

28. Juni 2003, Neue Zürcher Zeitung

Der doppelte Leonardo

Der doppelte Leonardo

Leonardo da Vinci in New York und Paris

Warum zwei Ausstellungen, die nahezu dasselbe Material präsentieren, dem Publikum doch zwei völlig unterschiedliche Erlebnisse bieten können: ein Vergleich zweier Präsentationen mit Zeichnungen von Leonardo da Vinci in New York und in Paris.

Kunstaussstellungen sind bekanntlich das Ergebnis zahlreicher Kompromisse. Die Kosten für Versicherung und Organisation sind heute so hoch, dass auch die mächtigsten Museen der Welt ähnlich wie Opernhäuser kooperieren müssen, um Events zu realisieren, auch wenn die Fragilität einiger Gegenstände bedingt, dass sie nur für eine Etappe zur Verfügung stehen. Dies bedeutet unvermeidlich, dass die Exponate von Ort zu Ort ändern, auch wenn sich die Kuratoren viel Mühe geben, das Konzept kohärent zu halten.

Die Ausstellung der Zeichnungen von Leonardo da Vinci, die im Metropolitan Museum in New York von Januar bis März 2003 unter der Leitung von Carmen C. Bambach zu sehen war und derzeit im Louvre unter der Leitung von Françoise Viatte und Varena Forcione gezeigt wird, ist in diesem Sinne eine willkommene Überraschung. Denn es handelt sich um zwei dezidiert verschiedene Ereignisse, auch wenn mehr als zwei Drittel der ausgestellten Blätter Leonardos identisch sind. Der Grund dafür, dass die beiden Ausstellungen so unterschiedlich sind, liegt zum einen in den objektiven Bedingungen für die Kuratorinnen. Das Metropolitan hat fast alle Werke Leonardos, die sich in Nordamerika befinden, zusammengestellt, wobei die 14 Zeichnungen aus verschiedenen Sammlungen und der Codex Leicester, der heute Bill Gates gehört, bestimmte Fragestellungen verlangten. Die Situation im Louvre ist ganz anders: Ein Ziel der Kuratorinnen war es, das örtliche Corpus der 22 Zeichnungen Leonardos und 47 Blätter seiner Nachfolger dem Publikum komplett vorzustellen. Das Museum besitzt ohnehin ein Drittel der Gemälde und Kartons, die heute dem Künstler unstreitig zugeschrieben sind. Hier war es deshalb möglich, zwei Sektionen um das Porträt von Isabella d'Este und die «Anna selbdritt» zu organisieren, die in New York fehlten. Noch mehr, es war möglich, die zwölf Handschriften Leonardos im Institute de France - Reliquien, die auch für Spezialisten bis heute schwer zugänglich sind - zum ersten Mal seit 1952 wieder auszustellen.

Divergierende Perspektiven

Der zweite Grund, warum diese beiden grossartigen Ausstellungen so unterschiedlich sind, hängt jedoch mehr mit den divergierenden Strategien und Forschungsperspektiven der Kuratorinnen zusammen. In New York waren die Blätter Leonardos chronologisch geordnet und wurden - wenn möglich - auch thematisch behandelt. Dieser Ansatz hatte den Vorteil, dass man deutlich sehen konnte, wie Leonardo sich gleichzeitig an verschiedenen Fronten des Schaffens und des Wissens engagierte und welche Spannungen und Widersprüche in seiner zeichnerischen Forschung bestanden. Ein anderer Vorteil der New Yorker Strategie war es, dass man

die überwiegend überzeugenden Vorschläge der Kuratorin für eine neue Entstehungszeit einiger Blätter Leonardos überprüfen konnte. In Paris ist das Material stattdessen nach vierzehn thematischen Sektionen strukturiert, ohne dass das chronologische Raster völlig aufgegeben wird. Der grösste Vorteil besteht hier darin, dass einige Projekte besser nachzuvollziehen sind: Insbesondere die grossartige Serie der Vorzeichnungen für die «Anna selbdritt» bietet eine einmalige Gelegenheit, den Arbeitsprozess Leonardos im kleinsten Detail bis zum Endprodukt zu verfolgen. Diese Wahl bedeutet aber auch, dass einige sehr wichtige Aspekte seiner Karriere, wie die Anatomie, die Kartographie oder die Naturwissenschaft, völlig oder teilweise ausgeblendet bleiben.

Die unterschiedlichen Akzente haben deswegen zwei verschiedene, manchmal komplementäre Interpretationen zur Folge. Paris betont die zentrale Stellung Leonardos. Die Sektion, die der Werkstatt Verrocchios gewidmet ist, enthält nur vier Werke, die vorwiegend in Zusammenhang mit dem Altarbild für den Dom von Pistoia stehen. Dieser Auftrag beweist, wie der Lehrer Leonardos - im krassen Kontrast mit seinem Lehrling - sogar bei wichtigen Werken seinem Assistenten die Ausführung überliess. Dass Lorenzo di Credi und - bei anderen Aufträgen - Botticelli sowie Leonardo mit ihrem Meister Verrocchio zusammenarbeiteten, war jedoch bereits bekannt. Viel innovativer war deshalb die entsprechende Sektion in der New Yorker Ausstellung: Nur dort konnte man mehrere spektakuläre Zeichnungen Verrocchios bewundern, die seine Rolle als Erfinder verschiedener grafischer Techniken, die später von Leonardo weiterentwickelt wurden, dokumentieren. In seiner Werkstatt entstand die Technik a uso di fumo - heute sfumato genannt - bereits in den späten sechziger oder Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts, als Leonardo erst knapp zwanzig Jahre alt war. Und Verrocchio war es auch, der kinetische Vitalität in den Federskizzen entwickelte, die Leonardo später in die revolutionäre Technik des componimento inculto oder skizzenartigen Entwurfes, um Ernst Gombrich zu zitieren, transformierte.

Im Katalog der New Yorker Ausstellung konnte man zudem den Essay von Alessandro Cecchi lesen, der entscheidende Entdeckungen für die Leonardo-Forschung bietet. Der Vater Leonardos, Ser Piero di Antonio da Vinci (1427-1504), war ein namhafter Notar, aber niemand hatte vorher die Idee, seine Akten im florentinischen Archivio di Stato zu studieren: Cecchi hat herausgefunden, dass Ser Piero der Notar von Verrocchio war. Er verwaltete zudem die finanziellen Interessen vieler vornehmer Klöster, wie die der Serviten von SS. Annunziata und der Augustiner von San Donato a Scopeto. Es ist deshalb kein Zufall, dass Leonardo sein erstes Meisterwerk - die unvollendete «Anbetung der Könige», heute in den Uffizien - für San Donato malte und nach seiner Rückkehr von Mailand nach Florenz eine Version der «Anna selbdritt» im Kloster der Serviten begann. Weit entfernt davon, ein isoliertes Genie zu sein, das sich, wie oft in der Literatur behauptet, nur in einem höfischen Ambiente wie im Mailand von Ludovico il Moro ausdrücken konnte, war Leonardo im Florenz seiner Zeit glänzend vernetzt.

Erfolgreiche Zusammenarbeit

Während das Problem der Ausbildung Leonardos in New York ausführlicher behandelt wurde, sind in Paris die norditalienischen Künstler, die mit Leonardo in Kontakt kamen, besser repräsentiert. Die New Yorker Auswahl stellte exemplarisch einige wenige (15) und sehr bekannte, wenn auch exquisite Blätter von Giovanni

Antonio Boltraffio, Bernardino Luini und anderen aus, aber in Paris ist die eminente Wirkung Leonardos auf die Kunst seiner Zeit noch besser dokumentiert.

Wenn man die beiden Ausstellungen als ausgezeichnetes Ergebnis einer gut geplanten und erfolgreichen Zusammenarbeit beschreibt, muss man gleichwohl zugeben, dass die beiden Projekte auch deshalb so unterschiedlich geworden sind, weil sich die Kuratorinnen manchmal nicht einigen konnten. Provenienz, Zuschreibung und Datierung werden von den Spezialisten Leonardos kontrovers diskutiert, wenn auch nicht so heftig wie im Fall Michelangelos. Einige Zeichnungen der Ausstellungen in New York und Paris werden in der Fachliteratur Leonardo mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Dies lässt sich exemplarisch am berühmten Rotkreide-Blatt für die Schlacht von Anghiari zeigen. Carmen Bambach gibt in ihrem Beitrag für den New Yorker Katalog zu, dass die Zuschreibung der «atemberaubenden Zeichnung» auf der Vorderseite des Blattes von einigen Leonardo-Forschern in Frage gestellt wird, doch mit präzisen formanalytischen Beschreibungen weist sie darauf hin, dass Leonardo hier zuerst den Kopf grob skizziert hat, bevor der Künstler die Schatten mit seinen charakteristischen parallelen Strichen, die - weil er linkshändig war - von unten rechts nach oben links laufen, hinzugefügt hat. Im Gegensatz zu vielen Kollegen ist die Autorin zudem überzeugt, dass auch die schwache Rückseite zum Corpus Leonardos gehört: Für sie sprechen die lebhafteste Bewegung der Umrisse, die meisterhafte Modulation des Chiaroscuro und die gewandten runden Striche im Gesicht des Soldaten, die mit der linken Hand gezeichnet wurden, für die Authentizität dieser Skizze. In New York war das Folio in der Mitte eines Raums ausgestellt, so dass man Recto und Verso genau analysieren und vergleichen konnte. Im Louvre war man wohl anderer Auffassung: In Paris kann man nämlich einzig die Vorderseite bewundern.

Alessandro Nova