

Insel Verlag

Leseprobe



Vahland, Kia  
**Leonardo da Vinci und die Frauen**

Eine Künstlerbiographie

© Insel Verlag  
978-3-458-17787-6





KIA VAHLAND

LEONARDO DA VINCI  
UND DIE FRAUEN

---

---

EINE KÜNSTLERBIOGRAPHIE

---

---

Mit zahlreichen Abbildungen

Insel Verlag

Erste Auflage 2019

© Insel Verlag Berlin 2019

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch  
Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch  
Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne  
schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder  
unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-17787-6

---

---

## INHALT

---

---

Prolog: Leonardos Frauenbild	7
I Kindsein	13
II Landjugend	31
III Bilderstadt	47
IV Liebesspiele	65
V Das erste Schlüsselwerk: Die Bergtigerin	89
VI Marias Freund	117
VII Das zweite Schlüsselwerk: Die Schöne mit dem Biest	143
VIII Streit- und Sinneslust	161
IX Pose oder Poesie	179
X Gebären und Töten	195
XI Das dritte Schlüsselwerk: Die Weltenfrau	227
XII Ewige Malgründe	249
Epilog: Leonardo heute	267
Dank	277
Anmerkungen	278
Literatur	326
Gemälde	339
Vita	341
Personenregister	343
Bildnachweis	348



---

---

## VORWORT

---

---

Die Malerei ist weiblich, jedenfalls die Leonardo da Vincis. Von seinen frühen Madonnen (Tafel 1 und 2) bis zur späten »Anna selbdritt« (Tafel 23), von dem ersten Porträt, das er malte, der »Ginevra de' Benci« (Tafel 9), bis zur »Mona Lisa« (Tafel 28) sind die Hauptfiguren auf Leonardos Gemälden Frauen. Auf seinen überlieferten, sicher eigenhändigen Tafelgemälden wirken lediglich zwei Männer als Protagonisten. Der eine ist der »heilige Hieronymus« (Tafel 14), das unvollendete Bild eines sich selbst befragenden alten Mannes, der in der Wüste mit der Entsagung ringt. Der andere ist ein jugendlicher, so selbstbewusster wie sinnlicher »Johannes der Täufer« (Tafel 29), den Leonardo an seinem Lebensende malt. Man muss schon alle Jünger auf dem Fresko des »Abendmahls« (Tafel 19) oder alle Jesusbabys auf den Madonnenbildern hinzuzählen, um doch noch auf ein halbwegs ausgewogenes Geschlechterverhältnis zu kommen. Nicht einmal Josef hat es auf Leonardos Bilder der Heiligen Familie geschafft, seinen Platz überlässt der Künstler Marias Mutter Anna (Tafel 22 und 23). Und gemalte Porträts von Königen, Päpsten und Fürsten fehlen völlig. Nur eine Porträtskizze für ein Herrschergemälde entwirft Leonardo. Auch sie zeigt eine Frau: Isabella d'Este, die Markgräfin von Mantua (Tafel 20).

Leonardo da Vinci hat so viel für die Sichtbarkeit von Frauen getan wie kein anderer Maler. Wahrgenommen wird er im 20. und 21. Jahrhundert aber anders: als technischer Pionier, der mit seinen gezeichneten Flugapparaturen, Waffensystemen, Hebevorrichtun-



gen die Erfindungen der Moderne vorweggenommen hat. Das ist zu einseitig. Leonardo hatte Freude daran, auf dem Papier Maschinen aller Art zu entwerfen. Gebaut allerdings wurden sie fast nie. Wären ihm diese Ingenieursleistungen das Wichtigste im Leben gewesen, er wäre ein gescheiterter Mann.

Seine Maschinen bilden nur einen kleinen Teil seines umfassenden zeichnerischen Œuvre. Ausgiebig befasst er sich mit der menschlichen Anatomie, der Erdgeschichte, dem Wachstum von Pflanzen und immer wieder, mit größter Leidenschaft, mit den Bewegungen des Windes und des Wassers. Er zeichnet, um die Welt zu verstehen, und er versteht die Welt, um sie zu malen. Die Malerei ist ihm die höchste aller Wissenschaften, das Leitmedium seiner Zeit. An der Staffelei wird der Mensch zum Schöpfer, hier darf er sich Mutter Natur, der großen Kreativen, verwandt fühlen. Wenn Leonardo sich manchmal im Atelier quält und nur langsam Strich um Strich setzt, dann deshalb, weil er so viel nachdenkt über das, was und wie er es zeigen will. Er ist ein Maler-Philosoph, wie schon Zeitgenossen verwundert bemerken<sup>1</sup>, einer, der aus Erkenntnisinteresse arbeitet und weil er den Menschen etwas mitzuteilen hat.

Das Wissen, um das Leonardo in seiner Malerei kreist, ist das Wissen der Frauen. Schon in der Antike galt das Gemälde einer schönen Frau als Beweis für die Kunstfertigkeit eines Malers. Ihre Verführungskraft ist auch die seine. Frohlockend schreibt Leonardo einmal, wie Betrachter seine gemalten Frauen hingebungsvoll küssen.<sup>2</sup> Bis zu seiner Zeit wurden Mädchen auf italienischen Porträts nur im keuschen Profil gezeigt. Erst Leonardo wendet seine Frauenfiguren dem Betrachter zu und erlaubt beiden einen innigen Dialog. Leonardos Frauen haben eine Seele und einen starken Willen, sie bewegen sich in Raum und Zeit, sind Wesen eigenen Rechts in einer Epoche weiblicher Rechtlosigkeit. Leonardos *belle donne* besitzen, was der Dichter Francesco Petrarca einst an Frauenbildnissen vermisste: »voce ed intellecto«, Stimme und Verstand.<sup>3</sup> Gemeinsam mit seinen femininen Modellen erfindet der Künstler die

unabhängige, selbstgewisse Frau, sie wird in seinen Werken zum ebenbürtigen Gegenüber des Mannes.

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. Seine in sich ruhende Maria unterwirft sich keinem Verkündigungengel und seine Malerei keinem Bildbesteller. Die Gemälde, die ihm wirklich etwas bedeuten, behält Leonardo bis zu seinem Lebensende bei sich. Darunter sind die »Mona Lisa« und die »Anna selbdritt«: Beide Werke verbinden das Weibliche mit der Natur- und Erdgeschichte, die der Maler in den Landschaftshintergründen entfaltet. In Leonardos Sicht kann eine individuelle Frau für das große Ganze stehen, weil sie mit der Natur die Gabe teilt, Leben zu geben. Diese Fähigkeit zum steten Neuanfang ermöglicht der Menschheit, das Dasein immer wieder neu zu gestalten. Der unbeherrschbaren Natur, ihren Meeren und Felsen, Tieren und Pflanzen begegnet der Vogelliebhaber, Bergwanderer und Vegetarier dabei mit Hochachtung, und diese verlangt er auch den Betrachtern seiner Kunst ab.

So ist die Vorstellung abwegig, Leonardo wolle sich mit seinen gezeichneten Panzern und seinen Flussumleitungsplänen die Welt untertan machen. Ja, er stellt sich dem Krieg und begleitet den Schlächter Cesare Borgia auf einem Eroberungszug. Doch ganz offenkundig hadert der Künstler mit dem, was er sieht. *Pazzia bestialissima*, »höchst bestialische Verrücktheit«, nennt er den Krieg und verarbeitet ihn in seinem Entwurf für ein Gemälde der »Anghiari-schlacht« (Abb. 32), das von der Ausweglosigkeit gewalttätiger Konflikte handelt.<sup>4</sup>

Das Zerrbild von Leonardo als Techniknarr und virilem Mustermann geht zurück auf eine Leonardo-Schau, die im Herbst 1939, als der Zweite Weltkrieg begann, in Mailand zu sehen war. Der italienische Diktator Benito Mussolini, nach Selbstaussage der »größte lebende Italiener«, wollte hier den »größten Italiener der Vergangenheit« feiern.<sup>5</sup> Ausgestellt waren erstmals Modelle von Leonardos

Maschinen, die zu seinen Lebzeiten nie gebaut worden waren. Und seine zutiefst humanistische Aktzeichnung vom »Vitruvmann« (Abb. 21) in Kreis und Quadrat sollte nun den technikaffinen, beinahe selbst zur Maschine gewordenen Menschen der Zukunft repräsentieren.

Nach dem Ende des Faschismus wirkte das Image vom unbittlichen Rationalisten Leonardo nach. Es beeinflusste im späten 20. Jahrhundert noch die Vordenker der Computerindustrie, die auf der Suche nach einem Ahnherrn Leonardos Entwurfszeichnungen entdeckten und seither zwar nicht mehr den Krieger, aber den Maschinisten und Technikvisionär Leonardo für sich beanspruchen (vermutlich auch deshalb erwarb Bill Gates im Jahr 1994 Leonardos naturwissenschaftliche Handschrift, den Codex Leicester).<sup>6</sup> Wieder bleibt eine Leerstelle: Übergangen und übersehen werden Leonardos Frauen, für deren Präsenz auf der Bühne der Kunst- und Naturgeschichte der Künstler so viel tat.

Im Jahr 2019 liegt Leonardo da Vincis Tod fünfhundert Jahre zurück. Es ist Zeit, vorurteilsfrei zurückzublicken, seine Gemälde und Zeichnungen zu betrachten und seine Texte zu lesen. Ihm zuzuhören und den Zeitzeugen, die ihn persönlich kannten.

Das unternimmt diese Künstlerbiographie in ausführlichem Quellenstudium. Ausgewertet werden neben Leonardos künstlerischen Werken seine zu Lebzeiten unveröffentlichten Schriften zur Kunst und zur Natur sowie seine tagebuchähnlichen Notizen. Hinzu kommen Briefe und Aussagen von Zeitgenossen, notarielle Urkunden, Steuer- und Gerichtsunterlagen und andere Dokumente. Dieses breite Panorama an Belegen ermöglicht es, spätere Wertungen wie die des Kunstschriftstellers Giorgio Vasari kritisch einzuordnen (Quellenangaben mit den italienischen und lateinischen Originalzitaten sowie Hinweise zum kunsthistorischen und historischen Forschungsstand finden sich im Anhang).

Außer von Leonardos gesamtem Leben und Werk und der Kunst

seiner Zeit erzählt das Buch von den sozialhistorischen und politischen Umständen, unter denen dieser Ausnahmekünstler wirkte. So handelt das erste Kapitel von Leonardos frühen Madonnen und von der Rolle der Mütter und ihrer Säuglinge in der Renaissance. Und das vierte Kapitel schildert, wie in Florenz einerseits die Liebe in symbolreichen Spektakeln gefeiert wurde, andererseits Männer verfolgt wurden, die Männer liebten.

Leonardo da Vinci war der uneheliche Sohn eines Notars und einer einfachen Frau vom Land; eine höhere Schulbildung blieb ihm deshalb verweigert. Als junger Mann wurde er einmal der Sodomie, homosexueller Handlungen, angeklagt. Seine Herkunft und sein Begehren brachten ihn in eine gesellschaftliche Außenseiterrolle. Das aber war, so scheint es, ein Glück. Anstatt in patriarchalen Familienstrukturen lebte der Maler mit seinen Schülern und Liebhabern in einer Haus- und Arbeitsgemeinschaft. Vorgegebene Lehrmeinungen stellte er auf den Prüfstand. Er ging seinen eigenen Weg, nahm nichts für gegeben, zeichnete und malte, forschte und schrieb, was ihm in den Sinn kam. So konnte er sich in seine Gestalten, die weiblichen wie die männlichen, hineinversetzen und auch dem Werden und Vergehen der Natur nachspüren. Diese Geschichte erzählt nicht vom virilen Genie und weiblichen Opfer, sie handelt von einem beschwingten, schöpferischen Miteinander. Leonardos enorme innere Freiheit, seine ungebundene Phantasie und sein Einfühlungsvermögen machen die Universalität seines Schaffens aus.



# I

---

---

## KINDSEIN

---

---

Es geht ihm gut. Er ist wohlgenährt, ausgeschlafen und wird geliebt. Nackt sitzt das groß geratene Kleinkind auf einem bequemen Samtkissen, seine Mutter umfasst seinen Rücken, so sicher und fest, dass ihre Fingerspitzen eine Delle in seinem Babyspeck hinterlassen.<sup>1</sup> (Tafel 1) Ihm kann nichts passieren. Eigentlich. Sein linkes Bein tritt in die Luft, als wolle er seine Kraft an einem imaginären Gegner testen. Aber da ist niemand, nur sie und er, in ihrem etwas höhlenartig dunklen Palazzo mit den Rundbogenfenstern, die den Blick auf eine flirrend blaue Berglandschaft freigeben. Warmes Licht fällt auf seinen rundlichen Kinderkörper, betont seinen muskulösen Rumpf, den kaum behaarten Kopf. Vor allem aber modelliert es das helle Gesicht und Dekolleté seiner jungen Mutter. Schön ist sie mit ihren zurückhaltenden, noch mädchenhaften Zügen, dem kleinen Mund, den gesenkten Lidern unter hohen, hellen Brauen. Und sie hat sich schön gemacht. Es muss Stunden gedauert haben, das Haar so zu flechten, dass keine Strähne auf die Stirn fällt, aber links und rechts der Wangen unter einem schmalen Schleier gezähmte blonde Locken herauskullern und das engelhaftige Gesicht rahmen. Ein transparent schimmernder Bergkristall hält ihr tiefblaues Gewand zusammen. Unter goldbestickter Borte kräuselt es sich über den kleinen Brüsten, die wohl immer noch das Kind nähren.

Jetzt aber ist die Mutter, im Gegensatz zu ihm, vollständig bekleidet. Unter dem Umhang trägt sie ein hochgeschlossenes rotes, am Ärmel gerafftes Kleid, zudem fällt ihr ein buntes Seidentuch von

der Schulter über den Rücken auf den Schoß. Ein bisschen altertümlich wirken die vielen Stoffbahnen, so als sehnte sich ihre Trägerin aus dem späten 15. Jahrhundert in die Antike zurück. Das aber interessiert den Jungen nicht. Sie ist seine Mutter, und sie ist für ihn da. Er lässt sich gerne auf das Spiel ein, das sie ihm anbietet. Mit der Linken fasst sie den Stängel einer Nelke, hält sie in sein Gesichtsfeld. Er streckt beide Hände aus, konzentriert sich und greift nach der roten Blume, ohne sie sofort zu berühren.

Es wirkt, als wisse er, was er tut. Als sei er entschlossen, die Nelke, sein Schicksal, anzuschauen und in Besitz zu nehmen. Viel zu ernsthaft ist er für sein Alter. Wie sollte es auch anders sein: Er heißt Jesus Christus, und er wird seine Mutter nicht überleben, sondern in nicht einmal dreiunddreißig Jahren vor ihren Augen für die Menschheit sterben, gekreuzigt von Nägeln, die ungefähr so groß und lang sind wie der Stiel dieser Nelke. Die Blume, rot wie Blut, erzählt von der Liebe Gottes, seines Vaters, die letztlich dazu führen wird: zur Passion des Sohnes, der Marias einziges Kind ist. Und sie, die junge Mutter, zeigt auf dem Bild trotz alledem keine Furcht. Sie genießt die Nähe zu dem vitalen Knaben, ihre eigene Schönheit, die Ruhe im Palast. Dieser Moment gehört ihr und ihrem Baby.

Nicht ganz. Sosehr sich Leonardo da Vinci in dem kleinen Werk aus Florenz beim Malen in seine Protagonisten hineinversetzt, so sehr denkt er an die Menschen, die in seiner Zeit und irgendwann später das Bild betrachten werden. Einer der ersten ist Giuliano de' Medici, der jüngere, etwas ungestüme Bruder des Herrschers über Florenz, Lorenzo de' Medici. Die Wappensymbole der Familie sind Kugeln, an sie können die unscheinbaren Glasbälle erinnern, die vom Kissen des Knaben herabbaumeln. Zudem ähneln die modernen Fensterbögen im Bild denen von Giulianos Palazzo Medici. Als Symbol der Reinheit Mariens ist rechts unten im Gemälde eine hingehauchte Blumenvase zu sehen, für die Leonardos Biograph, der Renaissancemaler und -schriftsteller Giorgio Vasari, im 16. Jahrhundert besonders schwärmt. Er berichtet, das Bild sei in den Besitz

von Papst Clemens VII. gelangt, einem unehelichen Sohn Giuliano de' Medicis. Der Vater hat es wohl direkt beim Künstler bestellt. Das Gold, die feinen Farbschichten, die Sorgfalt: Ein Auftrag der Medici mag Leonardos Aufwand erklären.<sup>2</sup>

Das Madonnenbild ist eines der ersten bekannten eigenhändigen Gemälde von Leonardo da Vinci. Als es um das Jahr 1475 entsteht, ist der Maler ein langgelockter Jüngling in seinen frühen Zwanzigern und bereits vollgültiges Mitglied der Florentiner Malergilde. Doch er lebt und arbeitet noch bei seinem Lehrherrn, sei es aus Anhänglichkeit oder weil er auf eigene Rechnung nicht genügend Aufträge bekäme in der vor Kunst und Künstlern strotzenden Stadt.

Leonardos Meister Andrea del Verrocchio führt eine gutgehende Werkstatt in der Via Ghibellina, nur einen kurzen Spaziergang vom Rathaus, dem Palazzo Vecchio, entfernt. Das Viertel ist belebt, Handwerker und kleine Händler bieten ihre Dienste in den schmalen Gassen an. Künstler werkeln meistens in einem großen, fensterlosen Raum zur Straße hin, die Tür steht offen und lädt Passanten ein, vorbeizuschauen. Zum Kochen und Schlafen ziehen sich die Künstlerfamilien und die Lehrjungen in die hinteren Räume oder ins Obergeschoss zurück.

Andrea kommt aus einer Ziegelbrennerfamilie, die Kunst bedeutet für ihn einen sozialen Aufstieg. Bevor er sich erst der Bildhauerei, dann der Malerei widmete, hatte er das Handwerk des Goldschmieds gelernt. Einem älteren Meister dieses Faches war er so dankbar, dass er dessen Nachnamen Verrocchio annahm. Jetzt gehen in seinem Atelier die Reichen und Mächtigen ein und aus. Andrea, Leonardo und die anderen Mitarbeiter können alles: Sie schnitzen, meißeln, gießen Bronzen, schmieden Rüstungen, malen, liefern den Schmuck für Feste, Theaterkulissen und ganze Inneneinrichtungen von Adelspalästen. Bei wichtigen Aufträgen kooperiert Andrea mit Meistern, die ihm verbunden sind, darunter der junge, bald berühmte Sandro Botticelli.



Die Medici und andere hohe Herren sind in der Werkstatt Stammkunden. Von den traditionellen Schmucktellern mit Geburtsmotiven über Hochzeitstruhen bis zum Grabmal bekommt man in der Via Ghibellina mit einem gut gefüllten Goldsack alles, was das Leben und den Tod stilvoll aussehen lässt. Nur von der Freskenmalerei lässt Verrocchio die Finger – das ist eine Spezialität von Andreas Rivalen, den beiden Brüdern Pollaiuolo; sie sind in diesem Fach dann doch gewiefter als der Bildhauer.

Madonnenbilder auf Pappelholz gehören zu Andrea del Verrocchios Standardrepertoire. Doch keines aus seiner Werkstatt ist so raffiniert wie die »Madonna mit der Nelke« des jungen Leonardo. Ihm sitzt wohl dasselbe Mädchen Modell wie Verrocchio, zumindest übernimmt er dessen weibliches Schönheitsideal einer femininen jungen Frau mit vollem Gesicht, das Haar kunstvoll geflochten. Leonardo hat, wie alle Schüler Andreas, über Jahre hinweg die gezeichneten Frauenköpfe seines Meisters immer wieder kopiert, mit Bleistift und Feder auf Papier oder mit Metallstiften auf billigem Holz. (Siehe auch Abb. 35)<sup>3</sup>

Doch bei aller ebenmäßigen Mädchenhaftigkeit, bei allem Harmoniewillen: Leonardos Madonna ist anders. Sie hält ihre Emotionen zurück, ist auffallend nachdenklich und weiß doch genau, was sie will, wenn sie dem Jungen die Nelke reicht. Das Gemälde ist keine bloße Momentaufnahme; es veranschaulicht einen ganzen Handlungsablauf, eine Interaktion zwischen zwei innig verbundenen, doch autonom fühlenden Wesen.

Der Maler versucht sich in Teilen des Gemäldes an Ölfarben, die im Gegensatz zu den klassischen, mit Ei gebundenen Temperafarben nur sehr langsam trocknen. Dies erlaubt es, auf die nasse Farbe eine weitere aufzutragen, so dass die Töne ineinander verschwimmen. Das kleine Bild ist hochexperimentell, denn obwohl die Florentiner Ölfarbe bereits kennen und gelegentlich auch nutzen, ist die Technik hier noch lange nicht so weit entwickelt wie in Flandern.

Leonardo ist begeistert, wie natürlich die Farben mit Öl als Bindemittel wirken. Er entwickelt unter anderem an diesem Madonnenbild die Kunst der sanften Übergänge zwischen Hell und Dunkel. Allerdings ist ihm noch nicht klar, wie viel Öl er beim Anmischen der Farben verwenden muss. Sein Meister Verrocchio kann es ihm nicht beibringen, er hat selbst gerade erst mit dem Malen begonnen und bleibt lieber bei der in Florenz bewährten Temperamalerei. Leonardo wählt also die falsche Mischung – und die Madonna wird bald tiefe Runzeln bilden, welche die Bildoberfläche bis heute rau wirken lassen.<sup>4</sup>

Mit dem weichen Schattenspiel verortet Leonardo Mutter und Sohn im Hier und Jetzt des Palazzo und nimmt ihnen die Weltferne, die ältere Madonnenbilder oft umgibt. Die beiden befinden sich in einem schützenden, dunklen Raum; dieser aber ist kein Gefängnis, sondern er öffnet den Blick auf die helle Weite gottgegebener Berggipfel, wie sie in der Toskana kaum zu finden sind, wohl aber in der Vorstellungskraft des Künstlers. Fern und Nah bedingen sich wie Licht und Schatten, Leben und Tod, Natur und Kunst. Leonardo ist ein junger, noch nicht lebenskluger Mann. Aber er hat eine Ahnung vom großen Ganzen, das sich im kleinen Menschen spiegelt.

»Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen«, notiert Leonardo später, »nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele.«<sup>5</sup> Der so erkannte Mensch ist bei ihm keineswegs immer männlich. Im Gegenteil. Es sind Mütter, an denen er in den Siebziger- und Achtzigerjahren des 15. Jahrhunderts erstmals seine Grundüberzeugung testet: Die Regungen der Psyche und des Geistes drücken sich in den Bewegungen des Körpers aus. In wenigen Federstrichen wirft der Zeichner eine schreitende jugendliche Mutter aufs Blatt, ihr Zopf weht beim Gehen. Sie muss mit dem Oberkörper das Gewicht des schon stämmigen Kleinkindes auf ihrem Arm austarieren. Auf dem Weg vor ihnen hat es irgendetwas Interessantes entdeckt und strebt nun mit Blicken und Gesten nach unten. Die Mutter



Abb. 1: Leonardo da Vinci,  
Studie einer jungen Frau  
mit Kind, British Museum,  
London

will die Neugier des Kleinen nicht bremsen, aber sie hat ihre eigenen Ziele und arbeitet der Schwerkraft so freundlich wie bestimmt entgegen.<sup>6</sup> Ein Kind will und muss sich bewegen, es mag klein sein, aber es hat seinen eigenen Kopf. (Abb. 1)

In der Renaissance und noch lange danach wurden Babys mit Bandagen so fest eingewickelt, dass sie Arme und Beine nicht mehr rühren konnten. Leonardos Geschmack ist das offenbar nicht. Er rät Malern zu einem liebevollen Blick auf die Ungeschicklichkeiten von Kleinkindern: »Die kleinen Kinder seien im Sitzen unbefangen und unbeholfen, im Stehen schüchtern und ängstlich.«<sup>7</sup> Ihn faszinieren freie Knaben, die aus den sicheren Armen der Mutter heraus die Welt entdecken.

Die Welt, das ist auf einer anderen Zeichnung eine Hauskatze, nicht gefährlich, doch auch nicht einfach zu bezwingen.<sup>8</sup> (Abb. 2) Ein Junge greift nach ihr, das Tier aber will kein Spielzeug sein und entwindet sich halb seiner zudringlichen Neugier. Die Mutter, lächelnd, hält beide auf dem durch kräftige Schraffuren verschatteten Schoß. Sie greift nicht ein. Soll er seine eigenen Erfahrungen ma-



Abb. 2: Leonardo da Vinci,  
Studie zur Madonna mit Katze,  
British Museum, London

chen und merken, dass die Welt nicht immer tut, was man von ihr will. Mildem Blickes scheint nun der Junge zu erkennen, dass auch er geduldig sein muss mit der eigenwilligen Katze, so wie die Mutter es mit ihm ist.

Nur wer Liebe erfährt, kann Liebe geben. Das ist keine Selbstverständlichkeit in der Renaissance. Ob Frauen überhaupt lieben können, darüber wird noch im 16. Jahrhundert eine lebhafte Debatte toben. Die Tendenz ist: eher nein. Sie können sich nur kühl verweigern oder demütig empfangen, die volle Spanne des Empfindens ist dem Mann vorbehalten. Es gibt aber außer den wenigen wortgewaltigen Literatinnen, die in der Hochrenaissance ihre Stimme erheben, immer auch männliche Humanisten, die dem widersprechen und Frauen für liebesfähig halten.<sup>9</sup>

In der Malerei steht zumindest ein weibliches Sentiment außer Frage: die Mutterliebe, die in beinahe jedem Haushalt auf einem Madonnenbild an der Wand gepriesen wird. Das beliebteste aller Motive hat neben dem religiösen auch einen pädagogischen Sinn. Jungen sollen sich die Jesus- und Johannesknaben zum Vorbild neh-

men, sollen sich an ihnen erfreuen und ihnen nacheifern. Mädchen sollen von der Keuschheit Mariens lernen und ihre spätere Mutterrolle vor Augen haben, die in der Gedankenwelt der Renaissance die eigentliche Bestimmung einer Frau ist. Bräute bekommen zur Hochzeit Jesuspuppen geschenkt, um das Muttersein zu üben.<sup>10</sup>

Auf manchen Bildtafeln (auch aus Leonardos Umfeld) reicht Maria ihrem Sohn die bloße Brust.<sup>11</sup> Beim Stillen festige sich die Mutterbindung, beteuern Prediger und Humanisten. Es heißt, der Vater präge Gestalt und Geist des Nachwuchses mit seinem Samen, der Beitrag der Mutter sei es dagegen, das Kind erst in ihrem Bauch, nach der Geburt dann mit ihrer Milch zu nähren. Die entsteht im Glauben der Zeit aus dem in der Schwangerschaft im Körper angesammelten Menstruationsblut; auch Leonardo hing dieser mittelalterlichen Fehlinformation eine Weile an.

Doch die gemeinsame Verantwortung der Eltern für das Kind bleibt zumeist Theorie. In der Praxis zählt die Mutterrolle kaum etwas, der Beitrag des Vaters dagegen alles in einer Gesellschaft, welche die männliche Erbfolge absolut stellt und Frauen keine Rechte über ihre Kinder zugesteht. Es verhalten die schönen Worte von den »zarten Empfindungen« der Muttergottes beim Stillen, ihrem »Entzücken«, den Sohn zu nähren (so ein Prediger schon im 13. Jahrhundert).<sup>12</sup>

Ein Großteil der bessergestellten Florentinerinnen stillt gar nicht erst. Stattdessen schließen ihre Männer Verträge mit den Gatten der Ammen, die diese Aufgabe übernehmen. Die Väter leitet die Sorge, Sexualität, vor allem aber eine neue Schwangerschaft könne die Milch ihrer Ehefrauen verunreinigen. Es ist aber ihr Anliegen, bald wieder Vater zu werden, denn mehrere Nachkommen erhöhen die Chancen, einmal Erben zu bekommen. Viele eheliche Kinder zu haben ist für den sozialen Status der Männer von Bedeutung; eine innige Mutter-Kind-Bindung in den ersten Lebensjahren erscheint manchen demgegenüber zweitrangig. Von den ärmeren Milcheltern erwarten die Väter, auf Geschlechtsverkehr zu verzichten und eine