

Michelangelo und Leonardo.

Von

Friedrich Gundelfinger.

I. Michelangelo in Briefen.*)

Es ist kein ganz lauterer Trieb, der uns heißt in Beiwerten und Nachlässen den Menschlichkeiten mythisch gewordener Größen nachzuspüren. Was von ihrem Leben als Schlacke oder Splitter abfiel, wird behandelt, als käme es aus ihren Zwecken und Begeisterungen, und fast hat man verlernt, unbefangen die Formen höheren Daseins hinzunehmen. Man will ein Uebriges, um hinterher die eigene Kleinheit an den Kleinheiten der Heroen zu orientieren. Die wissenschaftlich eingestandenen Gründe dafür, z. B. man bedürfe der irdischen Zeugnisse, um die Schöpfungen zu begreifen, sind falsch. Kein Organismus hat seine Erklärung außerhalb; oder sie sind flach, ja gemein, sofern sie auf Gleichmacherei für den Verstand abzielen. Doch wie Laster eine oft verborgene Gesehlichkeit in der Natur haben, so liegt auch dieser Reugier der ahnungsvolle Instinkt zu Grunde, daß zwischen allen Aeußerungen eines lebendigen Gewächses Zusammenhang bestehe, daß derselbe Same sich im Haar wie im Herzen ausforme und daß keine Strahlung vom Menschlichen ausgehe, die nicht — wie hant gebrochen auch immer — darauf zurückdeute. Diesen Rückweg zu finden ist das Amt und die Ehre des Historikers. Er bedarf dazu die angeborene und ausgebildete Sehkraft, durchtriebene Feinheit und weltmännischen Takt für das innere Gefüge der getrenntesten Aeußerungen, er muß im Tonfall eines Briefs noch den gleichen Rhythmus wahrnehmen, wie im Faltenwurf einer Statue. Denn es ist wahr, daß der Mensch sich nicht verbergen kann, weil er nicht das Geschöpf seiner Absichten ist.

*) Die Briefe des Michelagnuolo Buonarroti übersetzt von Karl Frey. Verlag Julius Barb, Berlin 1907.

So gilt es beinahe gleich, ob Michelangelos Briefe von den obersten oder von alltäglichen Dingen reden; er ist in allen. Wer einzig ist, „ist umsonst verschwiegen“. Die große Zahl der Briefe ist inhaltlich unbedeutend; nur zur Außengeschichte seiner Werke bringen sie Daten. Die wenigen, worin der Meister ansetzt von Gefühlen zu sprechen, bleiben meist in vorgeformten Ausdrücken stecken. Aber der Inhalt ist's auch nicht, warum man sich dran festlicet; die Woge einer ganz einzigen Leidenschaftlichkeit (Passion in doppeltem Sinn), der Ton, mit dem auch das Gleichgültige gesagt ist, zieht mit sich fort. Man fühlt die fast beängstigende Gegenwart einer Seele von unerhört einfacher, herrischer Grundform. Und durch was für ein Leben wird man mitgezogen! Liest man die Zeugnisse durch (benn nur Zeugnisse sind es, nicht etwa Notzscheie oder gequälte Pathetik), so muß man Atem schöpfen und sich entsinnen, welche Verewigungen diesem trümmervollen Dasein entstiegen. So-beklemmend freudlos, zäh, stockig läuft es ab: die Bahn voller Hemmnisse, das Ziel außer Sicht, Ungezieser und Ungeheuer am Weg. Der einzige Trost an dieser Biographie (die man nicht aus der Kenntnis der Werke verklären sollte) ist die herkulische Kraft und Sicherheit des Mannes und seine unterirdische Lust am Widerstand selber. In all seinem Zank und Auffahren zittert ein Unterton von Triumph.

Michelangelos zeitliche Erscheinung in den Briefen ist nicht die des Künstlers im Sinn der Hochrenaissance mit der weiten raffaelischen Glorie. Da sind Geschäftsauseinandersetzungen des Handwerksmeisters mit Gönnern, Kunden, Kunstgenossen, Gesellen; Plage und Aerger, Haus- und Wirtschaftssorgen des Verwandten und Bürgers. Er erscheint in den Berichten und Räten, die etwa den städtischen Künstlerwandel des Quattrocento bezeichnen. Nichts von der magischen Unrast, der grandseigneuralen Geberde, womit Leonardo sein im Grund ebenso fragwürdiges und prekäres Leben hob, nichts von der exuberanten Jungmeisterherrlichkeit Raffaels. Eher die sorglich pflichtvolle Gebundenheit des Donatello, gesteigert durch ein supremes Einsiedlertum und den Ruhm; der umwebt ihn freilich nicht wie goldne Luft und beglänzt ihm nicht die schöpferische Düsternis; er macht ihn nur bei absichtlicher Verslossenheit den Umgebungen inwendig noch fremder und entrückter; er wirkt nicht gesellig wie Raffaels Ruhm und die typische Renaissancecelebrität überhaupt, sondern rein als Pathos. Rein Flattern cythereischer Tauben ist um ihn, nur der dunkle Abler des Zeus und Prometheus. Sein

Ruhm ist ein inneres Schicksal, eine eingefogene Gewalt, die seine Titanenkräfte noch straffer schwellt. Auch sein Stolz, die mehr auf-fahrende als hochfahrende Härte, ist fern vom Virtuosenhochmut oder Gottesgnadentick, sie hat einen ganz irdischen Anhalt: das Selbstgefühl des Mannes, der etwas kann und sein Handwerk meisterlich versteht, die Abschließung einer Seele, die entseßlich viel durchgemacht hat, mehr als andere, und die bei übermenschlichen Forderungen an sich selbst weiß, was nötig ist, um vor sich selbst zu bestehen. Seine tiefe Bescheidenheit (religiös gewendet Frömmigkeit bis zu mönchischer Demut) ist nur die Ergänzung zu solchem Stolz. Was ihm gegeben war, empfand er vollauf, aber er nahm es als furchtbare Pflicht und nicht als Recht sich gehen zu lassen. Mit jedem Schritt aufwärts — niemand spürte sein Vorschreiten heßlicher als er — häufte er sich die eignen Verantwortungen, zuletzt ins maßlose. Eben darum nimmt seine trauervolle Demut mit seinen Jahren und seinem Können zu. Freilich auch der bittere Ernst darin, der nichts als Spiel, Genuß, Schmuß nehmen kann in einer Epoche, die ihre Fähigkeiten eben darauf dressierte, und das Gefühl „Ihr macht's euch leicht!“ So muß er Raffael gesehen haben. Reid war keiner dabei, doch Verachtung, unerbittliche Forderungen, die er sich selber stellte, nicht erfüllt zu sehen von andern. Seine Briefe zeugen von seiner metallischen Schwerflüssigkeit und dem Mangel an raschem Ausdrucksvermögen. Er hatte eben dichtere und ungefügere Massen zu ordnen, einen unbändigeren Dämon zu bewältigen als irgendeiner, und alle Mittel, die seine Zeit ausgebildet hatte, mußte er verächtlich umbiegen oder zersprengen, um zur gemäßen Form zu kommen.

Das gewaltsam Riesige, Krampfzige ist nur Gegenruck gegen die eiserne Kruste, die seine Fülle umschloß, ein Durchbruch. Seine zusammenspannenden Kräfte waren so ungeheuer, wie seine expansiven. In seinen Briefen fühlt man es wieder, weniger im Wortlaut als im Stil. Vor allem ist ihm die Sprache kein bewußtes Kunstmittel, kein schönes Spiel wie fast der ganzen Renaissance, sondern seelische Notdurst. Beinahe schmerzhaft wirkt, wie zäh sich die Sätze durch seine Ungeduld schleppen, wie die geflügelten oder stämmigen Gedanken gleichsam aus Pech herausstreben oder, um in seinem eignen Wilde zu reden: das Wort dehnt und lehnt sich wie Adam aus lastendem Schlaf dem Erschaffen entgegen. Sein Stil ist ohne die humanistische Gepflegtheit, der gerade Gegensatz der vom Inhalt spielerisch gelösten Diktion von Literaten, Sophisten, Rhetoren. Er hat die schwere Zunge des Moses. Er ist nicht taciteusisch wort-

larg; zur bewußten Knappheit gehört ja schon künstliche Ausbildung. Er möchte sich mitteilen aus einer „Höflichkeit des Herzens“, einer heimlichen Güte und rührenden Sorglichkeit, und kann oft im Drang und Sturz seiner Schöpferkräfte nur stammeln. Man muß lesen, wie hilfsbereit er seinen Gesellen betreut, wie zärtlich er sich für die Seinen bemüht, noch in dem bösen Brief an jenen Bruder,*) der niedrig an der Familie gehandelt. Wie er auffährt und absetzt und wieder ansetzt in harten Stößen und Einkenkungen, das erinnert an den alten Prophetengross, der schilt, wo er lieben möchte. Michelangelo steckt ganz in allem was er berührt. Gefälligkeiten oder Verdrüsse oder die unermesslichen Werke nehmen jedesmal seinen erbarmungslosen Ernst in Anspruch. Seine Wesen ist drängende, stockende Fülle, Schwere, Zähheit im stofflichen wie im sittlichen Sinn. Und durch seine leidenschaftliche Hingabe ist er im höchsten Grad gebunden an jede Endlichkeit. Seine Eingebung entzündet sich eher am ganz Handwerklichen, am Material, an den Schranken selbst, als am wolkigen Gebläse großer Vorstellungen und jenseitiger Ideen. Man hüte sich vor der schlechten thobischen Manier, seine etwaigen religiösen Bekenntnisse für den Urgrund seines Künstlertums zu halten, das mächtige Wesen mit aufgehöhten Worten zu beschwören. Die sind hohl und nichtig vor seiner irdischen Gewalt. Bei Michelangelo ist alles Metall, Kern, Saft, sinnliche Dichte, und Titan heißt er nicht, weil er die Himmel stürmt, sondern als Sohn der Erde. Nie hat ein geflügelterer Geist sich gebundener empfunden, gebunden an die Erde, an Heimat, Familie und Handwerk. Vielleicht nur noch für Shakespeare war das Handwerkliche so sehr Mutterboden der göttlichen Konzeptionen. Was für Shakespeare die szenische Bedingtheit, der Bühnenraum, das bedeutete für Michelangelo Marmor und Mauer. Der Widerstand löst den Bezwingetrieb, die Reibung die Phantasie aus. Erklärt sind damit die Kräfte nicht, sie gehen über das Menschlich-zufällige hinaus und die Werke leben für sich.

Unerhört einfach habe ich die Grundform Michelangelos genannt. Kein Bruch, kein „Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit“, wie etwa bei Beethoven. Darin ist er ganz heidnisch. Seine Schwermut ist das Pathos einer weltenfernen Einsamkeit, kein Platonismus. In diese Erdenwelt gehört er völlig, aber er steht allein darin, wie am ersten oder am jüngsten Tag. Seine Gestalten haben keine Sehn-

*) Nr. 34.

sucht, er selbst hat keine Sehnsucht nach dem Jenseits, nur einen dumpfen Drang nach Raub und Freiheit, den er wohl in dichterischen Formen petrarkisch umgedeutet hat. All seine Geschöpfe sind Kinder der Erde. Sie, wie er selbst, haben ihren Schwerpunkt in sich, als Geburten der Renaissance. Vom Gewicht ihrer Formen, von ihren Bewegungen sind sie ganz erfüllt, strömen von Dasein. Sie sinnen in ihre Körper hinein, als dränge ihnen von da der Geist zu, wie die Gewächse dem Herrn. Seine Propheten wissen Gott gegenwärtig, Gott ist da, Christus steht lebhaft im Gedräng der Leiber. Die Unendlichkeit ist als runde faßliche Gegenwart, als Kosmos dargestellt. Diese Seher sind schwermütig, der Kopf ist ihnen schwer, das Denken selbst lastet ihnen wie stofflich. Jesaja, Jeremia, die cumäische Greisin, der Morgen, die Nacht, il Pensieroso — sie alle tragen an sich selber, so gewichtig füllt sie ihr Leben. Ganz in sich sind sie gegründet, auf sich allein, — Einsamkeit des beginnlichen Daseins, das noch nicht weiß, wie es sich ausgeben soll, Trauer des jüngsten Tags, da kein Tun mehr Sinn hat. Da ist weder Hoffnung noch Erinnerung, sondern allerdrückende Gegenwart oder stumme, trunkene Ungeduld, durch alle Muskeln schwellend, in süßen und ungeheuren Leibern, die vor Ueberkraft sich nicht halten können und bis zum Krampf unbändig die gigantischen Glieder verstränken. Oder das Sterben selbst — wie es den bezwungenen Leib des blühenden Titanen in übermenschlicher und holder Bewegung löst, sich selber löst in einem Bad von Kraft. Der gefesselte Sklave! Fesselung ist das Sinnbild für Michelangelos Genius. Immer ist er gestraft, in sich selber eingeschnürt, sein Bewegen ist Sprengen, Ringkampf mit dem allzu gegenwärtigen Leben.

Auch seine künstlerische Sinnlichkeit hat dies gewaltig Gegenwärtige. Er liebt Männer, denn in der Frauenliebe liegt schon eine Forderung an die Zukunft, bei ihr sind Geist und Leib in taumelhaftem Zwist und musikalischer Mischung. Durch und durch Bildner, bedurfte er den höchsten Grad plastischer Vollendung: das Männliche. Weibliche Schönheit ist musikalisch und reizt mehr durch Forderung als durch Gegenwart. Untergang in fremdem Element tat ihm nicht not. Im Anschau der eignen Fülle sucht er Genüge und entfloher sich selbst. Sein titanischer Trieb will Freiheit von etwas, von sich, nicht Freiheit zu etwas. Er war von sich selber besessen, alle Kräfte der Götter kochten in ihm, und nur in einer einzigen Form konnten sie sich entbinden, plastisch, als Leiber. Er hat das All in Leiber aufgeteilt, und die Dual und Einseitigkeit, der Zwang seines

Lebens wuchs diesen Geschöpfen zu, trieb sie noch energischer heraus. So entstand ein Kosmos von Körpern, die „Welt für sich“, die den Namen Michelangelo trägt.

II. Die Trümmer Leonardos.*)

Wer sich von Leonardo ein Bild machen will, läßt sich nicht nehmen, wählerisch und durchgreifend bis zur Einseitigkeit zu sein, sonst findet er nirgends einen Halt in diesem abgründigen All. Das gilt bei ihm noch mehr als bei jedem andern Versuch historischer Formung. Denn sein Wesen ist nicht nur grenzenloser als irgend eines, von dem wir wissen — außer Shakespeare —, es hat sich auch nicht in sinnfälligen, mitreißenden, einbrennenden Bewegungen geäußert (wie etwa Michelangelo); keine seiner einzelnen Leistungen gibt ein rundes, erschöpfendes Symbol dafür ab; auch Monna Lisa nicht, in der man (mit einigem Recht und vieler Sehnsucht nach einem solchen Symbol) den Zusammenschuß seiner Leidenschaften und Seelenströme hat wahrnehmen wollen: sie ist doch innerhalb seiner Welt nur eine Helle, aus der uns sein Auge deutlicher entgegen schaut. Aber seltsam, wo uns sein Blick unmittelbar, unverhüllt vom geisterhaften Nebel trifft, tut sich ein noch tieferer Abgrund auf, als jener Nebel selber ahnen läßt. Je näher man ihm kommt, desto rätselvoller und unendlicher wird er, und die „ungeheuren Umrisse“ bezeichnen weniger die äußeren Grenzen seiner Gestalt und Begabung, als eine nach innen gehende bodenlose Tiefe. Sein Auge scheint sich weniger nach außen auf uns zu richten, als alles an sich zu saugen in einen Abgrund von Licht und Nacht.

Man sage auch nicht, wir wüßten wesentlich mehr von Leonardo bei reicherer Ueberlieferung. Die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte wäre um einige gute Einzelheiten voller, aber der Mitte nicht näher.

*) Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Herausgegeben von Marie Herzfeld, Diederichs, Jena 1906, 2. verm. Aufl. (Vergl. die Besprechung von Schubring, Br. J., Bd. 119 S. 342.) Das Buch ist als Sammlung für den Ueberblick ganz unschätzbar, es umreißt den Umfang des Trümmerfeldes und zeigt zugleich die Schichtung und den Zusammenhang. Die Einleitung ist eine gute Weltkarte von Leonardos Kosmos in kleinem Maßstab, sie enthält eine sachliche und ernste Zusammenstellung der Realien und manche zarte Bemerkung. Nur wird sie durch das allzu frauliche Bestreben hier und da entstellt, das furchtbar Problematische in Leonardo auszuglätten, ihn zum guten, genialen Mann zu machen. — „Poet“ war Leonardo nicht, allenfalls Dichter. Poet deutet auf ein Handwerk, Dichter auf eine Anschauungsart.

Daß nur Trümmer auf uns gekommen sind, ist kein historischer Unglücksfall, sondern eine geheime Notwendigkeit. Wären uns selbst viele seiner zerstörten Werke erhalten und seine — an sich schon sucherhaft fragmentarischen — Aufzeichnungen buchmäßig geordnet, dennoch bliebe der Eindruck eines Menschen, der seine eine Form nicht gefunden hat, dennoch deutete alles Einzelne, vollkommen in sich, auf eine Mitte, so unfindbar wie die Mitte des Alls. Das Quälende dabei ist, daß Leonardos Schöpfungen nicht die gelöste und selbstgenugsame Einfachheit haben, die Werke so hoher Meister sonst kennzeichnet. Ich bin der Letzte, empirische Biographie oder Charakteristik in Schöpferwerken zu suchen; bei Leonardos Geistern aber schaut man unwillkürlich nach ihrem Beschwörer. Denn Beschwörungen sind sie und nicht losgebundene Geburten. Er scheint oft mehr Magier als Schöpfer.

Seine Gedanken und Beobachtungen, so völlig auf die Außenwelt gerichtet und von trockener Klarheit und Gegenständlichkeit, atmen feinere und rätselhaftere Lyrik als die meisten Bekenntnisse jener Zeit. Dies Ich, das nie sich selber gesucht hat und aus ungeheurem Drang nach Wissen ganz in der Außenwelt aufgegangen, ganz — bis ins Herz — Auge, weitoffenes, eindringendes Auge geworden ist, zittert allmächtig in allem mit, was es zum Objekt verwandelt hat. Dieser, seiner Gesinnung nach bis zum Schauern objektive Mann übt einen einzigen Zauber besonderer Menschlichkeit aus, — einen Zauber, für den das große, von Goethe geheiligte Wort Persönlichkeit zu flach und verbraucht ist. Es handelt sich hier um mehr als um ein großes Subjekt: hier findet ein wundergleiches Zueinanderfaugen von Weltauge und Menschenauge statt, in solchem Maße, daß unsere Begriffe von Subjekt und Objekt nicht mehr die rechte Grenze bezeichnen wollen. Es gilt ebenso sehr, daß Leonardos Blick in die Unendlichkeit des Universums eintaucht, als daß das Universum in dieses unendliche Auge hineingetrunknen wird. Das Auge, nicht als Spiegel, sondern als Bohrer, ist das sinnbildliche Organ Leonardos.

Jedenfalls war niemand von der fatalen Ichsuche unserer „interessanten“ Leute weiter entfernt, ja vielleicht ist dem Allsuchenden der Begriff der Persönlichkeit — diese eigenste Schöpfung der Renaissance — kaum aufgegangen. Er hatte das garnicht nötig. Er sah im Menschen ein Objekt unter Objekten der Natur, und was seine Bilder so „persönlich“ macht, zutraulich und fern zugleich, so warm und tief, ist Vibration seines unbewußten Wesens, liegt nicht in seinen

Zwecken und Begriffen. Den Objekten hat er wieder die Oberhand verschaffen wollen, und seine überlieferten Bewußtseinsäußerungen muten an wie eine Reaktion gegen den Dantischen und Ferrarischen Geist der Präraffaeliten, gegen die Herrschaft der Seele (welche die mittelalterlich-gothische Form der wiederentdeckten Persönlichkeit war.) Und zugleich steht sein Wirken im Gegensatz zu der aus dem Altertum stammenden Vision von „Persönlichkeit“, wie sie in ihrer gewaltsamsten Steigerung Michelangelo verbildlicht. Von zwei Seiten her hat die Renaissance ihre Anschauung von Persönlichkeit gewonnen: von einem vertieften Christentum her, durch Beseelen, hat sie Dante gestaltet, aus einem gesteigerten Heidentum, durch Beleben, Michelangelo. Leonardo hat den Menschen wieder energisch in den Raum und in den Zusammenhang gestellt, das Reich der Notwendigkeit gegen die Freiheit abgegrenzt und ihm eine neue Verfassung gegeben. „Der Mensch das Modell der Welt“, diese seine fernsichtige Formel heißt nicht „ἀνθρωπος μετρου ἀπαντων“; durch sie wird der Mensch als das Objekt schlechthin bezeichnet, durch die griechische die Welt als das universale Subjekt. Ohne die Parallele breit und schief treten zu wollen: Leonardo steht zu Michelangelo in der Gesinnung gegen Menschen und Welt ähnlich wie Goethe zu Schiller, wie es an anderer Stelle formuliert ist:

„Für Goethe (Leonardo), der das gesamte Sein und Werden des Als umfaßte, war der Mensch nur die höchste Blüte, die verfeinertste Frucht an dem ungeheuren Baum. . . . Auch der Geist trat für ihn nicht aus dem Bereich der Notwendigkeit heraus und die menschliche Freiheit war der Natur unterworfen. Für Schiller (Michelangelo) . . . war der Mensch Herr im Reich der Freiheit, ja es gab für ihn überhaupt kein anderes.“

Wenn Leonardo sein Menschentum, sein Genie selbst kaum in den Kreis seines staunenden Bewußtseins gezogen hat, so läßt sich doch das (mit dem Schultus verwandte) Renaissance-Glücksgefühl bei ihm spüren, das ihm der Besitz und die Anwendung seiner Fähigkeiten gewährten. Weniger seine Seelenmitte denn seine Fähigkeiten hat er als Phänomene und Probleme, als etwas gleichsam außer ihm Stehendes beobachtet und seinen Spiel- und Wissenstrieb an ihnen und mit ihnen geübt. Seine Fragenbilder und Experimente sind dafür Zeugnisse. Seine Talente waren ihm Objekte, deren Gesetze und Reaktionen er erforschen mußte, ohne Selbstbespieglung, mit der Freude, weniger daß Er diese Begabungen besäße, als daß sie ihm zu unmittelbarem Versuch zur Verfügung

stünden. Sie waren in und außer ihm, Gegenstand und Mittel. Hierin war er virtuoso, der Könner und Beherrscher aller Möglichkeiten, gleichfalls im Gegensatz zu Michelangelo, dessen Kunst, als Ausdruck innerer Nötigungen, nichts mit dem Spieltrieb zu tun hatte. In Leonardos Zetteln finden sich Wettstreite zwischen einzelnen Künsten, Poesie und Malerei, Malerei und Plastik — Zeichen, daß er diese Tätigkeiten als Naturerscheinungen gegeneinander abwog, daß er zu ihnen nicht als Befessener, sondern als Besitzer stand. Er nahm es als etwas Gegebenes hin, alles zu können. Besonders seine künstlerische Begabung, ersten Ranges und vollkommen schöpferisch, ist in ihm nicht das Primäre, sie wird nur mittelbar von seinem Zentrum aus regiert, als produktive Anwendung seiner Erkenntnisse. Der Trieb, der ihn rastlos machte, war der: alles zu wissen, alles zu versuchen, alles zu durchschauen. Er war Forscher und um des Forschens willen Bildner. Wir, denen sein Malertum das Kostlichste ist, werden irr, weil es in der Welt kein zweites Beispiel gibt, daß ein Genie von solcher Höhe und solcher Wirksamkeit nur als Mittel beiläufig gehandhabt wurde.

Rätselhaft genug und fast im Widerspruch zu den Bedingungen des menschlichen Baues ist schon diese Einheit von Bildkraft und Auflösungskraft, von organischer und mathematischer Weltbetrachtung in einem Kopfe. Denn selbst Goethes wissenschaftliche Tätigkeit geht nach denselben Gesetzen vor sich, wie seine dichterische, beide beruhen auf einem Zusammensehen von Organismen, und all seine Kräfte wirkten in konzentrischen Kreisen. Leonardo hat an schöpferischer Sinnlichkeit, an nervösem Erfühlen des Organischen Goethe fast übertroffen; er hat vor ihm, mit geringeren Mitteln und minder planvoll, jenen Seherblick in die Einheit alles Lebens getan, und er hat zugleich die Welt als Mathematik schauen können. Der Farbenstreit zwischen Newton und Goethe wäre in seinem Kopfe zu schlichten gewesen, wie in keinem andern.*) Leonardos Kräftekreise scheinen uns exzentrisch durcheinander zu laufen. Doch das rührt wohl nur daher, daß sein Mittelpunkt nicht in unsrem Geistersystem liegt, überhaupt zu tief liegt für unsere Seelenkunde. Drum sprechen wir von Trümmern, weil wir die verbindenden Strahlungen nicht sehen, und als einzige Einheit all dieser Talente bleibt uns nur sein dämonischer Trieb zur Allwissenheit. Von diesem war er wirklich besessen, über

*) Vergleiche über die Abgrenzung dieser zwei Schwestern S. St. Chamberlains Kantbuch.

diesen sagt er uns nichts, weil er sein Wesen war; mit ihm konnte er nicht spielen, weil dieser allein ihn band.

Jener Trieb hat in den Zeiten verschiedene Quellen. Bei Aristoteles entstammt er dem Denkerbedürfnis, das Material der Welt zu ordnen; bei Plinius und im Mittelalter ist er dumpf und unrein durch Nutzwecke; oder er ist Sammeltrieb, Häufung von geistigem Spielzeug. Im deutschen Reformations-Zeitalter ist die trübe und verzerrte Faustgestalt sein Sinnbild: mehr das Opfer der Unbefriedigung, als Titan des Wissens; das Geschöpf einer unruhigen Wende, da die Umwelt mit verstärkter Gewalt auf die Gemüter eindrang, deren Organe noch nicht fähig waren, sich ihrer zu bemächtigen. Er verkörpert den letzten, halb schon ins Innere verlegten Streit zwischen mittelalterlicher Magie (d. h. dem Versuch, auf außermenschliche Weise Gott und Natur herab zu zwingen) und der Ahnung, daß im Menscheng Geist selbst die Möglichkeiten lägen, das gleiche Ziel vollkommener zu erreichen. Seinen Zeitgenossen lag der Frevel mehr im Zweifeln und Fragen als im Hegen. Leonardo ist Fausts Bruder im helleren Lande, wo jedes Fieber Ausweg und Körper fand. Wo sich der Nordländer mit geängsteter hypertrophischer Phantasie Gespenster schuf, sah der Südliche Geister und staunte. In diesem Italien tritt der Wissensdrang zum erstenmal unvermischt und unverzerrt mit der weitesten und tiefsten Begabung auf: in Leonardo. Hier kam er aus dem Staunen, aus dem morgendlichen Blick eines kindlichen Geistes in den Aufgang des neuen Weltalters. Das ungetrübte Staunen, das Erwachen, die Welt als eine ungewohnte Schau — das ist Leonardos großes Erlebnis. Man denke sich die Menschheit als ein Kind, ein fragendes Wesen, dem nichts unwert und unrein, alles neu dünkt, — mit der unbefangenen, unerbittlichen und entzückten Aufmerksamkeit, die ruhelos und zwecklos fragt warum?, mit der unschuldigen Grausamkeit und zutraulichen Güte eines Kindes, mit der Hingabe und Wärme ohne Eigensinn, mit jener Neugier, die Spielzeuge zertrümmert, und der phantasievoll kindischen Lust am Fragenhaften, — man denke sie dazu gesegnet mit frauenhaft zarten Sinnen und einem männlichen Fleiß, alles gesteigert durch die schärfste Fassungskraft und die energischste Darstellungsgabe — solch eine Menschheit möchte Leonardos Büge tragen. Er ist das große Kind, das staunende Wesen schlechthin. (Es war in seiner Zeit schon Genie, bloß zu staunen.) Wie ein Kind mehr Tiefe, mehr Mystorien hat als der Mann, weil noch alle Kräfte in ihm schlafen, wie es Glück

und Gesundheit ist, in dieser beginnlichen Luft zu atmen, so übt Leonardo durch all sein noch Naives, Primitives, Dumpfes größeren Zauber als Alle, die später seine Entdeckungen, Gedanken, Methoden reifer ausgebildet haben. Bei ihm ist schönes Kind, was wir heute als klugen, aber dürrer und bössartigen Alten kennen: der naturwissenschaftliche Geist der Gegenwart.

Geheimnisvoll ist er, nicht durch seine Meinungen, sondern durch sein Staunen und Schauen. Er ist kein Mystiker, aber ein Mystikerium. Hier mag man sich erinnern, wie sehr das Mystische ein relativer Begriff ist. Leonardos Zeitgenossen empfanden den ersten wissenschaftlichen Menschen viel unheimlicher, als den landesüblichen Astrologen und Hexenmeister. Die Bewältigung der Welt durch das Denken war damals die wahre schreckliche Magie, und die Zauberei eine fast normale, wenn auch verbotene Tätigkeit. Geheimnisvoll macht ihn uns auch das Helldunkel, in dem er steht, so daß uns das Helldunkel seiner Bilder als ein geschichtliches Symbol für ihn vorkommt. Er hat in die Finsternis erste Fackeln geworfen, und das Zwielicht macht ihn noch geisterhafter. Aufklärung als Magie und Mystik — das ist ein Teil seines Schicksals. Er ist der, welchem Aufklärung das Wunder war, und dies behielt er für sich.

In seinem Zeitalter wurzelt er freilich, wenn er ihm auch um vier Jahrhunderte vorauslief. Er reichte durch viele Zeitepochen. An ihm haften Spuren des zeitgenössischen Aberglaubens: eine fast groteske geistige Sammellust, jener Spieltrieb, der in Schnörkeln, Fragen, Allegorien und Prophezeiungen sich genug tat; manchmal erinnert er an aristotische Ranken und Verzierungen. Allegorie ist ein Bedürfnis von Geistern, welche den vielfachen Sinn aller Formen ahnen und doch eine nette Eindeutigkeit nicht aufgeben wollen. Sie ist Ausflucht des sinnensfrohen Skeptizismus und Zuflucht des nicht mehr ganz sicheren Glaubens. Darum hat die Scholastik so gut ihre Allegorie, wie die Aufklärung. In seinem Tierbuch deutet Leonardo noch einmal moralisch, mit dem Renaissancevergnügen an beziehungsreichen Einfällen, die Gestalten, deren Sinn in der Natur ihm schon aufgegangen war. Und wie mußte erst ihm, der zugleich Mathematiker und Künstler, Skeptiker und Seher war, die Allegorie brauchbar sein, dies Kind aus der Ehe von Phantasie und Verstand, von Begriff und Gestalt, das zwischen der moralischen und der sinnlichen Welt Fäden knüpft.

Das Staunen und Fragen führt so leicht zum Skeptizismus wie zum Glauben. Leonardos Geist barg die Möglichkeiten zu jeder

Zerfetzung, in seinem rastlosen Kindersinn lag eine ungeheure Gefahr. Nicht nur sein Verstand, dem Alles zum Problem ward, auch seine Sinnlichkeit stand auf der Grenze wo die äußerste Verfeinerung zur Zerfetzung führt. Seine überzarten, seelenhaft verästelten Nerven machen ihn zu einem Ahnherrn heutiger Aestheten. Man braucht nicht von Satanismus zu reden (und es ist gleich anmaßend ihn so zu deuten, wie ihn dagegen zu verteidigen) — aber wer jenen Jüngling Johannes malen konnte, hatte seltsame Fieber im Blut. Leonardo war ein ganzer Mensch, und seine Empfindungen reichten durch alle Himmel- und Höllenkreise, von der Seligkeit bis zum kalten Grausen, und auch die Schauer genoss er noch als ein Betrachter. Insofern war er Immoralist, als die Welt für ihn wesentlich einen natürlichen oder einen mathematischen Sinn hatte. Satanist hieße, daß er ein böses Gewissen gehabt hätte, und vielleicht hat er seine fiebrige Liebe zu schönen Haaren und weichen Körpern als sündhafte Wollust empfunden. Wahrscheinlich ist es nicht, daß er, der im Forschen mit einer erhabnen Vorurteilslosigkeit an die Dinge ging, sein Herz durch die Begriffe von Tugend und Laster beschmutzen ließ. Sehr wohl konnte er mit seiner unbedingten Freiheit läßliche Demut vor den überlieferten Religionsformen vereinen. Wie ihn in Kunst und Wissenschaft seine Freude am Sehen und Bilden zwar nicht vor dem Fragen, aber vor einem zerlegten Skeptizismus bewahrte, so sein Schönheitsfönn zwar nicht vor dem Laster, aber vor der Befleckung. Er mag das Furchtbare mit kindlichem Seelenadel getan haben. Die Gioconda ist seine echte Tochter: auf ihrem Antlitz ist die tiefste Verderbniß und die räthelhafteste Unschuld: die Natur selbst, die sich nichts versagt, die sich durch ihre eigenen Widersprüche nicht aufhebt; die mit dem spielt, was in ihren begrenzten und bewußten Geschöpfen als Sünde, Gefahr, Verderbniß erscheint, selig in ihrer eignen Unermeßlichkeit und Unverwüstlichkeit — die Natur hat Leonardo gesehen, geföhlt und erraten, wie nur noch Shakespeare, der sie nach sich u f. Der Meister ist in sie eingedrungen nicht in beraushtem Wirbel, in mystischem Untergang, sondern hellstchtig und vielspältig wie ihre unendlichen Formen und Reize, mit dem romantischen Sinn für Abenteuer und Gefahr. Als Erster und Feinster hat er die ganze fragwürdige Natur wieder ehrlich gesprochen, weil er sich selber heilig wußte mit ihr und in ihr.