

humanistischen Musenhof; gleichzeitig war er ein typischer Vertreter des spätmittelalterlichen Frömmigkeitspluralismus und ein passionierter Reliquiensammler: 39 Mio. Ablassstage konnte man in seiner Reliquienkollektion in Halle gewinnen.

Das Neue Stift in Halle wurde der Ort, an dem Albrecht von Brandenburg eine Art Totalinszenierung spätmittelalterlicher Frömmigkeitskultur vorexerzierte und darin, geistlich-fürstlichen Repräsentationsbedürfnissen entsprechend, seine Selbstdarstellung als frommer Erzbischof und Kardinal ins Extreme trieb. Altargemälde, Prunkgewänder, Heiltumskataloge und liturgische Bücher verwiesen wechselseitig aufeinander; und immer wieder stellte der Kardinal sich selbst in den Mittelpunkt: Sein Portrait, seine Halb- und Ganzfigur erschien in Darstellungen der Gregorsmesse; mehrfach, fast massenhaft hat er sich selbst als Hl. Erasmus, Hl. Nikolaus, Hl. Ambrosius etc. darstellen lassen, immer in üppigst prunkender Amtsgewandung, die klassischen ikonografischen Marker der jeweiligen Heiligen beiläufig addiert.

Einer dieser Repräsentationsorte geistlicher Gewalt und ständischen Selbstbewusstseins ist das Missale Hallense, entstanden bis 1524, in höchster Kunstfertigkeit illuminiert von Nikolaus Glockendon. Die bewundernswerte Faksimile-Edition der Bild- und Initialseiten ist kenntnisreich eingeleitet und kommentiert von Karin L. Kuhn, Leiterin der Aschaffener Hofbibliothek, wo das Missale Hallense als Ms 10 sorgsam bewahrt wird, und vom Kunsthistoriker Norbert Wolf. Beilagen zeigen die druckgraphischen Vorlagen von Albrecht Dürer, Lucas Cranach und Martin Schongauer, an denen Glockendon sich orientierte. Zwei Original-Faksimile-Blätter – eine Skizze von Dürer, eine Doppelseite aus dem Missale von Glockendon – sind beigegeben. Das ist etwas für Liebhaber – aber für diese ist es perfekt gemacht.

Die Miniaturen zeigen keineswegs nur den geltungssüchtigen Kirchenfürsten – wenn auch diesen prominent. Szenen der Heilsgeschichte und der Hagiografie sind eingebettet in ergreifend kunstvolle und gleichzeitig klar zeitgenössische Darstellungen spätmittelalterlichen Alltagslebens. Besonders schön ist die Darstellung der Geburt Mariens – von Albrecht Dürer aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Beilage Druckgrafik, S. 18) und von Nikolaus Glockendon (S. 174–176). Spätmittelalterliche Frauen wussten eine glückliche Geburt wahrlich zu feiern – in ausgelassener Gemeinschaft.

Andreas Holzem

KIA VAHLAND: Leonardo da Vinci und die Frauen. Eine Künstlerbiographie. Berlin: Insel Verlag 2019. 347 S. m. zahlr. farb. Abb. ISBN 978-3-458-17787-6. Geb. € 26,00.

VOLKER REINHARDT: Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt. München: C. H. Beck 2018. 383 S. m. Abb. ISBN 978-3-406-72473-2. Geb. € 28,00.

Anlässlich des 500. Todestages von Leonardo da Vinci (1452–1519), dem bis heute als Universalgenie gefeierten Maler und Kunsttheoretiker, der genauso im Bereich der Naturwissenschaften und Anatomie, Mathematik und Optik, Musik und Poesie, Botanik und Hydraulik, Mechanik und militärischen Technik tätig war, sind zahlreiche Biographien erschienen, die den Anspruch hegen, nicht nur für ein wissenschaftliches Fachpublikum lesenswert zu sein. Eine dieser Biographien ist Kia Vahlands Publikation »Leonardo da Vinci und die Frauen« (für den Leipziger Buchpreis 2019 als »Sachbuch« nominiert), die den Schwerpunkt auf die Sparte der Malerei legt und nach dem Verhältnis des Künstlers zum weiblichen Geschlecht fragt.

Die Antwort fällt enthusiastisch aus. Die Autorin begründet gleich eingangs den Fokus ihres Buches: »Die Hauptfiguren auf Leonardos Gemälden ›sind‹ Frauen«. Und ihre These ist: »Leonardo da Vinci hat so viel für die Sichtbarkeit der Frauen getan wie kein anderer Maler.« »Gemeinsam mit seinen femininen Modellen erfindet der Künstler die unabhängige, selbstgewisse Frau, sie wird in seinen Werken zum ebenbürtigen Gegenüber des Mannes.« Damit aber, so Vahland weiter, habe Leonardo nicht nur die Frauen befreit, sondern auch die Malerei: »Indem er sich mit den Frauen verbündet, emanzipiert Leonardo auch die Kunst. Sie ist nun keine Wunschmaschine für Auftraggeber mehr, sondern hat ein unverfügbares Eigenleben.« (S. 7–9) Solche Thesen sind nicht wenig provokant und machen neugierig: Inwiefern können die wenigen erhaltenen Frauenporträts und Madonnengemälde diese Sicht wirklich stützen? Wie man weiß, hat Leonardo viel begonnen und wenig beendet. Berücksichtigt man auch sein breites graphisches Werk, die nicht fertiggestellten Projekte oder indirekt überlieferten Werke: Feiert seine Malerei nicht genauso – wenn nicht mehr – den (idealen) männlichen Körper? Über zahlreiche Dokumente ist zudem bekannt, dass das Begehren Leonardos dem männlichen Geschlecht galt. Wie verträgt sich das mit Vahlands Thesen?

Vahland entwickelt ihre Sicht in zwölf Kapiteln, die auf der Basis der reich überlieferten historischen Quellen sowie der aktuellen wissenschaftlichen Literatur das gesamte Leben und Werk Leonardos nachzeichnen, nicht ohne auch den künstlerischen Kontext und die kulturhistorischen Hintergründe einzuholen: Florenz als Stadt der mächtigen Bankiers und Kaufleute, der Erfindung der Zentralperspektive und gewagten Kuppelkonstruktionen, der gelehrsam literarischen Zirkel und höfischen Turniere, der rigorosen Familienbande und streng gehandeten Sexualdelikte. Lebendig führt Vahland auch durch die weiteren Stationen der Vita, Leonardos vielfältige Tätigkeit am Mailänder Hof ab 1482, gestützt von seinen Malerkollegen und Werkstattgehilfen, seine kurze Reise nach Venedig 1499, die für die Malerei der Serenissima wegweisend werden sollte, seine Rückkehr nach Florenz 1500 und die Konkurrenz mit Michelangelo, sein erneuter kurzer Aufenthalt in Mailand und dann Rom 1513, und letztlich der Ruf an den französischen Hof von Franz I., der dem nun 65-jährigen Künstler eine hochbezahlte Stellung bei voller Freiheit gewährte.

Den Schwerpunkt ihrer Ausführungen legt Vahland allerdings auf drei von Leonardos Frauenporträts: Das Bildnis der Ginevra de Benci, der Cecilia Gallerani und der Lisa del Giocondo, der »Mona Lisa«. Und hier zeigt sich die Stärke dieses Buches, Vahlands souveräne Kenntnis in Sachen des Petrarkismus und des blühenden Liebesdiskurses, der im Quattrocento zugleich zur Herausforderung für die Malerei wird. Vahland erläutert nicht nur die erhaltenen Quellen zu den dargestellten Personen und ihren eng verflochtenen sozialen Netzwerken. Vielmehr verbindet sie diese auch geschickt mit den literarisch-poetischen Zeugnissen, welche rund um diese Bildnisse verfasst worden sind und den politisch-diplomatischen Bestrebungen, die den (mehr oder minder platonischen) Liebeskult um schöne (verheiratete) Frauen als ein Geschäft zwischen Männern entlarven. These all dieses Kapitel ist, dass Leonardo den Frauen erstmals eine Seele gibt. Und tatsächlich bietet seine Kunst des Porträts etwas prinzipiell Neues an: Statt der strengen Ansicht im Profil sehen die Frauen den Betrachtenden entgegen oder gewinnen durch die Torsion der Körperachsen, Techniken wie das weiche sfumato oder Attribute wie einen Hermelin eine neue Qualität der Lebendigkeit, und also ein Innenleben.

Inwiefern aber lässt sich behaupten, dass Leonardo diese Neuerungen den Frauen verdankt? Wie Vahland etwa am Beispiel des Bildnisses der Ginevra de Benci meint: »Leonardo hat von der Bergtigerin gelernt. Die Souveränität der schönen, klugen und naturverbundenen Dichterin trägt ihn zu seiner größten Erfindung: der Malerei als so

selbstgewisser wie selbstbestimmter Kunst« (S. 115). Das scheint hoch gegriffen. Was wir einzig wirklich wissen ist, dass Leonardo den Wettstreit der Malerei mit der Poesie aufnimmt und – im Sinne des paragone – jene Qualitäten zu erfüllen strebt, die die Poesie der Malerei seit Petrarca abspricht: nämlich »voce ed intellecto« mit ins Bild zu bringen. Auch wenn das Ergebnis in der Tat ganz neue Bilder sind: Sind wirklich die porträtierten Frauen die Triebkraft dafür? Eben diese Belebung und Beseelung lässt sich bei allen Figuren Leonardos erkennen, und also auch bei männlichen Gestalten wie dem »Hl. Hieronymus« oder den Aposteln im »Letzten Abendmahl«. Wie Vahland selbst konstatiert, bleiben die Frauen dieser Porträts letztlich ambivalent zwischen Antwort und Entzug, zwischen Nähe und Unnahbarkeit verortet. Dies folgt weiterhin der petrarkistischen Konzeption, womit aber kaum überzeugen kann, dass Leonardo in seiner Kunst die unabhängige, selbstgewisse Frau erfindet, er »gemeinsam mit seinen femininen Modellen [...] die Frauen emanzipiert« (S. 274).

Worauf sich diese Thesen gründen, ist offenbar die Natur, mit der Frauen traditionell verbunden wurden – was Vahland als Macht der Frauen begreift: In ihrer Sicht wissen die Frauen »um die Kräfte der Natur«, und es ist dieses Wissen der Frauen, um das Leonardo in seiner Malerei kreise (S. 8, S. 273). »Leonardos Frauen brauchen das Licht und die Luft, sie sind Kinder Gottes, Verwandte der Natur, und ihre ganze Weiblichkeit entfaltet sich erst im Freien.« (S. 99) »In Leonardos Sicht kann eine individuelle Frau für das große Ganze stehen, weil sie mit der Natur die Gabe teilt, Leben zu geben« (S. 9). Und wie es zu Leonardos Bild der nackten Leda in einer Landschaft heißt: »Die Natur und ihre Stellvertreterin, die Frau und Mutter, feiern das Prinzip der Fruchtbarkeit« (S. 222). Wenn nun Frauen aber erneut – und in ganz traditioneller Manier – auf ihre Biologie und Gebärfähigkeit festgemacht werden: Wie befreit, so stellt sich die kritische Frage, können diese Frauen sein? Selbst wenn Leonardo seine Personen gerne vor eine Weltenlandschaft setzt und zeitlebens zeichnend die Gesetze der Natur erforscht: Kann diese Engführung von Weiblichkeit und Natur geeignet sein, um Frauen »aus ihren gesellschaftlichen Zwängen zu lösen«, wie Vahland das zuletzt auch für die Jünglingsfiguren konstatiert, denen Leonardo »ihre Sinnlichkeit, ihre Naturverbundenheit und ihre Verführungskraft zurückgibt«? (S. 274).

Es braucht keine vertieften Kompetenzen in gender studies, um zu erkennen, dass diese Sicht problematisch ist, und nicht allen (mit Leonardo etwas näher vertrauten) Lesern und Leserinnen wird auch der unbekümmerte Umgang mit den zahllosen anheimelnden Legenden über den unehelich geborenen, in der Familie des Vaters aufgewachsenen Künstler gefallen, die Vahland nicht kritisch gegen den Strich bürstet, sondern mit möglichen Gedankengängen und fiktiven Befindlichkeiten des Künstlers weiter ausschmückt: »Es scheint bisweilen, als blicke der Maler in seiner Kunst mit Wehmut zurück, als wecke das Sujet der Madonna mit Kind Erinnerungen an ein verlorenes frühkindliches Paradies.« (23) Wer an diesen Punkten keinen Anstoß nimmt und einen einmal anderen Fokus auf Leonardo sucht, wird in dieser kunsthistorisch kompetenten, kulturhistorisch fundierten und gut illustrierten Publikation eine angenehme Lektüre finden.

Wie kritisch die festgezurrten Legenden und unbelegten Anekdoten über Leonardo tatsächlich gelesen und (aus)sortiert werden müssen, das zeigt die Biographie des Historikers Volker Reinhardt »Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt«, eine Publikation, die den Fokus auf den Aspekt der Beobachtung legt (die »Schule der Erfahrung« jenseits

von Universitäten und Akademien, die Leonardo als unehelich geborenem Sohn verweigert blieben). So wie schon in seiner Biographie über Martin Luther entdeckt Reinhardt auch hier einen widerständigen Menschen, der sich gegen seine Zeit stellte: gegen die gelehrsamten Humanisten, die sich im Studium antiker Schriften verlieren, die christlichen Theologen, die in ihrer Lehre den Körper und die Natur moralisieren, und besonders die Magier, Kurfuscher und Alchemisten, die dem einfachen Volk vortäuschen, über ein geheimes Wissen zu verfügen.

In sechs chronologisch geordneten Kapiteln diskutiert Reinhardt das gesamte Leben und Werk Leonardos, auch er gestützt auf die reich erhaltenen Quellen über den Künstler, die bestens publiziert, laut dem Historiker »bisher allenfalls am Rande Beachtung gefunden« hätten (eine Behauptung, die nur als Abgrenzungsrhetorik verstanden werden kann, beachtet man die aktuelle kunsthistorische Forschung, die diese Quellen keineswegs »nur nebenbei und selektiv berücksichtigt«, wie Reinhardt meint [S. 18]). Tatsächlich gelingt es Reinhardt durch seine kritische und präzise Relektüre, dieser breiten schriftlichen Quellenbasis die wuchernden Legenden um den Ausnahmekünstler vor allem in Hinblick auf biographische Fakten effektiv in sich zusammenbrechen zu lassen (einzig eine Wiedergabe der reich zitierten Quellen im originalen Wortlaut wäre wünschenswert gewesen). Auch besticht dieses exzellent geschriebene, faktenreiche Buch durch die Klarheit in der Darstellung der historisch-politischen und familiendynastischen Zusammenhänge (eine Karte von Oberitalien zur Zeit der Renaissance und eine Zusammenstellung der wichtigsten Gemälde Leonardos sowie der zentralen Daten seiner Vita unterstützen eine rasche Orientierung). Weniger überzeugend allerdings sind die Bildanalysen, die etwas additiv aneinandergereiht, dem aktuellen Stand der kunsthistorischen Forschung nicht immer gerecht werden und, weil nicht genügend an den Bildern selbst oder den komplexen Debatten um diese orientiert, an einigen Stellen ihrerseits unkritisch bleiben (entsprechend lässt auch die Bildqualität durch das ganze Buch hindurch zu wünschen übrig). Reinhardts Erkenntnisinteresse ist ein historisches; nicht die Bilder, sondern der Mensch Leonardo steht in seinem Fokus, den Reinhardt letztlich als jemanden erscheinen lässt, der mit niemandem versöhnt war, »nicht mit seinen Mitmenschen, nicht mit seiner Familie und erst recht nicht mit der Natur« (S. 17). Hier zeigt sich in der Tat ein ganz anderes Bild des Künstlers, als Vahland es entwirft (man lese das Kapitel zu Leonardos »Leda« im Vergleich). Ob Reinhardts Bild von Leonardo die breite, interdisziplinäre Forschung über den »Maler-Philosophen« (S. 124) seinerseits versöhnen kann, wird sich noch zeigen. In jedem Fall ist dies ein sehr empfehlenswertes Buch für alle, die sich aus historischer Perspektive für den widerständigen Künstler und seine Zeit interessieren.

Marianne Koos

JÖRG SEILER (HRSG.): Literatur – Gender – Konfession. Katholische Schriftstellerinnen. Bd. 1: Forschungsperspektiven. Regensburg. Friedrich Pustet 2018. 216 S. m. Abb. ISBN 978-3-7917-3003-5. Kart. € 29,95.

Der im Rahmen eines an der Universität Erfurt angesiedelten DFG-Forschungsprojektes zu »Katholischen Schriftstellerinnen als Produkte und Produzentinnen ›katholischer Weiblichkeit‹?« erschienene Sammelband »Literatur – Gender – Konfession« stellt Band 1 einer weiter angelegten Reihe dar und versammelt 10 Beiträge von im Projekt arbeitenden bzw. kooptierten Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen unter dem Stichwort »Forschungsperspektiven«. Die Annäherung an katholische