

Sigrid Ladwig

SELTEN KEHRE ICH ZURÜCK

Roman

chter Verlag

All rights reserved
Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2019
Achter Verlag, Weinheim
www.achter-verlag.de

ISBN 978-3-948028-03-9

Gestaltung: Katharina Pischedda
Satz: Röser Media, Karlsruhe
Druck: bookpress.eu

Il Cavallo

Mailand, um 1489

Auf dem Dach des ehemaligen Herzogsschlosses Corte Vecchia lag seit dem frühen Morgen ein großes Leintuch ausgebreitet. Es war zwölf Ellen lang, zwölf Ellen breit und sorgfältig mit Kalk bestrichen. Die ersten Tropfen eines Frühlingsregens fielen einem jungen Mann ins Gesicht, der gerade nach dem Tuch sehen wollte.

„Meister Leonardo, das Leinen!“, rief Arrigo ins Arbeitszimmer seines Herrn hinein. Leonardo eilte an ihm vorbei, die Treppe hinauf, immer zwei Stufen auf einmal nehmend. Der Gehilfe hatte Mühe, ihm zu folgen. Sie liefen über den Dachboden. Leonardo riss die Luke zum Dach auf. Das Leintuch war völlig durchnässt.

„Zum Teufel! Schnell, Arrigo!“

Hastig legten sie das große Tuch zusammen.

„Was ist das?“, wollte Arrigo wissen.

„Das ist gekalktes Leinen“, erwiderte Leonardo. „Wenn man sich daraus eine geschlossene Zeltform machen lässt, dann kann man sich damit aus jeder beliebigen Höhe herabstürzen, ohne Schaden zu nehmen.“

„Warum sollte das jemand tun?“, fragte der Gehilfe erstaunt, hinter Leonardo her in die Stube zurück eilend. Dessen Blick wanderte zu der unvollendeten Kuppel des Mailänder Doms hinüber, auf der die Arbeiter über Gerüste kletterten. Die Stadt lag in lichtem Dunst. Neben dem Schlossdach erhob sich der Glockenturm der Kirche San Gottardo.

„Wenn ich auf dem Dach neben dem Turm stehe, werden sie mich von der Kuppel aus nicht sehen können“, murmelte Leonardo.

„Warum sollte man sich irgendwo hinabstürzen?“, fragte sein Gehilfe nochmals, aber er bekam wieder keine Antwort.

Vor Leonardos Schreibstube zwitscherten die jungen Mehlschwalben. Immer weiter wagten sie sich aus halbkugeligen Lehnestern hervor und schlugen dabei unbeholfen mit ihren kleinen Flügeln. Leonardo beobachtete, wie wendig die Elternvögel beim Beutefang über Dächer, durch Mauerlücken und Torbögen flogen. Sein Blick folgte den Flugkünstlern, die mühelos dahinzogen, um mit Insekten im Schnabel zum Nest zurückzukommen. Es war doch, dachte er, keine ausgemachte Tatsache, dass das Fliegen allein den Vögeln vorbehalten war. Der Mensch hatte bereits damit begonnen, die Elemente zu bezwingen: auf dem Land und zu Wasser – und der Erfinder war sich sicher, dass er auch die Lüfte erobern würde. „So wie sich der schwere Adler in hoher, dünner Luft zu halten vermag oder die über dem Meer bewegte Luft ein beladenes Schiff dahintreibt, wenn sie gegen schwellende Segel stößt, so kann ein Mensch mit künstlichen Flügeln die Luft bezwingen und sich über sie erheben, wenn er gegen ihren Widerstand Kraft erzeugt und sie besiegt“, notierte Leonardo.

Sein erster Entwurf sah vor, dass der Flieger mit dem Gesicht nach unten auf einem Brett lag, festgeschnallt mit einem Hals- und einem Hüftgurt. Die Bewegung der Flügel lenkte er beim Steigen mit den Armen, während die Flügel sich senkten, und beim Abfallen mit den Beinen, wobei sich die Flügel hoben. Durch Versuche wollte er herausfinden, welche Energie genau gebraucht wurde, damit der Mensch die Schwerkraft überwinden und emporsteigen konnte. Ihm war bewusst, dass dafür enorme Anstrengungen vonnöten

waren, aber die menschliche Muskelkraft war seine einzig mögliche Energiequelle.

Leonardo zeichnete einen der Flügel, die Rippen, die Gelenke zum Strecken, Krümmen und Drehen, und machte Anmerkungen zum Material, wobei er den Flügel in drei Teile gliederte: „A soll aus jungem, ungeschältem Tannenholz sein, B soll Barchent sein, auf den eine Schicht aus Federn aufgeleimt wird, um den Flügel luftundurchlässig zu machen. C soll gestärkter Taft sein oder versuchsweise dünner Karton.“

Als sein Blick wieder auf die Skizze fiel, erschien ihm der Entwurf plötzlich unzureichend. Er korrigierte in seinen Notizen: „Ich sage, dass es nützlicher ist, wenn man aufrecht steht, als wenn man auf dem Bauch liegt, weil sich so die Maschine nicht überschlagen kann.“

Die Stunden vergingen, weitere Maschinen entstanden auf dem Papier und wurden immer komplexer. Mal sollte der Flieger den Apparat mit Füßen über Steigbügel bedienen, dann wieder sollten gleich mehrere Männer ein großes Rad als Antrieb betätigen. Noch besser gefiel Leonardo allerdings die Variante mit einem schalenförmigen Rumpf, in dem ein Mann mit Kopf, Händen und Füßen vier paarweise angeordnete Flügel in Auf- und Abwärtsbewegungen versetzte. Die Flügel sollten „kreuzweise angetrieben werden wie bei der Gangart der Pferde“, schrieb er. Zwei einziehbare Leitern am Rumpf würden die Maschine im nötigen Abstand vom Boden entfernt halten. Bei den schwalbenähnlichen Mauerseglern hatte

Leonardo beobachtet, dass sie am Boden wegen ihrer kurzen Beine nicht genug Platz für ihre Flügel zum Aufsteigen fanden.

Auch an die Sicherheit des Fliegers dachte er. „Dieses Werkzeug wirst du auf einem See erproben, und du wirst einen langen Schlauch umgürtet tragen, damit du beim Sturz nicht ertrinkst.“

Von draußen ertönte ein vielstimmiges Zetern: Ein Sperber war aufgetaucht – eine tödliche Gefahr für die Schwalben. Als der Greifvogel wieder verschwand und das aufgeregte Flattern der Singvögel nachließ, rief er nach Arrigo. Gemeinsam stiegen sie wieder auf das Dach, diesmal, um das große Leintuch zum Trocknen auszubreiten. Danach blieb Leonardo mit einem Ruck an der Dachbodentür stehen.

„Sieh nur, Arrigo!“ Er wies auf die Hauswand.

„Ja und?“

„So schau dir doch dieses geflügelte Ungeheuer an, den Drachen mit dem weit aufgerissenen Rachen und dem zu Berge stehenden Kopfhhaar! Und unter ihm, hier“, Leonardo fuhr mit dem Finger die Umrissse eines Mauerflecks nach, „kriecht ein wunderbarer Löwe, der sein mächtiges Haupt brüllend zurückwirft, bereit, den Kampf mit dem Drachen aufzunehmen!“

In diesem Moment schlug die Turmuhr von San Gottardo zum Angelus. Arrigo glaubte tatsächlich, in den beiden Mauerflecken zwei Tiere zu erkennen.

„Wenn du auf manche Mauern achtest, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, so kannst du da Dinge erblicken wie Landschaften, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, weiten Ebenen, Tälern und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da Kämpfe

von Tieren und Menschen sehen, wunderbare Figuren und Trachten. Es ist wie beim Klang der Glocken, da findest du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wieder, das du dir vorstellen kannst. Achte auch auf die Wolken oder auf Schlamm, auch da kannst du wunderbare Entdeckungen machen, selbst wenn dir diese Art des Schauens klein und unbedeutend vorkommen mag.“

Seit Beginn des Jahres 1489 wurde das Schloss der Sforza an der Porta Gioia in Mailand umgebaut. Regent Ludovico Sforza hatte die Architekten Benedetto Ferrini, Antonio Averulino, Leonardo da Vinci und Francesco di Giorgio Martini mit den Arbeiten beauftragt. Das ehemalige Kastell der Visconti war seit 1454 der Hauptsitz der Sforza. Über dem Tor prangte ihr Falken- und Schlangewappen. Im Herzogshof, hinter dem Hof der Rocchetta, sollte einmal das Reiterstandbild des Condottiere Francesco stehen. In der Rocchetta befand sich im Erdgeschoss des westlichen Eckturms die Sala del tesoro, die Schatzkammer, die Bramante mit Szenen um Merkur und Argus ausgemalt hatte. Dort war Argus dargestellt, der den herzoglichen Schatz hütete.

Die Außentürme sollten um einen neuen Turm ergänzt werden, die dicken Wehrmauern weiter verstärkt, der Schlossgraben unter Wasser gesetzt und geheime Verbindungsgänge geschaffen werden.

Leonardo war außerdem für die Dekorationsarbeiten in den Festsälen zuständig. Eine Hochzeitsfeier stand bevor: Ludovicos Neffe, Gian Galeazzo Sforza, rechtmäßiger Herzog von Mailand, sollte Isabella d'Aragona, die Tochter des Herzogs von Kalabrien, heiraten, mit der er bereits im Alter von drei Jahren verlobt worden war. 1476, als drei Scholaren seinen älteren Bruder Galeazzo Maria ermordeten, war Gian Galeazzo zum Regieren noch zu jung gewesen.

Seitdem führte sein Onkel Ludovico die Herrschaft, während er selbst zurückgezogen im Schloss in Pavia lebte.

Als es Frühling wurde, gab es für Leonardo in den Schlossgärten viel zu tun. Die üppigen Eschen ließ er in geometrischen Formen beschneiden und die Zweige der Ligusterhecken so um ein Stangengerüst winden, dass sie Arkaden aus Blattwerk bildeten. Auch plante er den Bau eines Gartenpavillons mit einem Brunnen.

Die Hochzeitsvorbereitungen wurden verschoben, als aus Neapel die Nachricht vom Tod der Mutter der Braut kam. Doch die Arbeiten an den Verteidigungsanlagen gingen weiter. Leonardo vermaß und zeichnete die Ghirlanda, die aus dem inneren Graben mit seinem Damm hinter der Außenmauer bestand. Daneben trug er die Maße von Graben und Festungsmauern ein.

„Der Graben in der Ghirlanda misst dreißig Ellen, sein Damm ist sechzehn Ellen hoch und vierzig breit“, informierte er Francesco Martini. „Die Außenmauern sind vierzig Ellen hoch, die Innenmauern sechzig. Alles recht und gut, außer wenn ich sehen muss, dass die Kanonen in der Ghirlanda nicht für den Geheimgang ausreichen. Das Gleiche gilt, wenn eine ausfällt, weil die Kanoniere des Feindes immer auf die Kanonen in den Festungen zielen. Und wenn hier auch nur ein Geschoss die Mauer durchschlägt, können die Feinde durch diesen Bruch eindringen und alle Türme und Mauern im Inneren erobern.“

„Ihr solltet dem Regenten Eure Entwürfe für den Schacht möglichst schnell vorlegen“, riet Francesco Martini. In diesem Moment trat ein Diener an Leonardo heran, überreichte ihm einen kleinen Briefumschlag ohne Absender, verneigte sich wortlos und ging. Leonardo wandte sich an Francesco, um sich zu verabschieden. Er

sollte am nächsten Tag im Auftrag des Regenten nach Pavia reiten. Als er im Schlosspark allein war, öffnete er unter einem der Bögen aus Ligusterzweigen den Brief und las: „Der Herzog hat beschlossen, das Pferd machen zu lassen, aber er hat es eilig.“

Das war ein bedeutsamer Wink. Für das geplante Reiterstandbild hatte Leonardo bisher nur Entwürfe geliefert. Sein Plan eines lebensgroßen, sich aufbäumenden Pferdes, unter dessen Vorderhufen ein besiegtter Krieger lag, hatte den Regenten nicht zufriedengestellt. Er wollte ein Standbild in mehrfacher Lebensgröße. Ein solches Ausmaß machte die aufsteigende Haltung des Pferdes fast unmöglich. Über Leonardos Bedenken verstrich die Zeit.

Beinahe zehn Jahre war es nun her, seit Leonardo aus Florenz einen Brief an Ludovico Sforza geschrieben hatte, in dem er ihm auf selbstbewusste Art seine Dienste anbot – vor allem als Erfinder neuer Kriegsmaschinen wie transportabler Brücken und Geschütze, im letzten Punkt aber auch als Architekt und Künstler: „Zur Zeit des Friedens glaube ich, dem Vergleich mit jedem anderen in der Baukunst genügen zu können ... Auch werde ich Skulpturen von Marmor, Bronze oder Ton bilden, ähnlich in der Malerei, was man im Vergleich zu jedem anderen bilden kann, und sei er, wer er will. Auch wird man das Bronzepferd ins Werk setzen können, das der unsterbliche Ruhm und die ewige Ehre des berühmten Andenkens Eures Herrn Vaters und des ruhmwürdigen Hauses Sforza sein wird.“

Gleichzeitig mit diesem Brief hatte Ludovico ein Empfehlungsschreiben von Lorenzo de' Medici erhalten, dem Herrscher über Florenz, in dem Leonardo als begabter Musiker und Maler vorgestellt wurde. Tatsächlich berief der Sforza 1481 den knapp dreißigjährigen

Florentiner zunächst als Hofmusiker in seine Dienste. Leonardo spielte der Mailänder Hofgesellschaft auf einer Laute vor, die er selbst aus einem Pferdeschädel angefertigt hatte. Später erhielt er den Auftrag, das Porträt der siebzehnjährigen Cecilia Gallerani zu malen, der schönen und klugen Geliebten Ludovicos. Zeitgleich wurde ihm eine eigene Wohnung in der Corte Vecchia zugewiesen.

Die Zeilen, die Leonardo unter den Ligusterbögen an die Absenderin des kleinen Briefs schrieb, verrieten einen gefühlvollen Überschwang, den er sonst nicht zeigte:

„Herrliche Durchlaucht, Cecilia, Geliebteste, meine Göttin, ich las deine allerbezauberndste Botschaft ...“

Schon zuvor waren solche Sätze zwischen ihnen hin und her gegangen. Cecilia hatte einmal geschrieben:

„Lionardo! So mächtig liebte der Zyklop Polyphem Galatea, dass er in seinem Herzen die Glut des Ätna spürte ...“

Darauf hatte er eine Maske für sie gezeichnet und die Worte dazu notiert: „Wenn du die Freiheit liebst, enthülle nicht, dass mein Gesicht ein Gefängnis der Liebe ist.“

Auf dem bald darauf vollendeten Bildnis wirkte Cecilia reifer als in Wirklichkeit. Die großen braunen Augen blickten verträumt, während um den kleinen Mund ein kaum merkliches Lächeln spielte. Das glatte Haar lag so eng am Kopf an, dass das Gesicht „verglast“ erschien, wie Leonardo es ausdrückte. Ein schmales ledernes Stirnband und ein zweites Band in Höhe der Augenbrauen schmückten die Stirn. Cecilia trug ein rotes Kleid, dessen Stoff mit kunstvollen Bändern geschnürt war, und auf ihrer linken Schulter lag ein blauer Überwurf. Eine zweireihige Granatkette hob sich von der weißen

Haut ihres Halses ab, auf der sanfte Schatten lagen. Ihre schmale Hand ruhte auf dem weißen Fell eines Hermelins. Dieses Raubtier, Symbol der Keuschheit, war eines von Ludovicos Hoheitszeichen und spielte mit seinem griechischen Namen „galen“ zugleich auf Cecílias Namen an.

Der Erfolg dieses Porträts und die Fürsprache Cecílias hatten Leonardo zu dem begehrten Auftrag des Reiterstandbilds des Francesco Sforza verholfen. Doch es gab viele Arbeiten und Aufgaben, die ihn in der darauffolgenden Zeit ablenkten. Da war der Auftrag vom April 1483: Die Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis verlangte bis zum 6. Dezember des gleichen Jahres „Unsere Madonna mit ihrem Sohn mit höchster Sorgfalt in Öl ausgeführt und mit diesen zwei Propheten“.

Das Werk war für den Hochaltar des Bildhauers Giacomo del Maino in der Capella dell'Immacolata der Kirche San Francesco il Grande bestimmt, dessen Schnitzwerk außerdem vergoldet werden sollte. Leonardos Mitarbeiter, die Brüder Ambrogio und Cristoforo Preda, hatten ihre Bilder, die Seitenflügel mit vier musizierenden Engeln, fristgerecht vollendet. Leonardo stellte sein Bild der Felsgrottenmadonna jedoch erst viele Monate später fertig. Da er mehrere Wünsche der Bruderschaft nicht erfüllt hatte, wollten die Mönche ihm nur 25 Dukaten zahlen. Daraufhin behauptete Leonardo, ein Kunstsammler habe ihm einen weit höheren Preis geboten.

Als die Brüder mit einer Klage drohten, reagierte er gar nicht mehr, weil ihn andere Dinge beschäftigten. Ab April 1485 befasste er sich mit Entwürfen für ein Bild der Madonna und spielender Kinder. Er sollte ein kleines Altarbild der Geburt Christi malen, das Ludovico Sforza dem König von Ungarn, Matthias Corvinus, schenken wollte.

Außerdem war Leonardo ausgiebig mit Arbeiten am Mailänder Dom beschäftigt. Den Grundstein des gotischen Bauwerks hatte am 15. März 1386 Giovanni Galeazzo Visconti gelegt. Hundert Jahre später waren immer noch das Baptisterium und die Krypta im Bau und an den fünf Westportalen fehlten die Domtüren. Auch die Kuppel war bislang unvollendet geblieben. Gerade hatte der Freiburger Baumeister Peter Niesenberger Mailand fluchtartig verlassen, nachdem seine fehlerhaften Arbeiten an der Kuppel wieder abgetragen werden mussten.

Der Dom erhob sich im Herzen der Stadt. Um ihn herum drängte sich ein Gewirr von Häusern, durch das sich Gassen, Kanäle und kleine Wildbäche schlängelten. Giovanni Visconti hatte die Kanäle nah an den Dom heranführen lassen, damit man den Marmor auf Kähnen hierher befördern konnte. Vor der Stadt nahm der Ticinello ihr Wasser auf, auf dem die Mailänder ihre Handelsware bis zu den Alpen brachten. Nicht weit vom Dom entfernt stand ein auffälliges Gebäude: Es war der vor dreißig Jahren begonnene Backsteinbau des Ospedale Maggiore, des berühmten Hospitals des Filarete, auf das die Mailänder besonders stolz waren.

Eine Gruppe von Architekten war auf einer Domgalerie ins Freie getreten. Einer von ihnen rollte seine Pläne aus, auf denen er Notizen über die Belastung von Rundbögen und Spitzbögen gemacht hatte.

„Eure Gegenüberstellung bedeutet sicher, je aufrechter ein Bogen ist, desto haltbarer wird er“, sagte Francesco Martini, Ingenieur des Herzogs von Urbino. „So ist es“, antwortete Leonardo.

„Und ich vermute, Ihr verwendet Ketten als Gegengewichte!“, rief der Mailänder Baumeister Donato Bramante lebhaft.

„Nein, die Bögen, die mit Ketten befestigt sind, werden nicht halten“, war Leonardos Antwort.

„Was schlägt Ihr sonst vor?“

„Bis jetzt konnte ich keine andere Lösung finden.“

Leonardo entging nicht Bramantes spöttisches Lächeln, ehe er sich abwandte und die Stufen zur nächsthöheren Galerie hinaufstieg. Alle folgten ihm, nur Leonardo und Francesco Martini blieben zurück.

„Ihr solltet eure Pläne dem Baurat vorlegen und dazu ein Modell anfertigen“, sagte Martini, als ihre Blicke zur Stadtmauer wanderten.

Kurze Zeit darauf rief der Consiglio della Fabbrica alle Architekten auf, ihre Baupläne für die Vollendung der Vierungskuppel einzureichen. Auch Leonardo beteiligte sich daran. Er kannte in Abbiategrosso einen Tischler namens Bernardo Maggi. Dieser fertigte nach seinen Anweisungen ein kleines Holzmodell an, das Leonardo mit einem Schreiben an die Bauhütte sandte. Darin verglich er das Gefüge eines Bauwerks mit der inneren Gliederung des menschlichen Körpers und pries seinen Entwurf als „Medizin“ für den „kranken Dom“: Dieser brauche „einen heilkundigen Baumeister“, als den Leonardo sich ausführlich empfahl. Sein Modell aber habe „das Ebenmaß, die Übereinstimmung und die Gesetzmäßigkeit, die dem begonnenen Bauwerk eigen ist. Mich oder einen anderen, der es besser vorführte als ich, nehmt ihn euch, lasset jedes Gefühl beiseite.“

Franchino Gaffurio, Kapellmeister am Mailänder Dom, trat gerade in seine Orgelstube, als er einen Mann bemerkte, der sich über das Manual der Orgel beugte. Er richtete sich mit freundlichem

Gruß auf und Franchino erkannte den Maler und Baumeister Leonardo da Vinci.

Wenige Tage später zeigte Leonardo dem Kapellmeister in seinen Heften Entwürfe für neuartige Musikinstrumente. Darunter waren Orgeln, deren Tasten sich schneller bedienen ließen, Trommeln und Pauken mit variabler Tonhöhe, Flöten mit Klappen zum Schließen der Grifflöcher, ein Glockenspiel mit vier Tasten und Hämmern und sogar eine Viola, die sich wie ein Tasteninstrument spielen ließ.

Franchino Gaffurio lauschte aufmerksam Leonardos Erklärungen, als er seinen forschenden Blick auf sich fühlte.

„Darf ich Euch malen, so wie Ihr jetzt hier steht?“

Franchino war verwundert, aber einverstanden. Und so kam Leonardo nun mehrere Tage hintereinander und malte ihn im Halbdunkel des Kircheninneren mit einem Notenblatt in der Rechten, die auf einer Stuhllehne ruhte. Der Kapellmeister lernte die Unterhaltungen mit Leonardo schätzen, bis der Maler eines Tages plötzlich wegblieb und er nichts mehr von ihm hörte. Den Entwurf für die Vollendung der Domkuppel zog Leonardo ebenfalls zurück, die Bauhütte erhielt keine Nachricht mehr von ihm.

Im Juli 1489, als Leonardo sich in Pavia aufhielt, schrieb der florentinische Gesandte Pietro Alemanni von dort im Auftrag Ludovicos an Lorenzo de' Medici:

„Der Regent Ludovico ist gewillt, seinem Vater ein würdiges Denkmal zu errichten und seinen Wünschen gemäß ist Leonardo beauftragt worden, das Modell eines großen Pferdes herzustellen, samt der Reiterfigur des Herzogs Francesco Sforza in ganzer Rüstung. Und da Seine Hoheit etwas ganz Außerordentliches machen lassen will, ganz aus der bisherigen Art, soll ich an Euch dies

Schreiben mit der Bitte richten, aus Florenz gnädigst ein oder zwei Meister zu senden, welche in diesem Gebiet besonders erfahren sind, und obgleich der Regent diese Arbeit Leonardo in Auftrag gegeben hat, so scheint mir, als habe er kein rechtes Vertrauen, dass dieser sie durchführen würde.

Gegeben zu Pavia, 22. Juli 1489

Petrus Alemannus“

In Pavia wirkte Leonardo an verschiedenen Bauten mit. Im Castello Visconti, wo die herzogliche Bibliothek in einem Schlossturm untergebracht war, las er die Schriften berühmter Architekten und Techniker. Dort lernte er den Mathematiker und Rechtsgelehrten Fazio Cardano kennen, der ihm seine Übersetzung der „*Prospectiva communis*“ von Johannes Peckham schenkte, eines damals bekannten Standardwerks der optischen Wissenschaft.

Studien ganz anderer Art trugen ebenfalls dazu bei, dass Leonardos Arbeiten am Standbild nicht vorangingen. Schon in Florenz war er mit der Anatomie in Berührung gekommen, jetzt betrieb er zum ersten Mal selbst die Wissenschaft vom Körperbau der Lebewesen. Bei seinem Aufenthalt in Pavia hatte er an Sektionen teilgenommen, was ihn jedoch nicht befriedigte. Deswegen hatte er sich über den Henker von Mailand die Möglichkeit verschafft, menschliche Köpfe zu zerlegen und das Schädelinnere zu untersuchen.

„Wenn du eine Zwiebel in der Mitte durchschneidest, wirst du alle Schichten und Rinden, die ihren Mittelpunkt ringsum bekleiden, sehen und zählen können. Wenn du in gleicher Weise durch die Mitte des Kopfes eines Menschen schneidest, wirst du erst das Haar, dann die Kopfhaut, dann das Muskelfleisch und die Knochenhaut

und den Schädel, dann innen die Hirnhäute und das Gehirn schneiden.“

Leonardo zeichnete die aufgeschnittene Schädelkapsel, das Schädellinnere mit verzweigten Adern und Nervensträngen und mit den Augäpfeln, aus ihrer Knochenhöhle herausgenommen. Er zeichnete die Kieferhöhlen und vermutete in der oberen „den Lebenssaft, der die Wurzeln der Zähne ernährt“. Die Zahnwurzeln studierte er, ebenso die unterschiedlichen Arten von Zähnen. Er entdeckte den Rachen-Nasen-Kanal und glaubte, dass durch ihn die Tränen vom Herzen „in die Augen steigen“. „Die Tränen kommen vom Herzen und nicht vom Gehirn“, meinte er.

Leonardo beschrieb sein Vorgehen beim Sezieren genau. Vom Gehirn stellte er einen Wachsabguss her. Dazu nahm er es entweder aus dem Schädel heraus und füllte Wachs in die Höhlungen ein oder er ließ es im Schädel und goss die Masse durch das Hinterhauptloch ein.

In der letzten der vier Hirnkammern siedelte er das Gedächtnis an und in der vorletzten Kammer den „Zusammenfluss aller Sinne“. Hier vermutete der Forscher den „Sitz der Seele“. Er untersuchte auch die Muskeln des Gesichts und wie sich darin der Seelenzustand ausdrückte, etwa den „Muskel des Zorns“ und den „des Schmerzes“. Den menschlichen Willen wiederum siedelte er in den beiden seitlichen Gehirnkammern an, „von wo aus er den allgemeinen Sinn bewegt“.

Für das noch nicht einmal begonnene Reiterdenkmal bat Leonardo am 31. August Piattino Piatti, der sich Platino Plato nannte, um eine Inschrift. Der Dichter schrieb für ihn folgende Verse:

„Nicht Lysipp bin ich, nicht Apell noch Polycleutus ...

Florentiner bin ich, Leonardo, und komme aus Vinci.
Ein Bewunderer und Schüler der Alten ...
Ich tat, was ich konnte, gnädig sei mir die Nachwelt.“

Am 13. Januar 1490 wurde im Schloss von Mailand ein Maskenfest zu Ehren der jungen Gemahlin Gian Galeazzos gefeiert. Isabella von Aragonien und er hatten ein knappes Jahr zuvor geheiratet. Sie lebten meist außerhalb Mailands, in Pavia. Das Bühnenstück pries der Hofdichter Bellincioni als „Festa del Paradiso“. Angeblich hatte Ludovico das Libretto geschrieben, doch es stammte von Bellincioni selbst. Das Bühnenbild mit dem Olymp und der goldenen Himmelskugel dagegen hatte Leonardo da Vinci gestaltet.

In dem Stück lobten die Götter von Merkur bis Saturn die Schönheit Isabellas. Die Zuschauer applaudierten begeistert, als die nach den Göttern benannten Planeten sich vor ihren Augen wie von Zauberhand drehten. Ludovico, der das rechtmäßige Herzogspaar Mailands mit dieser Schau besänftigen wollte, zeigte sich stolz und zufrieden über die Wirkung.

„Ihr verdankt es Leonardo! Schenkt ihm wieder Vertrauen!“ Lächelnd vernahm Ludovico dicht an seinem Ohr die Stimme seiner Geliebten, während auf der Bühne der Götterbote Merkur auftrat und Isabella die Göttinnen der Anmut, Grazien und Nymphen sowie die sieben christlichen Tugenden zuführte.

„Am 23. April 1490 begann ich dieses Buch und begann wieder mit dem Pferd“, schrieb Leonardo ins Tagebuch, als er erneut offiziell mit dem Reiterdenkmal beauftragt wurde. Er besuchte jetzt oft das Gestüt des Hauptmanns und berühmten Turnierkämpfers Galeazzo Sanseverino und studierte dort die Pferde. Von den