

Frank Zöllner »Hintergründe«

Ein Versuch über Leonardos »Landschaften«

Seit dem Ausgang des Mittelalters besitzt fast jedes gegenständliche Bild einen Hintergrund. Wahrscheinlich weil es auf Dauer zu langweilig und auch zu teuer war, diese Hintergründe mit kostspieligen Blaupigmenten auszumalen, suchte man nach Alternativen. Die mit dem Verschwinden des Goldgrundes sich mehrenden »Räume der Maler«¹ mussten gefüllt werden. Neben Gebäuden und perspektivisch raffiniert konstruierten Innenräumen kamen hierfür vor allem Landschaften infrage, die direkten Vorläufer der später eigenständigen Gattung des autonomen Landschaftsbildes.² In diesen Landschaftshintergründen konnten unterschiedlichste Ideen zum Ausdruck gelangen, künstlerisch-formale, »wissenschaftliche« und religiöse. Besonders Berge, Felsen und Höhlen hatten hierbei gelegentlich sogar eine konkrete Bedeutung. Man denke etwa an die Landschaften mit der Geburtshöhle Christi, deren felsiger Schlund nicht nur der heiligen Familie Schutz bietet, sondern gleichzeitig an die Kreuzigung und an die Höllenfahrt Christi erinnern soll und damit an sein Erlösungswerk. Heute nimmt man an, dass die Geburtshöhlen in einigen Gemälden wie denen Giovanni di Paolos³ und Andrea Mantegnas⁴ zugleich auch geologische Ansichten widerspiegeln: Der geöffnete Fels in Mantegnas *Anbetung* sei als Ende einer urzeitlichen Wasserader der Erde zu verstehen; die Geburtshöhle in Giovanni di Paolos Gemälde illustrierte mittelalterliche Vorstellungen von der Entstehung der Berge und ihres Innenlebens: Berge – so die seinerzeit gängige Theorie – entstünden durch Blähungen der Erde, und entsprechende Gebirge wiesen aufgrund dieser Blähungen Höhlen oder Hohlräume auf, die von den Künstlern im Glauben an diese Theorie dargestellt wurden.⁵

Landschaftsdarstellungen reagierten hier also auf vorwissenschaftliche geologische Vorstellungen hinsichtlich des Leibes der Erde. Allerdings sind wir für die genannten Beispiele weitgehend auf Vermutungen angewiesen, was die konkreten erdgeschichtlichen Kenntnisse und Ideen der Künstler anbelangt. Das ändert sich radikal mit dem *Ceuvre* Leonardo da Vincis, der bekanntlich ein riesiges Corpus »wissenschaftlicher« Schriften hinterlassen hat, darunter

zahlreiche Reflexionen über Geologie, Geographie, Meteorologie, Hydrologie und Botanik, die wiederum die Gestaltung seiner Gemälde beeinflussten.⁶ Mit diesem Thema werde ich mich am Schluss meines Beitrages ausführlich befassen; zunächst geht es aber um die religiöse Bedeutung der Landschaften Leonardos, die in einigen Fällen mit den »wissenschaftlichen« Aspekten korrespondiert.

Bereits der Landschaftshintergrund von Leonardos *Verkündigung*⁷ in den Uffizien weist eine religiöse Symbolik auf (Abb. 1). In der Gestaltung des Gemäldes nahm Leonardo die Darstellungskonventionen des 15. Jahrhunderts auf: Der Verkündigungengel Gabriel kniet im Garten der Jungfrau Maria (Pseudo-Jacobus 11; Lk 1.26–38). Die Szene wird rechts von einer zeitgenössischen Architektur flankiert, den Mittelgrund begrenzt eine kniehohe Mauer, unterbrochen von einem kleinen Durchgang. Den rückwärtigen Abschluss des Gemäldes bilden die sich scharf gegen den leuchtenden Himmel abzeichnende Silhouette eines Wäldchens und die am Horizont erkennbaren Berge.

Die Zuschreibung der *Verkündigung* an Leonardo macht sich unter anderem an Teilen der Landschaft fest. Tatsächlich lassen die im morgendlichen Dunst der Hintergrundlandschaft abblauenden Berge an den jungen Florentiner Maler denken, der in seinen späteren Werken häufig zu diesem Thema zurückkehrte. Besonders hier zeigt sich der meisterhafte Umgang mit den Elementen Wasser, Luft und Licht, die sich im rückwärtigen Bildraum in atmosphärisch zunehmender Dichte um die schroffen Ausläufer alpin wirkender Hügelketten und Berggipfel legen. Ähnliche Phänomene hat Leonardo später an mehreren Stellen seines Malereitraktates beschrieben, etwa wenn er auf den besonderen Reiz der am Horizont vereinten Elemente von Gebirge und Meer zu sprechen kommt: »Derartige Horizonte bewirken in der Malerei eine gar große Schönheit des Anblicks. Freilich muß man zu beiden Seiten einige sich hintereinanderschubende Gebirge anbringen, mit gradweise abgetönten Farben, wie es die Ordnung der Farbabnahme in weiten Entfernungen verlangt.«⁸ Die hier circa 1508 beschriebenen Phänomene tauchen also in einem Gemälde

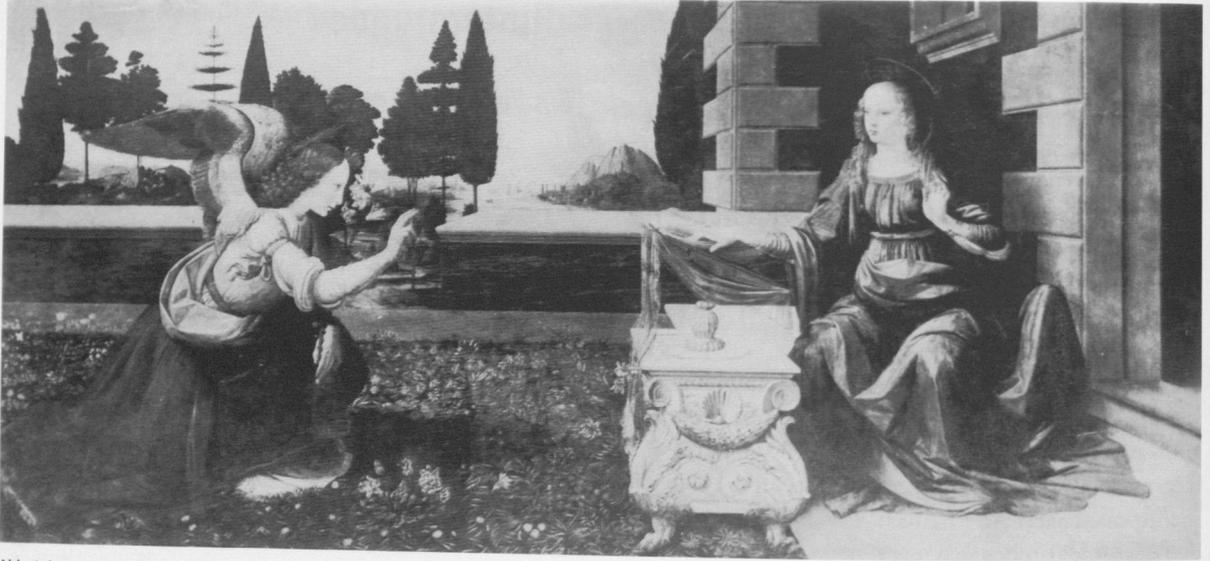


Abb. 1: Leonardo und Werkstatt (?), Verkündigung, 1473–1475, Tempera und Öl auf Holz, 100 x 221,5 cm, Florenz, Uffizien

Leonardos wesentlich früher auf als in seiner Kunsttheorie. Die künstlerische Praxis ging somit der Theorie voran.⁹

Die Hintergrundlandschaft, die neben Wasser und Gebirge auch die Darstellung einer Hafenstadt zeigt, dürfte im Sinne marianischer Symbolik zu verstehen sein, denn Maria galt in der zeitgenössischen Gebetsliteratur als der schützende Hafen für alle, die auf der Fahrt des Lebens Schiffbruch erlitten hatten, und in eben diesem Sinne könnte Leonardo sich hier zur Darstellung des maritimen Panoramas entschlossen haben.¹⁰

Weitere Beispiele religiöser Symbolik finden sich vor allem in jenen Gemälden, in denen Leonardo karge Fels- und Gebirgslandschaften schuf. So spielen beispielsweise die Felsen im *Hl. Hieronymus* auf hagiographische Details aus seiner Vita an.¹¹ Zum entscheidenden Gestaltungselement wird die religiöse Symbolik des Landschaftshintergrunds schließlich in Leonardos *Felsgrottenmadonna*, deren erste Fassung (Abb. 2) er im Jahre 1483 zusammen mit zwei Kollegen für die franziskanische Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis in Mailand beginnt.¹² Die von Leonardo geschaffene Mitteltafel, die ursprünglich Teil eines größeren Retabels war, zeigt die Jungfrau Maria zusammen mit dem Johannesknaben, Christus und einem Engel vor einer Grotte. Die sehr jugendlich wirkende Maria sitzt fast genau in der Mitte der Komposition. Ihr Blick senkt sich sanft auf den betenden Johannesknaben herab, dessen Schulter sie mit ihrer Rechten umfasst, während ihre Linke schützend über dem sitzenden Christuskind zu schweben scheint. Flankiert wird die Szene von einem Engel, der mit einem Gestus seiner rechten Hand auf den betenden Johannesknaben aufmerksam macht.

Ein Zusammentreffen zwischen Johannes und Christus noch während ihrer Kindheit ist ungewöhnlich. Es wird nicht in der Heiligen Schrift, sondern in den Apokryphen (Pseudo-Jakobus 22) geschildert. Dort und in einigen mittelalterlichen Schriften¹³ finden sich Beschreibungen, wie Maria und Christus auf der Flucht nach Ägypten in der Wildnis auf Johannes getroffen sind. Auf dieses Ereignis beziehen sich die Zusammenstellung des Bildpersonals und der karg anmutende felsige Ort in Leonardos Gemälde: Die alpin wirkende Topographie erinnert an einen Ort der Abgeschiedenheit und Zuflucht.

In der *Felsgrottenmadonna* scheint der felsige, teilweise aus Gesteinsschichtungen bestehende Untergrund nahe am vorderen Bildrand schroff abzubrechen, fast so, als ob die Madonna am Rande eines Abgrundes säße, der sich zwischen dem Betrachter und dem Bild auftut. Bereits hiermit deutet Leonardo die Abgelegenheit des Ortes an, die im Mittel- und Hintergrund durch wild zerklüftete Felsformationen erneut betont wird. Die Grotte teilt sich in zwei unterschiedlich breite Gänge und gibt so den Blick auf eine in Licht und Dunst gehüllte Berglandschaft und auf eine Wasserfläche frei, die an diesem hoch gelegenen Ort etwas überraschend wirkt: Tatsächlich würde man auf dieser felsigen Höhe nicht unbedingt eine größere Ansammlung von Wasser erwarten. Das Leuchten des Hintergrundes, das Schimmern des Wassers und der spärliche Pflanzenwuchs mildern die unwirtliche Atmosphäre des steinigen Ortes.

Einige dieser Elemente dürften im weitesten Sinne symbolisch gemeint sein: Das Wasser zum Beispiel steht allgemein für die Reinheit Mariens. Besonders in der zweiten



Abb. 2: Leonardo, *Felsgrottenmadonna*, 1483–1484, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 197,3 x 120 cm, Paris, Louvre



Abb. 3: Leonardo und Werkstatt, *Felsgrottenmadonna*, 1495–1499 und 1506–1508, Öl auf Holz, 189,5 x 120 cm, London, National Gallery of Art

Version der *Felsgrottenmadonna* (Abb. 3) dehnt sich die Wasserfläche deutlich zu erheblicher Größe aus, so dass man hier trotz des hoch gelegenen Ortes von einem Meer sprechen kann. Auch hiermit könnte eine Anspielung auf marianische Symbolik intendiert gewesen sein: Den Namen »Maria« leiteten ältere Exegeten vom lateinischen Wort für Meer, »Mare«, ab, und so wie alle Flüsse in das Meer münden, so münde auch die göttliche Gnade in Maria. In ähnlicher Weise könnte man in Anlehnung an patristische und zeitgenössische franziskanische Schriften den vor Maria sich öffnenden Abgrund deuten: Dieser Abgrund, lateinisch »abyssus«, wurde als die nicht-penetrierbare Tiefe des vorzeitlichen Ur-Ozeans verstanden, von dem alles Wasser kommt und in den alles Wasser zurückkehrt.¹⁴

Im Sinne marianischer Symbolik sind möglicherweise auch die ungewöhnlichen, in zwei Gänge gespaltenen Felsformationen zu verstehen, die sich auf ähnliche To-

poi aus der Gebetsliteratur beziehen. Die Mutter Gottes galt in diesen Schriften als der nicht von Menschenhand gesplante Berg, und das unwirtliche, von natürlichen Kräften erodierte Gestein wäre dementsprechend als Metapher Mariens zu deuten, als Hinweis auf ihre unerwartete Fruchtbarkeit. Maria sei »lapis abscissus de monte« und »lapis sine manu caesus« sowie die »Montagna eccelsa, intatta, cristallina, cavità nella montagna« (der erhabene, unberührte, kristalline Berg, die Höhle im Gebirge).¹⁵ Diese Epitheta wurden auch auf Christus übertragen, er galt als der felsgeborene Gottessohn, als »mons de monte sine manu hominis excisus« (Berg, der aus dem Berge nicht von Menschenhand herausgehauen wurde); somit konnten also Gebirge, Fels und Höhle das christliche Paradox der unbefleckten Empfängnis Mariens und gleichzeitig Christus als die steingeborene¹⁶ Inkarnation Gottes versinnbildlichen.¹⁷

Exegesen dieser Art sind natürlich nicht wörtlich zu verstehen; so sollte man zum Beispiel die Felsgrotte nicht als unmittelbares Abbild Mariens oder ihres Schoßes und den einzelnen Felszapfen im rechten Hintergrund keineswegs als eine direkte Versinnbildlichung Christi deuten. Gemeint ist mit den Felsformationen eher eine Möglichkeit, eine Erinnerung an schmückende Beiwörter, die der Andacht ebenso als Folie dienen wie das Altarbild mit der *Felsgrottenmadonna* Leonardos. Allerdings hat der nicht von Menschenhand gespaltene Berg auch in weit-aus konkreterer Hinsicht eine Bedeutung, nämlich im Hinblick auf den Auftraggeber, bei dem es sich um eine franziskanische Bruderschaft handelte. Eine Identifikationsfigur dieser Glaubens-Organisation war neben dem Ordensgründer der Franziskaner, dem heiligen Franziskus, Johannes der Täufer (Franziskus hieß zudem mit bürgerlichem Namen Giovanni [Johannes] Bernardone). Tatsächlich ist die franziskanische Bruderschaft im Bild selbst repräsentiert durch die Figur Johannes des Täufers. Johannes, der letzte Vorläufer Christi, galt in der franziskanischen Religiosität als »anderer Franziskus« (lat. »alter Franziskus«), also als eine direkt mit dem Ordensgründer verwandte Persönlichkeit. Somit konnte sich die stiftende Bruderschaft unmittelbar mit dem Johannesknaben identifizieren, der Christus anbetet, gleichzeitig aber auch von ihm gesegnet und von der Jungfrau Maria in ihren Schutz genommen wird. Die Bruderschaft war daher doppelt präsent, einesteils während des Gebets vor dem Altarbild, andernteils aber auch im Bild selbst in Gestalt ihrer Identifikationsfigur Johannes. Zudem legt Maria ihre Hand und gleichzeitig auch einen Teil ihres Mantels behütend um Johannes, so dass der Knabe und mit ihm die Mitglieder der Bruderschaft unter dem Schutz der Madonna stehen. In seiner *Felsgrottenmadonna* variierte Leonardo also den Typ der »Schutzmantelmadonna«, wobei er aber im Unterschied zu den älteren Beispielen nicht die ganze stiftende Bruderschaft unter dem Mantel versammelte, sondern nur den Johannesknaben als deren Identifikationsfigur. Das Motiv des Schutzes wird sowohl durch den um Johannes gelegten Mantel Mariens als auch durch den dargestellten Ort thematisiert, denn der Fels und die Höhle galten im übertragenen Sinne als Zufluchtsstätte. Leonardo verwandte vielleicht auch aus diesem Grund große Mühe auf die malerische Gestaltung des felsigen Hintergrundes.

Und noch weitere Elemente der franziskanischen Ideenwelt dürften bei der Gestaltung der *Felsgrottenmadonna* eine Rolle gespielt haben. Der Berg als Ort größerer Nähe zum Göttlichen und als religiöses Symbol¹⁸ war besonders im Orden des hl. Franziskus mit verschiedenen wichtigen

Assoziationen verbunden. Besonders zerklüftete, karge Berge oder felsige Landschaften tauchen in den bildlichen Darstellungen von Johannes d.T. und dem hl. Franziskus ausgesprochen häufig auf, denn Leben und Wirken der beiden Heiligen ist in den Legenden eng mit bestimmten Natur- und Landschaftsräumen verknüpft.¹⁹ Schon in der mittelalterlichen Ikonographie bedienten sich die Künstler eines steinig-kargen Landschaftstypus, um jene Wildnis zu kennzeichnen, in die der noch junge Johannes seiner Bestimmung folgend geht. Eine sehr ähnliche topographische Zuordnung zur schlichten Einöde felsiger Bergwelt galt auch für zahlreiche Darstellungen des hl. Franziskus selbst. In der franziskanischen Ideenwelt wurde ein unwirtlicher, gespaltener Berg unmittelbar mit dem Monte Verna (Alverna, La Vernia) assoziiert, der wichtigsten Station im Leben des populären Heiligen.²⁰ In die Bergeinsamkeit von La Verna in Mittelitalien hatte sich der heilige Franziskus im Jahre 1222 zurückgezogen, und ebendort fand 1224 auch die berühmte Übertragung der Stigmata, der Wundmale Christi, auf Franziskus statt. Da die Übertragung der Stigmata Christi auf Hände, Füße und Seite des Heiligen sich im Angesicht der Felsspalten von La Verna vollzog, wurden sie mit den Spalten der Wundmale in Verbindung gebracht. Die gespaltene Natur des Felsens entsprach dem gespaltenen Fleisch der Wundmale des Heiligen. Genau diese Deutung lesen wir in der entsprechenden Quellschrift, dem so genannten »Blütenkranz des heiligen Franziskus«, wo sich folgende Beschreibung der Übertragung der Wundmale und ihrer Bedeutung findet:

»Wenige Tage darauf stand der Hl. Franziskus vor der Zelle und betrachtete die Gestalt dieses Berges und staunte über die großen Risse und Spalten der ungeheuren Felsen, und er hub an zu beten. Da ward ihm von Gott offenbart, dass solch erstaunliche Risse durch ein Wunder geschaffen waren in der Stunde von Christi Passion, da die Felsen barsten, wie es der Evangelist [Mt 27.51] erzählt. Und Gott hatte gewollt, dass dieses sonderlich an jenem Berge La Verna kund werde, weil dort sich die Passion unseres Herrn Jesu Christi erneuern sollte durch Liebe und Mitleiden in der Seele des Hl. Franziskus und an seinem Leibe durch Empfangen der hochheiligen Wundmale.«²¹

Der gespaltene Berg in der *Felsgrottenmadonna* kann also als eine spezifisch franziskanische Topographie²² interpretiert werden und damit als ein religiöses Motiv, das franziskanische (in Gestalt des Felsens) und marianische Symbolik (in Gestalt von Fels und Wasserreservoir) verbindet. Es erinnerte den zeitgenössischen Betrachter und hier besonders die Franziskaner an die Stigmatisierung ihres Heiligen (an seine Christoformitas) und damit an das wichtigste Ereignis seiner Lebensgeschichte.

Abgesehen von dieser frömmigkeitsgeschichtlich bestimmten Deutung kann man die *Felsgrottenmadonna* in rein künstlerischer Hinsicht als Ausdruck der »wissenschaftlichen« Studien Leonardos verstehen. Tatsächlich scheint die in zwei Gängen gespaltene Grotte im Altarbild Leonardos mit ihrem Ausblick auf ein alpines Wasserreservoir jene Vorstellungen von der Erde als Lebewesen zu illustrieren, die antike und mittelalterliche Autoren mehrfach formuliert hatten und die auch Leonardo in seinen Schriften wiederholt thematisierte. Folgen wir dieser Lesart, würde die *Felsgrottenmadonna* eben jene geologischen und hydrologischen Vorstellungen vorwegnehmen, die der Künstler später im Rahmen seiner »wissenschaftlichen« Reflexionen über den »Körper der Erde« äußern sollte. Besonders im Codex Leicester, also zwischen 1506 und 1508, teilweise aber auch in früheren Handschriften beschreibt er den Lauf des Wassers, das unter der Erdoberfläche in verschiedenen Adern ebenso seinen Weg bis in alpine Höhen suche, wie die Adern im Körper des Menschen das Blut transportieren.²³ Eine dieser faszinierenden Schilderungen Leonardos, mit denen sich auch die Anwesenheit einer großen Menge Wassers in alpinen Höhen erklären ließe, lautet folgendermaßen: »Der Mensch wurde von den Alten eine Welt im kleinen genannt. Gewiss ist diese Bezeichnung recht zutreffend, denn da der Mensch aus Erde, Wasser, Luft und Feuer zusammengesetzt ist, gleicht ihm dieser Erdkörper. Wie der Mensch die Knochen als Stütze und Gerüst des Fleisches in sich hat, so hat die Welt das Gestein als Stützen der Erde. Wie der Mensch in sich den Blutsee hat, wo die Lunge beim Atmen zunimmt und abnimmt, so hat der Körper der Erde sein Weltmeer, das auch alle sechs Stunden abnimmt und zunimmt mit dem Atem der Welt. Wie von dem genannten Blutsee die Adern ausgehen und sich durch den menschlichen Körper verzweigen, so speist das Weltmeer den Körper der Erde durch unzählige Wasseradern.«²⁴

Einige Jahre später beschreibt Leonardo im Codex Leicester erneut die Erde als Lebewesen: »In immerwährender Bewegung wandeln die Wasser aus den tiefsten Tiefen der Meere zu den höchsten Gipfeln der Berge, wo sie die Natur des Schweren missachten; und dabei macht das Wasser dasselbe wie das Blut der Lebewesen, das sich immer vom Meer des Herzens aus bewegt und zum Kopf hoch fließt; und wer dort eine Ader aufbrechen würde, »sähe«, wie man an einer geplatzten Ader der Nase sehen kann, dass sich das ganze Blut von unten zu der geplatzten Ader nach oben bewegt. [...] Die Wasseradern ziehen sich in unendlichen Verzweigungen durch den Körper der Erde.«²⁵

An anderer Stelle fährt er fort: »Der Körper der Erde ist wie der Körper der lebenden Wesen von den Verzwei-

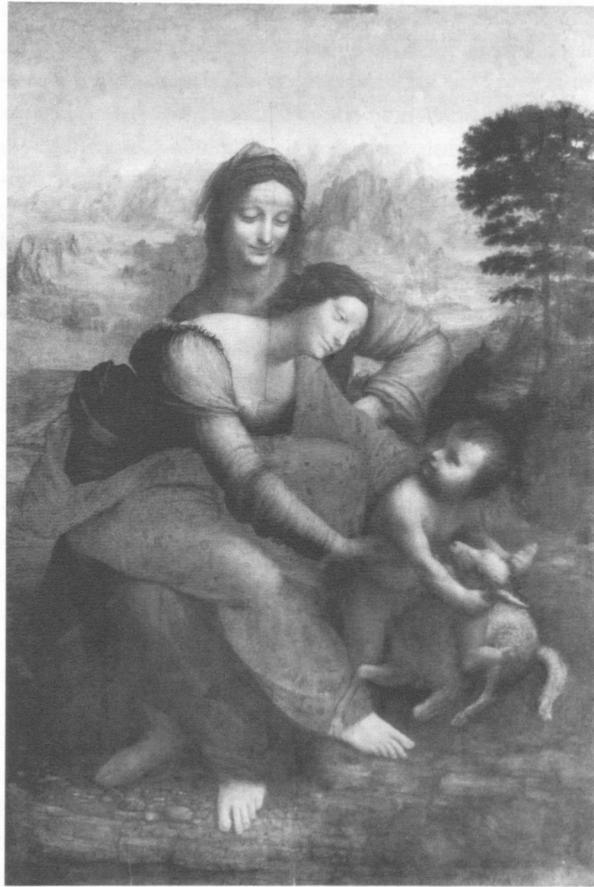


Abb. 4: Leonardo, *Anna Selbdritt*, ca. 1502–1513 (?), Öl auf Holz, 168,5 x 130 cm, Paris, Louvre

gungen der Adern durchwoben, die miteinander zusammenhängen und zur Nahrung und zur Belebung der Erde und ihrer Geschöpfe bestehen, und sie kommen aus den Meerestiefen und dorthin müssen sie wieder zurück, nachdem sie in mannigfaltigen Drehungen durch die Flüsse gelaufen sind, die in den Höhen ihrerseits durch das Aufbrechen dieser Adern entstehen.«²⁶

Die hier zitierten Ansichten Leonardos mögen also vom Standpunkt seines rein künstlerischen Gestaltungswillens die auffälligen Felsformationen und das alpine Wasserreservoir der *Felsgrottenmadonna* besser verstehen helfen: die Spalten der *Felsgrottenmadonna* gewähren sozusagen einen tiefen Einblick in die Anatomie der Erde.

In der zweiten Version dieses Gemäldes wiederholte Leonardo zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch einmal das in der ersten Fassung geschaffene Motiv, doch gleichzeitig begann nun eine neue Phase der Landschaftsdarstellung. In ihrer Anlage wirken Leonardos Landschaften mit Beginn des neuen Jahrhunderts monumentaler, stimungsvoller, suggestiver. Das gilt besonders für die *Anna*

Selbdritt (Abb. 4).²⁷ In diesem Gemälde entwickelt Leonardo eine Sequenz aufeinander bezogener Figuren, als ob Anna und Maria denselben Körper hätten, der in den verschiedenen Stadien einer Bewegung abgebildet ist. Die inhaltlich zunächst merkwürdig anmutende Gleichaltrigkeit der beiden Frauen – Mutter und Tochter – bestätigt diesen Eindruck einer körperlichen Einheit, deren figürlicher Abfolge sogar der Christusknabe anzugehören scheint. Der kompositionelle Bezug der Figuren untereinander und die Gleichaltrigkeit von Maria und Anna betonen das enge verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Anna, Maria und dem Jesusknaben. Zudem kann man das sehr jugendliche Aussehen der beiden Frauen als Hinweis auf ihr ideales Alter deuten, das in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer jungfräulichen Mutterschaft steht.

Neben dem Bewegungsreichtum der Komposition der *Anna Selbdritt* fällt vor allem die wie hochgeklappt wirkende Gebirgslandschaft auf, die den Hintergrund ausfüllt. Die in dunstiger Ferne verschwimmenden Gipfel bilden einen hoch liegenden Horizont, sie ragen auf der rechten Bildseite sogar über den Kopf der heiligen Anna hinaus und wirken monumentaler als in den frühen Gemälden Leonardos. Diese Monumentalisierung könnte einestils mit geologischen und hydrologischen Studien des Künstlers zusammenhängen oder andernteils mit seinen Ansichten über den ewigen Kreislauf der Natur und die Entstehung der Erde in Verbindung stehen. Hierbei wären die Gebirgszüge des Hintergrundes als Kontinente zu sehen, die in vorgeschichtlicher Zeit aus dem Ur-Ozean aufgetaucht und im Laufe der Zeit erodiert waren.²⁸ Schon gegen Ende der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts behauptet Leonardo in dieser Angelegenheit, dass sich »die Gipfel der Berge über lange Zeit ständig erheben«.²⁹ Einige Jahre später schildert er erneut die Entstehung der Gebirge und Gesteinsschichten, die aufgrund der erodierenden Wirkung des abfließenden Wassers sich ausbildeten. »Da das Wasser damals, als das Land aus dem Meer so hoch emporstieg, von diesem dem Meer entstiegene Land abfloss, so begann es [...], in den unteren Teilen dieser Fläche verschiedene Bäche zu bilden [...]. So zerstörten diese [Bäche] denn allmählich die Ufer der Flüsse, bis die Scheiden dieser Flüsse zu steilen Bergen wurden, und nachdem alles Wasser abgeflossen war, begannen diese Erhebungen zu trocknen und das Gestein in mehr oder weniger dicken Schichten zu bilden, je nach der Dicke des Schlammes, den die Flüsse bei ihren Überschwemmungen im Meer ablagerten.«³⁰

Die wie aufgeschichtet wirkenden Felsplatten, die zu Füßen von Anna und Maria ebenso sichtbar sind wie am unteren Bildrand der *Felsgrottenmadonna*, entsprechen dieser Schichtentheorie aus Leonardos Erklärung der Gebirgsent-

stehung. Der Hintergrund wiederum mutet wie jener aus dem Ur-Ozean aufsteigende Gebirgszug an, den Leonardo in den eben zitierten Reflexionen über die Macht der Erosion schildert. Die Landschaft hinter der Anna Selbdritt ist also als das aus dem Ur-Ozean auftauchende Gebirge zu verstehen.

Andernteils haben wir es hier natürlich mit einem religiösen Gemälde zu tun, dessen entsprechende Symbolik bereits von den Zeitgenossen geschildert wurde. So beschreibt der Karmelitermönch Fra Pietro da Novellara im April 1501 ein fast identisches Bildmotiv in Leonardos Werkstatt mit folgenden Worten: »Seit dem er in Florenz weilte, hat er lediglich einen Karton angefertigt, worin das etwa einjährige Christuskind dargestellt ist, wie es fast den Armen seiner Mutter entgleitet. Es wendet sich einem Lamm zu und scheint es zu umarmen. Die Mutter, die sich beinahe vom Schoß der heiligen Anna erhebt, hält das Kind fest, um es von dem Lamm zu trennen (ein Opfertier, das die Passion bedeutet). Die heilige Anna, die sich ein wenig erhebt, scheint ihre Tochter zurückhalten zu wollen, damit sie das Kind nicht von dem Lämmchen trennte. Anna soll vielleicht die Kirche darstellen, die nicht möchte, dass die Passion Christi verhindert werde. Und diese Figuren entsprechen ihrer natürlichen Größe, aber sie finden in dem kleinen Karton Platz, weil alle entweder sitzen oder gebeugt sind und eine jede nach links hin fast hintereinander gestaffelt erscheint.«³¹

Ebenso wie diese Interpretation der Figurenkonstellation verweist die Gestaltung der Landschaft auf deren religiöse Symbolik: Die weitgehend vom Menschen unberührte Unwirtlichkeit der Natur, das niedere, nicht kultivierbare, doch gleichwohl durch den himmlischen Regen fruchtbare Tal, das klare und helle Licht, der kühle Dunst, der die Hitze der Sonne dämpft (»Cortina dei cieli, cielo senza nuvole, aria leggera, profumata, primavera./ Nuvola luminosa, splendida, chiarissima, candida, leggera, serena, pura, mattutina, cha dà pioggia, piena di ruggiada, che tempera l'adore del sole, che si leva dal vapore dell'umiltà, che sale ai cieli per il calore del sole vero«) – alle diese Elemente sind aus marianischen Bittgesängen jener Zeit bekannt. Sie wurden in den täglichen Gebeten verwendet und als Metaphern für Maria verstanden, die wunderbarerweise ohne Berührung durch den Menschen das Jesuskind gebiert.³²

Dasselbe Motiv einer vom Menschen unberührten Natur als Zeichen der unbefleckten Empfängnis kehrt möglicherweise auch in dem Kontrast zwischen der größtenteils vegetationslosen Hochgebirgslandschaft einerseits und dem Baum am rechten Bildrand andererseits wieder. Es handelt sich um einen recht hohen Laubbaum, der in gebirgiger Höhe eigentlich nichts zu suchen hat. Tatsächlich



Abb. 5: Leonardo und Werkstatt (?), *Madonna mit der Spindel*, 1501–1507 (?), Öl auf Holz, 50,2 x 36,4 cm, New York, Privatsammlung

suggestieren die Felsen in Leonardos Gemälde eine Gegend deutlich oberhalb der Baumgrenze, einen Ort also, an dem Laubbäume normalerweise überhaupt nicht mehr gedeihen oder zumindest nicht in dieser Größe. Wenn Leonardo nun im unfruchtbaren Gelände des Hochgebirges trotzdem einen grünenden Baum darstellt, dann verweist er hier vermutlich auf Maria als die zunächst Unfruchtbare und dann spät und vom Menschen unberührt Gebärende. Der Gegensatz von Baum und Hochgebirge verdankt sich also ebenfalls einer religiösen Symbolik, mit der Marias anfängliche irdische Unfruchtbarkeit und ihre unbefleckte Empfängnis zum Ausdruck gebracht werden.

Ähnliches ließe sich auch vom Landschaftshintergrund der *Madonna mit der Spindel* (Abb. 5) sagen, mit der Leonardo noch einmal zum Motiv der kleinformatigen Madonnen zurückkehrt, wie er sie vor allem in jungen Jahren geschaffen hatte. Der Künstler hatte die Komposition der *Madonna mit der Spindel* im Frühjahr 1501 für Florimond Robertet, den Sekretär des französischen Königs begonnen.³³ Das Gemälde mit der sehr jugendlichen Madonna und dem Christuskind ist in mehreren Varianten erhalten, wovon zwei als teilweise eigenhändige Arbeiten des Meis-

ters gelten. Das Bildchen thematisiert einerseits die Zuneigung Mariens zu ihrem Kind, auf dem ihr liebevoller Blick wohlgefällig ruht, und andererseits die Passion Christi: Der Jesusknabe befasst sich intensiv mit einer Spindel, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit einem Kreuz als Symbol seines Opfertodes galt. Maria scheint die Bewegung des Kindes zu dieser Spindel hin unterbinden zu wollen, zärtlich umfasst ihre linke Hand seinen Leib. Doch die Bestimmung Christi, den Kreuzestod zu erleiden, kann auch Maria nicht aufhalten: Der Knabe wendet sich von den liebevollen Blicken der Mutter ab. Von ihrer rechten, wie zum Schutze erhobenen Hand hat er sich bereits entfernt, seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem Symbol seiner Passion.

Für den Hintergrund der *Madonna mit der Spindel* ließen sich ähnliche Überlegungen anstellen wie zur *Anna Selbdritt*. Möglicherweise hat auch hier das in dunstiger Klarheit auftauchende Gebirge marianische Konnotation. Ebenso sind die Bezüge dieses Landschaftshintergrundes zu Leonardos Naturbeobachtungen und Experimenten eine Betrachtung wert. In keinem anderen Gemälde hat der Künstler das Leuchten und Abblauen des Horizonts dermaßen suggestiv in Szene gesetzt. Vor allem die blaue Farbe der Luft hat Leonardo auch theoretisch sowie mithilfe wissenschaftlicher Experimente zu erklären versucht. Er schreibt hierzu: »Zwischen der Sonne und uns ist Finsternis, und deshalb erscheint die Luft blau.«³⁴ An anderer Stelle fährt er fort zu erklären, »dass die Luft das Blau mittels der Feuchtigkeitskörperchen annimmt, welche die leuchtenden Sonnenstrahlen auffangen«: »Ich behaupte, dass das Blau, in welchem die Luft erscheint, nicht ihre eigene Farbe ist, sondern dass es durch die warme, zu feinen und nicht wahrnehmbaren Stäubchen verdunstete Feuchtigkeit hervorgerufen wird; denn diese [Feuchtigkeit] fängt den Anprall der Sonnenstrahlen auf und wird dadurch leuchtend unter der tiefen Finsternis der Feuerregion, die sie oben bedeckt.«³⁵ Dass die Luft wegen der über ihr befindlichen Dunkelheit blau erscheint³⁶, erklärt Leonardo aus seinen Beobachtungen, so zum Beispiel aus folgender: »Wir wollen als Beispiel für die Farbe der Luft auch den aus trockenem, altem Holz hervorgegangenen Rauch anführen, denn wenn er aus den Schornsteinen kommt, scheint er stark ins Blaue zu spielen, falls er sich zwischen dem Auge und einem dunklen Raum befindet.«³⁷ Eine ähnliche Beobachtung glaubt Leonardo auch bei der Ansicht des Gebirges gemacht zu haben: »Man beobachtet ferner an den dunklen Schatten der vom Auge weit entfernten Berge, dass die Luft, die sich zwischen dem Auge und einem solchen Schatten befindet, tiefblau erscheint [...].« Zudem erläutert der Künstler an gleicher Stelle, warum die Luft direkt über dem Horizont weiß und weiter oben blau erscheint, denn

direkt oberhalb des Horizonts befinde sich mehr Luft zwischen dem Auge und der dunklen Feuerregion des Alls als in der Zone darüber.

Abschließend möchte ich mich noch einem profanen Gemälde widmen, nämlich der *Mona Lisa* (Abb. 6), deren Landschaft deutliche Verbindungen zur Symbolik religiöser Gemälde aufweist. Leonardo übernahm im Frühjahr 1503 den Auftrag für dieses Bildnis.³⁸ Er orientiert sich in der formalen Anlage der *Mona Lisa* zunächst an Beispielen der umbrischen und Florentiner Porträtmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die wiederum flämischen Vorbildern verpflichtet waren.³⁹ Doch über seine Vorbilder geht Leonardo weit hinaus: Im Porträt der *Mona Lisa* rückt die Dargestellte näher an den vorderen Bildrand, der geringere Abstand zum Betrachter steigert die Intensität des Bildeindrucks, und der Landschaftshintergrund suggeriert größere räumliche Tiefe und atmosphärische Dichte.

Zerklüftete Gebirgszüge verlieren sich dort in der Ferne vor einem grün-blauen Himmel. Die einzelnen Elemente der kargen Landschaft erinnern an ähnliche Felsformationen in seinen religiösen Bildern. Diesen Landschaftsdarstellungen scheint er sich dann in den folgenden Jahren sehr intensiv gewidmet zu haben: Sowohl das Porträt der *Mona Lisa* als auch die *Anna Selbdritt* behält er bis an sein Lebensende bei sich, um die Landschaft zu überarbeiten. Ein Grund für diese beständige Reflexion des Malers über das Thema Landschaft dürfte in seinen geologischen und hydrologischen Studien zu suchen sein. Wie Martin Kemp vor einigen Jahren vorgeschlagen hat, thematisierte Leonardo hier vielleicht die urzeitlichen Vorläufer des Arno-tales.⁴⁰

Im Porträt der *Lisa del Giocondo* ist allerdings nicht nur der Landschaftshintergrund bemerkenswert, sondern ebenso die Verwandtschaft der formalen Bildgestalt mit Madonnendarstellungen. Tatsächlich finden sich zahlreiche Elemente bereits in den Andachtsbildern mit Maria und dem Christuskind: *Lisa* thront ebenso wie die *Madonna* hoch über einer Landschaft; diese Landschaft weist oft Felsen auf; ebenso finden sich weitere Elemente wie zum Beispiel Wege, Brücken oder Flüsse, die wiederum in den marianischen Bittgesängen als schmückende Beiwörter Mariens auftauchen. Die formale Verwandtschaft des Porträts der *Lisa del Giocondo* mit Madonnenbildern ist also nicht von der Hand zu weisen, was im Übrigen auch für andere Frauenporträts der Renaissance gilt.⁴¹ Dieses Phänomen erklärt sich dadurch, dass die Mutter Gottes als



Abb. 6: Leonardo, *Porträt der Lisa del Giocondo*, 1503–1506 und 1510 (?), Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Paris, Louvre

Vorbild jeder ehrbaren Frau galt, die formalen Parallelen zwischen Madonnenbildern und Porträts tragen diesem Umstand Rechnung. Aus demselben Grund erscheint im Hintergrund der *Mona Lisa* auch eine Landschaft, die der Gestaltung in religiösen Gemälden ähnelt: auch hier fand eine Übertragung des symbolischen Werts von Madonnendarstellungen auf die Gattung des Porträts statt. Zugleich aber sind die Hintergründe in sakralen und profanen Gemälden Ausdruck der wissenschaftlichen Anschauungen Leonardos, deren unmittelbare Umsetzung in der Malerei bereits auf die Autonomie der Landschaft als eigenständige Gattung vorausweist. Wenn also in der Landschaftsmalerei des 17. bis 19. Jahrhunderts sowohl religiöse als auch wissenschaftliche Vorstellungen zum Ausdruck gelangten, dann war das grundsätzlich nichts Neues. Der Hintergrund hierfür findet sich bereits bei Leonardo da Vinci.

Anmerkungen

- 1 Die Formulierung stammt von Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- 2 Zur Landschaftsmalerei generell siehe Ernst Hans Gombrich, »The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape«, in: Ernst Hans Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford 1966, S. 107–121; Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967; Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin 1976; Johannes Jahn, »Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert«, in: Ders., *Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1982, S. 68–84, 252–256; *The Dictionary of Art*, Bd. XVIII, London 1996, S. 700–720, s. v. »landscape painting« (H. Langdon); Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei: Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt 1999. – Weitere Literatur zur Landschaftsmalerei und besonders zu der Leonardos bei Zygmunt Wazbinski, »Et quelli nottare con brevi segni ... su un tuo piccolo libretto il quale tu debbi sempre portare tecci...«. Leonardo da Vinci et il suo ruolo nella storia della pittura paesaggistica«, in: *Sztuka i kultura*, 5, 2004, S. 65–91; Frank Zöllner, »Il paesaggio di Leonardo fra scienza e simbolismo religioso«, in: *Raccolta Vinciana*, 31, 2005 [2006], S. 231–256, Anm. 1–3; Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 402–409 (im Übrigen wird hier, wie auch in vielen anderen Publikationen zur Landschaftsmalerei, die herausragende Bedeutung Leonardos für die Geschichte dieser Gattung vollkommen ausgeblendet).
- 3 Giovanni da Paolo, *Anbetung*, um 1450, Washington, National Gallery of Art.
- 4 Andrea Mantegna, *Anbetung*, um 1464, Florenz, Uffizien.
- 5 Alexander Perrig, »Die theoriebedingten Landschaftsformen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von W. Prinz u. A. Beyer, Weinheim 1987, S. 41–60.
- 6 Josef Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern 1958; Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981; Alexander Perrig, »Leonardo: Die Anatomie der Erde«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, S. 51–83; Webster Smith, »Observations on the Mona Lisa Landscape«, in: *Art Bulletin*, 67, 1985, S. 183–199; Carlo Starnazzi, »Leonardo in terra d'Arezzo«, in: *Studi per l'Ecologia del Quaternario*, 1995, Nr. 17, S. 3–24; Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997; Zöllner 2005 (s. Anm. 2).
- 7 Leonardo und Werkstatt (?), *Verkündigung*, 1473–1475, Tempera und Öl auf Holz, 100 x 221,5 cm, Florenz, Uffizien. – Vgl. *L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, hrsg. von Antonio Natali, Florenz 2001; Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003, S. 50–60 und Kat.-Nr. V.
- 8 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, hrsg. von C. Pedretti und C. Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, II, S. 283 (fol. 283v, § 936).
- 9 Hierzu vgl. Frank Zöllner, »Die Geburt der ›Wissenschaft‹ aus dem Geiste der Kunst«, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat., München 1999, S. 15–31.
- 10 A. Salzer, *Die Beinamen Mariens in der deutschen Literatur und der lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893, S. 530; Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis um 1500*, Köln 1997, S. 87–88, 158–161. – Zur Symbolik der Landschaft siehe auch *L'Annunciazione di Leonardo* 2001 (s. Anm. 7), S. 30 [Beitrag von Daniel Arasse].
- 11 Zöllner 2005 (s. Anm. 2), S. 238–241.
- 12 Leonardo, *Felsgrottenmadonna*, 1483–1484, Öl auf Holz, 197,3 x 120 cm, Paris, Louvre. – Vgl. Paolo Venturoli, »L'ancona dell'immacolata concezione di San Francesco Grande a Milano«, in: *Giovanni Antonio Amadeo*, hrsg. von J. Shell und L. Castelfranchi, Mailand 1993, S. 421–437; Zöllner 2003 (s. Anm. 7), S. 64–79 und Kat.-Nr. XI. – Zur Geologie des Gemäldes siehe auch Ann C. Pizzorusso, »Leonardo's Geology: A Key to Identifying the Works of Boltraffio, D'Oggiono and other Artists«, in: *Raccolta Vinciana*, 27, 1997, S. 357–371. – Zum Entwurfsprozess und zum Verhältnis der beiden Fassungen vgl. Luke Syson/Rachel Billinge, »Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the ›Virgin of the Rocks‹ in the National Gallery and ›St Jerome‹ in the Vatican«, in: *Burlington Magazine*, 147, 2005, S. 450–463.
- 13 Vgl. Marilyn Aronberg Lavin, »Giovanni Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism«, in: *Art Bulletin*, 37, 1955, S. 85–101; Joanne Snow Smith, »Leonardo's Virgin of the Rocks (Musée du Louvre): A Franciscan Interpretation«, in: *Studies in Iconography*, 11, 1987, S. 35–94.
- 14 Regina Stefaniak, »On Looking into the Abyss: Leonardo's Virgin of the Rocks«, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 66, 1997, S. 1–36, bes. S. 7f. (Meer und Wasser als Symbole Mariens).
- 15 Eugenio Battisti, »Le origini religiose del paesaggio veneto«, in: *Venezia Cinquecento*, 1 (2), 1991, S. 9–25, bes. S. 11.
- 16 Horst Bredekamp, »Die Erde als Lebewesen«, in: *Kritische Berichte*, 9 (4–5), 1981, S. 5–37, 12–14; Gertrud Roth, *Landschaft als Sinnbild*, Köln/Wien 1979, S. 20–71 und 216–217 (religiöse Symbolik des Berges).
- 17 Vgl. D. W. Robertson, »In Foraminibus Petrae: A Note on Leonardo's ›Virgin of the Rocks‹«, in: *Renaissance News*, 7, 1954, S. 92–95; Patricia Emison, »Leonardo's Landscape in the Virgin of the Rocks«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56, 1993, S. 116–118 (Fels als Symbol der Reinheit); Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 2002, S. 459; Stefaniak 1997 (s. Anm. 14) (Meer und Wasser als Symbol Mariens); Roth 1979 (s. Anm. 16), S. 20–71 und 216–217 (religiöse Symbolik des Berges).
- 18 Roth 1979 (s. Anm. 16), S. 22–23.
- 19 Snow Smith 1987 (s. Anm. 12).
- 20 Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis*, München 1996, S. 468–469.
- 21 Fausta Casolini (Hrsg.), *I Fioretti di San Francesco*, Mailand 1926, S. 216; dt. Übers. nach Henry Thode, *Franz von Assisi*, Essen o. J., S. 765 (i.e. Floretum S. Francisci Assisiensis liber aureus qui dicitur i fioretti di San Francesco, II.2).
- 22 Vgl. hierzu auch Snow Smith 1987 (s. Anm. 13), S. 69; Dies., »An Iconographic Interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks (Louvre)«, in: *Art Lombarda*, 67, 1983, S. 134–142, S. 140. Zur Tradition des heiligen Berges siehe auch Schama 1999 (s. Anm. 20), S. 468–469.
- 23 Codex Leicester, fols. 3v/3B, 21v/16A, 31v/6A, 32v/5A, 33v/4A, 35v/2A, 36r/1B; J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Oxford 1970, §§ 919–1000; *Leonardo. Tagebücher und Aufzeichnungen*, hrsg. von Th. Lücke, Leipzig 1952, S. 116, S. 220–257, bes. S. 248–257. – Vgl. hierzu auch Perrig 1980 (s. Anm. 6); Bredekamp 1981 (s. Anm. 16), S. 5–37; Leonardo da Vinci, *Das Wasserbuch*, hrsg. von M. Schneider, München 1996, S. 43–61; M. Kemp, »Der Körper der Erde«, in: *Leonardo*

- da Vinci. *Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat., München 1999, S. 33–45.
- 24 Ms. A, 55v, Richter 1970 (s. Anm. 23), § 929, Leonardo 1952 (s. Anm. 23), S. 507.
- 25 Codex Leicester 16A/21v; Richter 1970 (s. Anm. 23), § 963.
- 26 Codex Leicester fol. 4A/33v.
- 27 Leonardo, *Anna Selbdritt*, ca. 1502–1513 (?), Öl auf Holz, 168,5 x 130 cm, Paris, Louvre. – Zöllner 2003 (s. Anm. 7), Kat.-Nr. XXVII. Die beste Studie zur Ikonographie der *Anna Selbdritt* Leonardos ist immer noch Meyer Schapiro, »Leonardo and Freud: An Art Historical Study«, in: *Journal of the History of Ideas*, 17, 1956, S. 145–178, bes. S. 161–166. – Zur Genese der Komposition siehe Johannes Nathan, »Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the ›Saint Anne‹«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 36, 1992, S. 85–102.
- 28 Vgl. schon Heinrich Ludwig Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Basel 1953, I, S. 155–158; Gantner 1958 (s. Anm. 6), S. 109–116, 137–160; Perrig 1980 (s. Anm. 6), S. 10–12, 20–22 und 28, Anm. 42–52; Fehrenbach 1997 (s. Anm. 6), S. 287; Schneider 1999 (s. Anm. 2), S. 53.
- 29 Ms. L, 76r, Richter 1970 (s. Anm. 23), § 981.
- 30 Ms. F, 11v (1508–1510), Leonardo 1952 (s. Anm. 23), S. 216–217.
- 31 Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919, Nr. 107.
- 32 Die Bittgesänge sind zitiert bei Battisti 1991 (s. Anm. 15), S. 23. Vgl. hierzu auch Arasse, *Leonardo* 2002 (s. Anm. 17), S. 459.
- 33 Leonardo und Werkstatt (?), *Madonna mit der Spindel*, 1501–1507 (?), Öl auf Holz, 50,2 x 36,4 cm, New York, Privatsammlung. – Vgl. hierzu Martin Kemp (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the ›Madonna of the Yarnwinder‹*, Edinburgh 1992; Carlo Starnazzi (Hrsg.), *La ›Madonna dei Fusi‹ di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*, Arezzo 2000.
- 34 Richter 1970 (s. Anm. 23), § 868; Leonardo 1952 (s. Anm. 23), S. 200.
- 35 Codex Leicester, 4r.
- 36 Ms. H77; Leonardo 1952 (s. Anm. 23), S. 285.
- 37 Codex Leicester, 4r.
- 38 Leonardo, *Porträt der Lisa del Giocondo*, 1503–1506 und 1510 (?), Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Paris, Louvre. – Vgl. Cecile Scaillièrez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris 2003; Donald Sassoon, *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon*, New York 2001; Frank Zöllner, *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der Freien Welt*, Berlin 2006; Giorgio Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übers. von V. Lorini, hrsg., kommentiert und eingeleitet von S. Feser, Berlin 2006, S. 104–106.
- 39 Hierzu vgl. Susanne Kress, »Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa – Zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento«, in: Ch. Kruse/F. Thürlemann (Hrsg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 219–235.
- 40 Kemp 1981 (s. Anm. 6), S. 263–265.
- 41 Vgl. Frank Zöllner, »Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo«, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 121, 1993, S. 115–138, bes. S. 125–127.