

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00380270 9

Lange, Julius Henrik
Studien über Leonardo
da Vinci

ND
623



ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 87.

STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI

VON

JULIUS LANGE

AUS DEM DÄNISCHEN ÜBERSETZT

VON

IDA JACOB-ÄNDERS

MIT 14 ABBILDUNGEN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 11 Tafeln. 3. —
2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. Fritz Wolff. 4. —
3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. Emil Jaeschke. 3. —
4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. Jakob Prestel. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —
5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. Otto Pelka. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —
6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von Neena Hamilton. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von Adolph Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —
8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. Jakob Prestel. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50
9. Giottos Schule in der Romagna. Von Albert Brach. Mit 11 Tafeln. 8. —
10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von Felix Witting. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —
11. Das Porträt an Grabdenkmälern; seine Entstehung und Entwicklung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —
12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. Walter Rothes. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —
13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von Oskar Wulff. Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —
14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von Johnny Roosval. Mit 61 Abb. 6. —
15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von Paul Schubring. Mit 30 Abbildungen. 6. —
16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von Albert Brach. Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —
17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunsthistorische Studie von S. Fechheimer. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von Walter Stengel. Mit 100 Abbildungen. 2. 50
19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von Felix Witting. Mit 9 Abb. 3. —
20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von Jos. Poppelreuter. Mit 25 Abb. 4. —
21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von C. Hasse. M. 8 Tfln. 4. —
22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Von Adolf Gottschewski. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —
23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von Curt Sachs. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —
24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von Wilhelm Pinder. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —
25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von Walter Rothes. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —
26. Jacques Dubroeuq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von Robert Hedicke. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von Siegfried Weber. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. Kirchenbauten der Auvergne. Von Felix Witting. Mit 9 Abb. im Text. 3. 50

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 87.

STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI

STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI

VON

JULIUS LANGE

AUS DEM DÄNISCHEN ÜBERSETZT

VON

IDA JACOB-ANDERS

MIT 14 ABBILDUNGEN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

NOV 27 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

UNIVERSITY OF TORONTO

70
54
12101

STUDIEN ÜBER LEONARDO DA VINCI.

(1886).

Die letzten Jahre haben sehr wichtige Ausgaben von Leonardo da Vincis nachgelassenen Schriften gebracht, vor allem Jean Paul Richters schönes Werk: *The literary works of L. d. V.* (London 1884), zwei dicke Bände, enthaltend den italienischen Text seiner originalen Handschriften mit englischer Uebersetzung und ein paar hundert schöner Heliogravüren nach Handzeichnungen von ihm. Kurz vorher hatte Heinrich Ludwig die neueste und beste Ausgabe seiner sogenannten «Abhandlung über die Malerei» (L. d. V., Das Buch von der Malerei, herausgegeben, übersetzt und erläutert von H. L., Wien 1882. Quellenschriften zur Kunstgeschichte) nach einer alten Handschrift erscheinen lassen, die jedoch nicht von Leonardo selbst niedergeschrieben ist. Trotzdem die Abhandlung über die Malerei in dieser Gestalt nicht ganz denselben authentischen Wert hat wie die originalen Handschriften, die Richter herausgegeben hat, und zum Teil denselben Stoff behandeln, so darf dennoch — was zu entwickeln hier zu weitläufig wäre — diese Ausgabe nicht unbeachtet bleiben und kann die geziemende Rücksicht beanspruchen.

Von Leonardos Schriften, die übrigens eine mannigfaltige Anzahl philosophischer, ästhetischer, naturwissenschaftlicher und technischer Stoffe behandeln, habe ich mit besonderem Interesse die eine studiert, die sich mit der künstlerischen Darstellung des Menschen und der menschlichen Gestalt beschäftigt. Manche ihrer Parteen sind geradezu geeignet, eine Aufklärung über seine eigenen, berühmten Kunstwerke zu geben. Hier soll von seinem Abendmahlsbild die Rede sein: Andere von Leonardos Aussprüchen geben sehr merkwürdige, allgemeine Gedanken über die Darstellung der menschlichen Gestalt, Ratschläge und Regeln dafür, die im Hinblick auf seine ganze Kunst noch größere Bedeutung erhalten. Daher theile ich im folgenden mit, was mir für einen größeren Leserkreis Interesse zu haben scheint.

Ch. Ravaisson-Molliens angefangene Hauptausgabe derjenigen seiner Manuskripte, die sich im «Institut de France» befinden, habe ich bei der Ausarbeitung nicht zu meiner Verfügung gehabt. Aber ich glaube nicht, daß diese Ausgabe in der oben angegebenen Richtung etwas Sonderliches enthält.

I.

Welche Richtung Leonardos künstlerisches Streben hatte, ersieht man am allerbesten aus seinem berühmten Gemälde: Das Abendmahl im Refektorium des Klosters delle Grazie in Mailand, vollendet in einem der letzten Jahre des 15. Jahrhunderts.

Es war ganz allgemein üblich gewesen, lange ehe Leonardo sein Bild malte, die Speisesäle der Klöster mit Christi letzter Mahlzeit mit den Aposteln und — mit dem Verräter zu schmücken. Und nicht allein kirchliches Herkommen hatte Leonardo den Stoff überliefert; er war ihm, wie alle solche kirchlichen Stoffe, aus der früheren Kunst in einer gegebenen Form überliefert worden, an die freilich kein Künstler gebunden war, die aber einen festen Ausgangspunkt für seine Arbeit an der Idee abgab. Ob dann seine Behandlung dem Thema eine neue Seite abgewinnen konnte, das blieb seine Sache.

Gerade in der Darstellung des Abendmahls war die Kunst bis zu Leonardos Zeit sehr konservativ gewesen. Man malte Christus und alle seine treuen Apostel in einförmiger Reihe an derselben Seite des langen Tisches sitzend, so daß sie alle von vorn gesehen werden konnten. Die Figuren sitzen jede für sich in gleich großen gegenseitigen Abständen; nur Johannes lehnt sich schlafend gegen Christi Brust, indem die alte Kunst die Worte des Evangeliums (Joh. 13, 23), daß er «zu Tische an der Brust Jesu saß», ganz buchstäblich auslegt. In den Mienen ist Trauer ausgedrückt. Freilich können auch Blick oder Handbewegungen der Figuren ein gewisses dramatisches Spiel, ein verschiedenes seelisches Verhältnis zu dem Gedanken an den Verrat zeigen doch bleibt dieser Ausdruck der Situation sehr zurückhaltend und stört die ruhige Haltung der einzelnen Personen nicht. Die Hauptbedeutung hat dieser ernsthafte und würdige Charakter der einzelnen Situationen; jeder der Apostel könnte für sich als Heiligenbild eingerahmt werden. In den mittelalterlichen Gemälden, denen, die aus dem Jahrhundert nach Giotto stammen (z. B. dem Werk im Refektorium der Kirche St. Croce in Florenz) ist der Charakter mehr typisch und allgemein, aber auch mit außerordentlicher Selbständigkeit und Ernsthaftigkeit ausgedrückt; es ist — wieviel man auch Giotto als Vorgänger der Kunst verdankt — doch noch im wesentlichen das Prinzip der romanischen oder byzantinischen Kunst, das sich hier geltend macht, und im weiteren Sinne eine Nachwirkung der antiken Kunst. Die Renaissance — z. B. Domenico Ghirlandajos Abendmahlsbilder in Ognisanti (1480, Abb. 1) und in S. Marco

— gibt den Gestalten einen mehr realistischen und individuellen Charakter und bringt etwas mehr dramatische Abwechslung in sie hinein, legt aber doch die Szene als Ganzes in der alten Weise zurecht.

In diesen älteren Bildern — denen aus dem Mittelalter und denen aus der Renaissance — sitzt der Verräter Judas ganz allein für sich an der entgegengesetzten Seite des Tisches, so daß man ihn zum Teil vom Rücken sieht. Das hat einen Sinn, solange der Hauptzweck des Bildes ist, zu erbauen und in Stimmung zu versetzen durch den reinen, ungestörten Eindruck von der Würde der heiligen Männer: sollte man Judas in der guten Gesellschaft dulden? Sollte er in einer Reihe mit den heiligen und treuen Aposteln sitzen? Leonardo ist anfangs auf diese Kompositionsweise eingegangen, indem er ohne weiteres da zugegriffen hat, wo seine Vorgänger aufhörten. Davon zeugen einzelne gezeichnete Entwürfe, die man von seiner Hand besitzt und die sich viel enger an die ältere Kunst anschließen, als sein eigenes, ausgeführtes Gemälde. Judas sitzt für sich allein den anderen gegenüber, und Johannes ist schlafend dargestellt¹.

Aber indem Leonardo sich das Ereignis vergegenwärtigte und darüber nachdachte, wie es sich allgemach entwickelt hat, und als er sich in der Phantasie in das eigene, subjektive Leben der Personen hineinversetzte, sie selbst fühlen und handeln, sich ihren Platz wählen ließ, muß es ihm einmal — vermutlich ziemlich spät — klar geworden sein, wie ungeheuer naiv die frühere Kunst sich doch eigentlich betragen habe, da sie Judas einen Platz für sich, allen anderen gegenüber, angewiesen hatte. Denn wenn Judas — als ein lebender Mensch gedacht — sich schon durch den von ihm gewählten Platz, als aus dem Kreise der anderen ausgestoßen betrachtete, dann hat er ja selbst im voraus seinen Verrat angezeigt, so daß jeder sich vor ihm hüten kann, und dann ist er gewissermaßen kein Verräter mehr. Nein, das hat keinen Sinn, wenn es nicht nur darauf ankommt, einige erbauliche und würdige Figuren auf eine Wand zu malen, sondern einen lebhaften Verkehr unter diesen Menschen zu schildern. Der große Wendepunkt in Leonardos Arbeit an dieser Idee tritt mit dem Augenblick ein, als er Judas an die andere Seite des Tisches versetzt, ihn als Apostel mitten unter all den anderen weilen läßt, die von dem Verrat

¹ So namentlich auf der Rotkreidezeichnung in der Akademie zu Venedig, wiedergegeben bei Richter I, Pl. XLV (Abb. 2). Diese Zeichnung, deren Echtheit über allen Zweifel erhaben ist, ist offenbar die älteste Vorstudie zu dem Bilde, die man bisher kennt. Darauf folgen, wie es scheint, ein paar äußerst flüchtige Federstriche auf einem Blatt in Windsor Castel, Richter I, Pl. XLV. Auch hier hat Judas seinen Platz auf der anderen Seite des Tisches. Die flüchtige, aber schöne Federzeichnung im Louvre, Richter I, 297, enthält freilich etwas, das durchaus nichts mit dem Abendmahl zu tun hat und anderes, das nicht unmittelbar mit ihm zusammenhängt, aber auch einige Figuren, mit denen nichts anderes gemeint sein kann, als Christus, der das Brotstück reicht und Judas. Die Figuren sind einzeln, ohne Zusammenhang gezeichnet; aber hier scheint Leonardo sich doch Judas mit Christus auf einer Seite sitzend gedacht zu haben. Diese Skizze zu Judas ist höchst genial; er legt die Ellenbogen auf den Tisch vor sich und hält die Hände an die Wangen wie ein Paar Scheuklappen, hinter denen man den schuldbewußt starrenden Blick ahnt.

keine Ahnung haben, den er selbst sorgfältig in seinem bösen Gewissen verbirgt. Dann erst schlägt Christi Wort: «Einer unter euch wird mich verraten,» wie ein Blitz bei ihnen allen ein, bei den Treuen, wie bei dem Verräter selbst, wie ein großes Rätsel, das eine unvergleichliche psychologische Fülle an Ausdrücken entwickelt.

Ein einzelner Zug des ausgeführten Gemäldes zeigt, wie lebhaft Leonardo sich gerade dieses Inkognito Judas' vorgestellt hat. Judas hat seinen Platz bei Tisch zwischen Petrus und Johannes, die Christus zunächst sitzen. Die erste Wirkung, die Christi Worte auf den jähzornigen Petrus geübt haben, ist die, daß er unwillkürlich nach dem Messer greift — kein Tischmesser, sondern eine Waffe, dasselbe große Messer, das er später gegen den Diener des Hohepriesters gebraucht — um den Verräter niederzustoßen. Aber die Hitze des ersten Augenblickes wird gedämpft, da er nur nicht weiß, wer es entgelten soll, wer der Verräter ist, daß es zufällig sein Nebenmann ist. Nun muß er Näheres wissen und setzt sich hinter Judas' Rücken mit Johannes in Verbindung, indem er ihm die Hand auf die Schulter legt und ihm zuflüstert, er solle den Meister fragen. Judas stößt ihn zur Seite gegen den Tisch; er achtet ihn gar nicht und hat ihn wohl außerdem nie leiden können. Mit seiner rechten Hand, die Judas berührt, hält er noch das Heft des Messers, wendet aber doch die gefährliche Messerklinge von ihm ab, wie es jeder tun würde, der in Gesellschaft anderer sich unwillkürlich davor in Acht nimmt, ihnen Schaden zuzufügen.

Freilich scheint anderen der Apostel eine bestimmte Ahnung aufzugehen, wenn Christus mit seinen Worten meint, z. B. dem vorletzten rechts, der den Zweifel und das Staunen seines Nebenmannes damit beantwortet, daß er geheimnisvoll mit seinem Daumen rückwärts, in der Richtung von Judas deutet, oder des vorletzten links («Jakobus»), der seinem Nebenmann Andreas seinen Verdacht ins Ohr zu flüstern scheint. Aber für all die anderen kommen Christi Worte wirklich wie ein Blitz aus dem heiteren Himmel. Sie haben für jeden einzelnen aus der Gesellschaft den gleichen Klang, üben aber, je nach dem Charakter und den Voraussetzungen eine verschiedene Wirkung aus. Sie erregen die reinste Ueberraschung, wie bei jenem am Tischende links («Bartholomäus»), der sich erhebt, beide Handflächen auf den Tisch stützt und sich vorbeugt, indem er mit scharf gerunzelten Brauen vorwärts starrt, wie um zu fragen, ob er richtig gehört habe; bei anderen Schrecken, wie bei dem alten Andreas, der die beiden Handflächen mit den gespreizten Fingern vorge Streckt hat; oder Neugier zu erfahren, wer gemeint ist («Thomas»), oder Zweifel («Simon»), oder das sichere Vertrauen, das den Zweifel abweist («Matthäus»). Endlich die tiefe, stille, schmelzende Trauer in dem liebevollen Herzen des jungen Johannes; er faltet die beiden Hände auf dem Tisch und neigt den Kopf zur Seite, wie in weiblicher Nachgiebigkeit gegen den Kummer: daß es soweit kommen mußte! Und in all den Ausdrücken sind die Gefühle menschlich gemischt, nicht rein und abstrakt ausgesondert. Eine merkwürdige Ausdrucksmischung zeigt der Kopf Jakobus des Aelteren, der Christus zunächst, links von ihm, sitzt. Die Miene ist fast qualvoll verzogen und der Blick scharf fragend auf Christus gerichtet, mit plötzlicher Ueberraschung, voll Kummer und Bedauern, fast Ekel, wie bei einer widerwärtigen Vorstellung, der

Raum zu geben die Seele sich weigert, und in zögerndem Zweifel, der das Wort erst noch einmal bestätigt hören will¹.

All dies entwickelt sich erst aus Judas' Iukognito und, in Verbindung damit, aus dem Umstande, daß Christus als Verräter nur «einen unter euch», aber keinen Namen nennt. Die merkwürdigste Folge hiervon ist jedoch die, daß einzelne der Apostel im ersten Augenblick Christi Worte auf sich selbst zurückführen. Nicht gerade, daß ihr Gewissen sie anklagt; aber sie werden bis ins innerste Herz beunruhigt, ihr «Allgemeingewissen» fühlt, was ihr Meister sagt. Es steht im Evangelium Matthäi (26, 22), daß die Apostel über Christi Worte äußerst betrübt waren und begannen, jeder für sich, zu ihm zu sagen: «Herr, bin ich's?»

Für das Verständnis der tiefen psychologischen Andeutung, die hierin liegt, ist Leonardo der rechte Mann gewesen; aber er hat sie weise auf ein paar der Figuren beschränkt. Der Alte am Tischende rechts («Simon»)² fühlt sich gleichsam in seinem Ehrgefühl verletzt und streckt seine Hände aus, wie um zu fragen, ob jemand sagen könne, daß Hände wie diese mit Verrat beschmutzt sein sollten. So wirken Christi Worte auf den Alten, der sich der Redlichkeit und Treue eines langen Lebens bewußt ist. Aber einer der jüngsten, Philippus³, ein weicher, fast weiblicher Charakter wie Johannes, erhebt sich vom Tisch, beugt sich gegen Christus vor und berührt mit den Fingerspitzen seine Brust, als sei der Zweifel eine marternde Waffe, die in sie eingedrungen. Es ist, als flehe er Christus an, ihn zu reinigen, ihm eine Bestätigung seiner Unschuld zu geben.

Inmitten dieser heftigbewegten Wellen sitzt Christus selbst wie ein ruhiger Fels. Er legt die linke Hand geöffnet, mit der Innenfläche nach oben, auf den Tisch, in dem er hiermit ihnen allen das traurige Faktum gleichsam vorlegt. Die rechte Hand ruht auch auf dem Tisch, aber mit der Innenfläche nach unten und die Finger ein

¹ Ich habe diesen Ausdruck nicht nach dem Kopf auf dem Gemälde geschildert, der gerade hier sehr verdorben und übermalt ist, sondern nach einer Zeichnung Leonardos in der Sammlung des Louvre (Abb. 3), photographiert und herausgegeben von Ad. Braun (vgl. Catalogue général des photographies etc. par Ad. Braun, Paris 1882, S. 305, Nr. 195). Ich habe nicht bemerkt, daß andere diesen Kopf auf «das Abendmahl» zurückgeführt haben; aber es erscheint mir infolge seines Ausdruckes und Charakters ganz zweifellos, daß er eine Vorstudie zu einem der Apostelköpfe ist, und zwar zum Kopfe Jakobus des Älteren.

² Auch bei diesem Kopf habe ich weniger das sehr verdorbene Gemälde vor Augen gehabt als eine von Leonardos Zeichnungen: ein Greisenkopf, das Profil links, völlig kahlköpfig und bartlos (in den Uffizien Abb. 4). Ich weiß wohl, daß der entsprechende Kopf auf dem Gemälde einen Bart hat, aber Charakter und Ausdruck des gezeichneten Kopfes entsprechen durchaus dem Simons auf dem Gemälde.

³ Die Art, in der die Tradition die Namen der Apostel unter Leonardos Figuren verteilt hat, entbehrt wohl jeder wirklichen Berechtigung, natürlich abgesehen von den bekanntesten Namen: Johannes, Petrus und vielleicht auch Andreas und den älteren Jakobus. Auf der Rotstiftzeichnung in Venedig hat Leonardo selbst die Figuren mit Namen versehen, aber die Sache so leicht genommen, daß der Name Filippo zweimal vorkommt. Im ganzen entsprechen die Namen dort nicht denen, die man für das Gemälde angenommen hat.

wenig über der Tischplatte erhoben — es ist gleichsam ein Zugeständnis an die anderen, daß er ihren Schmerz, Zweifel und ihr Staunen vollauf versteht; aber — sagt dann wieder die andere offene Hand — so ist es, und es kann nicht widerrufen werden. Christus ist hier als derjenige aufgefaßt, dessen Bewußtsein das aller anderen umfaßt. Sowohl das böse Gewissen des Verräters wie das gute, aber beunruhigte der Getreuen. Er weiß, was geschehen ist und was geschehen wird, und er wählt selbst seinen Augenblick. Seine Ruhe und Ueberlegenheit über die Situation ist vorzüglich gekennzeichnet durch die schlichte Symmetrie in den Linien der Figur, die sich klar von der Türöffnung im Hintergrund abhebt. Doch die Symmetrie ist nicht hart und steif: in der leichten Neigung des Kopfes nach der linken Seite, und in dem wehmütigen, schmerzlichen Antlitz mit den gesenkten Augenlidern äußert sich die tiefe, menschliche Klage, darüber, daß es so sein muß¹. Judas fährt zurück, als er Christi Worte hört, er sieht mit unverwandtem, gleichsam festgenageltem Blick auf den, der plötzlich sein wohlbehütetes Geheimnis offenbart, aber die Börse, die zugleich mit dem gemeinsamen Eigentum auch den Lohn des Verrats birgt, zieht er unwillkürlich zu sich heran: soll er den Kreis verlassen, dann soll sie ihm folgen. Die andere Hand schiebt er unsicher und zitternd Christi Hand entgegen; er fragt ja auch: bin ich es? Obwohl in einem anderen Geiste als die anderen. Judas' scharfes Profil erscheint sehr dunkel gegen die Farbe von der es sich abhebt; das ist zum Teil eine Folge der Beleuchtung des ganzen Raumes, teils des Umstandes, daß er wirklich dunkel ist und eine braune Hautfarbe hat. Doch im übrigen mußte Leonardo notgedrungen, infolge des Gedankenganges, der ihn zu seinem Resultat führte, sich dessen bewußt sein, daß alle naiven und äußerlichen Mittel um die schwarze Seele des Judas zu kennzeichnen, hier vermieden werden mußten; denn wie konnte er unbekannt sein, wenn ihm der Stempel des Verräters deutlich aufgedrückt war? Darin liegt ein ungeheurer Fortschritt in der Richtung wahrer und feiner psychologischer Kunst, besonders gegenüber den mittelalterlichen Gemälden, auf denen die Gestalt des Judas von den übrigen abgedeutet, sogar in kleinerem Maßstabe gehalten ist als die anderen. Sowohl auf Leonardos Gemälde wie auf der noch erhaltenen Handzeichnung (Abb. 5), die eine Vorstudie zu Judas' Kopf ist, zeigt der Kopf einen bei Leonardo häufigen Typus mit scharfen Zügen, krummer Nase, vorstehendem Kinn usw. Auf der Zeichnung ist die böse, gierige Seele nur schwach charakterisiert. Das Gemälde weicht etwas von der Zeichnung ab: die Stirn ist niedriger, das schwarze Haar dicker, buschiger, der Ausdruck düsterer². Die Entwicklung, die Leonardo in dieser Arbeit

¹ Den berühmten in Pastell gezeichneten Christuskopf in der Brera-Galerie zu Mailand erklärt Richter für dermaßen retuschiert und überzeichnet, daß man nicht mit Sicherheit sagen könne, ob er ursprünglich von Leonardo sei oder nicht. Richter hat freilich guten Grund zu einer Warnung vor dem früheren oft blinden Zutrauen zu dieser Zeichnung; aber er scheint uns sein Mißtrauen all zu weit zu treiben, wenn er gar nicht anerkennen will, daß in dieser Zeichnung etwas für Leonardo Typisches erhalten geblieben ist.

² Vasaris alte Geschichte, daß Leonardo den Prior des Klosters porträtiert haben sollte, muß als aus Diskussionen entstanden betrachtet werden. Die Zeichnung des

zurücklegt, hat denselben Weg genommen, den die bildend^e Kunst immer in der Darstellung des Menschen nimmt, wo sie wirklich in der Entwicklung begriffen ist; Leonardo ist diesen Weg gegangen, nicht weil er seine allgemeine Gültigkeit gekannt hat, sondern kraft eines intensiveren und tieferen Verhältnisses zu dem Thema, das er darstellen wollte. Er hat weit kräftiger als seine Vorgänger o b j e k t i v i e r t, von sich, dem betrachtenden Künstler, selbst, unabhängiger gesehen, daß seine Gestalt ihr eigenes Leben lebte. Dadurch hat er dargetan, daß er tiefer in die Subjektivität seiner Personen, ihre inneren Eingebungen und sich daraus ergebenden Handlungen eindrang. Er hat jeder der Figuren i h r e n Charakter, i h r e Subjektivität gegeben, und sie dadurch erst recht voneinander befreit; aber er hat ihre Subjektivität gerade d a d u r c h hervorgehoben, daß er ein reicheres gegenseitiges Verhältnis schuf, nicht allein das gemeinsame Hauptverhältnis zur Mittelfigur Christi schilderte, sondern sie auch in allerhand Nebenbeziehungen untereinander brachte. Er hat einen lebendigen V e r k e h r geschaffen; und dieser bringt stets den Ausdruck am reichsten und stärksten in Bewegung. Und diese Bewegung wird davon bedingt, daß er den Augenblick akzentuiert hat, den einzelnen Punkt in der Kontinuität der Zeit, einen Augenblick, in dem sich alles anders formt als vorher oder nachher. Leonardo konnte das Momentane, das Zeitweise stark betonen: Im Abendmahlsbilde ist die Komposition nicht so rasch in ihrem Fluß, reißt nicht den Charakter dermaßen in die Leidenschaft hinaus, er behält vielmehr größere Tiefe und einen reicheren Inhalt. Während diese ganze Entwicklung wie gesagt den ewigen Weg der Kunst bezeichnet, läßt sich kaum ein einzelnes Werk nachweisen, das auf einmal einen so großen Fortschritt bezeichnet. Alles ist hier umgeschaffen. Welche Kraft hat nicht zu einem solchen Durchbruch gehört! Es ist dieses außerordentliche Quantum gebundener Kraft, welches das Bild als Kunstwerk so sehr wertvoll macht. Bahnbrechende Werke sind stets die besten.

Noch eine andere Erscheinung zeigt sich hier, eine, die mit der neuen und reichen Auffassung des menschlichen Verkehrs zusammenhängt, nämlich die Art, wie die Apostelfiguren durch ihre Linien und Massen sich zu je drei und drei in Gruppen sammeln. Es ist sicherlich das erstmal seit der reifsten Periode des Altertums, daß die Plastik oder Malerei eine durchgeführte und wirklich künstlerische Gruppenkomposition geliefert, zwei oder drei Figuren! zu! rhythmischen Einheiten für das Auge gesammelt hat. Hier besteht wirklich eine Aehnlichkeit zwischen dem, was Leonardo in der neueren Kunst ausrichtete, und dem was Phidias im Altertum in der Komposition der Giebelfelder des Parthenon leistete. Im Vergleich zu den älteren Abendmahlsbildern gewährt diese Kompositionsweise gleichzeitig Abwechslung und Ruhe und schnellen Ueberblick; sie gewährt auch der rein äußeren Auffassung einen Eindruck des Verkehrs zwischen den Gestalten. Und

Judaskopfes in der Bibliothek des Schlosses zu Windsor ist in Richters Werk I, Pl. L wiedergegeben. In derselben Sammlung befinden sich Leonardos eigenhändige Studien zum Kopfe des Matthäus (Richter).

doch ist hier nur von etwas ganz Aeußerlichem die Rede: die körperliche Nähe unter den Figuren und der rhythmische Zusammenhang in ihren Linien bezeichnet zuweilen eine vollkommene Entfernthet in seelischer Beziehung, was man besonders aus der dichten Gruppe ersehen kann, die von Johannes, Petrus und — Judas gebildet wird. Das innere dramatische Zusammenspiel kreuzt und durchfährt die plastischen Gruppen auf mancherlei Art: Blicke, Mienen, Handbewegungen bilden telegraphische Leitungen zwischen den verschiedenen Gliedern der Komposition. Und doch formt alles in diesem Bilde, so durchdacht es in jeder Einzelheit ist, sich mit vollkommener Natürlichkeit, was Leonardo nicht immer glückt. Seine vollendet kunstvolle Gruppierung erhielt von nun an einen großen Einfluß auf die Kompositionsweise der italienischen Kunst, vor allem auf Fra Bartolommeo in Florenz und, theils durch diesen, theils unmittelbar auf Raphael.

Wie Leonardo ein solches Resultat wie das Abendmahlsbild erreichte, darüber geben uns seine Notizen und gezeichneten Studien einigen Aufschluß, freilich im Vergleich zu dem, was vorhanden gewesen ist, ist uns sehr wenig erhalten geblieben, und nichts, was mit dem biblischen Vorwurf des Werkes im besonderen Zusammenhang steht. Es liegt überhaupt kein Grund zu der Annahme vor, daß er Bibelstudien in weiterem Umfange gemacht habe, obwohl es einleuchtend ist, daß er, um die Tradition zu durchbrechen, auch einen scharfen und tiefen Einblick in die Erzählung vom Abendmahl, wie sie in den Evangelien steht, tun mußte. Dagegen hat er — ganz wie bei der «Schlacht von Anghiari» — im wirklichen Leben, in seiner Umgebung sich jeden Zug gemerkt, der ihm dienlich sein konnte, indem er hier wieder sein Thema generalisiert, es in breitere Gewöhnlichkeit aufgefaßt hat. Es gehörte überhaupt zu seiner Methode, Ausdruck und Wesen der Leute zu beobachten, wenn sie miteinander sprachen und wenn sie zuhörten. Eine seiner Aufzeichnungen¹ beschäftigt sich mit der Darstellung eines Menschen, der inmitten mehrerer Personen spricht, und enthält verschiedene feine mimische Beobachtungen, von denen manche an das Abendmahlsbild erinnern. Ein gezeichnetes Blatt in der Louvresammlung (Abb. 6), das wir oben angeführt haben², enthält Skizzen plaudernder Personen, namentlich eine vorzügliche Studie zu einem lebhaften, aninnierten Tischgespräch; die Figuren sind nackt abgebildet. Sie sollen keine Apostel darstellen, und es ist klar, daß nicht von so ernsthaften Dingen wie vom Abendmahl die Rede ist; aber daß Leonardo trotzdem bei dieser Studie an das Abendmahl gedacht hat, kann man mit ziemlicher Sicherheit daraus ersehen, daß auf demselben Blatt Figuren von Christus und Judas am Abendmahlstisch skizziert sind.

Eine von Leonardos Aufzeichnungen beschäftigt sich gleichfalls mit einem Tischgespräch. Sie lautet: «Jemand, der im Begriffe war zu trinken, aber das Glas auf seinem Platze stehen ließ und den Kopf nach dem Sprecher umwandte. Ein Anderer flicht die Finger beider Hände zusammen und wendet sich mit einem strengen

¹ Richter I, Nr. 594.

² Wiedergegeben bei Richter I, p. 297.

Blick an seinen Nebenmann. Wieder ein Anderer öffnet die Hände und zeigt ihre inneren Flächen, hebt die Schultern zu den Ohren empor und verzieht erstaunt den Mund (*fa la bocca della maraviglia*)¹. Ein Anderer sagt einem Nebenmann etwas ins Ohr; dieser wendet sich zu ihm um und neigt ihm das Ohr zu, indem er ein Messer in der einen Hand und das mit dem Messer halb durchgeschnittene Brot in der anderen hält; der zunächst Sitzende wendet sich mit einem Messer in der Hand um und wirft mit dieser Hand ein Glas auf dem Tisch um. Der Nächste legt die Hände auf den Tisch und betrachtet sie; der Nächste bepusetet seinen Bissen; der Nächste beugt sich vor, um den Redner zu sehen und beschattet die Augen mit der Hand; der Nächste rückt hinter den Vorgebeugten und blickt zwischen ihm und der Wand zum Redner hin.»

Man kann aus dieser Aufzeichnung viel lernen, wenn man sie nur recht versteht. Es ist ja klar, daß sie durchaus nicht *d i r e k t* vom Abendmahlsbilde handelt: wie sollte Leonardo darauf kommen, den Namen Christi mit dem Worte der «Redner» (*il proponitore*) zu umschreiben? Auch hat er nicht mit einer Silbe angedeutet, was im Abendmahl gesprochen wird, nicht einmal von dessen ernsthafter und ergreifender Stimmung. Das Ganze sind nur Beobachtungen eines gelegentlichen Tischgespräches, bei dem hauptsächlich einer das Wort führt und eine überraschende Mitteilung macht².

Ein einzelner dieser Züge — jener, der einen Bissen «bepusetet» — hat sogar einen derart alltäglichen Charakter, daß er schlecht in ein so ernsthaft bewegtes Thema wie das Abendmahl passen würde. Muß man deshalb gegen eine allzu direkte Anwendung dieser Notiz auf Leonardos berühmte Komposition protestieren, so muß man nichtsdestoweniger zugeben, daß die Notiz zweifellos wirklich eine Vorstudie zum Bilde ist, nämlich *i n d i r e k t*, in ähnlicher Weise wie die oben erwähnte gezeichnete Skizze eines Tischgespräches. Die Figur des Andreas auf dem Abendmahlsbilde gleicht auch so sehr der Person mit den seitlich geöffneten Händen, den hochgezogenen Schultern und dem verwunderten Mund, daß sie Beschreibung und Bild verbindet.

¹ Welche Miene hiermit gemeint ist, darüber erhält man Aufklärung in dem oben angeführten Stück, das davon handelt, «Jemand darzustellen, der inmitten mehrerer Personen spricht». Dort liest man folgendes: «Du mußt irgend einen alten Mann aus Verwunderung über das Gehörte die Mundwinkel herabziehen lassen, so daß sich viele Falten in den Wangen bilden, und mit den Augenbrauen über der Nase hochgezogen, so daß viele Falten in der Stirn entstehen».

² Die Ausdrucksweise am Anfang des Stückes, die Anwendung der Vergangenheitsform («Einer der im Begriff war» usw.) deutet darauf hin, daß Leonardo begonnen hat, eine einzelne wirkliche frische Beobachtung niederzuschreiben. Indem er dazu übergeht, die Gegenwartsform anzuwenden, hat er wohl eine freiere Vorstellung oder Beobachtung benutzt.

II.

Leonardo erhebt an mehreren Stellen in seinem *Trattato della pittura*¹ den bestimmten Anspruch an den Maler, daß er *universal* sei; es ist nicht genug, daß er nur ein einzelnes Ding gut machen könne, wie eine nackte Figur, oder einen Kopf, oder ein Gewand, oder Tiere, oder Landschaften, wenn er das Andere schlecht macht; das paßt nicht zu der Würde der Kunst. Selbst der wenig Begabte kann lernen, eine einzelne Sache gut zu machen, wenn er sich unablässig gerade mit dieser abgibt. Aber man bedenke, schärft Leonardo ein, daß die Malerei all die Dinge umfaßt, welche die Natur erzeugt und welche der Mensch daraus herstellt. Die mildtätige Natur hat ja dafür gesorgt, daß man überall etwas nachzuahmen findet. Welchen Reichtum an wechselseitiger Verschiedenheit bietet nicht allein die Art des Menschen zu existieren dar! Und welcher Unterschied in der Welt der Tiere, der Bäume, der Kräuter, der Blumen, und in der Landschaft, zwischen Gebirgen und Ebenen, Quellen, Flüssen, und wieder zwischen Städten, öffentlichen und privaten Gebäuden, Werkzeugen zum menschlichen Gebrauch, Gewändern, Schmucksachen, Kunstarbeiten. Der gute Künstler, dessen Seele wie ein Spiegel sein soll, der das Bild der gesammelten Welt aufnimmt, muß es verstehen, all diesen Dingen gerecht zu werden. Aber das ist *uno tristo maestro*, der nicht weiter gekommen ist als auf einem einzelnen Gebiet etwas Gutes zu leisten.

Solche Aussprüche, die wir hier nach Leonardos eigenen Worten angeführt haben, und die von seiner Seite gewiß nicht zu den leichthingeworfenen gehörten, stehen in einem gewissen Gegensatz zu der in der italienischen bildenden Kunst, wenn auch nicht allein herrschenden, so doch stark vorherrschenden *humanistischen* Richtung, ihrer entschiedenen Vorliebe für die Darstellung und Verherrlichung des *Menschen*. Spezialisten auf anderen Gebieten der bildenden Kunst, z. B. Landschaftsmaler, Blumenmaler, Tiermaler usw. gab es ja damals noch nicht; dagegen gab es italienische, besonders florentinische Künstler, die mit ausgesprochener Einseitigkeit die menschliche Gestalt zum fast ausschließlichen Gegenstand ihrer Kunst machten. Zweifellos galt Leonardos Polemik dieser Richtung, die mit Michelangelo ihren Höhepunkt erreichte. Indem er sich von ihr entfernt, nähert er sich, wie es scheint, der zeitgenössischen oder eigentlich vorhergehenden niederländischen Kunst. Wenn einer der Forderung durchaus beigestimmt hätte, die Malerei solle ein Spiegel der ganzen sichtbaren Umwelt sein, so wäre es wahrscheinlich Jan van Eyck gewesen.

Damit steht in Verbindung, daß Leonardo in seiner Theorie der Malerei vor der Skulptur und den anderen Künsten in begeisterten Worten den Vorrang gibt, indem er betont, daß die Malerei viel mehr Aufgaben biete, als die Bildhauerei². Auch darin hätten die Niederländer ihn sich zu Nutze machen können, während Michel-

¹ Richter I, Nr. 499, 500, 503, 504, 505, 506.

² Richter I, 652—655. Besonders in 655 vergleicht Leonardo die Malerei mit der Skulptur.

angelo bekanntlich mit der ihm eigenen Nachdrücklichkeit erklärte: die Skulptur sei *piu nobile* als die Malerei; er ignorierte dabei alle die Aufgaben derselben, die mit der menschlichen Gestalt nichts zu schaffen haben¹.

Leonardo war überhaupt in die Mannigfaltigkeit der Welt verliebt und hätte um keinen Preis auch nur das Geringste davon missen mögen. Gedenkt man seiner Forschung und Arbeit in ihrem ganzen Umfange, in aller möglichen Naturerkenntnis und Technik, dann begreift man es umso besser, daß er, der vielseitigste von allen Menschen, auch auf dem Gebiete der Kunst für die Sache der Universalität eintreten mußte. Wohin er sich in der Welt wandte, gab es eine Frage und eine Aufgabe für ihn. In seinen Schriften spricht er ausführlich über die Darstellung von Staub und Rauch, von Lichtwirkungen und Horizonten, von Wolken und Pflanzen usw.

Auch in seiner eigenen Wirksamkeit als ausübender Künstler finden sich einzelne Züge, die seinem Programm durchaus entsprechen. Man lese z. B. Vasaris Lobpreisung des Kartons von Adam und Eva im Paradiese, den Leonardo in seiner Jugend Grau in Grau ausführte; Vasari geht, merkwürdig genug, auf die Figuren in diesem Werk nicht genauer ein, sondern verliert sich ganz und gar in dem Entzücken über die Behandlung der Pflanzenwelt, die Wiedergabe der mannigfachen Kräuter, die Zeichnung und Verkürzung des Laubes am Feigenbaume, die Rundung der Zweige am Palmbaume. Ebenso preist Vasari an einem anderen Werk, das er auf Leonardos Jugend zurückführt, einem Madonnenbild im Besitz Papst Clemens' VII., ganz besonders die unvergleichliche Ausführung einer Nebensache, einer Glasvase mit Blumen und Tautropfen. Derartige Züge zeigen wirklich eine gewisse Uebereinstimmung mit dem nordischen Naturalismus: man muß unwillkürlich an Quinten Massys oder Holbein denken, und man ahnt schon die kommende Zeit, die aus solchen Aufgaben selbständige malerische Vorwürfe ableitet. Von all den künstlerischen Aufgaben, die nicht direkt das Menschliche betreffen, war es besonders eine, die für Leonardo der Gegenstand emsigsten Arbeitens und Studierens bildete, sowohl plastisch, wie malerisch und wissenschaftlich: nämlich die Darstellung des *P f e r d e s*, wie wir es früher bei einigen seiner größten Schöpfungen gesehen haben, seinen Reitermonumenten und dem Karton von der Schlacht bei Anghiari.

Ein merkwürdiges Schicksal hat es nun so gefügt, daß gerade all jene Arbeiten, in denen sein Interesse für die Pflanzen- und Tierwelt, überhaupt das Nicht-menschliche klar zutage trat und so glänzendes Zeugnis für sich abgelegt hatte, der Nachwelt verloren gegangen sind; nur spätere Reproduktionen oder Leonardos eigene

¹ Siehe Michelangelos Brief an Benedetto Varchi aus Rom 1549 (Milanesi *Lettere di Michelagnolo*, 522; mein Buch: *Die bildende Kunst*, S. 93) . . . Michelangelo meint mit seinen groben Worten: «Wenn der Mann, der da geschrieben hat, daß die Malerei der Bildhauerkunst vorzuziehen sei, sich ebensogut auf die anderen Dinge verstand, die er geschrieben hat, dann könnte meine Köchin besser darüber geschrieben haben», gewiß keinen Geringeren als Leonardo da Vinci, gegen den er von altersher sehr unfreundliche Gesinnungen hegte und dessen Autorität ihm ein Dorn im Auge war.

gezeichnete Entwürfe (Abb. 7) können uns von ihnen eine Vorstellung geben. Wie Leonardos Produktion jetzt vorliegt, nicht allein in den wenigen uns erhaltenen Gemälden, sondern auch in den vielen Handzeichnungen, tritt er, ganz ebenso, wie z. B. Raphael als Darsteller des Menschen auf. Für unsere Zeit liegt die Bedeutung seiner Produktion überwiegend auf diesem Gebiet. Es ist ihm von altersher hoch angerechnet worden, wie vorzüglich er das Tischtuch auf dem Abendmahlsbilde gezeichnet hat — aber darüber können doch die Meinungen nicht geteilt sein, daß sein Name durch seine Darstellung Christi und der Apostel in ganz anderer Weise in die Kunstgeschichte eingetragen worden ist. Und wenn wir auch alle geziemende Rücksicht darauf nehmen, was man von seinen verlorengegangenen Werken weiß, so zeigt sich seine Hauptaufgabe trotzdem deutlich genug als der Mensch und das Menschliche. Das beweisen auch seine Schriften über die Kunst, von wie vielen anderen Dingen sie auch handeln. Er war doch zuguterletzt ein Vollblut-Italiener und hatte mit Michelangelo viel mehr Aufgaben gemein als mit van Eyck. So charakteristisch jene in seinen Notizen enthaltenen Forderungen auf Universalität in der Kunst für ihn sind, sie auf seine eigene künstlerische Tätigkeit anzuwenden, ist immerhin etwas gewagt. Hält man sich nur an ihren Wortlaut, so ergibt dieser eine Ansicht, die von den Tatsachen, seinen Werken, nicht bestätigt wird. Seine Aufzeichnungen sind wohl eher ein Produkt vorausseilender Gedanken, als ein Programm für eigenes Schaffen. Leonardos Seele war in Wirklichkeit nicht der ruhige, passive Spiegel der Umwelt: das ist ein Vergleich, der weit besser für die Niederländer paßt. Er griff die Aufgaben mehr aktiv, in vielen einzelnen Richtungen, an. Die Malerei war für ihn «eine subtile Erfindung», die mit philosophischer und subtiler Spekulation alle charakteristischen Formen betrachtet: Meere und Länder, Pflanzen und Tiere, Kräuter und Blumen, all das, was von Licht und Schatten umgeben ist, und deshalb ist sie in Wahrheit Wissenschaft, die legitime Tochter der Natur, und mit Gott verwandt¹. Er durchdrang die ruhige Fläche des Phänomens mit der ihm eigenen unvergleichlichen Tiefe und Feinheit des Verständnisses, seine selbstgewählten Aufgaben mochten nun die verschiedensten Gebiete berühren: die Psychologie und Physiognomik des Menschen, oder sonst einer anderen organischen Gestalt der Natur, das Spiel des Lichtes im Wasser oder im Glase. Er erreichte infolge ausdauernder Arbeit ein Resultat, das seine Zeitgenossen stützen machte, sie auf ein höheres Niveau erhob, auch wo es sich nur um Unvollendetes handelte. Inzwischen war er selbst wieder verschwunden, in eine neue Aufgabe vertieft. Was ihm selbst zu vollenden nicht vergönnt war, das konnten, so dachte er, die kommenden Geschlechter tun.

¹ Richter, 652.

III.

Wir betrachten also Leonardo, nicht allein im Anschluß an unsere enger gewählte Aufgabe, sondern im Hinblick auf seine eigenen künstlerischen Ziele, als Darsteller des Menschen. Aber der erste Charakterzug, auf den wir innerhalb des engeren Gebietes stoßen, ist hier wiederum seine Forderung der *U n i v e r s a l i t ä t*. Er liebt das Verschiedenartige und ist sehr auf dem Posten gegen das Einförmige.

Das war ein Naturzug bei ihm, eine Leidenschaft. Vasari erzählt: wenn Leonardo merkwürdige Köpfe sah, mit wild und frei wachsendem Haar und Bart, dann fühlte er sich dermaßen davon angezogen, daß er einem solchen Menschen, der ihm recht gefallen hatte, einen ganzen Tag folgen konnte. Er prägte sich eine solche merkwürdige Physiognomie derart ins Gedächtnis ein, daß er sie nachher, heimgekehrt, zeichnen konnte, als ob er sie noch vor Augen hätte. Von dieser Sorte zeichnete er viele Köpfe, Männer und Frauen. Vasari besaß selbst in seiner Sammlung verschiedene solcher Federzeichnungen und führt außerdem eine Kohlezeichnung an, einen sehr schönen Greisenkopf¹, Amerigo Vespucci darstellend, und ein Bild des Zigeunerhauptmanns Scaramuccia.

Um in seine Eindrücke der unendlich verschiedenartigen Physiognomien Ordnung und Klarheit hineinzubringen, hatte Leonardo sich eine Art physiognomischen Systems zurecht gelegt, das er anderen Künstlern zum praktischen Gebrauche anempfahl. Leonardos Schriften zeugen in mannigfacher Weise davon, daß er, als ein philosophischer Kopf, den Drang verspürte, sich durch Systematisieren die Uebersicht über das bunte Gewimmel von Phänomenen zu sichern. Er selbst war ja zugleich der geniale Beobachter und die reiche Künstlernatur, die da wußte, was in die Rubriken des Systems gefüllt werden sollte. Aber er hat sich freilich von dem Nutzen, den andere Künstler davon haben konnten, allzu sanguinische Vorstellungen gemacht, wie er überhaupt in die Resultate des künstlerischen Unterrichts auf theoretischem Wege zu viel Vertrauen setzte. Deshalb erscheint das nachfolgende kleine System der menschlichen Nasen rein als Kuriosum und erhält nur Bedeutung als Zeugnis seines eigenen unvergleichlich scharfen Blickes für alle Unterschiede im Aeußeren des Menschen.

Er sagt²: «Wenn du es erzielen willst, dir den Charakter eines Gesichts leicht einzuprägen, so präge dir zunächst in deinen Sinn eine Menge verschiedener Köpfe, Augen, Nasen, Münder, Kinnladen, Kehlen, Hälse und Schultern ein. Und z. B. von Nasen gibt es zehn verschiedene Arten: gerade, bucklige, hohle, mehr vorstehende

¹ Die bekannte großartige Zeichnung eines Greisenkopfes in der Turiner Sammlung (Abb. 8), die, wie allgemein angenommen, Leonardo da Vinci selbst vorstellen soll, und die Richter zum Titelbilde seines Werkes — als Porträt Leonardos — benutzt hat, kann ihn in Wirklichkeit doch unmöglich vorstellen, da Leonardo bei weitem kein so hohes Alter erreichte, wie die hier abgebildete Person. Das ist ein Greis zwischen 80 und 90, und Leonardo war bei seinem Tode 67 Jahre alt. Die Züge gleichen auch den sicheren Porträts Leonardos nicht allzusehr. — Ob diese Zeichnung nicht eher das von Vasari erwähnte Bild von Amerigo Vespucci sein sollte?

² Richter I, 572. Vgl. Ludwig §§ 288, 289, 290, Nr. 403—405.

— entweder oben oder unten oder in der Mitte — Adlernasen, regelmäßige¹, flache, runde und spitze. All dies gilt von Nasen im Profil. Von vorn gesehen, gibt es elf verschiedene Sorten von Nasen: gerade, dick in der Mitte, dünn in der Mitte, dick am Ende und dünn oben, dünn am Ende und dick oben, mit offenen Nasenflügeln oder mit engen, mit hohen Nasenflügeln oder mit niedrigen, mit Nasenflügeln, die sich in die Luft recken, oder die von der Nasenspitze gedeckt werden. Und so wirst du auch in den anderen Teilen Verschiedenheiten finden. Solche Dinge mußt du nach der Natur zeichnen und sie dir in deinen Sinn einprägen. Oder wenn du ein Gesicht nach dem Gedächtnis zeichnen sollst, dann mußt du ein Büchlein bei dir tragen, in dem solche Züge notiert sind; und wenn du einen Blick auf das Gesicht der Person geworfen hast, die du zeichnen willst, dann sieh nach, welche Nase oder welcher Mund ihr am meisten ähnlich sehen und mache dir eine kleine Anmerkung an der passenden Stelle dabei; um es nachher wieder herauszufinden. Von den monströsen Gesichtern spreche ich hier nicht, weil man sie ohne besondere Mühe im Gedächtnis behält.»

Von seinem großen Interesse gerade für die monströsen Gesichter zeugen seine ziemlich zahlreich erhaltenen *Karikaturzeichnungen*² (Abb. 9—10). Auch wenn Leonardo — was ihm wohl ähnlich sähe — wirklich geäußert hat, daß die Kunst in der Richtung des Lächerlichen so weit kommen könne, «daß man die Toten im Grabe damit zum Lachen brächte» — denn seine Ansprüche an die seelische Wirkung eines Kunstwerkes übertrafen die der Vergangenheit in jeder Beziehung — so können seine Karikaturen im großen Ganzen durchaus nicht als Ausdruck einer komischen Laune betrachtet werden: Sie kitzeln keineswegs die Lachmuskeln der Beschauer, sondern sind Niederschläge seines unersättlichen Dranges nach allseitigen Kenntnissen und Versuchen in bezug auf die menschlichen Möglichkeiten. Er wollte sehen, was alles sich aus der menschlichen Physiognomie herausholen ließe. Er behandelt sie wie einen der elastischen Guttaperchaköpfe, die man in früheren Zeiten als Spielzeug verwandte, und auf denen man vermittelt eines Druckes die wunderlichsten Grimassen hervorrufen konnte, nur daß Leonardo dessen eingedenk ist, daß der menschliche Körper nicht aus einer gleichartigen elastischen Masse besteht, und daß selbst seine verwegensten Abweichungen von der Regel Naturgesetzen unterworfen sind, die im wirklichen Leben beobachtet und studiert werden müssen. Er studierte, wie ein französischer Schriftsteller sehr treffend von diesen Karikaturen gesagt hat³, «wie weit der Mund sich zurückziehen konnte und wie er sich dadurch formte, welche Kurven Nase und Kinn bildeten, wenn die Zähne

¹ «Pari». Der Ausdruck ist dunkel. Richter übersetzt: «regular».

² Unter den Sammlungen von Reproduktionen leonardesker Karikaturen (von Wenzel Hollar, Sandrart, Caylus, Gerli und Chamberlain) zeichnen die Wiedergaben Wenzel Hollars sich nicht allein durch den gewöhnlichen talentvollen Stich dieses Künstlers aus, sondern auch durch eine treue und feine Auffassung von Leonardos Geist und Stil.

³ Champfleury in der Gazette des beaux arts 1879, II, 190 ff («anatomie du laid»).

ausgefallen waren; wie sobald das Gemüt — im geistigen Sinne — seine Gesundheit und sein Gleichgewicht verloren hat, das Nervensystem allmählich den Zaum des Willens zernagt, und die Maske des Gesichts dadurch in Unordnung gerät».

Seine Studien des Barocken und des Pathologischen galten nicht allein der Form und Maske, sondern auch der augenblicklich potenzierten Lebensäußerung. Ein paar Generationen nach seiner Zeit erzählte die Tradition in Mailand folgendes¹: Als Leonardo einmal ein Gemälde von einigen lachenden Bauern machen wollte — das er freilich nie ausführte, sondern nur zeichnete — wählte er ein paar Personen aus, die ihm für sein Thema geeignet erschienen; und als er sich mit ihnen auf vertrauten Fuß gestellt hatte, arrangierte er mit Hilfe einiger Freunde ein Fest für sie. Er setzte sich dann zu ihnen und begann die schnurrigsten und lächerlichsten Dinge von der Welt zu erzählen, über die sie sich zu Schanden lachen wollten, ohne selbst recht zu wissen, weshalb. Er beobachtete dann sorgfältig ihre Gebärden und Manieren während der Erzählung; und als sie gegangen waren, zog er sich in sein Zimmer zurück, und dort zeichnete er sie so vollkommen, daß die Zeichnungen ebenso sehr das Lachen des Beschauers erregten, wie seine Erzählungen das der Bauern erregt hatten! — Diese hinreißend komische Wirkung gestatten wir uns in Rücksicht auf seine hinterlassenen Karikaturen mit einem Fragezeichen zu versehen; aber die Geschichte von Leonardos psychologischen und physiognomischen Experimenten mit Leuten aus dem Volke ist in hohem Grade glaubhaft. Aus derselben Quelle stammt auch eine Nachricht, daß Leonardo Missetätern zur Richtstätte gefolgt sein solle, um die Züge der marternden Angst und Verzweiflung in ihren Gesichtern zu beobachten². Möglicherweise hat er dann auch, wie man vermutet, die Geisteskranken in den Irrenhäusern besucht, wo sie ja damals in Ketten gehalten und zur Strafe für ihr Unglück gepeitscht wurden. Wie Leonardo die Leidenschaft in ihrer höchsten *furia* schilderte und ihre Physiognomik studierte, das sieht man auf der «Schlacht bei Anghiari». Seine Schriften enthalten andere Winke über die Physiognomik des Zorns und der Verzweiflung, des Lachens und des Weinens u. dgl.

Eine scharfe und fleißige Beobachtung der Wirklichkeit war in der florentinischen Kunst nichts Neues: in dieser Richtung hat er jede nur nötige Anregung von seinem Lehrer Verrocchio erhalten. Doch Leonardo beobachtete und benutzte seine Beobachtungen nicht in demselben Geiste wie seine Vorgänger, deren Menschen häufig ein gewisses alltägliches, bürgerliches Gepräge haben. Wohl spähte er auf der Straße aufmerksam aus; aber er nahm keineswegs mit dem Ersten Besten fürlieb. Er bevorzugte das Seltene, das Kuriose, die höchsten Potenzen in allen Richtungen, wenn es auch nur auf den Wuchs des Haares und des Bartes ankam, die ihn besonders ergötzt zu haben scheinen. Er gestattete ja auch seinem eigenen prächtigen Haarwuchs und Bart die ansehnlichsten Dimensionen anzunehmen. Aber hierin steckte

¹ Lomazzo, trattato della pittura, Lib. II, Kap. 1. — Angeführt an vielen Stellen, z. B. in Milanesis Ausgabe von Vasari IV, 27, Note.

² Gallenberg, Leonardo da Vinci, Leipzig 1834, 48 mit Beziehung auf Lomazzo.

mehr als ein Amusement und aufgestachelte Neugierde: seine Beobachtungen wurden von einem forschenden und philosophischen Geiste geleitet. — Er war ein Entdecker, ein Weltumsegler im geistigen Sinne, den es dazu drängte, auch die entferntesten Möglichkeiten des menschlichen Wesens, die unendlich variable Umformung des gemeinsamen Modells kennen zu lernen.

Und über die Grenze des rein Menschlichen hinweg ließ er den Blick noch weiter hinausschweifen und erschaute eine unendlich größere Welt von Unterschieden, die doch alle von einem gemeinsamen Plan und gemeinsamen Gedanken zusammengehalten wurden. Es ist «eine leichte Sache» meinte er einmal in einem seiner merkwürdig sanguinischen Augenblicke¹, «universal zu werden, weil der Mensch und alle «Landtiere» dieselben Bestandteile in ihrem Bau haben und die Abweichungen auf Unterschiede in Längen- und Breitenmaß der einzelnen Teile reduziert werden können»; was die «Wassertiere» und die Insekten anlangt, so fand er die Sache doch weniger leicht, «weil hier eine fast unbegrenzte Verschiedenheit herrscht». Aber sein Gedankengang bewegte sich wirklich, wie man auch aus anderen Aphorismen ersehen kann, in der Richtung der wissenschaftlichen Verzweigung, die sich 300 Jahre später als *vergleichende Anatomie* entwickelte. Er macht sich z. B. an einer Stelle anheischig, den Bau der Hand an jedem Tier (also Hand, Pfote, Klaue, Huf, Flügel usw.) nachzuweisen und behauptet bestimmt — und äußerst revolutionär — daß der Mensch als ein vierfüßiges Tier aufzufassen sei²: als kleines Kind kriecht er ja auch wirklich auf vier Beinen.

Es steckt überhaupt in Leonardos Anschauungsweise des Menschlichen etwas Naturwissenschaftliches, und deshalb auch etwas Indifferentes in bezug auf die ethischen Ideale: wenn das Phänomen selten und merkwürdig ist, zieht es den Künstler an, gleichgültig ob es etwas Gutes oder Böses, etwas Erhabenes oder Verächtliches bedeutet. Er nennt selbst solche Szenen wie er sie in der «Schlacht bei Anghiari» schilderte, *pazzia bestialissima*, eine ganz bestialische Raserei³. Aber, wird man einwenden, das ist ja derselbe Künstler, der «Das Abendmahl» mit seinen reinen und erhabenen Charakteren, seiner Schilderung von Treue und Unschuld im Gegensatz zum Verrat dargestellt hat — das kann man doch nicht ethisch indifferent nennen. Und allerdings macht Leonardo in seiner Kunst auch einen Unterschied zwischen Gut und Böse; das ist ja nämlich einer der unzähligen Unterschiede, die das Menschenleben selbst der Betrachtung darbietet. Ebenso wie er einschärft, die Kunst müsse es verstehen, einen Unterschied zwischen Herrn und Diener, zwischen Kind und Erwachsenen, zwischen den Bauern und den feinen Adligen, zwischen dem

¹ Richter I, 505.

² Richter II, 817, 822, 823, 824, 825 (— — li animali di quattro piedi, infra li quali è l'omo, che ancora lui nella infantia va con 4 piedi). Ferner 826 mit der ausgezeichneten anthropologischen Beobachtung über die Analogie des menschlichen Ganges mit il universale andare delli animali di 4 piedi.

³ Ludwig, § 177, Nr. 243.

Starken und dem Schwachen, zwischen der Dirne und dem ehrbaren Weibe, zwischen dem Wesen des Mannes und dem des Weibes zu machen¹ — so verlangt er auch, daß «die Bewegungen der Menschen so dargestellt werden sollen, wie es entweder ihre Würdigkeit oder Unwürdigkeit (degnita o vilta) erfordert», und daß man imstande sei, einen braven Mann im Gegensatz zu einem bestialischen Menschen zu schildern (un uomo da bene un uomo bestiale)². Man kann bei solchen Ausdrücken an das Bild Francesco Sforzas im Gegensatz zu den lachenden Bauern oder anderen Karikaturen, oder an die treuen Apostel im «Abendmahl» im Gegensatz zu Judas denken. Lionardo verlangt außerdem nachdrücklich, daß das Werk seiner Aufgabe und seinem Zweck entspreche; daß du, wenn du eine Figur ausführen sollst, wohl überdenkst, was es für eine Art Mensch ist, und was du willst, daß er tue³. Er denkt hierbei sicherlich nicht speziell an die bürgerliche Verpflichtung des Künstlers, auszuführen, was man bei ihm bestellt hat; die von außen gestellten Aufträge mußten seiner ganzen Veranlagung nach eine wertvolle Anregung erhalten, universell zu werden, sich nach möglichst vielen Richtungen zum Herrn über alle wechselnden Erscheinungen des Lebens zu machen.

Der Unterschied zwischen dem Bösen und dem Guten, dem Edlen und dem Unedlen im Charakter der Figur ist also für ihn nur eine aus dem ganzen menschlichen Leben mit seinem unerschöpflichen Reichtum an Möglichkeiten herausgegriffene Nummer. In seiner Kunstbetrachtung nahm er nicht in der Weise Partei, für das Edle und Erhabene, daß er den schlechten Charakter aus ihrem Gebiete verbannt oder zurückgedrängt haben wollte, im Gegenteil: das würde ja die Kunst einförmig machen. Er stand auch hierdurch im Gegensatz zu dem ursprünglichen antiken Idealismus und all der Kunst, die von ihm abgeleitet oder geistig mit ihm verwandt ist.

Aber ist denn in Leonardos Schilderung der Menschen gar keine Einheit? Gibt es denn in dieser unermüdlichen Jagd nach dem Verschiedenartigen, dem Peripherischen und dem Ultraperipherischen nichts Zentrales? Tragen seine Figuren nicht, wie die anderer Künstler, den Stempel des darstellenden Künstlers selbst und seiner eigenartigen Persönlichkeit?

Richtet man diese Fragen an seine Schriften, d. h. an seine Gedanken darüber, wie die Kunst ausgeübt werden soll, so wird man lauter negative Antworten, Abweisungen, Warnungen finden.

Vor nichts hat er größere Angst, als vor der Einförmigkeit. Wenn ein Maler ein Bild herstellt, so ist es in Leonardos Augen «die größte Versündigung» (sommò

¹ Ludwig, § 376, Nr. 385.

² Richter I, 598, 593.

³ Richter I, 599.

peccato) die Gesichter einander ähnlich zu machen, und es ist ein großer Fehler, die Stellungen zu wiederholen¹. Und nicht allein in ein und demselben Bilde ist dergleichen zu vermeiden. Wer sich keine Rechenschaft ablegt von der Verschiedenheit des Lebens, gibt all seinen Figuren ein und dieselbe Form (fa sempre le figure sue in stampe), so daß sie alle Brüder zu sein scheinen, was sehr zu tadeln ist².

Die allgemeine Erfahrung, daß die Figuren eines Künstlers eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, beschäftigt seine Gedanken lebhaft. Er leugnet es nicht, daß etwas Naturgemäßes darin liegt; aber er betrachtet es als eine Art Erbsünde in der Kunst, die durch Studium bekämpft werden müsse. Es ist ein den italienischen Malern gemeinsamer Fehler, sagt er, daß man die Miene oder die Gestalt des Künstlers in den vielen Figuren wiedererkennt, die er malt³. «Ich habe einige gekannt, die in all ihren Figuren sich selbst nach der Natur porträtiert zu haben scheinen, so daß man in den Figuren die Gebärden und Manieren ihres Schöpfers sieht. Ist der Meister flink in Rede und Bewegung, dann sind auch die Figuren rasch und hurtig; ist der Meister fromm, dann verrenken sich auch seine Gestalten die Hälse und haben andächtige Mienen; wenn er eine faule Person ist, dann machen seine Figuren den Eindruck leibhaftiger Faulheit; ist er schlecht proportioniert, dann sind es die Gestalten gleichfalls; und ist er ein Narr, so offenbart sich das zum Ueberfluß in dem Mangel an allem geschlossenen und gesammelten Wesen in seinen Gemälden, indem die Figuren keine Aufmerksamkeit für das zeigen, was sie zu tun haben, sondern im Gegenteil die eine hierhin, die andere dorthin sieht, als ob sie daständen und träumten. Und so ist jede Eigenschaft im Gemälde die Folge einer entsprechenden Eigenschaft des Meisters selbst»⁴. Besonders betont jedoch Leonardo an mehreren Stellen, daß die körperlichen Eigentümlichkeiten des Malers, d. h. das Unschöne und Unregelmäßige seines Körperbaues, auf die von ihm dargestellten Figuren übergehen wird. Der Maler, der plumpe Hände hat, wird ähnliche Hände auch in seinen Werken malen, und dasselbe wird mit jedem anderen Körperteil der Fall sein, es sei denn, ein langes Studium habe ihn gelehrt, dies zu vermeiden⁵. Bedarf man einer Autorität dafür, daß es sich wirklich so verhält, dann kann man kaum eine bessere finden als einen Kenner und Meister wie Leonardo.

Er reflektiert auch über den Grund dieses Phänomens. Er denkt sich die Sache so, daß die Seele, die der Herr des Körpers ist, auch die Gestalt des Menschen nach einem (unbewußten) ästhetischen Urteil geformt hat, z. B. die Nasen lang, kurz oder stumpf gebildet, die Größe und Gestalt bestimmt hat. Dieses Urteil ist also eine der seelischen Kräfte oder es ist gleichbedeutend mit der Seele

¹ Ludwig, § 178, Nr. 250.

² Richter I, 503.

³ Ludwig, § 186, Nr. 252.

⁴ Ludwig, § 108, Nr. 73.

⁵ Richter I, 586.

selbst und ist vorhanden ehe der Mensch es sich zu eigen gemacht oder zum Bewußtsein geführt hat. So große Macht hat es, daß es dem Menschen, wenn er seinerseits Gestalten bilden will, selbsttätig die Hand führt und ihn so veranlaßt, seine eigene Figur zu wiederholen. Denn es findet fast immer Gefallen an Werken, die dem gleichen, was es selbst bei der Bildung des Körpers ausgeführt hat, und so kommt es zu der Annahme, daß das gerade die wahre Art ist, die Figur der Menschen darzustellen, und daß der, der es nicht so macht, es nicht richtig macht. Und so geht es nicht allein in der Kunst, sondern auch im Leben. Wenn die Seele jemand findet, der ihrem eigenen Körper gleicht, verliebt sie sich gewöhnlich in eine solche Person: es ist deshalb kein Weib so häßlich, daß es nicht noch einen Liebhaber fände — wenn es nicht gerade eine Mißgeburt ist. So verliebt man sich und so verheiratet man sich, und die Kinder, die in einer solchen Ehe geboren werden, gleichen den Eltern¹. Soweit Leonardo. Aber wenn wir die zuletzt angeführten Worte seiner eigenen Betrachtung aufgreifen, dann können wir in ihnen wohl ein Korrektiv dazu finden. Er berührt nämlich die Erbllichkeit der äußeren Gestalt des Menschen. Und wenn man seinen Eltern oder überhaupt seinen Vorfahren seine plumpen Hände und alle anderen Züge seines Aeußeren verdankt, so wird es zweifelhaft sein, ob man sagen kann, daß es die Seele ist, die sich ihren Körper bildet. Aber darin hat Leonardo sicherlich Recht, eines Künstlers Geschmacksurteil über die menschliche Figur ist nicht auf einen abstrakten Menschenbegriff zurückzuführen, der überhaupt keine wirkliche Existenz besitzt, sondern von etwas Menschlichem abhängig ist, das individuell existiert, nämlich von ihm selbst als Menschen. Daß es hierbei nicht allein auf die angeborene seelische und körperliche Veranlagung des Künstlers ankommt, sondern noch mehr auf seinen bestimmten gegebenen Platz in einer historischen und kunsthistorischen Entwicklung, dafür scheint Leonardo kein Auge gehabt zu haben. Sein Geist war überhaupt nicht auf das Historische gerichtet, und er sowie sein ganzes Zeitalter, waren viel zu eifrig damit beschäftigt Kunstgeschichte zu machen, um einen rückblickenden Begriff von einer kunsthistorischen Entwicklung haben zu können.

Leonardo gibt ferner die Mittel zur Vermeidung der Fehler an, die des Künstlers Individualität seinen Figuren zufügen könnte. «Der Maler soll sich seine Mustergestalt nach den Regeln eines natürlichen Körpers bilden, eines Körpers, der im allgemeinen in bezug auf die Proportionen für lobenswert gilt. Außerdem soll er seinen eigenen Körper ausmessen und sehen, in welchem Teil er wesentlich oder unwesentlich von der oben erwähnten lobenswerten Figur abweicht; und nachdem er sich das gemerkt, soll er bei all seinem Studium zu vermeiden bestrebt sein, daß die von ihm ausgeführten Figuren unter denselben Mängeln leiden, die seine eigene Person aufweist². — An einer anderen Stelle sagt er: «Der Maler, der seinen Gestalten schöne Gesichter zu geben

¹ Ludwig, § 73, Nr. 108; § 74, Nr. 109; § 499, Nr. 422.

² Richter I, 587.

versteht, hat darin offenbar ein großes Anlockungsmittel. Und der Maler, der diese Fähigkeit nicht von Natur aus besitzt, kann sie durch folgende Art des Studiums von außen erwerben: Achte darauf, die schönen Teile vieler schönen Gesichter zu wählen — solcher, die mehr durch allgemeinen Ruf als durch dein eigenes Urteil für Schönheiten gelten, weil du dich täuschen kannst, indem du Gesichter wählst, die mit deinem eigenen Aehnlichkeit haben; denn es hat oft den Anschein, daß solche Aehnlichkeiten uns gefallen; und wenn du häßlich wärest, so würdest du auch häßliche Gesichter wählen und ausführen¹.

Ueberall sonst — in der objektiven Welt — gestattet er jedem, seine eigene Individualität zu haben; ja, er findet gerade in dem unendlichen Reichtum an Individualitäten eine Quelle staunenswerten Genusses. Leonardo sagt an einer Stelle so schön, wenn alle Menschen, die in gleich hohem Grade sich durch Schönheit ausgezeichnet hätten, wieder ins Leben zurückgerufen werden könnten, so würden sie eine Volkszahl ausmachen, größer als die seines ganzen Zeitalters und doch würden nicht zwei von ihnen einander durchaus ähnlich sehen, ebensowenig wie zwei Personen zu einer bestimmten Zeit einander vollkommen gleichen. Doch die Individualität des Künstlers in subjektiver Bedeutung ist für Leonardo so wenig ein Quell der Freude, und er räumt ihr so wenig Rechte ein, daß er verlangt, sie solle sich vor einer gewissen allgemeinen Ansicht darüber, was schön und regelmäßig in Gesicht und Gestalt ist, demütigen. Weit davon entfernt, selbst nach eigener Anregung die Verkünderin der Schönheit zu sein, solle sie im Gegenteil bei anderen, bei einer unbestimmten Majorität, sich genau erkundigen. Aber wo gibt es denn eigentlich das Werturteil über die Schönheit? Wer hat es? Man kommt ja zuguterletzt doch zu etwas Individuellem.

Aber Leonardo tut der Individualität Unrecht. Ja, er wird zuweilen fast grob gegen sie. «Wenn du ein bestialisches Aeußere hast», sagt er, «so werden es deine Figuren auch erhalten.» Aber warum denn nicht einmal zur Abwechslung die Sache umkehren und sagen: Wenn du selbst schön und edel bist, so werden es deine Figuren auch sein. Leonardo würde nicht leugnen können, daß dies eine richtige Konsequenz seiner eigenen Betrachtung ist, und es würde um so näher liegen, ihm dies zu sagen, als er ja, wie die Zeugnisse seiner Zeitgenossen bekunden, ein so schöner und vollkommener Mensch gewesen ist. Er scheint mit seinen theoretischen Ermahnungen ausschließlich an die gedacht zu haben, die von der Natur stiefmütterlich bedacht worden waren; und es ist wohl überhaupt etwas Richtiges daran, wenn man unermüdlich, beständig auf die objektiven Forderungen hinweist; denn man weiß ja, daß Subjektivität und Individualität bei dem Künstler schon von selbst ihr Recht geltend machen werden, und nicht sie ausdrücklich in den Vordergrund gedrängt zu werden brauchen. Aber so hat Leonardo in seiner Theorie die reiche und positive Seite der Individualität als das Schönste vernachlässigt, das nur ein Künstler geben kann,

¹ Ludwig, § 107, Nr. 251.

der frisch und keck aus seiner eigenen Natur schöpft. Man soll außerdem nicht wider den Stachel löcken; beruht es wirklich auf einem Naturgesetz, daß ein Künstler seine Figuren in seinem eigenen Bilde schafft, dann nützt es nicht viel, Rezepte dagegen zu geben.

Und deshalb ist es auch so gegangen, daß Leonardo selbst all seinen strengen Warnungen zum Trotz, in denselben «Fehler» verfallen ist, den er den übrigen italienischen Malern vorwirft, nämlich, daß seine Gestalten, wie die jedes anderen Künstlers eine gegenseitige individuelle Aehnlichkeit haben. Freilich erkennt man nicht allein aus seinen Schriften sondern auch aus seinen hinterlassenen Kunstwerken sein starkes Streben nach Universalität; aber die individuelle und persönliche Einheit, die auf einer Naturanlage und ihrer selbständigen Entwicklung beruht, fehlt ihm am allerwenigsten. Ein jeder, der seine Kunst kennt, sieht über ihr und über all ihren Figuren ein höchst eigenartiges Künstlergepräge, das es sehr unwahrscheinlich macht, daß er für seine Person bei dem Studium der Schönheit mehr dem allgemeinen Urteil als seinem eigenen Geschmacke gefolgt sein sollte. Und darüber sind wir sehr froh und möchten es nicht anders haben. Aber unleugbar ist hierbei nicht die Rede von der äußerlichen und mechanischen Wiederholung seiner selbst, die man bei gedankenlosen Praktikern findet: Die Individualität offenbart sich bei einem Künstler wie Leonardo auf eine reichere und tiefere Art, durch einen intensiveren Kampf mit den Aufgaben, funktelt aber vielleicht gerade deshalb in um so klarerem Licht.

IV.

Worin besteht also die Einheit?

Sie liegt zunächst in etwas, das dem Ausdruck angehört. Vor allen anderen Künstlern Italiens ist Leonardo ein Seelenmaler. Für seine Kunstbetrachtung war der Ausdruck auch die notwendige Bedingung für künstlerischen Wert und den höchsten Anspruch auf Lob. «Eine Figur wird nicht lobenswert, wenn sie nicht ihren Seelenzustand ausdrückt.» «Die Figur ist die lobenswerteste, die in ihrer Bewegung am besten ihren Gemütszustand ausdrückt»¹. Rein körperliche Vollkommenheit, Schönheit, Kraft schienen ihm für das künstlerische Interesse des Werkes weit weniger zu besagen, als einigen seiner großen Zeitgenossen — Michelangelo, Tizian —, die deshalb auch einen größeren Einfluß auf die Darstellung der äußeren Gestalt des Menschen ausübten als er.

Von seinen Beobachtungen über den menschlichen Ausdruck haben wir früher

¹ Richter I, 584. 600.

verschiedene Züge mitgeteilt, und seine Schriften enthalten in Wirklichkeit weit mehr, was hier übergangen werden muß. Seine Gemälde und Zeichnungen zeigen eine unvergleichliche Originalität und Feinheit in der Darstellung der redenden Miene, des fragenden Blickes, der Aeußerung, die der Person auf der Zunge schwebt. Ganz besonders meisterhaft weiß er eine angespannte Wachsamkeit der Seele anzudeuten; mit seinen Figuren verglichen, sehen alle Gestalten der früheren Kunst — und auch viele der späteren — aus, als ob sie in einem Schlummer- oder Traumzustand lebten. Seine kriegerischen Gestalten zeigen ihn als Darsteller der Leidenschaft; aber unter Leidenschaft ist hier eher alles andere als das Schwanken und Taumeln einer unnebelten oder aufgelösten Seele zu verstehen: es ist im Gegenteil ein übermäßig und leidensvoll zusammengedrängter Zustand der Seele, ihr schimmernder Blitz, ihre am schärfsten und feinsten geschliffenen Worte.

Deshalb ist in Leonardos Kunst der Sprung von Leidenschaft zu Selbstbestimmung nicht groß obwohl diese Bezeichnungen sonst etwas ganz Entgegengesetztes andeuten. Der Ausdruck des Bewußtseins ist vielleicht der all seinen Figuren besonders eigene und bei ihnen stets wiederkehrend: das Zentrum des Bewußtseins scheint in ihnen tiefer zu liegen als bei denen irgend eines anderen Künstlers. Sie sind so klug, so distinguiert, es ist etwas eigenartig Individuelles in ihnen. Fast immer, wenn ich vor einem Gemälde oder einer Zeichnung Leonardos gestanden habe, ist es mir geschehen, daß dieses Wort «Bewußtsein» sich in meinem Gedankengange von selbst als die Signatur von Leonardos Gestalten vorgedrängt hat, und das ist eine Signatur, die noch nie ein anderer nachmachen konnte. Dies gilt von allen möglichen Arten von Figuren, Heiligen und Weltlichen, Porträts und Idealen, Engeln, Madonnen und Hofdamen, ja, sogar von Kindern wie von Greisen. Man achte darauf, daß das Abendmahlbild nach Leonardos neuer Auffassung dieses Stoffes ganz und gar auf dem Begriff des Selbstbewußtseins, auf dem, was die Personen von sich selbst wissen, aufgebaut ist. Das tiefe und umfassende Bewußtsein Christi umfaßt das all der Anderen, und durch seine Worte, die sich an das Bewußtsein jedes Einzelnen wenden, wird dieses bewegt, wird es plötzlich zu wachsamem Leben und Ausdruck erweckt: Das böse Gewissen des Verräters und das gute aber beunruhigte Gewissen der treuen Apostel. Darauf baut sich auch die andere seiner reifsten und vollendetsten Kompositionen auf: Der Karton der heiligen Familie in der Sammlung der Londoner Kunstakademie (Abb. 12). Es ist ein Spiel des Verständnisses, eine Stufenreihe von einem Niedrigeren zu einem Höheren: der einfältige Kinderglaube des kleinen Johannes, das Staunen des erwachenden Verständnisses in der heiligen Anna, das tiefe, eingeweihte Mitwissen bei Maria, das wehmütige Bewußtsein von dem Martyrium der Zukunft bei dem Jesuskindlein*.

* Vor längerer Zeit wurde ein Gemälde weit und breit gerühmt, das der bekannte und hoch verdiente Direktor der Berliner Galerie, Dr. Wilh. Bode, vor kurzem aus dem Magazin des Museums selbst hervorgezogen und in der Sammlung aufgehängt hatte mit der bestimmten Angabe, daß das Gemälde von Leonardo da Vinci sei. Eigentlich eine unerhörte Kühnheit, um so mehr, als es an jedem originalen Dokument

Und ist diese immer wiederkehrende Vorliebe für den Ausdruck des Bewußtseins nicht gerade etwas, das von dem Zentralen in Leonardo, von den Ansprüchen seiner eigenen Subjektivität, herrührt? Er steht ja selbst unter den italienischen Künstlern als der kluge, durchdringende, tiefblickende Geist da, als Erfasser so mancher früh erkannten Wahrheiten, die für seine Zeit noch Geheimnisse waren. Wie sollte es ihn befriedigen können, dumme Dutzendmensen zu malen? Innerhalb jenes ewigen Strebens nach Universalität, mit dem er die ganze menschliche Peripherie musterte, thronte das forschende, denkende, verstehende Ich selbst, das den Menschen in seinem Bilde zu sehen verlangte. Und wie merkwürdig auch Leonardos experimentierende Wirksamkeit sein kann — siehe jene Karikaturen und die übrigen Studien des Bestialischen —, so darf es doch nicht übersehen werden, daß sie nur einen geringen Platz in seiner Produktion einnimmt, oder richtiger: daß sie ein halb unterirdisches und verborgenes Dasein in mehr oder weniger flüchtigen Zeichnungen führt. Der Teil seiner Produktion, der im Lichte aufwuchs und seine Zeitgenossen am meisten beeinflußte, besteht aus Gestalten, wie sie nicht allein sein Verstand, sondern auch sein Herz zu sehen begehrte.

Der Ausdruck von Bewußtsein ist nicht allein Leonardos Stärke, sondern auch seine Achillesferse; denn er läßt sich nicht vereinen mit seinem Gegensatz, dem Naiven, dessen Zauber Leonardo wirklich auch entbehren muß. Man fühlt es besonders, wenn man ihn im Vergleich mit Raphael, den Venezianern oder Correggio sieht. Hin und wieder kann Leonardos Reflexion sich gar zu sehr bemerkbar machen: er kann gesucht werden.

Und doch ist es merkwürdig, daß dieses bewußte Wesen nicht mehr Trockenheit und Altklugheit mit sich bringt. Es vermählt sich auf die staunenswerteste Weise

und an allen literarischen Nachrichten über das Gemälde fehlt und die ganze Feststellung dem «Kennerblick» überlassen bleibt; und eine Kühnheit, für die Bode denn auch viel Uebles hören mußte. Mir erscheint es auch als unberechtigt und irreführend, das Gemälde, so wie wir es nun sehen, ohne weiteres als ein Werk Leonardos zu bezeichnen. Meine Auffassung äußerte und begründete ich im Frühjahr 1885 in einem Brief an Bode, den er in der Beilage zu den Jahrbüchern des Berliner Museums («Der Kunstfreund») abdrucken ließ. Sie geht darauf aus, daß die mittelste Figur des Bildes, ein dem Grabe entschwebender Christus, in keiner Weise als Leonardos Arbeit betrachtet werden kann; wogegen die beiden anderen Figuren, ein Heiliger und eine Heilige unten, beide knieend, sicherlich in allem Wesentlichen von ihm sind: darauf deutet die ganze Behandlung und außerdem gerade jener oben erwähnte besondere Ausdruck tiefen Bewußtseins, den die geringeren Geister am allerwenigsten haben nachahmen können. Er hat seine Arbeit unvollendet oder richtiger nur angefangen, stehen lassen, wie er es ja zu tun pflegte, und einer seiner späteren lombardischen Nachfolger hat dann ein Altargemälde daraus gemacht, indem er, wie ich glaube, den ursprünglichen Gedanken dadurch veränderte, daß er einen schwebenden Christus an einem Platz anbrachte, wo sich Leonardo eher einen Christus am Kreuz dachte. — Es muß übrigens anerkannt werden, daß es für die Berliner Galerie im Ganzen ein großer Gewinn gewesen ist, einen Sammler und Leiter wie Bode zu haben, der so rasch zugreift und sich lieber der Gefahr aussetzt, sogar einen ernsthaften Fehler zu begehen, als einen großen Wert sich unter den Händen entgleiten oder ungenutzt liegen zu lassen.

mit dem reichsten, wärmsten, schmelzendsten Gefühl einer raffiniert süßlichen Empfindsamkeit und außerdem mit einer sichtlichen Vorliebe für die ganz jugendliche und feine Gestalt. Hierfür habe ich früher Beispiele nachgewiesen in den Entwürfen zu dem Monument Francesco Sforzas, in denen Leonardo den alten Heerführer und Regenten in eine junge Idealfigur verwandelt hatte. Betrachtet man Leonardo als Glied in der Entwicklung der italienischen Kunst, so sieht man ganz deutlich, wie die Bewegung im Ganzen die Richtung auf das Jugendlich-Ideale nimmt. Er hat die herrlichsten Gestalten von Greisen und entwickelten Männern geschaffen; aber inbezug auf Gehalt und Kraft in der Charakteristik der voll entwickelten Männlichkeit bietet er kaum mehr als Masaccio, Donatello, Mantegna oder Verrocchio (in der Statue Colleonis). Auf diesem Gebiet liegt das Neue, das er brachte, weit mehr in dem reichen und wahren dramatischen Leben. Aber seine Behandlung des weichen und feinen Tones des Jugendlichen und Weiblichen machte durchweg Epoche für die nachfolgende lombardische Kunst, bei der sein Einfluß sich noch mehr zur Geltung brachte als bei der florentinischen. Correggio steigerte dann diese Vorliebe für das Jugendliche bis ins alleräußerste Extrem.

Sehr bezeichnend für Leonardos jugendliche Gestalten ist das Lächeln über ihrem Antlitz. Das Lächeln ist in einer Hinsicht etwas sehr Altes in der Kunst; aber wie es sich bei ihm zeigt, ist es trotzdem etwas wesentlich Neues. Es wäre hier eigentlich angebracht, in aller Eile so eine Art Uebersicht darüber zu geben, wie das Lächeln in der Geschichte der älteren Kunst aufgetreten ist, wie es zeitweise hervorbricht und zeitweise wieder verschwindet. Es ist gleichsam, als sähe man über eine Landschaft hinaus, die abwechselnd vom Licht der Sonne gestreift wird und dann wieder im Schatten der vorübereilenden Wolken liegt.

Das stramme und harte selbstbewußte Lächeln um die Lippen der alten Aegypter und Assyrer bezeichnet ein gewisses Triumphgefühl, das sich am besten für Despoten eignet, die in dem Glauben an ihre eigene Unüberwindlichkeit leben; denn der despotische Monarch war der erste Herr in der Kunst und ihr Ideal, und nach seinem Bilde wurde auch das Bild der anderen Menschen geschaffen. Noch bei den alten Griechen finden wir ein verwandtes Gefühl: uns allen ist wohl das steife, einförmige Lächeln aller Figuren aus Aegina in der Erinnerung. Es scheint zu sagen, ob nun ein Mann falle oder siege, so zieme es sich für ihn «gute Miene» zu machen. Aber nachdem die Griechen handelnd und denkend gezeigt hatten, wie schwach es in Wirklichkeit bei den Orientalen um das Selbstvertrauen und den Glauben an die Unveränderlichkeit des Glückes bestellt war, haben sie sicherlich jenes alte ewige Lächeln als etwas Törichtes betrachtet: jedenfalls nahm das Antlitz jetzt den ruhigen großartigen Ernst an, der uns besonders in der Kunst aus dem Zeitalter des Perikles, der Periode des Phidias, imponiert. Ungefähr ein Jahrhundert hindurch lächelt nun die griechische Kunst gar nicht; erst eine ganz neue Künstlergeneration, aufgewachsen unter dem Einfluß der intimeren Vertiefung der Philosophen und Dichter in die menschliche Subjektivität, zieht es wieder hervor, fein diskret, echt menschlich, besonders weiblich. So z. B. bei Praxiteles' knidischer Aphrodite oder seinem

Hermes aus Olympia, dessen Kopf — beiläufig gesagt — in bezug auf den Ausdruck ein wenig an die Köpfe von Leonardo da Vinci erinnert. So auch bei Malern wie Apelles usw.

Aber in der Kunst des Altertums wird trotzdem niemals viel gelächelt: wo man nach den Voraussetzungen unserer Zeit muntere Gesichter erwarten sollte, trifft man doch meist «erhabene Mienen».

Ueber den frühesten Bildern von Christus als dem «guten Hirten» (aus den Katakomben) liegt oft ein mildes und freundliches Lächeln wie eine Art Vorbote einer fernen Zukunft in der Kunst; im übrigen weist die ältere christliche Kunst, besonders nachdem sie sich über die Welt verbreitet und in den Dienst des Christentums als Staatsreligion gestellt hatte, Gesichter von beinahe abschreckendem Ernst auf. Und so blieb es lange Zeit. Wenn man in Erwartung des baldigen Weltunterganges und des herannahenden jüngsten Gerichts umhergeht, ist man nicht zum Lächeln aufgelegt. Es würde der Mühe lohnen in Erfahrung zu bringen, ob in der ganzen europäischen Kunst seit dem Untergang des Altertums bis gegen das Jahr 1200 sich überhaupt ein lächelndes Antlitz finden läßt. Dann aber — also gleichzeitig mit der frühesten Entwicklung des gotischen Baustils — findet das Lächeln sich wiederum als Ausdruck eines gewissen allgemeinen Gefühls individueller Freiheit und Glückseligkeit ein. Man findet es bei den Statuen der mitteleuropäischen, besonders der französischen Kathedralen; lebhaft zündend, freundlich und höflich, echt französisch könnte man oft sagen, und eigentlich mehr weltlich als religiös im Ausdruck. Da die Kunst noch außerstande ist, die feineren reicheren Uebergänge in der Form zu beherrschen, so wirkt es etwas steif und maskenhaft. Und seit der Zeit, unter dem reicheren Katholizismus des späteren Mittelalters, auch unter dem beginnenden Realismus in Burgund und den Niederlanden sind die lächelnden Gesichter nicht ganz selten. Sie sind freilich im nördlichen Europa häufiger als in Italien, wo sie zwar (z. B. bei Fiesole Robbia) vorkommen, wo aber die Kunst doch, bis zu Leonardos Zeiten hinauf, einen sehr zurückhaltenden, zuweilen sogar sehr strengen Ausdruck erhält.

Trotz der langen Vorgeschichte des Lächelns, von der Leonardo selbst nur einen äußerst geringen Begriff hatte, ist man immerhin berechtigt, ihn als dessen eigentlichen Entdecker zu bezeichnen. Niemand hat es in seiner seelischen Tiefe aufgefaßt wie er, niemand in dieser Weise seine Geheimnisse offenbart. Er führt es ein, wo es nie zu Haus gewesen — im Porträt — natürlich das zu jugendliche und weibliche. Wie er in seinen historischen Kompositionen kräftiger als seine Vorgänger das augenblickliche Seelenleben betont, so gibt er sogar dem Porträt den Charakter des Augenblicklichen, und das gerade durch das Lächeln: denn das erhöhte seelische Leben, welches das Lächeln dem Antlitz verleiht, ist ja infolge seines Wesens etwas Vorübergehendes, etwas Bewegliches und Unruhiges; nichts macht derart, den Eindruck widerwärtiger Falschheit als ein ständiges Lächeln. Bei Leonardo zeigt es sich ganz und gar in seinem wahren und flüchtigen Charakter. Es machte geradezu Epoche in der Geschichte der Kunst, ja man darf vielleicht hinzufügen: in der Geschichte der Sitten, es eröffnete einen verborgenen Schatz menschlicher Freude

und Wärme, um den sich immer mehr scharten, wie wenn ein Goldlager gefunden wird. Es war vor allen Dingen die lombardische Schule, z. B. Luini und ganz besonders Correggio, die sich den Fund aneignete. Jeder benutzte ihn in seinem Geiste¹. Allmählich, im 17. und 18. Jahrhundert, wurde es, besonders in der französischen Kunst, in dem unleidlichsten Maße erniedrigt und trivialisiert; es wurde zu dem billigsten Modeputz, den zuletzt kein Porträt entbehren konnte. In der Periode des großen Ludwigs lächeln sogar Könige und Minister, Generäle und Erzbischöfe, alle, als wären sie junge Mädchen, die in einen Ballsaal treten.

Aber in der Kunst Leonardos, wie in der keines anderen, hat das Lächeln eine wirkliche mysteriöse Kostbarkeit: man fühlt, daß er selbst der Entdecker des Schatzes ist und mit Ehrfurcht seinen Wert ahnt. Wie verhielt es sich eigentlich mit diesem klugen Manne, diesem vertieften Denker, der zugleich schön, stattlich, unterhaltend war wie kein anderer? In dem, was man von seiner Biographie kennt, findet sich keine Spur von Liebe zu einem Weibe; und in seiner Kunst tritt er als ein entzückter Liebhaber auf, dem die Weibessele ihre Knospe erschlossen und zum ersten Male den süßen Duft aus ihrem Becher gesandt hat. Sie schmilzt und schmilzt, lockt und lockt; aber dann steht wieder jener tiefe und eigenartige Ausdruck des Selbstbewußtseins auf der Wacht vor dem Heiligtum und schützte es dagegen, eitel aufgefaßt zu werden, umgibt es mit einem unbeschreiblich vornehmen «Noli me tangere».

Während des Lebens an einem Fürstenhofe ging all dies Leonardo zuerst auf. Und der Hof, den Lodovico il Moro Ende des 15. Jahrhunderts in Mailand hielt, steht — was Tugend und Ehrbarkeit anlangt — in keinem guten Ruf. Doch Leonardos Bilder von seinen Persönlichkeiten geben ihm trotzdem eine Rechtfertigung: mögen seine Sitten auch noch so wenig moralisch reguliert gewesen sein, so müssen seine Menschen doch unendlich viel frischer, inhaltsreicher, ursprünglicher gewesen sein als z. B. das Gezücht, das Ludwig XV. in Versailles umgab. Das Gesehene hängt keineswegs von den Augen ab, die sehen; dies würde voraussetzen, daß die Kunst eine Art Halluzination sei. Selbst die genialste Kunst muß reale Impulse in dem sie umgebenden Leben haben; und die schlechte und wertlose Kunst gedeiht nur in schlechter Umgebung. Wenn Leonardos Bilder uns die köstlichsten Juwelen menschlichen Wesens vorstellen, so kam dies nicht allein daher, daß er ein großer Künstler war, sondern auch weil Italien eine Fülle ausgezeichneter, glänzender Menschen besaß. Sie waren sehr sündhaft, vom sozialen Standpunkt aus betrachtet, und die sozialen Zustände waren schrecklich; aber es dauerte eine geraume Zeit, ehe die Zustände dem Geschlecht das Mark ausgesogen hatten.

Leonardo meinte indessen nicht, daß das Lächeln notwendigerweise zu einem Frauenporträt gehöre; dann wäre es ja etwas rein Konventionelles gewesen, das keine Beziehung zur Individualität hatte. Eines seiner Porträts der Schönheiten in Mailand, das herrliche Brustbild in der Louvre-Galerie, das sogenannte la belle feronnière, lächelt nicht, sondern wendet seinen ernsthaften Blick voll und groß dem

¹ Ich verweise auf meine Artikel über Correggio.

Beschauer zu. Aber auf den anderen Gesichtern dieser Art, die er gezeichnet und gemalt hat, findet sich das Lächeln, verschieden je nach der Persönlichkeit des einzelnen Weibes, aber als ein gemeinsames Zeugnis von der frohen Munterkeit der Seele, freilich auch von einer gewissen Leichtigkeit im Umgangston, ein kleines Gramm Ironie, wie es für einen Hof paßt: mit Leonardos Porträts weiblicher Schönheiten verglichen, sehen die der älteren Künstler alle miteinander so merkwürdig mürrisch und provinziell aus.

Das älteste von Leonardos Mailänder Damenporträts ist sicherlich das Profilbild in der Ambrosiana zu Mailand, ganz jugendlich, fast kindlich munter¹ (Abb. 11). Dann ist da die herrliche Röthelzeichnung von der jungen Dame, die die Arme verschränkt und ihren Kopf so prächtig auf dem stolz zurückgebogenen Hals trägt und unter den gesenkten Augenlidern herabblickt. Sie ist jugendlich stolz und übermütig und hat hinter ihrer hohen wolkenlosen Stirn eine ziemlich erhabene Vorstellung von der Macht ihrer eigenen Anmut; aber wie lebenswürdig und wonnevoll wirkt nicht das Lächeln, das ihre Lippen kräuselt! Womöglich noch besser ist das Pastellbild in der Ambrosiana, das Porträt einer jungen Frau, ein wunderschönes Gesicht, das geradeaus blickt, so daß die Umrisse des Scheitels mit dem reichen vollen Haar, das aufgelöst über den Nacken fällt, einen ungewöhnlich stolzen und großartigen Eindruck machen. Sie lächelt halbversteckt und senkt die Augenlider, als ob sie sich plötzlich von einem Blick getroffen gefühlt hätte, der ihr ein allzu unverkennbares Geständnis zu enthalten schien. Dieses Porträt ist auch, meiner Ansicht nach, dadurch besonders beachtenswert, daß es mehr als alle anderen Leonardos idealen Frauentypus mit seinen weichen Formen, seiner spitz zulaufenden Nase und dem schmallippigen Mund, diesem Typus, der von Leonardo auf die ganze lombardische Kunst überführt wurde, sich auf die Persönlichkeit eines einzigen wirklichen Weibes zurückführen läßt.

Die gesenkten Augenlider kommen häufiger bei Leonardo mit einer für ihn höchst charakteristischen Bedeutung vor: so viel unausgesprochene Gedanken und zurückgehaltene Ansichten können sich unter ihnen verbergen, z. B. bei den Hauptpersonen im «Abendmahl» (Christus) und auf dem Karton in London (Maria, Abb. 12). Besonders sei an drei Köpfe von Leonardos Hand erinnert: alle in vorgebeugter Stellung und alle im Profil gesehen. Der eine, übrigens zweifellos echte, ist eine äußerst sorgsame, beinahe peinlich durchgeführte Kreidezeichnung in Florenz, mit einem etwas gesuchten, etwas sentimental Lächeln (Abb. 13); der zweite gleichfalls in Florenz, ist ein leichter Entwurf in Oel, grau in grau von schlichterem ernsthafterem Ausdruck. Der letzte endlich in der Galerie zu Parma sehr ausgearbeitet, ebenfalls grau in grau, in Oel, zeigt am deutlichsten, daß die ganze Reihe Annäherungsversuche

¹ Es ist mir unmöglich, an dieser Stelle darauf Rücksicht zu nehmen, daß Iwan Lermolieff (Giovanni Morelli), dessen grenzenlos willkürliches Schalten und Walten mit dem künstlerischen Eigentum der großen italienischen Maler ich schon früher einer Kritik unterzog, auch Leonardo dieses Porträt (und noch andere) absprechen wollte.

an irgend eine Figur eines kirchlichen Gemäldes bezeichnet. Es ist einer von Leonardos kostbarsten Ausdrücken, ein Honigtropfen der Seele. Die Augenlider sind fast vollständig über den Blick gesenkt, der Mund lächelt ganz fein und leicht, frohbewegt und doch mit einer gewissen unaussprechlichen Wehmut. Als Leonardo während eines Aufenthaltes in Florenz in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts die schöne florentinische Bürgersfrau Mona Lisa malte (Abb. 14), sorgte er, wie Vasari erzählt, während der Sitzung unablässig für Musik und Tanz und lustige Gesellschaft, die die Seele der Dame munter erhielten und das Gepräge von Langleiwe und Verstimmtheit entfernten, das man so häufig auf Porträts sieht. Nirgends als in diesem Porträt fühlt man in Wirklichkeit, wie Leonardo darauf bedacht war, die harte, kalte Schale zu entfernen, die den Ausdruck der Seele umgeben kann, um uns in ihre glühende, reich bewegte Tiefe blicken zu lassen. Es hängt nun an seinem Ehrenplatz im Louvre in der Nähe von Meisterwerken Raphaels und Tizians, Rembrandts und van Eycks; aber es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß all die anderen Köpfe maskenhaft aussehen neben diesem, der doch im Laufe der Zeit schwärzer und farbloser geworden ist, als all die anderen. Sein Ausdruck ist wie flackernde Flammen oder wie strömendes Wasser, reich, unbestimmt, unendlich mannigfaltig wie die menschliche Seele selbst. Unmöglich zu sagen, was es ausdrückt. Jedenfalls nichts ethisch Zweifellostes und Zuverlässiges, wie der Ausdruck in nordischen Porträts z. B. von Memling, Dürer, Holbein. Es ist Milde, eine gewisse musikalisch klingende Freude, einschmeichelnde Süßigkeit und wiederum dieses unbeschreiblich Vornehme, Distinguierte in Haltung und Bewußtsein: hierin steht jedes Königinnenporträt hinter dem dieser Bürgersfrau zurück. Man hat zugleich in ihrem Ausdruck etwas Heimtückisches, etwas «Katzenartiges», eine «Giftmischerin», jedenfalls etwas Unruhiges, Gefährliches gefunden. Es ist eine unergründliche Tiefe all der Möglichkeiten in dieser jungen, noch in keiner einzelnen Richtung gefestigten Seele.

Dem entspricht auch das Eigenartige in Leonardos malerischer Technik.

Man muß es bewundern, sagt Vasari, wie Leonardos Genie in seinem Bestreben, dem Gegenstande Rundung zu geben, nach der Erfindung und Darstellung einer schwarzen Farbtinte trachtete, die schwärzer war als alles, was man bisher gekannt hatte, und von der dies Leuchten noch leuchtender abstechen konnte. Endlich gelang es ihm denn auch, jene vollkommen dunklen Tinten zu finden, in denen gar kein Licht mehr ist, und die sich besser dazu eignen, die Nacht wiederzugeben als auch nur den schwächsten Tagesschimmer. Aber all das tat er, um dem Gegenstande Rundung und die letzte Vollendung zu geben.

Es liegt in diesem Suchen Leonardos nach dem Schwarz etwas, woran man auf eine bedauernswerte Weise erinnert wird, wenn man das alte, jetzt so schwarze und farblose Porträt der Mona Lisa sieht. In seinem unablässigen Experimentieren mit neuen und unerprobten Methoden war Leonardo ein unvorsichtiger Techniker, und das haben seine Bilder entgelten müssen, die sich darüber schwarz gegrämt haben. Aber es ist auch sein Suchen nach dem Schwarzen, dem das Porträt seine Vortrefflichkeit schuldet. Nicht um der Schwärze selbst willen machte er jene Experimente;

was er wollte, war, die ganze Tonskala zwischen dem höchsten Licht und dem tiefsten Schatten zu erweitern, er wollte, um ein Gleichnis aus der Musik anzuwenden, das Klavier links und rechts um neue Saiten vermehren. Das wollte er, wie Vasari sagt, der Rundung wegen, oder vielleicht noch genauer: der feineren und reicheren Uebergänge wegen. Er schob die Außenpunkte zu beiden Seiten möglichst weit hinaus, um sich mehr Nuancen zu schaffen. Sie sollten ihm dazu dienen den volleren, feineren Ausdruck für den Reichtum der Seele zu geben. Auf diese Weise wurde es ihm möglich, alles zu überwinden, was in der Formgebung seiner Vorgänger und Zeitgenossen steif und maskenhaft war.

Es war ganz überwiegend die Form, die ihn interessierte. Er modellierte in seinen Gemälden die Form völlig fertig, mit Licht und Schatten («Chiaroscuro», «grau in grau») sogar bis zur äußersten Feinheit, ehe er die Farbe auftrug. Die Farbe wurde also gewissermaßen nur eine Kolorierung mit leichten durchsichtigen Lasuren, wodurch sich erstens erklärt, daß sie sich im Laufe der Zeit so schlecht gehalten hat, zweitens, daß sie in keiner Weise benutzt worden ist um das eigentlich Stoffliche des Körpers zu charakterisieren.

Bemerkungen über Leonardo da Vinci.

Leonardos Gemälde hat man jetzt an die vier Jahrhunderte gekannt und geehrt: nicht allein hat die Kunstgeschichte sie in ihr goldenes Buch eingeschrieben; sondern eines von ihnen — das Abendmahlsbild in Mailand — ist durch Abbildungen und Besprechungen fast bekannter geworden als irgend ein anderes Kunstwerk der Welt. Man hat auch immer gewußt, daß der Maler nur die eine Seite dieses großen Mannes war, daß er gleichzeitig Bildhauer, Denker, Schriftsteller, Virtuose in vielen Beziehungen gewesen ist, und daß seine mannigfachen nachgelassenen Manuskripte eine Fülle von Studien in allerhand Naturforschung, Aesthetik, Philosophie usw. usw. enthielten. Die größten und ausgesuchtesten öffentlichen und privaten Bibliotheken waren stolz darauf, irgend ein Manuskript des Mannes zu besitzen, den man den genialsten genannt hat, der je gelebt hat. Aber leider wußte niemand recht, was in ihnen stand: man wußte nur so ungefähr, wovon sie handelten und hatte nur ein wenig in den Inhalt hineingeguckt. So hellten sie das Sein dieses Mannes für uns nicht auf, sondern umgaben eher seinen Namen mit einer gewissen mystischen Dunkelheit, einem Ruhm fast magischer Universalität, die nicht genauer definiert wurde, aber umso größere Anziehungskraft auf die Phantasie ausübte.

Weshalb hat man sich denn nicht schon längst hingesetzt, um sie zu lesen? Ja, das ist leichter gesagt als getan. Sie sind ringsum verstreut, auch in privaten Bibliotheken, die nur schwer zugänglich sind. Leonardos Manuskripte sind außerdem keine Abhandlungen, die ins Reine geschrieben, druckfertig vorliegen, sondern freie und flüchtige Aufzeichnungen ohne jede systematische Ordnung, abgefaßt in einem Italienisch, das jetzt veraltet ist und mit einer Orthographie, die vollständig jeder Regelmäßigkeit entbehrt — aus einem Zeitalter, das überhaupt keine regelrechte

Orthographie hatte. Ferner wurde die Lektüre dadurch erschwert, daß Leonardo nicht wie andere honnette Menschen von links nach rechts, sondern wie die Orientalen von rechts nach links schrieb. Ohne rechthaberisch zu sein, möchte ich mir die Vermutung erlauben, daß er, der in bezug auf Feinheit und Präzision in der künstlerischen Arbeit das Aeußerste erstrebte, eine Verteilung der Arbeit zwischen seine beiden Hände einführen wollte, in der Weise, daß die Rechte die eigentliche künstlerische Wirksamkeit übernahm und von der gewohnheitsmäßigen einförmigen Bewegung befreit wurde, die mit dem vielen Schreiben verbunden und die allerdings der Kunst nicht dienlich ist — während die Linke in den Dienst der Literatur trat. Aber was für einen Grund es auch haben mag, so ist diese Handschrift für den Leser sehr abschreckend, und verlangt eine ganz spezielle Uebung und Gewohnheit. Die meisten Erfahrungen, sollen gezeigt haben, daß man viel weiter kommt, wenn man einige Zeit auf systematische Einübung in die Lektüre einer derartigen Schrift verwendet, als wenn man sie in einem Zuge liest.

Aber die äußeren Schwierigkeiten ließen sich überwinden; daß man ein ernsthaftes Studium der Manuskripte solange aufgeschoben hat, läßt sich nur aus inneren und historischen Gründen erklären.

Leonardos eigene Zeitgenossen hatten sich einiges aus seiner Niederschrift angeeignet und verbreitet, besonders den Teil, der von der Malerei handelt, und der seit dem 16. Jahrhundert unter dem Namen *Trattato della Pittura* bekannt geworden ist, obwohl sie eigentlich von Leonardos Hand nie eine gesammelte Abhandlung sondern nur eine Menge Aufzeichnungen gewesen zu sein scheint.

Doch im übrigen muß anerkannt werden, daß seine eigene Zeit nicht hinreichend imstande war, seine wissenschaftlichen Aphorismen zu verstehen. Inwiefern sie im einzelnen einigen Einfluß ausgeübt haben und wie weit dieser ging — darüber läßt sich jetzt allerdings unmöglich etwas sagen. Jedenfalls kam bald eine Zeit, da sie nicht mehr das Interesse hatten, das sich an Aktuelles knüpft, indem die Wissenschaft schon auf anderen Wegen über seine Entwicklungsstufe hinausgekommen war. Auch machte sich erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts jenes rückblickende historische Interesse geltend, das erforderlich ist, wenn man sich in ein überwundenes Stadium der fortschreitenden Entwicklung der Wissenschaft vertiefen soll. Aber in unserem Jahrhundert haben sich viele von der großen Aufgabe angezogen gefühlt, seine Manuskripte zu lesen, herauszugeben und auszulegen. Ich erinnere mich aus meiner Jugend, wie ein später weltbekannter Literaturhistoriker und Kritiker¹ sich versucht fühlte, dieses Werk auszuführen, für das er auch eine bedeutende Energie und Intelligenz mitgebracht hätte, und ich habe kürzlich aus dem Ausspruch eines Franzosen gesehen, daß es vielen wie ihm erging.

Nun ist es geschehen. 1883 erschien: *The literary works of Leonardo da Vinci* by J. P. Richter. Der Herausgeber, übrigens ein deutscher Gelehrter, kein Engländer, gibt hier einen Abdruck der meisten eigenhändigen Manuskripte des Künstlers.

Als historische Person, in bezug auf seine Bedeutung für die Entwicklung des geistigen Lebens, kann Leonardo da Vinci selbst, vielleicht vor allen anderen Künstlern früherer oder späterer Zeiten, der Mensch aller Möglichkeiten genannt werden. Es war sein Sehnen und das Ziel seiner Arbeit, die Grenzpfähle der Möglichkeiten weiter vorzurücken, Fähigkeiten und Macht des Menschen nach allen Richtungen hin zu erweitern. Dazu spornte ihn seine Zeit, soeben von der lichtscheuen Verstaubtheit des Mittelalters emanzipiert, energisch an und flößte ihm den höchsten Mut ein. Und zugleich war die Zeit noch nicht so weit vorgeschritten, daß die Arbeit auf dem Gebiet der Kultur — der Bildhauerei, der Architektur, der Musik, allerhand Kulturwissenschaften und technischen Künste — sich in Fächer verzweigt hatte, die jedes für sich die volle Kraft eines Mannes beanspruchen konnten. Heutzutage ist jede wirkliche Arbeit im Dienst der Kultur eine Facharbeit: besitzt ein Mann Fähigkeiten,

¹ G. Brandes.

die seinem Fache nicht zugute kommen können, so verlieren sie sich in Dilettantismus und Phantasterei. Die Facharbeit selbst ist eine Beschränkung, wie einseitige Entwicklung der Fähigkeiten, die wohl ihr Behagen bereiten können, wenn die Fähigkeiten gerade für das Fach passen, die man aber immer mehr oder weniger als Knechtschaft empfinden wird. Das Leben ist in unserer Zeit so eingerichtet, daß es sich von einem gewissen Punkt im Leben des Menschen aus straft, wenn er nicht einseitig ist, während es vor diesem Wendepunkt im Leben erforderlich ist, allseitig zu sein: darauf ist der heutige Unterricht begründet.

Und es steht fest, daß die Allseitigkeit etwas Jugendliches ist, sowohl im Leben des einzelnen Menschen wie in dem des ganzen Geschlechts. Leonardo steht in der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts gerade auf dem Höhepunkt dieses jugendlichen Uebergangsstadiums. Er vereint in sich gleichsam wie in einem glühenden Kern die ganze Grundkraft der modernen Kultur: wir sehen sie in seiner Arbeit entstehen infolge einer inneren persönlichen Anregung, einer Ausdehnungskraft nach allen Richtungen, eines Dranges, die Macht des Menschen über die Umwelt geltend zu machen. Deshalb ist für ihn in einem ganz einzig dastehenden Grade die Arbeit eine Lust und die Lust eine Arbeit. Er wird schon von einigen Zeitgenossen und der nächsten Generation wegen seiner unvergleichlichen Ausdauer, seiner Geduld und seines Fleißes in der Arbeit bewundert; aber diese Geduld ist nicht sklavisch oder handwerksmäßig; an jedem Punkte schimmert die innige persönliche Liebe zur Sache durch. Und merkwürdig genug führte ja seine Geduld so selten zu fertigen Resultaten; die meisten seiner Arbeiten blieben unvollendet; es bestand zweifellos eine gewisse Unlust bei ihm, ein Resultat festzustellen. Vasari wendet auf ihn treffend Petrarca's Worte an: Du kennst mein Wesen, meinen brennenden Wissensdurst, der so groß ist, daß selbst die Arbeit dadurch aufgehalten wird.

Leonardo selbst war ein außerordentlich scharfer und fleißiger Beobachter der Wirklichkeit; aber er gehörte am allerwenigsten zu denen, die mit dem ersten Besten, das sie auf der Straße finden, fürlieb nehmen. Einige seiner nächsten Vorgänger in der florentinischen Kunst, nicht zum wenigsten sein Lehrer Verrocchio, hatten etwas Alltägliches, Bürgerliches, sogar Spießbürgerliches in ihrer Auffassung der Menschen; im Gegensatz zu ihnen trifft Leonardo eine viel interessantere Auswahl unter den Menschen, die er studiert und schildert. Er bevorzugte das Seltene, das Kuriose, die höchsten Potenzen in jeder Richtung. Er war im geistigen Sinne ein Weltumsegler; es war ihm ein Bedürfnis, die entferntesten Möglichkeiten des menschlichen Wesens zu kennen, um das Wesen selbst zu verstehen.

Alle Lust und aller Schmerz des Menschen, sagt er, beruhen auf Wissen und Nichtwissen, Wollen und Nichtwollen, Können und Nichtkönnen. In seinem unersättlichen Streben hatte er sicherlich Enttäuschungen und Fehlgriffe erlebt, war mit dem Kopf gegen die Mauer des Unmöglichen gerannt oder hatte Dinge gewollt, die — selbst wenn er sie erreichte — ihm Verdruß eintrugen. Hatte aber dann den einzig sicheren Weg gefunden, seine Fähigkeiten wirklich auszudehnen, die Ueberzeugung gewonnen, daß eine unerschütterliche Notwendigkeit Naturgesetz und Mutter der Erfindungen ist, daß nur Erfahrung und Versuch wirkliche Kenntnis vermitteln, daß es nicht die Erfahrung ist, die Fehler begeht, sondern daß dies nur unsere eigenen leeren und törichten Wünsche tun, die uns dazu hinreißen, uns Dinge von der Erfahrung zu versprechen, die nicht in deren Macht stehen, und daß der Wille deshalb in seinem Streben nach Vervollkommnung, nach reicheren Möglichkeiten, den guten und geraden Weg zu gehen hat¹.

¹ Vgl. sein bekanntes, von Lomazzo aufbewahrtes Sonnett: Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia usw. (Wer nicht kann, was er will, der muß sehen zu wollen, was er kann; denn es ist Torheit, das Unmögliche zu wollen. Weise ist der, der seinen Willen fern hält von dem, was er nicht kann. Alle menschliche Freude

Doch die Resignation, die das Leben ihn lehrte, unterjochte keineswegs seinen stets jugendlichen Erweiterungsdrang und die Lust, sich in allen Möglichkeiten zu baden. Man kann das nicht allein aus seiner Arbeit, sondern auch aus seinen Scherzen erschen, aus jenen Narrenstreichen, (pazzie), die den bewunderten und genialen Mann zu einem so vortrefflichen Unterhaltungs- und Gesellschaftsmenschen machten. Als alternder Mann ergötzt er sich während seines Aufenthaltes in Rom damit, Blasen und Därme so fein zu präparieren, daß man sie wie ein kleines Päckchen in der Hand halten konnte; vermittelst versteckter Blasebälge im Nebenzimmer beginnen sie sich dann auszudehnen und werden allmählich dermaßen ausgedehnt und füllen die Stube, daß die Anwesenden in eine Ecke flüchten mußten; da die Blasen anfangs nur so wenig Platz einnahmen, sich aber später so sehr erweiterten, verglich Leonardo sie geistreich mit dem Genie (virtù). Es ist also gerade das Bild menschlicher Ausdehnungsfähigkeit. Sowohl in der Jugend wie in späteren Jahren jagt er den Leuten gern Schrecken ein, indem er — in einem Gemälde oder in Wirklichkeit — seltsame Ungeheuer aus den verschiedensten Bestandteile fabriziert, Schlangen mit Flügeln und Hörnern ausstattet und dgl. Das ist ein Schöpferdrang, in dem etwas von dem Triebe enthalten ist, das mit allen Organen und Möglichkeiten ausgerüstete Wesen hervorzubringen, das Mephistopheles in Goethes «Faust» mit Herr Mikrokosmos tituliert. («Des Löwen Mut, des Hirsches Schnelligkeit, des Italieners feurig Blut, des Nordens Dauerbarkeit» usw.)

Wieder ist es der Gedanke an die menschlichen Möglichkeiten, der in einem Sonnett von Leonardo auftaucht. Doch in diesem Sonnett, künstlich gedrechselt wie ein einziges Wortspiel, fühlt man, daß Leonardo, der es vermutlich in seinen späteren Jahren gedichtet, sehr ernste Erfahrungen inbezug auf die Grenzen des Könnens gemacht hat, daß das Leben ihm Resignation auferlegte, und daß er nun den ewigen Kampf um die Erweiterung der Möglichkeiten von einem überlegenen Standpunkt aus betrachtet.

und Trauer beruht auf Wissen und Nichtwissen, Wollen und Nichtwollen, Können und Nichtkönnen. Und der einzige, der wirklich kann, ist der, der im Gefühl dessen, was er muß, nicht den Versuch macht, die Vernunft über ihre Schwelle hinaus zu ziehen. Auch soll ein Mensch nicht immer das wollen, was er kann. Oft scheint etwas süß, das sich in Bitternis verkehrt, und kaum habe ich erlangt, wonach ich trachtete, so mußte ich meinen eigenen Willen beweinen. Und deshalb, lieber Leser dieser Zeilen, willst du gut gegen dich selbst sein, so richte deinen Willen stets darauf, zu können, was du mußt.» — Vgl. hiermit die merkwürdigen Aussprüche, die noch in seinen Manuskripten vorliegen; Richter I, 10—13 (von der einfachen und großen Erfahrung, der wahren Lehrmeisterin), II 1149 (Erfahrung, Notwendigkeit, Vernunft), 1150 (die Weisheit ist eine Tochter der Erfahrung), 1151 (von den noch verborgenen, in die Erfahrung aufgenommenen Ursachen der Natur), 1153 (Unfehlbarkeit der Erfahrung), 1180 (die größte Täuschung der Menschen liegt in ihren eigenen Ansichten) usw.

TAFELN



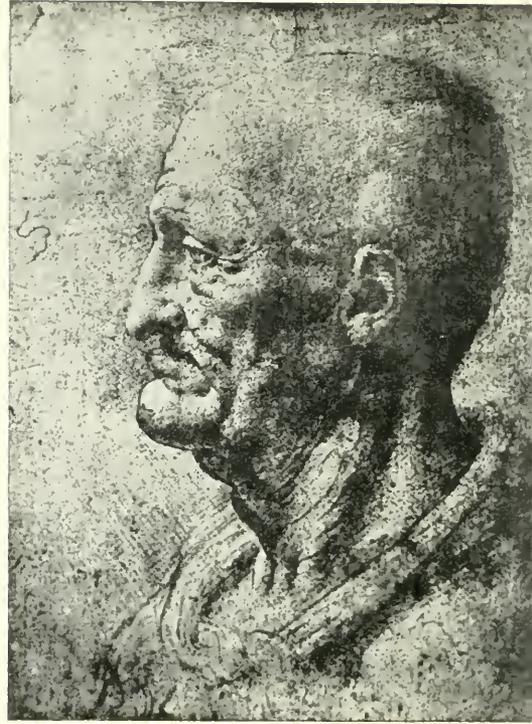
1. Ghirlandajo. Das Abendmahl (Florenz).



2. Studie zum Abendmahl (Venedig).



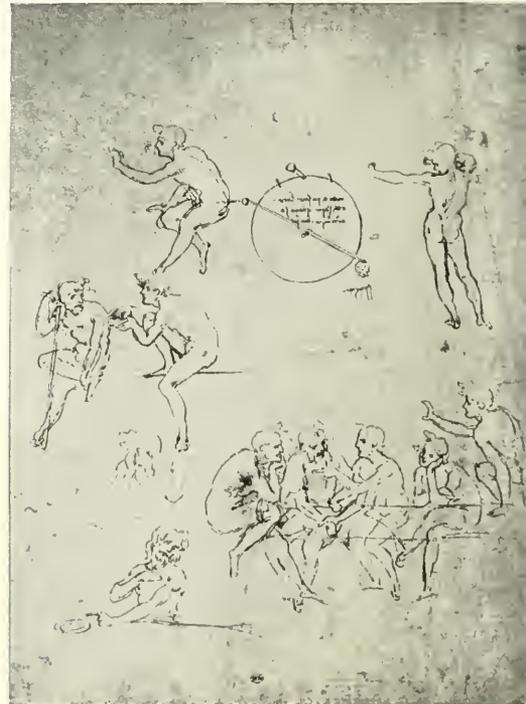
3. Studie zu Jakobus dem älteren (Louvre).



4. Studie zu Simons Kopf (Florenz).



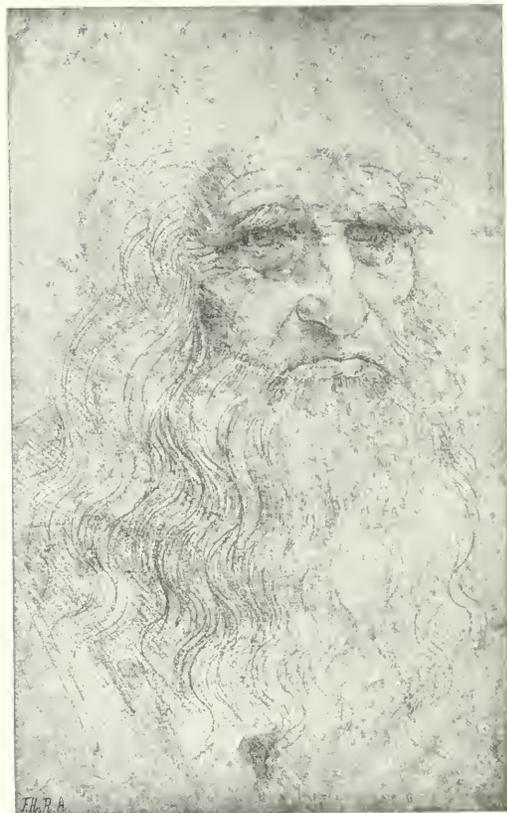
5. Studie zu Judas Kopf (Windsor).



6. Studie (Louvre).



7. Blumenstudie (Louvre).



8. Ein Alter (Turin).



9. Karikaturen (Mailand).



10. Karikaturen (Windsor).



11. Frauenporträt (Mailand).



12. Die heilige Familie (London).



13. Frauenkopf (Florenz).



14. Mona Lisa (Louvre).

29. Rembrandt u. seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Tfln. 8. —
30. Roger van der Weyden und Röger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —
35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50
42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —
43. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen. 8. —
44. Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —
45. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —
46. Francesco Botticini. Von *Ernst Kühnel*. Mit 40 Abb. auf 15 Tafeln. 7. —
47. Die ravennatischen Sarkophage. Von *Karl Goldmann*. Mit 9 Tafeln. 5. —
48. Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Von *Detlev Freiherr von Hadeln*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
49. Studien zu Michelangelo. Von *Fritz Burger*. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —
50. Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Von *Fritz Burger*. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —
51. Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Von *Emil Jacobsen*. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —
52. Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Von *Emile Mâle*. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von *L. Zuckermann*. 20. —
53. Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Von *Alois Wurm*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —
54. Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Von *Alexandra Konstantinowa*. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —
55. Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Von *Hans von der Gabelentz*. 14. —
56. Leonardostudien von *Hans Klaiber*. 6. —
57. Zur Kunst der Bassani. Von *Ludwig Zottmann*. M. 47 Abb. auf 26 Taf. 10. —
58. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Von *Adolf Gottschewski*. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —
59. Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Von *Emil Jacobsen*. Mit 120 Abb. auf 56 Tafeln. 20. —
60. Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti del *Leandro Ozzola*. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —
61. Anfänge und Entwicklungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Von *Walter Roth*. Mit 46 Abb. auf 25 Tafeln. 10. —

62. Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Von Dr. *Gustav Schönermark*.
Mit 100 Abbildungen. (geb. M. 12. —) 11. —
63. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791).
Von *Edmund Hildebrandt*. Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. 15. —
64. Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen.
Von *Max Ermers*. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —
65. Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis
der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. Von *Ernst Pfromm*.
Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —
66. Eine Gebäudegruppe in Olympia. Von *Albert Schwarzstein*. M. 5 Tfn. 3. 50
67. Antikes Traufleisten-Ornament. Von *Martin Schede*. Mit 81 Abb. auf 12
Lichtdrucktafeln. 6. 50
68. Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio.
Von *Andy Pointner*. Mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —
69. Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Von *Richard Hart-*
mann. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50
70. Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Von *Walther Weibel*. Mit 10
Lichtdrucktafeln. 6. —
71. Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis
von Athen. Von *August Köster*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50
72. Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Von *Erich*
Becker. Mit 7 Tafeln. 8. —
73. Die Porträtarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Von *Trifon*
Trapesnikoff. Mit 60 Abb. auf 35 Tafeln. 8. —
74. Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie
in Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Von *Emil*
Jacobsen. Mit 112 Abb. auf 54 Tafeln. 20. —
75. Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-
römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung
Pompejis. Von *Max Vetter*. Mit 8 Tafeln. 5. —
76. Studien über Michelangelo. Von *Julius Lange*. Aus dem Dänischen über-
setzt von *Ida Jacob-Anders*. Mit 7 Tafeln. 4. 50
77. Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance.
Von *Charlotte Aschenheim*. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —
78. Matteo da Siena und seine Zeit. Von *G. F. Hartlaub*. Mit 15 Licht-
drucktafeln. 8. —
79. Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Von *Felix Witting*.
Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklischeés. 3. 50
80. Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom
XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Von *Sylva Scheglmann*. Mit 6 Lichtdruck-
tafeln. 4. —
81. Die Werke Angelo Bronzinos. Von *Hanns Schulze*. Mit 21 Lichtdruck-
tafeln. 6. —
82. *Eugène Carrière*, Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von
J. Delvolvé, autorisierte Uebersetzung von *F. Ed. Schneegans*. 8. —
83. Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di
S. Maria del Fiore zu Florenz. Von *Sascha Schwabacher*. Mit 37 Lichtdruck-
tafeln. 12. —
84. Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus.
Von *Arthur Kauffmann*. Mit 16 Abb. auf 9 Lichtdrucktafeln. 6. 50
85. Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. Von *Irene Behn*. 5. —
86. Antike Bildwerke. Venus von Milo, Ilioneus, Torso vom Belvedere,
Torso von Subiaco. Von *C. Hasse*. Mit 13 Tafeln.
87. Studien über Leonardo da Vinci. Von *Jul. Lange*. Mit 14 Abbildungen.

Unter der Presse:

- Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Von
Julius Baum. Mit zahlreichen Abbildungen.
- Beiträge zu Nicola Pisano. Von *Hans Graber*. Mit 5 Lichtdrucktafeln.

ND Lange, Julius Henrik
623 Studien über Leonardo
L5L315 Vinci

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

