohl die Betrachtung der regelmäßigen geometrischen Formen, als auch die Teilnahme an der anatomischen Energie schuf, war die künstlerische Form, die fähig war, die Erkenntnis der Wirklichkeit zu schaffen, den menschlichen Anteil am Leben der Welt, um die Synthese zwischen Geist und Natur zu erzielen.

Doch wirkte, neben der Phantasie, eine andere, aus der Antike geerbte und nichtkünstlerische Kraft mit: die mathematische Logik. Der Unterschied zwischen den beiden Vorgängen ist im Bereiche der Perspektive gut sichtbar. Diese war im Altertum als *wissenschaftliche Interpretation* eines natürlichen Geschehens bekannt. Aber die von Brunelleschi erfundene florentinische Perspektive galt für die *künstlerische Darstellung* jenes natürlichen Geschehens.

In gleicher Weise war die Theorie der Proportionen in der Antike formuliert worden, aber Pollaiolo führte die Notwendigkeit der Bewegung ein.

Plato hatte nur den vom Leben losgelösten geometrischen Formen absoluten Schönheitswert zuerkannt; die Florentiner des Quattrocentos fühlten den absoluten künstlerischen Wert im Leben der

Wirklichkeit. Sie benützten die mathematische Wissenschaft und die künstlerische Phantasie, um ihre Wirklichkeit zu schaffen, ohne über den verschiedenen Wert ihrer beiden Methoden Theorien aufzustellen.

Leonardo ist der erste, der theoretisch das Verhältnis zwischen «Erfahrung» und «mathematischer Vernunft» genau festgestellt hat. Die beiden Momente stehen in Beziehung zueinander und sind aneinander gebunden: die Erfahrung erfüllt sich nur in der Mathematik und die Mathematik gelangt nur in der Erfahrung zur Reife [1]).

Zwischen Mathematik und Erfahrung gilt für Leonardo dasselbe Verhältnis, das für Kant zwischen Begriff und Intuition besteht. Kein Zweifel, daß die Aufgabe, die Leonardo der Intuition zuweist, die wissenschaftliche Forschung ist, welche wir eher empirisch nennen möchten. Aber die Art der Forschung wird vom Zeichnerischen gegeben: eine allzu künstlerische Art, um nicht oft vom Ziel abgelenkt zu werden und um immer bis zur mathematischen Formel, zum Begriff zu gelangen. Wenn er nicht bis dahin gelangt, schafft er seine wundersamen Zeichnungen, die ganz der Phantasie entsprungen und doch wahrer als die Wahrheit sind: reine Formen, aber nicht Formen von Dingen, sondern Darstellungen von moralischen Regungen, von Schüchternheit, Angst, Zärtlichkeit, Schwermut und Raserei. Und alle haben denselben blitzartigen Rhythmus, d. h. sie sind von einer ausdrucksvollen Intensität, die einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Dieses schöpferische Moment Leonardos ergibt sich also aus der Suche nach der wissenschaftlichen und begrifflichen Wahrheit, bleibt bei der der Phantasie entsprungenen Wahrheit stehen und hält sie für immer fest.

Vielleicht ist dies das höchste Moment des künstlerischen Schaffens Leonardos, es ist aber nicht das einzige. Oft präzisiert er seine Eingebungen, bis er zum Begriff oder zur mathematischen Formel gelangt; dann verwirklicht er sich als Mann der Wissenschaft. Aber er ist in seinem Innern zu sehr Künstler, als daß er sich mit seinen Begriffen zufrieden gäbe; er muß aus der Welt der Gewißheit fliehen. Seine Phantasie wendet sich dann dem zu, was er für seine Poesie hält.

Von der Theorie der Schatten gelangt er zur *Madonna in der Felsengrotte,* von der Analyse des Lichts zum Helldunkel der *Monna Lisa,* von der Abhandlung über die Bewegung zur Raserei der *Reiterschlacht von Anghiari,* von der Kasuistik der Leidenschaften zum Drama des *Abendmahls.* Dann gibt er seinem Gefühl nach: «Gib auf den Gassen, so gegen Abend, acht auf die Antlitze der Männer

---

[1]) Ernst Cassirer: Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento, Firenze 1935, p. 244.

und Frauen, wenn das Wetter schlecht ist; wieviel Anmut und Liebreiz sieht man in ihnen». Oder: «Große Anmut der Schatten und Lichter legt sich auf die Gesichter jener, welche auf der Schwelle der Wohnungen sitzen, die dunkel sind».

Es sind also zwei Momente, in welchen Leonardo Künstler ist: wenn er intuitiv die Geheimnisse des Schattens und des Lichtes, der Struktur und der Bewegung, sowie der menschlichen Seele aufnimmt, bevor er deren Begriff festlegt — und wenn er in der Natur die von ihm vergötterte zarte Schönheit findet, als Zufluchtsort vor der intellektuellen Arbeit. Es versteht sich, daß dieses «vorher» und «nachher» metaphysischer und nicht zeitlicher Art sind.

Die erste Konsequenz dieses doppelten Schöpfungsmomentes Leonardos ist das Bedürfnis, seine Werke nicht zu beendigen. Statt das Unvollendete zu beklagen, muß man verstehen, daß dieses Unvollendete eine Notwendigkeit für Leonardos Kunst darstellt. Wenn er ein Werk beendet, gehorcht er einer seiner Phantasie fremden Forderung, z. B. dem Willen des Lodovico il Moro oder anderer Auftraggeber; aber für sich selbst drückt er sich vollendet mit einem flüchtigen Zeichen auf dem Papier aus oder mit einem Scheinbild von Leidenschaft, das aus dem Schatten hervortritt, wie in der *Anbetung der Könige*. Dann offenbart er ein so intensives Leben, wie es kein Maler vor ihm je verwirklicht hat.

Außerdem muß man die Tatsache unterstreichen, daß nicht nur Leonardo, sondern auch Michelangelo und Giorgione nach dem Unvollendeten strebten. Dies erklärt sich aus vielen historischen Gründen, es hängt aber vor allem vom Bewußtwerden der geistigen statt handwerklichen Merkmale des Kunstwerkes ab, von jenem Bewußtsein, das zur Triebfeder der gesamten modernen Kunst wurde.

Doch konnte Leonardo nicht gänzlich von der Tradition absehen, welche vom Künstler handwerkliche Arbeiten verlangte, und er war zu sehr von der Kraft seiner wissenschaftlichen Kenntnisse überzeugt, um sie nicht in seinem Wirken anzuwenden. Daher die technischen «Funde», die sich nachteilig auswirkten, z. B. bei der Konservierung des *Abendmahls*. Daher die übertriebene Genauigkeit im Helldunkel oder in der Psychologie, welche die intellektuelle Beharrlichkeit zum Schaden der schöpferischen Ursprünglichkeit offenbarte. Nachdem er alle Gebiete des Wissens beherrscht und unzählige Neuentdeckungen gemacht hat, will Leonardo aus sich selbst fliehen und in die Dämmerung flüchten, um dort seine innere Unruhe zu verbergen. Es ist wunderbar, daß sein Genie über eine Phase hinweggekommen ist, die für schöpferische Arbeit nicht gerade geeignet war.

Aber alles, was an Durchdachtem, an Übergenauem und Ausgefeiltem in seinen vollendeten Werken zurückbleiben konnte, ver-

schwand in einem aufs Papier hingeworfenen Zeichen oder Klecks, die von phantastischen Erfindungen, die ganze Welt enthaltenden Mikrokosmen kündeten, weil sie die Potentialität jeder vergangenen oder zukünftigen Kunst darstellten. Man stelle dem potentiellen Werk nicht das verwirklichte Werk entgegen, denn jeder Strich Leonardos ist eine vollständige Erscheinung seiner Kunst, gerade weil er nicht die Vorstellung eines Gegenstandes der Natur erweckt.

Laßt uns, nachdem wir, im Einklang mit der begeisterten Menge, jene Rückkehr zu sich selbst bewundert haben, welche die vollendeten Werke Leonardos darstellen, der *Anbetung der Könige,* dem *heiligen Hieronymus* oder den Hunderten von Zeichnungen, welche über halb Europa verstreut sind, den Vorzug geben. Dort finden wir das alles überstrahlende Moment seines Schöpfergeistes, den Ausbruch seiner Phantasie, die um so freier ist als sie fähiger ist, die Erfahrungen des Menschen in der Außen- und Innenwelt darzustellen. Dort hat Leonardo seine Vollendung gefunden, denn dort hat er den steten Rhythmus seiner Persönlichkeit, den Urkern seiner Schöpferkraft offenbart und hat so eine Wendung in der Geschichte der Kunst bewirkt.

Das Mittelalter hatte das klassische Prinzip vom Kaloskagatòn, durch welches Schönheit und Kunst einem moralischen Prinzip untergeordnet waren, bestätigt und erweitert. Daher malten die mittelalterlichen Künstler das Paradies zum Lobe des Herrn, wie Theophilus sagt [2]).

Die Florentiner des Quattrocentos identifizierten wohl Kunst mit Erkenntnis, doch wahrten sie einen transzendentalen Hintergrund, eine religiöse Rechtfertigung des Wirklichen.

Leonardo zeigt in der Auffassung der Mathematik keine Transzendenz und noch weniger in derjenigen der Erfahrung. Und wenn er die Zeichnung als «Gottheit» empfindet, so heißt das, daß der Mensch sich in der Zeichnung vergöttlicht. Also hält Leonardo die Kunst für ein Werk des menschlichen Geistes, ohne Dazwischentreten von transzendentalen Kräften, und analysiert ihre Eigenschaften gemäß der direkten künstlerischen Erfahrung. Es ist dies dieselbe Haltung, welche Machiavelli der Politik gegenüber einnahm.

Alle haben bemerkt, daß die *Monna Lisa,* und mit größerem Recht sein *Johannes der Täufer,* dem menschlichen Leben gegenüber nicht nur einen profanen, sondern auch einen aufrührerischen, vielleicht gotteslästerlichen Geist offenbaren. Dies ist der Preis, den Leonardo selbst und seinetwegen viele andere Künstler für die Kühn-

---

[2]) Theophilus (um 1100), Verfasser der «Schedula diversarum artium», des wichtigsten mittelalterlichen kunsttechnischen Lehrbuches.

heit seiner neuen Anschauung bezahlt haben. Seine Anschauung war zu sehr Eroberung des Menschen, als daß man dafür keinen Preis hätte zahlen müssen. Und gegenüber den Moralisten aller Zeiten muß man doch die Rechte der Kunst als Erkenntnis vertreten.

Übersetzt von Frau Dr. Renata Gossen-Eggenschwyler, Zürich.

STIMMEN DER WELTPRESSE

Stephen King-Hall, der Herausgeber der *National News-Letter,* sagt in der Nummer 812/1952 sehr richtig: «Es gibt immer noch Tausende, welche die kommunistische Bedrohung nicht ernst nehmen, zweifellos zum Teil deshalb, weil die Kommunistische Partei in England ohne Einfluß ist. Sie sollten sich daran erinnern, daß man in England über dessen Faschisten lachte, daß aber Hitler in seinem Buche ‚Mein Kampf' mit erstaunlicher Offenheit die Pläne der Nationalsozialisten bekannt gab und deren Programm beinahe in Erfüllung gegangen wäre» [1]).

In der *«New York Times»* vom 20. Februar schildert *M. S. Handler* unter dem Titel *«Yugoslavs Stress Class Fight Anew»* diie Verschärfung des Klassenkampfes in Jugoslawien. Der Kampf gegen die Überreste des früheren Mittelstandes, gegen den katholischen Klerus und die islamische Glaubensgemeinschaft soll nicht aus Furcht vor ihnen erfolgen, sondern um die *Ideen* zu treffen, deren Träger noch immer einflußreich sind. Das Volk soll wissen, daß die gegenwärtige Außen- und Innenpolitik der Regierung keine Abkehr von ihrer ursprünglichen ideologischen Kompromißlosigkeit bedeutet. Die Regierung will nach wie vor die Sozialisierung vervollständigen und ihr Land zu einem kommunistischen Staat umformen. Die scheinbaren Systemänderungen werden als taktische Manöver gewertet, die helfen sollen, die Entwicklung zur totalen Sozialisierung zu beschleunigen. — Prominente jugoslawische Kommunisten erklärten in aller Öffentlichkeit, «sie hielten die Zusammenarbeit mit den Westmächten nur insofern für gerechtfertigt, als sie dadurch wesentliche Hilfsmittel zu erhalten hofften, die sie zur Verwirklichung des Sozialismus in Jugoslawien dringend benötigen». Die sozialistische Demokratie Jugoslawiens habe nichts mit den «anarchischen, dekadenten und sterilen» Vorstellungen über Demokratie zu schaffen, die für die Gesellschaft westlicher Prägung charakteristisch seien. — Ergänzende Angaben finden sich in den Nummern vom 25. Februar und 4. März der gleichen Zeitung.

---

[1]) National News-Letter, K-H Services Ltd., 162 Buckingham-Palace Road, London SW 1.