

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

3492

L. inw.

3492

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000297680



x
186



56
—
128

94. 46

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKOW

Alfred Lichtwark
gewidmet



Y. 6
—
128



Selbstbildnis
Rötzelzeichnung. Turin. K. Bibliothek

LEONARDO DA VINCI

der Wendepunkt
der Renaissance

von

WOLDEMAR
VON SEIDLITZ

*Erster Band
Mit 152 Abbildungen*

F. 24. 2864



Königl. Ministerium
der
öffentlichen Arbeiten
Bibliothek

Im Verlag von Julius Bard
Berlin 1909

44

Entwurf des
Originaleinbandes
von
F. H. Ehmcke
Druck von
Hesse & Becker
in Leipzig

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

113492

Akc. Nr. 2972 | 49

ERSTES BUCH
FLORENZ 1452—1482



MADONNENSTUDIEN

Federzeichnung. Windsor

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



it welchen Hindernissen auch der Mensch während seiner ersten Entwicklung zu kämpfen habe und wohin ihn später das Geschick verschlage, die Eindrücke der Kindheit bleiben bestimmend für sein ganzes Leben. So ist es auch Leonardo er-
gangen, der durch seine zuerst in Vinci, dann in Florenz verbrachte Kindheit und Jugend bereits zum vollgültigen Vertreter toskanischer Art ge-
worden war, bevor das Schicksal ihn nach dem fernen Mailand führte und ihn dort die volle

Kraft seines Talentes entfalten ließ.

Das Städtchen Vinci, wo er im Jahre 1452 geboren wurde, liegt am Fuße des westlichen, dem Meer zugewendeten Abhangs des Monte Albano, jenes langen schmalen Höhenzuges, der sich bei Pistoia vom Apennin loslöst und als Grenzscheide zwischen dem Florentiner Tal und der Pisaner Ebne bis zum Arno in der Nähe von Florenz hinzieht. Auf einer jener zahlreichen Hügelketten gelegen, welche in paralleler Lagerung den Übergang von der Pisaner Ebne zum Monte Albano vermitteln, bildet Vinci den Mittelpunkt eines in jahrhundertelanger Arbeit gepflegten Weinbaugebietes, das bis jetzt noch seine Bedeutung bewahrt hat. Nicht so geschützt wie das Florentiner Tal, stellt diese Gegend sowohl infolge ihrer rauheren Witterung als auch der Schwierigkeiten, die der gewellte Boden seiner Bearbeitung entgegengesetzt, höhere Anforderungen an die Widerstandskraft und die Ausdauer seiner Bewohner als das von der Natur bevorzugte Florenz; wenn aber auch die Erzeugnisse dem Boden mit Mühe abgerungen werden müssen, so gedeihen sie doch in diesen Vorbergen in solcher Fülle und Mannigfaltigkeit, daß das Land, sobald man von ihm nur nicht mühelosen Genuß verlangt, als ein wahres Paradies bezeichnet werden kann.

Setzt man bei Empoli, das zu Leonardos Zeit ebenso wie heute den Hauptort für diese Gegend bildete, über den Arno und verfolgt die Straße, welche in ihrem weiteren Verlauf über ein Joch des Monte Albano hinweg nach Pistoia führt, so gelangt man in einer Entfernung von acht Kilometern, durch mustergültig gepflegte Ölbaumpflanzungen hindurch, die mit ihren von Stamm zu Stamm gezogenen Weinreben dieses ganze Hügelland bedecken, nach dem von den Resten einer mittelalterlichen Burg überragten Vinci. Ein Kranz hochgelegener Landhäuser, deren dunkle Zypressen sich scharf vom Himmel abheben, lagert sich um den Ort.

Verfolgt man dann die Straße, die allmählich steiler zu werden beginnt und

in langen Schleifen sich um zahlreiche vom Monte Albano hinablaufende Schluchten windet, noch weiter, so kann man in einer Wanderung von wenig mehr als einer Stunde die ganze Stufenfolge des Baumwuchses von dem südlicher zu dem nördlicher Art an sich vorüberziehen lassen. Auf die Feigenbäume der untersten Stufe folgen zunächst Eichen und Platanen, mit Pfirsich- und Kirschbäumen untermischt. Jenseits des Örtchens Papiano mit seinen alten Türmen und der gegenüberliegenden imposanten Renaissance-Villa, die einst den Torrigiani gehört hat, nimmt der Weinbau ein Ende; Ginster und Heidekraut bedecken fortan mit ihren lebhaften Farben die steilen kahlen Abhänge des Berges, auf denen sich allmählich vereinzelt wilde Pinien zeigen, die nach dem Kamm zu immer dichter zusammenrücken, so daß man endlich oben auf dem Rücken des Berges ständig in einem Walde wandelt. Von der Höhe des Joches, bei S. Baronto, öffnet sich plötzlich der Blick auf das jenseits tief unten in der Florentiner Ebne liegende Pistoia, das wie ein irdisches Paradies ausgebreitet daliegt¹⁾.

In dieser gesegneten und abwechslungsreichen Gegend, von der aus man sowohl Florenz wie Pisa und Pistoia in zwei bis drei Stunden Fahrens erreichen kann, verbrachte Leonardo seine Kindheit. Wenn man von ihm als dem unehelichen Sohn eines Florentiner Notars hört, welcher angeblich auf dem Schloß von Vinci hauste und im übrigen sich einer zahlreichen Kinderschar erfreute, so wird man dadurch zu ganz falschen Vorstellungen verleitet. Denn es handelte sich dabei nicht um ein Verhältnis, wie es zu jener Zeit wohl bei den Vornehmen gelegentlich vorkommt, wo rechtmäßige und unrechtmäßige Nachkommenschaft in mehr oder weniger friedlichem Verein nebeneinander aufwachsen, während solches bei den Bürgerlichen auch damals nicht zu den Lebensgewohnheiten gehört hat. Wohl ist es richtig, daß Leonardos Vater Notar war; aber weder lebte er auf einem Schloß noch besaß er zur Zeit von Leonardos Geburt bereits einen Hausstand, sondern war damals noch ein unverheirateter junger Mann von fünfundzwanzig Jahren, der sich eben erst anschickte, seinen Wirkungskreis und sein Leben zu begründen.

Die Vinci hatten bereits durch Geschlechter hindurch an ihrem Heimatsort dem Beruf der Notare obgelegen. Seit 1263 gehörte dieser Ort, der einst ein Besitztum der Conti Guidi gewesen war, der florentinischen Republik. Schon 1339 kommt dort ein Ser Guido di Ser Michele da Vinci vor, der florentiner Notar war und bereits einen Notar zum Vater gehabt hatte. Die zwei Söhne dieses Guido, Giovanni und Piero mit Namen, wurden gleichfalls Notare. In das Jahr 1372 fällt ein Ereignis, das für die Bewohner Vincis von eingreifender Bedeutung wurde. Die Burg, welche bei den wiederholten

Kämpfen zwischen Florenz und Lucca stark in Mitleidenschaft gezogen worden war und namentlich 1364 durch einen nächtlichen Angriff des Feldhauptmanns Acuto beträchtlich gelitten hatte, verlor ihre bisherige verhältnismäßige Selbständigkeit, indem ihre besondere Burgverwaltung (castellania) aufgehoben und der Ort Vinci in eine Podesteria umgewandelt wurde²⁾.

In diesem gleichen Jahre 1372 wurde Leonardos Großvater Antonio, als Sohn des bereits genannten Piero, geboren. Er machte eine Ausnahme von den Gewohnheiten der Familie, indem er nicht Notar wurde, sondern als kleiner Grundbesitzer der Ausübung der Landwirtschaft oblag. Mit Lucia, der 1393 gebornen Tochter eines florentiner Notars Piero Zosi genannt da Bacchereto, verheiratet, erzeugte er zwei Söhne: Piero, geboren 1427, der später Notar wurde und uns als Leonardos Vater entgentreten wird; dann Francesco, 1435 geboren, der ohne bestimmte Tätigkeit sein Leben in Vinci fristen sollte; außerdem eine Tochter Violante, die sich nach Pistoia verheiratete. Antonio bewohnte mit seiner Familie in der Unterstadt von Vinci, dem Borgo, welches sich an die Burg anlehnte und, ebenso wie jetzt noch, die eigentliche Stadt bildete, ein Haus mit Garten, das einst dem Hospital S. Maria Nuova in Florenz gehört hatte. Dieses Haus, das in nichts an ein Schloß erinnerte, bildete für Antonios Kinder fortan den Mittelpunkt ihres Lebens. Hier lebte Leonardos Vater, bis er in späteren Jahren nach Florenz zog; hier verbrachte Leonardo seine ganze Kindheit; hier fanden Antonios Wittve und sein Sohn Francesco Unterkunft für den Rest ihres Lebens. Außerdem besaß Antonio noch drei Grundstücke in dem Gebiet von Vinci, deren eines er selbst bearbeitete, während die beiden andern nach der noch jetzt in Italien üblichen Art in Halbpacht gegeben waren³⁾.

Leonardos Vater Piero, 1427 als der älteste Sohn Antonios geboren, verbrachte somit seine Jugend in wohlgeordneten Verhältnissen. Schon mit einundzwanzig Jahren, seit 1448, nahm er die in der Familie überlieferungsgemäße Tätigkeit eines Notars auf, zuerst bis 1450 vorwiegend in dem nahegelegenen Pisa, dann aber seit 1451 fast ausschließlich in dem noch bessere Erfolge versprechenden Florenz⁴⁾. In jenen Zeiten einer weit weniger ausgedehnten und geregelten Staatsgewalt als jetzt wurde die Mitwirkung der Notare bei fast allen Rechts- und Vermögensgeschäften, die das Leben mit sich brachte, in Anspruch genommen, woraus sich auch die große Zahl solcher Notare und die Bedeutung, welche ihrer Tätigkeit beigelegt wurde, erklärt. Ser Piero⁵⁾ brachte es in der Folgezeit dazu, der gesuchteste Notar von ganz Florenz zu sein. Seine Vermögensumstände besserten sich zusehends, so daß er seinen Besitz in der Gegend von Vinci allmählich immer weiter ausdehnen

konnte. Eine Ehe, die er schon als Fünfundzwanzigjähriger einging, blieb kinderlos; ebenso eine zweite, die er anderthalb Jahrzehnte später schloß; dann aber erblühte ihm von seiner dritten und seiner vierten Frau, seit der Zeit, da er bereits nahezu ein Fünfziger war, eine Schar von elf Kindern, deren letztes ihm noch kurz vor seinem Tode, da er die Siebzig bereits stark überschritten hatte, geboren wurde. Er starb 1504 in Florenz in einem Alter von sieben- undsiebzig Jahren.

Diesem Mann von unverwüster Lebenskraft wurde sein Sohn Leonardo von einer gewissen Catarina in demselben Jahre 1452 geboren, in welchem er seine erste Ehe, mit der im Jahre 1436 gebornen Albiera di Giovanni Amadori, schloß. Ob diese Eheschließung mit der Geburt Leonardos in einem ursächlichen Zusammenhang stand und etwa auf Wunsch der Eltern Pieros erfolgte, um ihren Sohn auf eine geregelte Lebensbahn zu bringen, wissen wir nicht. Von Catarina wird nur berichtet, sie sei „di buon sangue“ gewesen, was bald als „von guter Gesundheit“ bald als „von vornehmer Herkunft“ gedeutet wird, vielleicht aber nur auf einer Verwechslung mit Ser Pieros erster Frau beruht. Für eine Abstammung aus dem Volk, gleichzeitig aber auch für die Achtung, die sie sich trotz ihres Fehltritts zu erringen verstanden hatte, spricht der Umstand, daß Catarina bald darauf einen Mann aus Vinci, einen gewissen Acattabriga di Piero di Luca, heiratete⁶⁾.

Ob Leonardo gleich im Jahre seiner Geburt in den neubegründeten Hausstand seines Vaters aufgenommen wurde oder erst einige Jahre später, ist nicht bekannt. Eine Sage will, daß er in Anchiano, einem unweit von Vinci am Abhang des Monte Albano gelegnen Flecken geboren und von Catarina auferzogen worden sei. Mindestens von seinem fünften Lebensjahre an aber hat er mit Bestimmtheit in dem väterlichen Hause gelebt, wie aus der Katasterangabe seines Großvaters Antonio vom Jahre 1457 hervorgeht. Albiera, die jugendliche Gemahlin Ser Pieros, welcher eigne Kinder nicht beschieden waren, muß ihn durchaus an Sohnes Statt angenommen haben, denn noch in seinen spätern Lebensjahren bewies er seine Dankbarkeit ihr gegenüber dadurch, daß er mit ihrem Bruder Alessandro Amadori in Verkehr stand⁷⁾.

Noch ein Jahrhundert später umgab ein gewisses Geheimnis die Umstände seiner Geburt. Denn als Vasari im Jahre 1550 die erste Ausgabe seiner Künstlerbiographien veranstaltete, gab er Ser Piero für Leonardos Onkel aus⁸⁾; erst in der zweiten von 1568 ist das Verhältnis richtig dargestellt⁹⁾. Leonardos Geburtsjahr ist erst seit dem 18. Jahrhundert bekannt, wo die Vermögenserklärung seines Großvaters von 1457 aufgefunden wurde. Da-

nach setzte sich die Bewohnerschaft von Antonios Haus im Borgo von Vinci damals aus den folgenden Personen zusammen:

Antonio selbst, damals bereits 85 Jahr alt;

dessen Frau Lucia, 64 Jahr alt;

dessen Sohn Ser Piero, 30 Jahr alt;

Pieros Frau Albiera, 21 Jahr alt;

Leonardo, figliuolo di detto Ser Piero non legittimo nato di lui e della Chaterina al presente donna d'Acattabriga di Piero di Luca da Vinci, 5 Jahr alt;

endlich Francesco, der zweite Sohn Antonios, 22 Jahr alt, von dem es heißt, er wohne im Hause und habe keine Beschäftigung (stassi in villa e non fa nulla).



VINCI

Aus' der Richtung von Empoli aus gesehen

Nachdem Giovan Battista Dei, der Antiquar des Herzogs von Toskana, diese Vermögenserklärung Antonios in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgefunden hatte, wurde das richtige Geburtsjahr Leonardos erst im Jahre 1771, nach Deis Tode, im zweiten Bande der Serie di ritratti ed elogi di uomini illustri toscani veröffentlicht; bald darauf brachte Tiraboschi in seiner Geschichte der italienischen Litteratur eine weite Bestätigung dieser Angabe, indem er das Leben Leonardos von Paulus Jovius zum erstenmal veröffentlichte, worin das Lebensalter Leonardos, das er bei seinem Tode 1519 erreicht hatte, richtig auf 67 Jahre angegeben war, was 1452 als Geburtsjahr ergab. Vorher war man auf bloße Vermutungen angewiesen gewesen und hatte da

nach das Geburtsjahr bald auf 1443 (Mariette), bald auf 1444 (De Pagave), bald auf 1455 (d'Argenville) angenommen¹⁰).

Gleich zwei andern der namhaftesten Künstler Toskanas, Brunelleschi und Masaccio, war es somit wiederum der Sohn eines Notars, den das Geschick dazu ausersehen hatte, die florentiner Kunst zu ihren höchsten Höhen emporzuführen. Wurde Leonardo auch nicht, wie manche anzunehmen geneigt sind, nachträglich legitimiert¹¹), so verbrachte er doch seine Kindheit, zum mindesten von seinem fünften Lebensjahre an, im Hause seines Vaters und im Kreise einer fest eingesessenen und eng zusammenhaltenden Familie, wo der Umstand, daß er bis zur Zeit seiner Selbständigkeit das einzige Kind im Hause blieb, bestimmend auf die Gestaltung seines Wesens einwirkte.

Da dieses Zusammenleben bis zu seinem Eintritt in Verrocchios florentiner Werkstatt dauerte, sei das wenige, was wir über die Personen seiner Umgebung wissen, hier zusammengestellt. Die Vermögensumstände seines Vaters hatten frühzeitig begonnen, eine günstige Entwicklung zu nehmen. Im Jahr der Katasteraufnahme 1457 besaß Ser Piero mit dem alten Antonio zusammen auf dem Leihamt (dem Monte) von Florenz bereits ein Guthaben im Betrage von 1400 Gulden, was nach jetzigem Geldwert nahezu 56000 Mark entsprechen würde¹²). Spätestens in den sechziger Jahren verlor er seine junge Frau, Albiera, die für Leonardo in den entscheidenden Jahren seiner Kindheit eine treue Mutter gewesen war, und führte dann in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre die gleichfalls ganz junge Francesca di Ser Giovanni Landfredini als seine zweite Frau heim. Auch sie blieb kinderlos und starb nach kurzer Zeit. Vor 1470 starb der Großvater Antonio, hochbetagt; seine Frau Lucia überlebte ihn. Francesco, der Onkel Leonardos (geboren 1435), verheiratete sich, wohl in den sechziger Jahren (spätestens 1468), und lebte in dem elterlichen Hause weiter, offenbar ohne einem Beruf nachzugehen. Als Leonardos Vater später seinen Wohnsitz in Florenz aufschlug, teilte er das väterliche Erbe mit seinem Bruder und sorgte für dessen und seiner alten Mutter fernere Unterkunft in Vinci. Francesco hat dann dort auch schlicht und recht gehaust bis zu seinem Tode, der um 1506 erfolgte und jenen Rechtsstreit veranlaßte, den Leonardo dann gegen seine Geschwister aus der dritten und vierten Ehe seines Vaters wegen der Hinterlassenschaft dieses Onkels auszufechten hatte. Noch im Jahre 1498 lautete Francescos Angabe über seine Einnahmequellen wie vierzig Jahre vorher: *sto in villa senza avviamento o esercizio*. Die Tochter Antonios endlich, Violante, war an einen Simone d'Antonio von Pistoia verheiratet, dem Antonio im Jahre 1457 noch 160 Lire von ihrer Mitgift schuldete¹³).

In dieser Umgebung verblieb Leonardo mindestens bis zur Mitte der sechziger Jahre. Auf sich selbst angewiesen, wird er mit dem reichen Naturleben, das der Ort ihm bot, aufs innigste verwachsen sein und im Anblick der weit vor ihm sich ausbreitenden Landschaft wie in der Vertiefung in die Einzelperscheinungen der Natur jenen Sinn für die Gesetze der Bewegung, zugleich aber auch jene Ehrfurcht vor der die Welt bewegenden Kraft in sich entwickelt haben, die ihn durch sein ganzes Leben begleiteten und weit über seine Zeitgenossen emporhoben. Stieg er den kurzen Weg zum Monte Albano, der kaum die Höhe von 500 Metern überschreitet, empor, so sah er gen Westen bis zum Meere reichend die breite fruchtbare Ebne vor sich ausgedehnt, rechts von den Luccheser und Pisaner Bergen und weiterhin den Apuanischen Alpen eingefafst, links von jener Hügelkette, die sich von Livorno bis zu dem in der Ferne noch erkennbaren turmreichen San Gimignano hinzieht. In dieser dem jähem Witterungswechsel ausgesetzten Gegend konnte er die mannigfaltigen Himmelserscheinungen in ihrer vollen Kraft beobachten, mußte aber auch die unerbittliche Ordnung der Natur in der regelmäßigen Wiederkehr der Tages- und Jahreszeiten mit besonderer Stärke empfinden. Seine Phantasie entwickelte sich unter dem Einfluß dieser Eindrücke wie sein Verstand sich durch die Gewöhnung an das Beobachten stärkte. Aus diesem innigen Verkehr mit der Natur schöpfte er seine Ideale wie auch die Fülle jener Einzelkenntnisse, die ihn befähigten, die erste Stelle unter den Malern seiner Zeit einzunehmen. Wer aber vermag zu entscheiden, ob nicht die Zeitumstände viel mehr noch als unwiderstehlicher Trieb ihn dazu geführt haben, gerade den Künstlerberuf zu ergreifen? Zum Gelehrten hat er sicherlich nicht mindere Anlage besessen als zum Künstler, wie er denn auch das Studium der Natur durch sein ganzes Leben hindurch neben der Ausübung seiner Kunst betrieben hat. Wäre die damalige Zeit für die Freiheit der Forschung günstiger gewesen, so hätte er vielleicht der Wissenschaft vor der Kunst noch den Vorzug gegeben. Da aber die Künste zu jener Zeit sich in einer entschiednen Vorwärtsbewegung befanden, so ist es nicht zu verwundern, daß er sich ihnen schließlich zuwandte. Wenn Vasari behauptet, nichts sei Leonardo über das Zeichnen und Modellieren gegangen, so können wir annehmen, diese Lust habe sich bereits frühzeitig bei ihm geäußert¹⁴). Aber wie er bei seinem Leben innerhalb der Natur auf sich selbst angewiesen gewesen ist, so hat er auch die ersten Schritte in der Kunst nicht mit Hilfe der Lehrer, sondern durchaus auf eigne Faust getan, wie die Geschichte von den Zeichnungen, die sein Vater Verrocchio vorlegte, beweist. Diese Nötigung, sich die Wege selbst zu suchen und zu bahnen, hat ihn in der Folgezeit dazu geführt, wiederholt die Einsamkeit als das beste

Mittel für jedes erfolgreiche Tun zu preisen. So sagt er in seinem Lehrbuch der Malerei (50, R. 494): „Damit das körperliche Wohlbefinden nicht die Oberhand über die geistige Ausbildung gewinne, muß der Maler einsam sein, besonders wenn er seinen Überlegungen und Erwägungen sich hingibt, . . . denn bist du einsam, so gehörst du dir ganz an; hast du aber auch nur einen Genossen, so gehörst du dir nur noch zur Hälfte an; und so wird es immer schlimmer werden, je weniger Sorgfalt du auf die Auswahl deines Umgangs verwendest.“

Je zurückhaltender er im Verkehr mit den Menschen war, um so stärker hat er von jeher seine Teilnahme den Tieren zugewendet. In seiner Kindheit bereits wird er den Flug der Vögel beobachtet und deren Körperbau studiert haben, der ihm dann als Ausgangspunkt bei seinen Versuchen, eine Flugmaschine zu erbauen, gedient hat. Wenigstens bezieht sich eine der wenigen Erinnerungen, die er uns aus seinem Leben hinterlassen hat, auf ein Ereignis seiner ersten Kindheit, wobei ein Vogel die Hauptrolle spielte: als er noch in der Wiege lag, sei es ihm erschienen, als käme ein Hühnergeier (un nibbio) auf ihn zu und öffnete ihm mit seinen Schwanzfedern den Mund und bewegte diese Federn mehrfach in seiner Mundhöhle hin und her¹⁵). Später pflegte er Vögel auf dem Markte ohne zu handeln zu kaufen und ihnen die Freiheit zu geben. Auch die Pferde hat er stets geliebt und mit großer Geduld abgerichtet¹⁶).

In dieser ländlichen Umgebung und diesem gesunden Himmelsstrich gedieh der junge Leonardo zu außergewöhnlicher Kraft, Schönheit und Anmut. Über seine Schuljahre weiß Vasari bezeichnenderweise zu berichten, daß er in der Rechenlehre (dem Abaco) seinen Lehrer häufig durch Zweifel und Bedenken in Verlegenheit gesetzt habe¹⁷). Im übrigen meint er, daß Leonardo in den Wissenschaften sicher große Fortschritte gemacht hätte, wenn er nicht so unbeständigen Sinnes gewesen wäre; doch ist zu vermuten, daß diese Angabe nur auf einem Rückschluß aus dem künstlerischen Verhalten beruht, wie Vasari es sich als für Leonardo bezeichnend zurechtgelegt hatte, da er sah, wie viel Werke dieser unvollendet liegen lassen mußte, ohne jedoch die Ursachen zu kennen, die zu solchem Ergebnis geführt hatten. Wenigstens können wir aus dem Umstande, daß Leonardo schon in seinen frühen Künstlerjahren (nach Ausweis seiner Zeichnung von 1478) mechanischen Problemen neben seiner Kunst nachging, den Schluß ziehen, daß er zum mindesten in der Mathematik während seiner Schuljahre einen guten Grund gelegt haben muß. Mag auch seine Abneigung gegen alles bloße Bücherwissen darauf deuten, daß er keinen regelrechten Lehrgang durchgemacht hat, so erlangte er immer-



STUDIENBLATT
Federzeichnung. Windsor

hin schon frühzeitig eine ausreichende Kenntnis des Lateinischen, und verfügte später über einen Einblick in die alte Literatur, der das gewöhnliche Maß weit überragte¹⁸). Alles in allem wird man freilich Solmi durchaus beistimmen müssen, der sagt, daß für Leonardo die Geringfügigkeit der Kenntnisse, die er sich in seiner Jugend angeeignet, eher von Nutzen als von Schaden gewesen sei, da ihm dadurch die Mühe erspart worden sei, die damals herrschenden Anschauungen erst zu überwinden: infolgedessen habe er sofort mit seinen eignen Forschungen einsetzen können, deren Ergebnisse ihm dann auch den Beweis lieferten, daß er damit den rechten Weg eingeschlagen habe¹⁹).

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ist Leonardo von seinem Vater nach Florenz gebracht und bei Verrocchio, damals dem gesuchtesten Lehrer der Stadt, in die Lehre gegeben worden. Daß solches um das Jahr 1466 geschehen sei, können wir mit Müller-Walde annehmen, da Leonardo 1472 Meister wurde, somit die übliche Zeit von etwa sechs Jahren, von seinem vierzehnten Lebensjahre an, als Lehrling verbracht hätte²⁰). Vasari erzählt den Vorgang seines Eintritts so, daß Ser Piero einst einige Zeichnungen seines Sohnes zu Verrocchio, seinem guten Freunde, gebracht habe, um ihn zu fragen, ob Leonardo wohl Aussicht habe, auf diesem Gebiet sein Fortkommen zu finden. Verrocchio sei über die außergewöhnlichen Anlagen des Knaben in Entzücken geraten und habe mit dem Vater ausgemacht, daß dieser ihn in seine Werkstatt eintreten lassen möge, was Leonardo mit unbändiger Freude erfüllte²¹).

Wahrscheinlich wird Leonardo anfangs bei Verrocchio gelebt haben, da der Vater erst um das Jahr 1468 nach Florenz gezogen zu sein scheint. 1467 hatte dieser noch, als Geschäftsführer (procuratore) des Klosters S. Maria a Monte in Florenz, eine Wohnung in diesem Kloster gehabt²²); im November 1468 aber, als er das Familienhaus in Vinci durch den Ankauf eines verfallnen Nachbarhauses vergrößerte, wird er bereits die Wohnung in Florenz, in der wir ihn bis zum Jahre 1480 antreffen, innegehabt haben, da er damals das Haupthaus in Vinci seiner Mutter und seinem Bruder Francesco, der mittlerweile geheiratet hatte, zur Benutzung überließ, sich selbst aber nur das verfallne Nebenhaus vorbehielt, das allenfalls seinen persönlichen Zwecken, nicht aber den Bedürfnissen seiner Familie, da er um diese Zeit sich zum zweitenmal verheiratete, entsprochen haben kann²³).

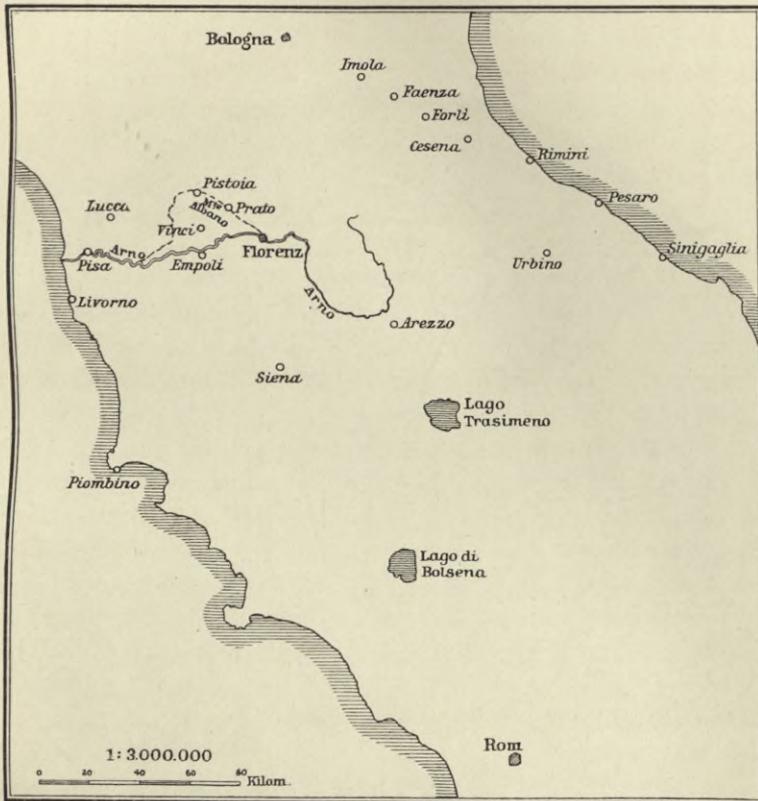
Das Haus in Florenz, wo wir Leonardo laut der Vermögenserklärung seines Vaters vom Jahre 1470 zusammen mit diesem und seiner neuen Pflegemutter, der jungen Francesca, leben sehen, war an der Piazza S. Firenze, gegen-

über der Kirche gleichen Namens gelegen, auf einen Teil des Raumes, der jetzt durch den Palazzo Gondi eingenommen wird. Ser Piero zahlte für die Hälfte dieses Hauses eine Jahresmiete von 24 Goldgulden (gegen 1000 Mark); das Hausmädchen, das er dort hielt, bezog einen Jahreslohn von acht Goldgulden. Den Anlaß zu seiner Übersiedelung nach Florenz wird wohl der Tod des alten Antonio geboten haben, der danach um 1468 eingetreten wäre, und weiterhin Ser Pieros zweite Heirat. Leonardo wird hier den größten Teil seiner Lehrzeit, von etwa 1468 bis 1472, vielleicht auch noch die ersten Jahre seiner Selbständigkeit, da er bereits Gehilfe Verrocchios war, verbracht haben (das erste rechtmäßige Kind wurde Ser Piero erst im Jahre 1476 geboren); doch dürfte eher anzunehmen sein, daß er gleich nach Beendigung seiner Lehrzeit im Jahre 1472 in Verrochio's Wohnung gezogen sein wird, da er nachweislich 1476 bei diesem lebte. Durch die Vermögenserklärung von 1470 wird jedenfalls die nach ungesunder Romantik schmeckende Annahme widerlegt, daß Ser Piero bei Gelegenheit seiner zweiten Heirat den Sohn aus seinem Hause entfernt habe, um seine junge Frau vor den Gefahren zu schützen, die das Zusammenwohnen mit dem schönen, zum Jüngling herangereiften Sohn hätte zeitigen können²⁴).

Über die weitem Lebensschicksale von Leonardos Vater, dessen Geschäftsbereich sich immer mehr ausdehnte wie auch seine Vermögensumstände sich zusehends verbesserten, ist das folgende bekannt, das hier zusammengestellt sei, da für die spätre Zeit keine Beziehungen zwischen Vater und Sohn nachweisbar sind²⁵). In den Monaten November und Dezember 1469 scheint Ser Perio Notar der Signorie von Florenz gewesen zu sein, welches Amt immer nur auf zwei Monate vergeben wurde²⁶). 1470 war er Geschäftsführer des Klosters der SS. Annunziata, wo er ein Jahresgehalt von zwei Fiorini larghi bezog²⁷). Weiterhin von vielen andern wohltätigen Stiftungen und vornehmen Familien. 1472, in dem Jahre da Leonardo Meister wurde, erwarb Ser Piero in der Badia von Florenz ein Erbbegräbnis und ließ an der Westwand dieser Kirche eine marmorne Grabplatte mit seinem Wappen errichten²⁸).

Nach dem Tode seiner zweiten Frau, die er nur wenige Jahre besessen hatte, heiratete er in der ersten Hälfte der siebziger Jahre Margherita, die Tochter des Francesco di Jacopo di Guglielmo, die 1458 geboren, somit wiederum ein ganz junges Mädchen war²⁹). Aus dieser Ehe entsproß ihm endlich der erste rechtmäßige Nachkomme, der 1476 geborne Antonio (Leonardo lebte in demselben Jahre 1476 bereits bei seinem Meister Verrocchio); 1479 folgte dann der zweite Sohn, Giuliano³⁰).

Am 1. März 1480 gab Ser Piero seine Wohnung an der Piazza S. Firenze auf und bezog ein Haus in der Via Ghibellina, das er von dem Erzbischof von Florenz ermieter hatte. Sein Besitztum in Vinci und Umgegend hatte er unterdessen durch Ankauf verschiedener Grundstücke, darunter auch eines in Anchiano, vergrößert³¹⁾; das zu dem elterlichen Hause hinzuerworbne be-

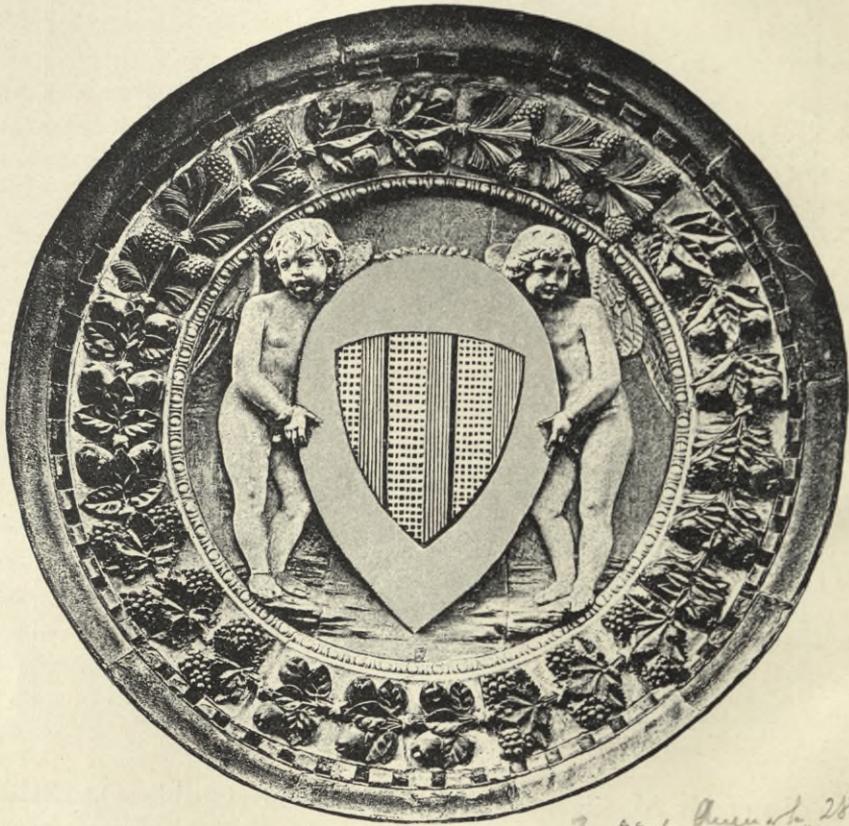


MITTELITALIEN

nutzte er nur als Absteigequartier (per mio uso et habitare). Bald nach 1480 starb seine dritte Frau; zu Anfang der achtziger Jahre heiratete er dann, bereits als ein Fünffziger, seine letzte Frau, Lucrezia di Guglielmo Cortigiani, mit der er noch neun Kinder zeugte, die von 1484 ab, bisweilen Jahr für Jahr, aufeinander folgten, neun Söhne und zwei Töchter. Das letzte Kind wurde ihm noch kurz vor seinem Tode, als er bereits die siebzig überschritten hatte, geboren. Im März und April 1484 war er wiederum Notar der Signorie (des

Rats) von Florenz (wie er es vielleicht auch schon im Jahre 1469 gewesen — war). Am 9. Juli 1504 starb er im Alter von 77 Jahren³²).

Lucrezia überlebte ihn bis über das Jahr 1520 hinaus. Sein im Jahre 1486 geborner Sohn Domenico hinterließ eine Nachkommenschaft, die sich bis auf unsre Tage erhalten hat, freilich in durchaus untergeordneter Lebensstellung³³).



WAPPEN DER VINCI
(Einfassung von L. della Robbia nicht zugehörend)

*2. 9. 1879. Anwesenheit 28
P. 579*

II

Lehrjahre 1466—1472



st auch nichts Näheres über die Lehrzeit Leonardos bekannt, so steht doch soviel fest, daß Verrocchio der beste und für ihn geeignetste Lehrer gewesen ist, der hätte gewählt werden können. Weder eine Zeichnung aus dieser Zeit noch irgendwelche Nachricht über Leonardos Verhalten ist bis auf uns gelangt; aber aus dem wenigen, das uns über Verrocchios Persönlichkeit bekannt ist, können wir einen Schluß ziehen auf das Verhältnis des Schülers zum Meister; und nach den Umständen, die damals das Kunstleben von Florenz beherrschten, können wir uns ein Bild machen von der Stellung, die Leonardo seiner Umgebung gegenüber eingenommen haben wird.

Verrocchio gehörte zu der Gruppe jener Künstler, die gerade zu der Zeit, da Leonardo in das Kunstleben von Florenz eintrat, also um die Mitte der sechziger Jahre, sich an die Spitze einer neuen Bewegung gestellt hatten. Nachdem das heroische Jugendalter der Malerei, das durch Masaccio begründet und durch Fra Filippo, Uccello und Andrea del Castagno weiter ausgebildet worden war, seinen vorläufigen Abschluß gefunden hatte, waren einige jüngere Bronzesculptur, voran die beiden Brüder Pollaiuoli und Andrea del Verrocchio, an die Aufgabeherangetreten, auf Grund ihrer gesteigerten Kenntnis des menschlichen Körpers der Malerei jene Durchbildung und Greifbarkeit zu verleihen, die ihnen von der Ausübung ihres Bildhauer- und Goldschmiedsberufs her geläufig waren. In ihrem Streben nach Bestimmtheit und Genauigkeit der Formenauffassung gelangten sie freilich meist zu einem Übermaß, das ihre Gestalten starr erscheinen ließ; an die Stelle der großen, eindringlichen Gebärden der vorhergehenden Zeit trat bei ihnen oft eine wahllose Wiedergabe bäurischer Modelle, und auch die Härte ihrer Färbung, die durch die Verwendung in verschiedenen Farben schillernder Gewandstoffe noch gesteigert wurde, machte sich in störender Weise bemerklich: was sie aber an Größe und Anmut einbüßten, suchten sie durch gesteigerte Naturwahrheit, durch einen reicheren

und eindrucksvolleren Umriß, durch weitergehende Modellierung sowie durch eine liebevolle Durchbildung der Landschaft zu ersetzen. Um eine reichere Abstufung der Schatten zu gewinnen, zugleich aber auch um ihren Bildern eine größere Einheitlichkeit des Tones zu verleihen, griffen sie zu einer wesentlich dunkleren, warmbraunen Untermalung, über die sie, nach dem Vorbilde der damals über alles verehrten Niederländer, Öllasuren zu breiten suchten; um der Landschaft eine größere Bedeutung zu verleihen, wählten sie den Augenspunkt höher als bisher, so daß sie — nach Guthmanns Ausdruck (353) — die Gegend mit dem Auge eines Raubvogels überblicken konnten. Vermochten sie auch noch nicht bis zu leichter Flüssigkeit des Vortrags zu gelangen, so bereicherten sie doch die Malerei dadurch, daß sie ihr die bildnerischen Errungenschaften der von Donatello begründeten, von Luca della Robbia harmonisch ausgestalteten und durch Desiderio zur Anmut erhöhten Kunst in vollem Umfang zuführten, und durch ihre naturalistischen Bestrebungen jene eigenartige Entwicklung des letzten Drittels des fünfzehnten Jahrhunderts vorbereiteten, welche wir vor allem mit dem Namen der „Frührenaissance“ zu bezeichnen pflegen.

Verrocchio muß in seinem Wesen viel Verwandtschaft mit Leonardo besessen haben. Vielseitig wie dieser und von stark ausgeprägter Eigenart, verfügte er über gründliche Kenntnisse auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, wodurch er eine Schar von Schülern um sich vereinigte. Ugolino Verrino berichtet von ihm, daß er fast alle Künstler der jüngeren Generation ausgebildet habe, somit der beliebteste Lehrer seiner Zeit war¹⁾; „er war einer der gesuchtesten Goldschmiede seiner Zeit, der hervorragendste Bronzegießer, war Bildhauer in allen Gattungen und Stoffen . . .; er war zugleich Maler und einer der geschätztesten Lehrer in der Unterweisung jeder Gattung bildender Künste“²⁾. Gleich Leonardo übte er somit ebenso die Bildhauerei wie die Malerei aus und teilte mit jenem den Sinn für die Mathematik wie die Vorliebe für die Musik. Vor allem aber bildete seine Neigung, die Gestalten mit einer durchaus persönlich gefärbten, daher oft rätselvoll erscheinenden Seelenstimmung zu erfüllen, das Bindeglied zwischen ihm und dem Schüler³⁾. So erscheint sein David mit dem halb selbstbewußten halb schelmischen Lächeln als eine Vorstufe der eigenartigen Bildungen Leonardos. Freilich hat dieser die etwas trockne und harte Vortragsweise des Meisters in eine duftige und leichte Zeichnung umgewandelt, dessen schwere, bauschige Falten bildende Gewandstoffe durch weiche durchsichtige ersetzt, die ungelenke Heftigkeit der Bewegungen gemildert: aber deshalb bleibt doch der starke und dauernde Einfluß, den Verrocchio auf ihn ausgeübt hat, bestehen, wie ihn Sabba da Castiglione durch

die Bemerkung bestätigt, daß man Leonardo an der Lieblichkeit der Gesichtszüge als Schüler Verrocchios erkenne⁴⁾. Neuere Schriftsteller⁵⁾ gehen daher offenbar zu weit, wenn sie meinen, Leonardo habe vielmehr auf Verrocchio zurückgewirkt, indem er ihm seinen Sinn für Lieblichkeit und Vornehmheit mitteilte; denn Verrocchio trug einen ganz geschlossnen Charakter von durchaus eigenartiger künstlerischer Durchbildung. Höchstens kann man von einem späteren Werk Verrocchios, dem ungläubigen Thomas an Or San Michele, behaupten, daß es in gewisser Hinsicht durch Leonardo beeinflusst sei, wie

Séailles, Leonardo 10 sagt: Il y a dans cette œuvre le charme d'un esprit nouveau. Le mouvement n'est que le sentiment visible dans son expression. Au doute de saint Thomas ce mêle l'élan d'une jeunesse crédule; à la gravité de Jésus, la douceur indulgente de l'homme qui sait la fragilité des âmes⁶⁾.

Außer Verrocchio hat nachweislich Antonio del Pollaiuolo, dergleich jenem in der Vaccareccia wohnte, einen starken Einfluß auf Leonardo ausgeübt, namentlich durch seine Proportionsstudien und Aktzeich-



KOPF DES H. MICHAEL
Aus Botticinis Tobiasbild. Vielleicht Leonardos Bildnis

nungen. Antonio, der im Jahre 1465 im Alter von 36 Jahren stand, während Verrocchio damals 30 und Piero, Antonios Bruder, 26 zählte, hatte als einer der ersten Leichen zerlegt und die Natur der Muskeln studiert. Den Normaltypus, welchen Pollaiuolo in Anlehnung an Donatellos Zuccone festgestellt hatte, wendete Leonardo noch in weit späterer Zeit bei seinen anatomischen und Proportionsstudien an; ja er legte ihn sogar der Gestalt jenes kahlköpfigen Leviten zugrunde, dessen Modell er bei Gelegenheit seines dritten Aufenthalts in Florenz für Rusticis Täufergruppe am Baptisterium fertigte. Da Dürer seinerseits Leonardos Proportionsfiguren kopierte, so erhalten wir somit die eigentümliche künstlerische Abfolge: Donatello, Pollaiuolo, Leonardo, Dürer⁷). Ein Künstler, der auf den jungen Leonardo von Einfluß gewesen sein kann, ist ferner der Verfertiger des Tobiasbildes in der Florentiner Akademie, der bald mit Verrocchio, bald mit Botticelli, bald mit Botticini identifiziert worden ist, von dem aber jetzt, nach Kühnells Untersuchungen, mit Sicherheit angenommen werden kann, daß es Botticini sei⁸). In diesem Gemälde, das der Art Botticellis am nächsten steht und von derselben Hand herrührt, die die beiden Engel mit Stifterfiguren zu den Seiten der Marmorfigur des h. Sebastian von Antonio Rossellino in Empoli gemalt hat, tritt uns der Geist, der in den sechziger und siebziger Jahren die florentiner Malerei beherrschte, besonders greifbar entgegen. Gesuchte Zierlichkeit in den Bewegungen, ein weicher Fluß der Gewandungen sind hier mit innigem Gefühlsausdruck und einem hohen Ernst, der die Gestalten erfüllt, auf eigentümliche Weise gepaart.

Sehr ansprechend erscheint die Annahme, daß auf diesem Gemälde der schöne, würdevoll einerschreitende gepanzerte Erzengel Michael die Züge des jungen Leonardo trage. Die lange Nase, die herabgezogenen Mundwinkel, die breiten Backenknochen und die forschend blickenden Augen stimmen mit dessen Greisenbildnis, der Rötzelzeichnung in Turin, überein; nur die buschigen Augenbrauen sind noch nicht in tiefem Grübeln hinabgedrückt, sondern wölben sich hoch und frei, um der Herrlichkeit der Welt in ihrer ganzen Fülle Einlaß in das schönheitsdurstige Auge zu gewähren. Doch stehen solcher Annahme freilich die Bedenken entgegen, daß das Bild dann bereits um 1470 (als Leonardo etwa achtzehn Jahr alt war) gemalt sein müßte, worüber wir nichts Näheres wissen (Kühnel versetzt es nach 1475); und weiterhin, daß es nicht durchaus fest steht, ob auch das Greisenbildnis in Turin wirklich Leonardo darstelle⁹).

Dieses Bild leitet zu Botticelli über, der, wenn er auch um einige Jahre älter war als Leonardo, der einzige Genosse gewesen zu sein scheint, zu dem dieser ein näheres Verhältnis gehabt hätte, wie gelegentliche Nennungen



MADONNA

Federzeichnung. Louvre (ehemals Sammlung Timbal)

seines Namens bei Leonardo beweisen. Hat ihm diesen Äußerungen zufolge Botticellis Behandlung der Malerei, namentlich die geringe Sorgfalt in der Landschaft, auch nicht gefallen, so wird ihm dessen Streben nach der Wiedergabe eines seelisch belebten, zarten Gefühlsausdrucks doch zugesagt haben, so daß ein Einfluß des älteren auf den jüngern Genossen nicht ausgeschlossen erscheint. Botticelli soll nach Fra Filippos Wegzug von Florenz um 1464 in Verrocchios Atelier als Gehilfe eingetreten sein. Dort würden also die beiden nebeneinander gewirkt haben¹⁰⁾).

Wenn von den Einflüssen, die in Florenz auf Leonardo eingewirkt haben, die Rede ist, so sollte derjenige nicht vergessen werden, den er durch die Bildhauerwerke Ghibertis erfuhr. Tritt auch der Name dieses Künstlers neben demjenigen des gewaltigen Donatello stark zurück, so bieten seine noch von gotischem Linienfluß erfüllten und einen starken Anmutgehalt ausströmenden Gestalten eine nahe Verwandtschaft mit dem neuen persönlichen Geist, womit gerade Leonardo die starre und harte florentinische Malerei seiner Zeit befruchtete. — Auch Uccello darf in solchem Zusammenhange nicht übersehen werden (wie A. Aubert mündlich angemerkt hat), da er durch seine meisterhafte Beherrschung der Perspektive auf Leonardos wissenschaftlich geübten Sinn eingewirkt haben wird und vielleicht auch durch die vollendete Modellierung in seinen einfarbigen Wandgemälden des Chiostrro Verde den Anstoß dazu gegeben hat, daß Leonardo seine Gemälde auf dem Grunde einer vollständigen Vormodellierung durchzuführen begann.

Die große Frage, welche damals die florentiner Malerkreise wie auch die des übrigen Italien beschäftigte, war die Aneignung der Errungenschaften der niederländischen Schule, deren Ölbilder bei den Sammlern bereits hohen Ruhm genossen, so daß Jan van Eyck um die Mitte des Jahrhunderts für den vorzüglichsten Maler seiner Zeit galt¹¹⁾, und deren Malweise durch Roger van der Weyden, als er 1449 nach Rom zog, persönlich ins Land eingeführt worden war. Freilich handelte es sich dabei um eine Technik, die noch durchaus ein Geheimnis bildete und in einem zu starken Gegensatz zu der allgemein herrschenden Temperamalerei stand, als daß der Zugang zu ihr leicht hätte gefunden werden können. Domenico Veneziano, der gegen Ende der fünfziger Jahre gestorben zu sein scheint, soll diese Technik als erster gekannt haben. Piero della Francesca, sein großer Schüler, war von ihm noch in der alten Weise unterwiesen worden. Wenn Piero¹²⁾ auf Leonardo Einfluß ausgeübt hat, so ist es jedenfalls nicht nach dieser Richtung geschehen, denn die Bildnisse Federigo da Montefeltres und dessen Gemahlin (in den Uffizien), die er um 1465 malte, sind noch in Tempera gemalt. Auch kann ein persönlicher

Einfluß nicht stattgefunden haben, da Piero damals, nach Beendigung seiner großen Wandmalereien in Arezzo, bereits nach seiner umbrischen Heimat zurückgekehrt war. — Ein anderer Schüler Domenico Venezianos dagegen, Baldovinetti, der von den sechziger Jahren ab eine Hauptrolle in dem Kunstleben von Florenz spielte, wird Leonardo durch seine Versuche, neue Malweisen zu finden, angezogen haben. Bei ihm tritt zuerst eine Zeichnung der Gewänder auf, welche auf das Vorbild der Niederländer zurückgeht und viel-

leicht durch den Aufenthalt des Justus von Gent in Urbino in der Zeit zwischen 1462 und 1475 erklärt werden kann. Er hat auch bei seinem Fresko der Geburt Christi im Vorhof der SS. Annunziata, das durch seine ausgedehnte und reich durchgebildete Landschaft von so großer Bedeutung für die weitere Entwicklung der florentinischen Kunst geworden ist, ein besonderes Ver-



VERROCCHIO
Von Lorenzo di Credi

und von 1470 ab an den Fresken des Camposanto von Pisa beschäftigt war, bei seinen Tafelbildern der Temperamalerei treu blieb, scheinen die Leonardo zunächst stehenden Künstler, Verrocchio und die Pollaiuoli, Versuche gemacht zu haben, sich die neue Ölfarbertechnik anzueignen. Diesen Bestrebungen wird Leonardo seine volle Aufmerksamkeit zugewendet haben, denn in den siebziger Jahren hatte er sich bereits, wie wir weiterhin sehen werden, nebst andern seiner Altersgenossen, namentlich dem Maler des Ver-

fahren versucht, indem er die

Freskomalerei trocken übergang und dann durch einen über dem Feuer flüssig gemachten und mit Gelb von Ei gemischten Firnis in einheitliche Wirkung versetzte¹³⁾.

Während Gozzoli, der Schüler Fiesoles, der sich durch seinen 1459 ausgeführten Zug der h. drei Könige in der Kapelle des Mediceerpalastes einen Namen gemacht hatte

kündigungsbildes in den Uffizien, in den vollen Besitz dieser Technik gesetzt. Ja es wird sich herausstellen, daß die hervorragende Rolle, die er innerhalb der Entwicklung der florentinischen Malerei zu spielen berufen war, zu einem großen Teil gerade darauf beruhte, daß er einer der ersten war, der durch dieses Mittel die Malerei zu ihrer vollen Freiheit emporhob. Er bedurfte durchaus der Ölmalerei, um die hohen Ziele, die ihm in bezug auf die Naturwahrheit der Wiedergabe vorschwebten, zu erreichen¹⁴⁾).

Eine Vorstellung von dem Lehrgang, den er selbst durchgemacht hat, können die Regeln geben, die er in seinem Traktat aufstellt. Zuerst, sagt er, soll der Jüngling die Perspektive erlernen, dann das Maß aller Dinge; weiterhin soll er Zeichnungen guter Meister nachbilden, dann nach der Natur zeichnen, um sich über den Grund des Erlernten Rechenschaft geben zu können; nachdem er sich eine Zeitlang die Werke verschiedner Meister angesehen, soll er sich endlich bemühen, das Erlernte anzuwenden und ins Werk zu setzen¹⁵⁾. Wenn er dabei von den drei Teilen, in welche nach Piero della Francesca die Malerei zerfällt, die Zeichnung (*disegno*), Perspektive (*commensuratio*) und Farbe (*colore*), nur die beiden ersten nicht aber den letzten anführt, so ist zu berücksichtigen, daß er auf die Schönheit der Färbung nie jenes Gewicht gelegt hat, das die Maler seiner Zeit ihr beizumessen pflegten, sondern stets die plastische Herausbildung, das Relief, als das Hauptziel des malerischen Strebens hingestellt hat.

Neben der Kunst der Gegenwart hat aber die ganze glorreiche künstlerische Vergangenheit von Florenz auf ihn eingewirkt und ihn mit jenem Geist der Anhänglichkeit an die großen Vorfahren erfüllt, der ihn befähigte, als ihr unmittelbarer Fortsetzer aufzutreten. Vor allem stand ihm deutlich vor der Seele, daß die florentiner Malerei ihren Fortschritt zwei Männern verdankte: Giotto und Masaccio. Wie wir um diese beiden Angelpunkte, zu denen er selbst dann später als dritter sich gesellte, die ganze Entwicklung dieser Malerschule anordnen, so hat er sie bereits mit voller Deutlichkeit auf einem Blatt hervorgehoben, das sich unter seinen Aufzeichnungen gefunden hat. Der Grund aber, weshalb er ihnen eine so hervorragende Stellung zuweist, liegt bezeichnenderweise in der Selbständigkeit, womit sie die Natur studiert haben. Vor dem Auftreten Giottos sei die Kunst, seit dem Untergang des römischen Reiches, immer tiefer gesunken, da die Künstler stets nur einer dem andern nachgeahmt hätten; dann aber sei Giotto gekommen und habe, nicht damit zufrieden, die Werke seines Lehrers Cimabue nachzuahmen, einem Naturtriebe folgend, die Ziegen und sonstigen Tiere seiner Bergheimat, die er zu hüten

hatte, nachgezeichnet: diese fortgesetzten Studien hätten ihn dazu geführt, nicht nur seine Zeitgenossen, sondern alle seine Vorgänger zu übertreffen. Nach ihm sei wieder ein allmählicher Verfall eingetreten, da die Künstler sich damit begnügten, die bereits bestehenden Werke nachzuahmen; bis Masaccio die Natur, die Lehrmeisterin der Meister, von neuem in ihre Rechte einsetzte, indem er Werke von vollendeter Gestalt schuf. „Diejenigen“, schließt er, „welche nur die Kunstwerke und nicht die Natur studieren, sind in bezug auf die Kunst Enkel, nicht aber Söhne der Natur, die den rechten Künstlern den Weg weist. O wie erzdumm sind doch die, welche jene tadeln, die von der Natur lernen und die Meister, welche selbst von der Natur gelernt haben, unberücksichtigt lassen!¹⁶⁾“

Von florentiner Künstlern der ältern Zeit erwähnt er außerdem noch Ghibertis Türen des Baptisteriums, die er als mirabili rühmt (Cod. Atl. 316 v., R. II 401); dem jungen Bandinelli gegenüber lobt er aufs höchste die Werke Donatellos (Vas. VI 136 im Leben Bandinellis: gli lodò grandemente l'opere di Donatello); ferner nennt er die Robbias bei Gelegenheit des Vergleichs zwischen der Malerei und der Bildhauerei (Tratatto 37); und mehrfach L. B. Alberti, besonders dessen jetzt verlorne Schrift de nave (R. III 3 bei Gelegenheit der Messung der Fortbewegungsgeschwindigkeit von Schiffen, und R. 1472), auch dessen Ludi matematici und vielleicht den Trattato della pittura (siehe Solmi Anm. z. S. 40).

Mit Alberti (der erst 1472 starb) hat er überhaupt die größte Ähnlichkeit. Auch dieser war von illegitimer Geburt, zeichnete sich durch seine Kraft und Gewandtheit aus: er konnte über einen aufrecht stehenden Mann springen, ein Münze bis zur Wölbung der Domkuppel schleudern, Pferde bändigen; hatte die mannigfaltigsten Talente und Bestrebungen: er war ein ausgezeichneter Musikant, beschäftigte sich mit der Pferdezucht, dem Rechte, der Mathematik, der Statik, Nautik, schrieb einen Traktat über die Malerei, erfand geodätische Instrumente, Taschenuhren, einen Hygrometer, die Camera obscura, Vexierspiegel: hatte seine Freude an der Ziffernschrift und bediente sich bei seinen Schriften mehr der Muttersprache als des Lateins.

Fast all dies wird auch von Leonardo berichtet. Nur war Alberti ein Kompilator, Leonardo ein selbständiger Forscher (Solmi, Fonti 42). Ferner gingen in zwei Punkten beide Männer auseinander. Während Alberti die Frauen liebte, haben diese im Leben Leonardos keinerlei Rolle gespielt; und der Begeisterung, welche Alberti für die klassischen Studien erfüllte, steht bei Leonardo, wenn er auch die Schriften der Alten kannte und gern benutzte,

eher eine ausgesprochne Feindseligkeit gegen das Bücherwissen, soweit es zu einer Ertötung des Geistes führt, gegenüber. Alberti drückt sich hierüber (Op. volg. Flor. 1843 II 104) in folgenden begeisterten Worten aus; senza le lettere si può riputare essere in niuno vera gentilezza, senza le quali raro si può stimare in alcuno essere felice vita, senza la quali non bene si può pensare compiuta e ferma alcuna famiglia (Nach Phil. Monnier, Le Quattrocento, Paris 1901 II 268) 17).



PALAZZO GONDI
Rechts der Teil an der Piazza S. Firenze

Wenn noch zu unsrer Zeit die mittelalterliche, sogenannte gotische Bauweise in dem Gesamtbilde von Florenz über diejenige der klassisch angehauchten Renaissance überwiegt, so gilt das für Leonardos Jugendzeit in noch weit höherem Grade. Wohl war dort die Renaissancebewegung damals bereits nahezu zwei Menschenalter heimisch, doch trat sie in der Außenarchitektur, wenn man von der Domkuppel, einigen Bogenhallen und einer kleinen Zahl von Palästen absieht, nur wenig hervor. Die großen Kirchen gehörten alle, soweit sie nicht noch aus der romanischen Zeit stammten, der gotischen Bauform an; die Privathäuser aber drängten sich in engen Gassen, wie solche jetzt noch im Borgo S. Apostoli auf der rechten und im Borgo S. Spirito auf der linken Arnoseite erhalten sind, schmal und hoch emporgeführt, um in der volkreichen Stadt wenigstens einige Strahlen der Sonne zu erhaschen, aneinander, wie die Burgen jener Zeit nur von wenig Lichtöffnungen durchbrochen; oder sie bedeckten den Mercato Vecchio, jenen Mittelpunkt der Stadt, der kürzlich den modernen Verkehrsbedürfnissen zum Opfer gefallen ist. Deutlich spiegelt das bunte Gewirr der friedlich nebeneinander bestehenden Baustile die wechselvolle Vergangenheit der Stadt mit ihrem unaus-

gesetzten Drang nach Fortschritt und Machterweiterung wider. Die festungsartig auf beherrschender Höhe erbaute Abtei von S. Miniato erinnert mit dem schönheitsvollen Ernst ihrer romanischen Bauformen an die Feudalzeit, da noch Geistlichkeit und Adel sich in den Besitz des Landes teilten. Dann aber bezeichnet das in den gleichen Formen errichtete Baptisterium im Mittelpunkt der Stadt, das seine jetzige Gestalt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhielt, bereits den Wandel der Verhältnisse, der in Florenz wie in den übrigen Hauptstädten Europas die Bürgerschaft zur Herrschaft gelangen ließ, und durch diesen Übergang von einem Ackerbau zu einem Gewerbestaat den Grund zu der Macht und weiteren Blüte dieser Gemeinschaft legte.

Während im 13. Jahrhundert Florenz noch hinter Pisa und Siena an Ansehen zurückstand, hob es sich dank seiner mit Nachdruck betriebnen Industrie, die sich namentlich auf die Zubereitung und Färbung des Tuches und später der Seidengewebe stützte, bald zu so beherrschender Stellung und solcher Ausdehnung seines Handels empor, daß es im Jubiläumsjahr 1300, zu Dantes Zeit, als die blutigen Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen ihren Höhepunkt erreichten, tatsächlich schon an der Spitze von Mittelitalien stand. Damals wurde seine Bevölkerung bereits auf etwa 100 000 Einwohner geschätzt. Als ein beredtes Zeugnis dieser Machtherrlichkeit ragten der Stadtpalast und die großen gotischen Hallenkirchen, der Dom und S. Croce, empor; gotisch freilich nur dem Gewölbebau nach, im übrigen aber sowohl in ihrem Streben nach Breite und Lichtfülle wie auch durch die Betonung der horizontalen Gliederung durch ein kräftiges Gebälk am Äußeren von ihren französischen Vorbildern weit abweichend, so daß die darauf folgende Renaissance nicht als ein Bruch mit der Vergangenheit erschien, sondern überall Ansätze vorfand, an die sie sich anlehnen und die sie weiter ausbauen konnte.

Diese erste Renaissancebewegung, die mit dem Jahre 1400 einsetzte und das unter Giottos Stern stehende Jahrhundert ablöste, bildete den notwendigen Ausdruck einer völligen Wandlung der wirtschaftlichen Verhältnisse, die unterdessen eingetreten war. Aus der mittelalterlichen Gebundenheit hatte sich Florenz allmählich zur Freiheit des internationalen Verkehrs emporgerungen und seit der endgültigen Überwindung seiner Nebenbuhlerin Pisa endlich auch den langersehnten Zugang zum Meere gewonnen. Durch den leichten Erwerb in den stetig sich ausdehnenden Betrieben angelockt, war die Landbevölkerung aus all den Gemeinden, die allmählich dem Stadtgebiet einverleibt worden waren und aus der Stadt einen wirklichen Staat gemacht hatten, in immer steigendem Maße nach dem Mittelpunkt gezogen und lebte nun dort auf engem Raume zusammengepfercht, durch den Anblick des

wachsenden Reichtums aufgestachelt als eine Masse, die sich ihrer Macht bewußt zu werden begann und wiederholt zu Unruhen und Aufständen bereit war. Ihr standen die Unternehmer, die infolge der kapitalistischen Betriebsweise an Zahl und Reichtum gleichfalls gewachsen waren, in den Zünften zu großen Gruppen zusammengefaßt als die Herrschenden gegenüber. Von diesen Zünften als den Vertretern der Bildung, die sich im Gefolge des gesteigerten Wohlstandes verfeinert und ausgebreitet hatte, gingen all die großartigen Aufträge zur Ausschmückung der alten Gebäude aus, vor allem des Domes, des Baptisteriums und von Or San Michele. Wurde auch deren Stellung dadurch immer schwieriger, daß sie sich nicht nur von der Volksmasse bedrängt sahen, sondern genötigt waren, gegen die Herrschgelüste einzelner besonders reich Gewordner selbst auf der Hut zu sein, so behielten sie doch noch die Macht in der Hand und konnten ihren Staat als Republik regieren, während an andern Orten Italiens aus ähnlichen Verhältnissen die Tyrannis erwuchs. Freilich bereitete sich auch hier die verkappte Geldherrschaft des Hauses Medici allmählich vor, doch sah sie sich zu großer Zurückhaltung genötigt und konnte auch später ihre Ziele nur in einem beschränkten Umfang erreichen¹⁸⁾.

Daß der neue Aufschwung sich in die Formen der Antike kleidete, statt unmittelbar aus dem Studium der Natur frische Kraft zu schöpfen, wird darauf zurückzuführen sein, daß die Wiederbelebung des klassischen Altertums, worin man die eigne glorreiche Vergangenheit erblickte, dem Selbstgefühl der Zeit am meisten Genüge tat, und daß die großen, ruhigen und reinen Formen der antiken Baukunst wie auch der Bildnerei besonders geeignet waren, dem plötzlich erwachten Bedürfnis nach vornehmer Pracht zu entsprechen. Anderthalb Jahrhundert hatte die aus Frankreich eingeführte Gotik in ganz Italien eine unbedingte Herrschaft geführt und eine Reihe der gewaltigsten, mit Hilfe der Malerei und der Bildhauerei aufs vollkommenste ausgeschmückten Schöpfungen hervorgebracht. Nun aber erwies sich diese Stilrichtung infolge ihrer Hinneigung zum zierlich Bewegten und zart Gemütvollen nicht mehr als ausreichend, um der gesteigerten Kraft einer neuen Zeit zum Ausdruck zu dienen. Der Zusammenhang mit der alteingesessenen römischen Kunst, der schon einmal im südlichen Italien unter Kaiser Friedrich II. und weiterhin in Mittelitalien durch Niccolo Pisano zu neuem Leben erweckt worden war und auch im 14. Jahrhundert nicht aufgehört hatte sich geltend zu machen, wurde plötzlich durch eine Strömung, die sowohl die Künstler wie die Gelehrten ergriff, wiederhergestellt. Die Teilnahme für die römischen Schriftsteller nahm einen neuen Aufschwung, und seit 1396 verbreitete Manuel Chrysoloras auch die Kenntnis des Griechischen in Florenz. Auf der denkwürdigen Konkurrenz

des Jahres 1401 für die zweite Tür des Florentiner Baptisteriums konnte man schon die unmittelbare Einwirkung dieser neuen Strömung verspüren. Als aber dann Brunelleschi und Donatello in der Zeit zwischen 1402 und 1407 sich nach Rom begaben, um in ausdauernden Untersuchungen den Geist der Antike in sich aufzunehmen, brachten sie von dort den Stil der Renaissance als fertiges Gebilde nach Florenz mit, wo er sich allmählich auch der Malerei mitteilte. Daß es sich dabei nicht um eine äußerliche Übertragung, sondern um eine vollständige Neuschöpfung handelte, zeigte die Freiheit, womit sich die Begründer selbst innerhalb der neuen Formen bewegten, vor allem die Kühnheit, womit sie Donatello seinen gesteigerten naturalistischen Zielen dienstbar machte. Der schöpferische Trieb bildete somit den Anstoß zur Bewegung, für die der überlieferte Formenschatz der Antike das Gefäß abgab. Die Hauptsache war, daß die rechten Männer sich fanden, die über das nötige Talent, die Kraft, die Einsicht und den Geschmack verfügten, um den neuen Aufgaben vollendeten Ausdruck zu geben. Solch schöpferische Geister sind freilich zu jeder Zeit reichlich vorhanden: wie auf allen Gebieten des Lebens so streut die Natur auch für den geistigen Wettkampf die Keime tausendfältig aus, ohne sich darum zu kümmern, wie viel und welche von ihnen zur Entfaltung gelangen; ob sie aber Verwendung finden, das hängt von den Zielen ab, welche eine zu Wohlstand und Bildung gelangte Gemeinschaft verfolgt. Sind solche Ziele auf das Kleine, Zierliche, Gekünstelte, auf die bloße Verfeinerung und das Behagen des Lebens gerichtet, so sehen sich die großen Geister, selbst bei den umfassendsten Aufgaben, wie zur Zeit Ludwigs XIV. und der gleichzeitigen Handelsblüte Hollands, zur Untätigkeit und somit zum Untergang verurteilt. Wo aber den höchsten Gütern des Menschenlebens, der Behauptung der eignen Selbständigkeit und der Sicherung weiteren Gedeihens nachgestrebt wird, wie in dem athenischen Freistaat nach den Perserkriegen, in den Niederlanden nach dem Kriege gegen Spanien, da ist der freien Entfaltung der Kunst der Weg geebnet. In solch aufsteigendem Zustand befand sich auch das damalige Florenz. Hier wurden die Grundlagen gelegt, aus denen dann später Leonardos Persönlichkeit erwachsen sollte.

Drei Namen sind es, an die sich der gewaltige Fortschritt knüpfte, welcher das neue Florenz schuf: Donatello, Brunelleschi, Masaccio. Ging auch die Bildhauerei der zeitlichen Entwicklung nach voran, so gebührt doch der Baukunst, als der Führerin in diesem Wettkampf der Künste, der Vortritt. Die Malerei entwickelte sich erst im Anschluß an die Bildhauerei. Wie sehr der Boden für den Aufschwung der Baukunst vorbereitet war,



LANDSCHAFT 1473
Federzeichnung. Uffizien

zeigte die noch im 14. Jahrhundert errichtete Loggia dei Lanzi mit ihren drei mächtigen, schön geschwungenen Rundbogen. Auch Brunelleschis frühestes Werk, das aber zugleich sein gewaltigstes war und weithin seinen Ruhm begründete, die durch Rippen gegliederte Domkuppel, welche er in der Zeit zwischen 1417 und 1436 aufführte, ist noch durch seinen alten gotischen Unterbau bedingt. Dafür atmen aber alle seine spätern Schöpfungen, die er von 1421 an bis zu seinem im Jahre 1446 erfolgten Tode errichtete und von denen viele erst Jahrzehnte nach seinem Tode vollendet wurden, die heitern Bogenhallen, mit denen er die öffentlichen Plätze der Stadt schmückte, die geräumigen Hallenkirchen, die zierlichen Kapellen, der mächtige Palazzo Pitti, atmen den Geist reinsten, wenn auch den veränderten Aufgaben entsprechend ganz neu gestalteter Klassizität, den er während der beiden ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts bei seinem Aufenthalt in Rom sich angeeignet hatte¹⁹). Für die Medici, die dadurch den Ruhm erwarben, das moderne Florenz (der Renaissancezeit) geschaffen zu haben, erbaute er vor allem die Kirche S. Lorenzo, deren Grund noch unter Giovanni de' Medici, dem Begründer der Macht des Hauses († 1429), gelegt, deren weiterer Ausbau dann aber durch die wahrhaft fürstlichen Spenden seines Sohnes, des großen Cosimo († 1464), ermöglicht wurde. Seit 1442 hat Cosimo etwa 80000 Goldgulden auf diesen Bau verwendet. Weitere 70000 Gulden erforderte der Ausbau der Badia von Fiesole mit ihren Nebengebäuden, der gleichfalls nach Brunelleschis Plänen erfolgte.

Als der eigentliche Baumeister Cosimos muß aber Michelozzo bezeichnet werden, der für ihn um 1440 den schön abgemessnen Familienpalast, als den ersten seiner Gattung, errichtete; Cosimos Lieblingskloster S. Marco seit 1437 umbaute; und an S. Croce Bauten für ihn errichtete²⁰). — Als der dritte im Bunde dieser Architekten ist Alberti anzuführen, nach dessen Plänen Bernardo Rossellino in den Jahren 1446—51 den feingegliederten Palazzo Rucellai errichtete. Über Manettis Fundamenten von 1451 führte dann Alberti den Rundchor der SS. Annunziata auf. — Eine so ausgedehnte, gediegene, Kraft mit Feinheit, Vollendung mit Schönheit verbindende Bau-tätigkeit hatte seit zweihundert Jahren, seit der ersten Blütezeit der französischen Gotik, auf der Welt nicht bestanden. An ihr fanden alle übrigen Künste einen mächtigen, sie fördernden und erhebenden Rückhalt; durch sie wurde auch der ganze Zuschnitt des damaligen Lebens im Sinn wahrer Vornehmheit bestimmt.

Ihre wirksamste Bundesgenossin fand diese Baukunst in der Bildhauerei, die freilich schon weit früher als jene sich zu vollkommner Gestaltung durch-



MARIA MIT DEM EINHORN
Federzeichnung, British Museum

gerungen hatte, aber doch erst im Anschluß an die reichen Formen der neuen Bauweise zu ihrer vollen Entfaltung gelangte. Für sie hatte bereits der denkwürdige Wettbewerb des Jahres 1401 um die zweite Tür des Baptisteriums den Wendepunkt gebildet, aus welchem Ghiberti als der glückliche Vermittler zwischen der alten und der neuen Zeit hervorgegangen war. Wie es sich dabei um die Ausschmückung eines Bauwerkes der alten Stilweise gehandelt hatte, so waren auch die Bildwerke aus der gotischen Überlieferung hervorge wachsen, ohne daß es sich bei ihnen, wie bei den Bauten der Renaissance, um die Aufnahme einer ganz neuen Formensprache gehandelt hätte.

In gleicher Weise schlossen sich die ersten Arbeiten Donatellos und Luca della Robbias noch den alten Bauwerken, dem Dom, dem Campanile, Or San Michele an. Als aber die Sakristei von S. Lorenzo, die im Rohen schon 1429 vollendet war, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre durch Donatello vollständig ausgeschmückt wurde, und bald darauf auch die Cappella Pazzi bei S. Croce ihre innre Ausstattung erhielt, da erst trat jener vollkommene Einklang der Verzierungsweise hervor, welcher fortan das Vorrecht der Florentiner Werkstätten bildete und sich in ganz Europa die Herrschaft eroberte.

Im Anschluß an Donatello führte im Anfang der zwanziger Jahre der frühverstorbne Masaccio auch die Malerei einem Höhepunkte entgegen, indem er dem

Raum Tiefe, den Gestalten Greifbarkeit verlieh und alles in eine einheitliche Färbung tauchte. Aber wenn er auch an Fra Filippo Lippi einen Fortsetzer fand, der diese Vorzüge noch weiter auszubilden verstand, so hat Masaccio doch nicht umgestaltend auf die ganze Folgezeit zu wirken vermocht, da Fiesole, dann Domenico Veneziano und endlich Baldovinetti der alten schönfarbigen, also kolorierenden nicht harmonisierenden Art treu blieben; Uccello und Castagno aber, die am ehesten in den Fußstapfen Masaccios fortwandelten, doch ganz andre Ziele als dieser, zu verfolgen. Masaccio begann erst nach langer Zwischenzeit, als gegen Ende des Jahrhunderts Leonardo das Abendmahl malte und Fra Bartolommeo sowie Michelangelo die Fresken des Carmine studierten, seine volle Wirksamkeit auszuüben.



MARIA MIT DEM EINHORN
Kreidezeichnung, British Museum

Unter dem bestimmenden Eindruck dieser ersten Renaissance, die im wesentlichen während der drei Jahrzehnte von 1420 bis 1450 geblüht hatte, war Leonardo aufgewachsen. Sie war getragen gewesen von der ersten Begeisterung für die klassischen Studien, die wiederum derselbe Cosimo Medici, dem die großen Bauten zu verdanken sind, durch die Begründung der Bibliothek von S. Marco, damals der bedeutendsten Italiens, sowie der der Badia von Fiesola nachdrücklich gefördert hatte, derselbe Cosimo, der auf seinen Landsitzen, besonders in der Villa von Careggi, dann auch in dem hochgelegenen Kloster von Camaldoli mit seinen Freunden philosophischen Diskussionen oblag²¹⁾. Nun aber, mit der Zeit Lorenzo de' Medicis, die zugleich die Zeit der Selbständigkeit Leonardos war, begann in der Kunst wie in der

Litteratur ein durchaus verändertes Empfinden zur Herrschaft zu gelangen, das wir im Gegensatz zu jener ersten Renaissance als die eigentliche „Frührenaissance“ zu bezeichnen pflegen. An die Stelle der Kraft, Schönheit und Harmonie trat ein gezieltes, konventionelles Wesen, das freilich noch über so viel Gedanken- und Empfindungsreichtum gebot und von einer solchen Tüchtigkeit des Könnens getragen war, daß es stets einen Ehrenplatz in der Geschichte der italienischen Kunst einnehmen wird, aber doch auch wieder eine Gestalt des menschlichen Schaffens bezeichnet, die nur aus den besondern Bedingungen der Zeit erklärt werden kann, daher nicht auf ewige Geltung Anspruch erheben darf.

Der alte Cosimo hatte nicht vergeblich seinem Enkel Lorenzo (geb. am 1. Januar 1449 st. c.) eingeschärft (Fabroni, Doc. 52): *Fa conto d'essere vecchio innanzi al tempo, che così richiede il bisogno; bisogna essere huomo e non garzone.* Lorenzo sah sich an die Spitze einer Zeit gestellt, die durchaus mit den praktischen Bedürfnissen zu rechnen wußte. Noch sein Vater Piero il Gottoso, der nur während der kurzen Zeit von 1465 bis 1469 die Herrschaft geführt hatte (er starb am 2. Dezember d. J.), war vornehmlich den künstlerischen Interessen nachgegangen, so daß Müntz (*Collections des Médici* 11) ihn als *l'organisateur véritable de musée médicéen* bezeichnen konnte; Lorenzo aber mußte für alle Regungen der Zeit die Sinne offen behalten, um sich in seiner Stellung behaupten zu können. Davon zeugen die Lebensregeln, die er wiederum seinem Sohne Giovanni, dem spätern Papst Leo X., überlieferte (Fabroni, Doc. 309): *di levarvi ogni mattina di buona hora perchè . . . si pensa e espedisce tutte le facende del giorno. — Pensare sempre . . . la sera dinanzi tutto quello che avete da fare il giorno seguente.* Das war auch der Geist der „Frührenaissance“. Eine erfreuliche Folge dieses gesunden Sinnes für die Wirklichkeit bildete die größte Sorgfalt, die man nun der eingebornen Sprache zuwendete: Lorenzo selbst nahm mit Bewußtsein das Italienisch-Schreiben auf; Dante begann erst jetzt, anderthalb Jahrhunderte nach seinem Tode, wirklich volkstümlich zu werden, und eine eigne Litteratur (Boiardo, Pulci) begann zu erblühen.

III

Gesellenzeit 1472—1478



us einem Vermerk in der Matrikel der florentiner Malergilde (der Compagnia de' Pittori) wissen wir, daß Leonardo im Juni 1472 dieser Gemeinschaft beitrug, somit damals seine Ausbildung beendet hatte¹⁾. Er, der damals Zwanzigjährige, scheint darauf mehrere Jahre als Gehülfe bei Verrocchio verblieben zu sein, da er noch 1476 als bei diesem wohnend angeführt wird.

Außer zwei Zeichnungen, einer von 1473 und einer von 1478, haben sich freilich keine Werke von ihm erhalten, die mit Sicherheit in diese Zeit versetzt werden könnten. Die von Vasari erwähnten Frühwerke sind sämtlich verloren gegangen; die Taufe Christi aber, die Leonardo auf Grund der Verrocchioschen Vorbereitung weitergeführt hat, fällt weder, wie man anzunehmen pflegt, in seine Lehrjahre, noch in seine ersten Gesellenjahre, sondern erst in die Zeit um 1478. Eine deutliche Vorstellung von seiner Kunstweise vor dem Jahre 1478 vermögen wir uns also nicht zu bilden. Wir müssen uns vielmehr damit begnügen, die Gestaltung des Lebens und der Kunstverhältnisse uns zu vergegenwärtigen, in die er eintrat und zu denen er Stellung zu nehmen hatte.

Jene Frührenaissance, welche um 1470 einsetzte und durch Leonardos mehr oder weniger nahe Altersgenossen Botticelli, Ghirlandaio und Filippino Lippi getragen wurde, war durch diejenigen Meister vorbereitet worden, welche die Errungenschaften der ersten Renaissance nach bestimmten Seiten weiter ausgebildet und zum allgemeinen Besitz gemacht hatten. Einige der Begründer der Renaissance hatten freilich noch selbst in dieser Richtung fortwirken können. So trug Donatello in einem nahezu zehnjährigen Aufenthalt in Padua, der bis 1453 dauerte und während dessen er seinen Gattamelata sowie die malerischen Reliefs im Santo schuf, seine markige Formauffassung nach Oberitalien, wo Mantegna sie aufgriff und auf die Malerei anwendete. Bald darauf errichtete Michelozzo in Mailand, wohin ihn Cosimo im Jahre 1457 geschickt hatte, den

(jetzt nicht mehr vorhandnen) Palast der Mediceerbank und den hellen Rundbau der Portinari-Kapelle an S. Eustorgio, eine der freundlichsten Schöpfungen der florentiner Kunst. In den auf 1459 folgenden Jahren aber wurden zwei Innenräume in Florenz, die als Marksteine der Entwicklung zu gelten haben, bereits wesentlich durch Künstler der nachfolgenden Generation ausgestattet: die Hauskapelle des Mediceerpalastes, wofür Benozzo Gozzoli die Fresken schuf und Fra Filippo Lippi das Altarbild malte²⁾; und die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato, die von Baldovinetti und den Pollaiuoli mit Malereien, von dem alten Luca della Robbia mit farbigen Terrakottareliefs ausgeschmückt wurde, während Antonio Rossellino für sie die Hauptzierde, sein prächtiges Grabmal des Kardinals, lieferte.

Dieses neue Geschlecht, worin die Bildhauer aus der Schule Donatellos vorragten, neben Antonio auch Bernardo Rossellino, dann Mino da Fiesole und vor allem Desiderio da Settignano, der jedoch bereits im Jahre 1464 im Alter von nur 36 Jahren starb, erstrebte nicht so sehr herbe Größe als liebliche Anmut, die bisweilen sich sogar süßer Zierlichkeit zu nähern begann³⁾. Ebenso wenig kann den Malern, die nun die Leitung in ihre Hand bekamen, den Pollaiuoli, Verrocchio, Baldovinetti, der Vorwurf erspart werden, daß sie, wenn auch ihrer Naturanlage nach eher zum Derben hingeneigt, ihre Gestalten mit einer gesuchten Grazie zu erfüllen trachteten. Die Alten aber starben allmählich weg und konnten nicht mehr ihren Einfluß im Sinn einer Kräftigung des Kunstempfindens geltend machen. Nur Luca della Robbia, dem inzwischen sein Neffe Andrea an die Seite getreten war, wirkte bis in den Beginn der achtziger Jahre fort⁴⁾.

Unter solchen Umständen wuchs die Generation Leonardos heran, die zur Zeit von Lorenzo de' Medicis Emporkunft zur Herrschaft in das Leben eintrat. Dieser war 1469 als Zwanzigjähriger seinem Vater Piero il Gottoso, der nur fünf Jahre die Herrschaft geführt hatte, nachgefolgt. Das Haus Medici stand damals auf dem Höhepunkt seiner Machtentfaltung und strebte offenbar dem Fürstenthron entgegen. Daher wurde alles aufgeboten, um in ritterlichen Künsten und Pracht des Auftretens mit den Höfen Italiens zu wetteifern. Hatte sich doch noch Piero vom König Ludwig XI. von Frankreich zu den acht roten Kugeln, die die Medici im Wappen führten, die französischen drei goldnen Lilien verleihen lassen, die er nun in blauem Kugelfelde über fünf rote Kugeln in sein Wappen setzte. In Turnieren, die mit allem erdenklichen Pomp in Szene gesetzt wurden, zeichneten sich Lorenzo und sein Bruder Giuliano aus⁵⁾. 1469 feierte Lorenzo seine Hochzeit mit Clarissa Orsini; 1471 fanden jene denkwürdigen Feste statt, die zu Ehren des Herzogs Galeazzo

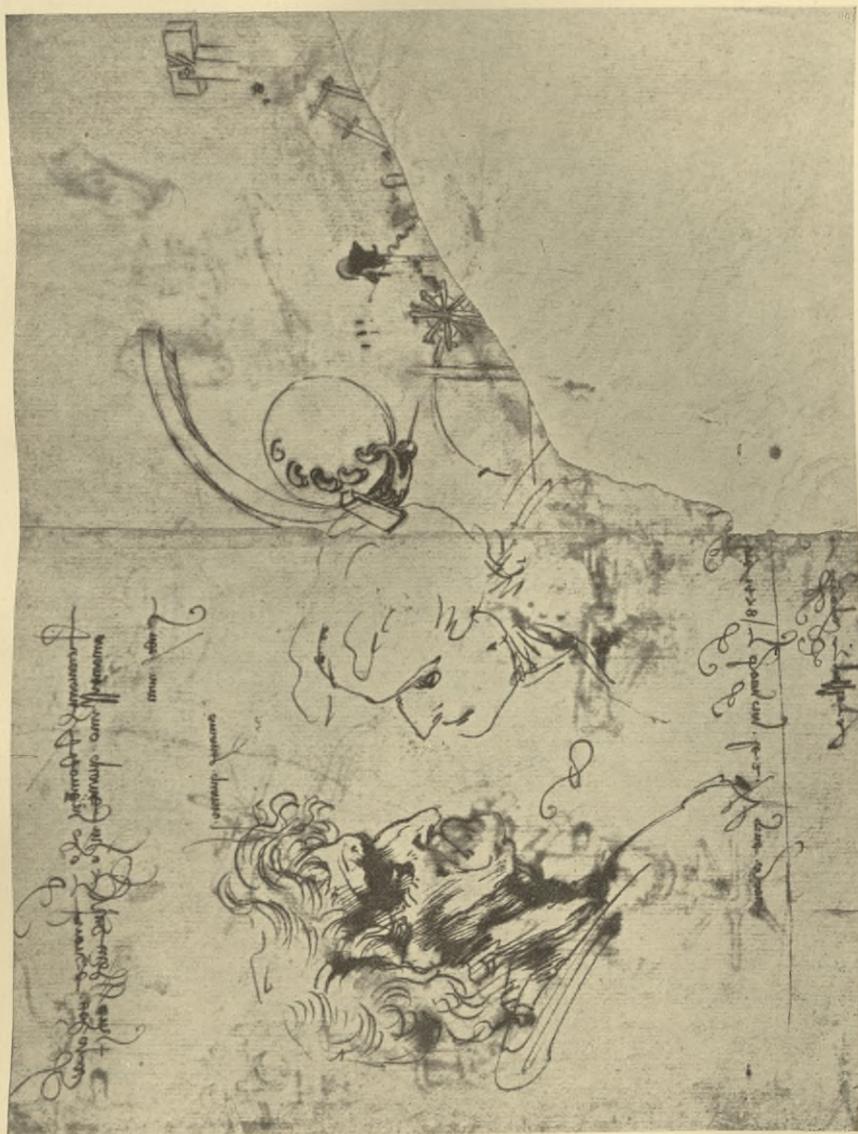
Maria von Mailand abgehalten wurden. 1475 folgt darauf ein Turnier, womit Botticellis Pallas (im Palazzo Pitti) in Zusammenhang gebracht wird. Mit den Turnieren aber wechselten Wettrennen, Falkenjagden und Schaustellungen aller Art ab. Dieser Prunk des Lebens konnte nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der Kunst bleiben, und wirklich sehen wir nicht nur eine größere Kleiderpracht sich in den Gemälden entwickeln, sondern überhaupt die Farbigkeit bis zur Buntheit sich steigern, und in die Darstellungen ein Zeremoniell einziehen, das unmittelbar dem Hofleben entnommen war. Da Lorenzo, trotzdem seine persönlichen Neigungen mehr nach der litterarischen als nach der künstlerischen Seite gingen, wie auf allen andren Gebieten des Lebens so auch auf dem künstlerischen seinen Einfluß geltend zu machen suchte, so wird ihm eine wesentliche Mitwirkung bei dieser Gestaltung beizumessen sein.

Leonardo hat hier offenbar Gelegenheit gefunden, seinen Sinn für Festdekorationen, den er bei seinem spätern Aufenthalt in Mailand so vielfach bewährte, zu entwickeln. Vielleicht hat überhaupt die Anwesenheit des Herzogs Galeazzo Maria (dessen Bildnis uns von der Hand Pollaiuolos in den Uffizien überliefert ist, nach Schäffer in derselben Tracht, die er nachweislich in Florenz trug) den Anlaß dazu gegeben, daß er später seine Gedanken nach Mailand richtete. Im übrigen aber ist er ganz andre Pfade gewandelt als seine Zeitgenossen. Vor allem wird er nicht müde vor der Überschätzung der Bedeutung der Farbe zu warnen, die nur dem Ehre bringe, der sie verfertigt, den Maler aber verführe gleich Schönrednern Worte zu gebrauchen, die nichts sagen⁶). Sein Streben geht vielmehr auf die volle Greifbarkeit des Dargestellten vermittels einer bis ins einzelne durchgeführten Modellierung und im Zusammenhang damit auf die größte Naturwahrheit in der Wiedergabe aller Einzelheiten. Indem er sich somit nicht mit dem Erzielen einer oberflächlichen dekorativen Wirkung begnügt, nähert er sich viel mehr der Art der damals noch als unerreichbar angestaunten Niederländer. Diesen Gegensatz zur Frührenaissance hat Vasari aufs deutlichste empfunden und mit vollkommner Klarheit zum Ausdruck gebracht.

In der Einleitung zu dem dritten Teil seiner Künstlerbiographien, der der neuen Kunst gewidmet ist und mit Recht mit Leonardos Leben beginnt, stellt Vasari Leonardos Kunstweise nicht nur derjenigen seiner Lehrer, wie Verrocchio und Pollaiuolo, sondern ausdrücklich auch der seiner Altersgenossen, wie Ghirlandaio, Botticelli und Signorelli gegenüber. Wenngleich diese sich, wie er ihnen von seinem akademischen Standpunkt aus bezeugt, bereits dem guten Geschmack, nämlich dem der Antike, zu nähern begonnen hatten, so

war ihnen doch noch eine gewisse trockne, harte und eckige Art eigen geblieben, die erst durch Leonardo überwunden werden sollte. Dieser leitete nach ihm die dritte oder neuzeitliche Periode der Malerei ein, indem er sich nicht nur durch die Leichtigkeit und Kühnheit seiner Zeichnung sowie die feinste und treueste Nachahmung aller Einzelheiten der Natur auszeichnete, sondern die Regeln der Antike wieder zu Ehren brachte, die Kompositionsweise verbesserte, richtige Maße einführte, korrekte Zeichnung und göttliche Anmut entwickelte. Unermüdlich im Studieren und voll erschöpfender Kenntnis seines Faches, verlieh er seinen Gestalten wirkliches Leben und Bewegung. Ihm folgten dann Giorgione, Fra Bartolommeo und die übrigen Meister der Hochrenaissance. Nur seinem über alles verehrten Lehrer Michelangelo muß Vasari eine noch höhere Stelle zuweisen, weil er in allen drei Künsten den Gipfel der Vollkommenheit erreicht habe. Die Ursache des gesamten Aufschwungs erblickt er freilich in den Ausgrabungen, welche die von Plinius gepriesenen Antiken, den Laokoon, den Herkules und den Torso des Belvedere sowie viele andre zu tage förderten, während Leonardo tatsächlich durch solche Vorbilder in seiner Entwicklung nicht bestimmt wurde⁷⁾.

Dieses Verhältnis zu seinen Zeitgenossen erklärt es, weshalb er erst in vorgerückten Jahren, gegen das Ende des Jahrhunderts, auf die Entwicklung der florentiner Kunst Einfluß zu gewinnen begann. Nicht, daß sich das Neue in ihm, das freie und gesteigerte Empfinden im Sinne der Hochrenaissance, erst spät entfaltet hätte; im Gegenteil finden wir es bereits in seinen frühesten Schöpfungen vorbereitet: die Zeit aber war noch nicht reif für ihn. Während der zehn Jahre, die er als Meister in Florenz verlebte, flossen ihm wohl Bestellungen zu, die seiner durchaus würdig waren und ihm, wenn er sie ausgeführt hätte, Ruhm und Einfluß hätten sichern müssen. Weshalb es nicht zur Ausführung oder Vollendung dieser Werke kam, wissen wir nicht. An der Fähigkeit oder dem Geschick dazu gebrach es ihm nicht: das beweisen die sorgfältigen Entwürfe, die er für die Anbetung der Könige anfertigte, wie auch die noch erhaltne Untermalung dieses Bildes. Seine Mitstrebenden brauchte er nicht zu fürchten, da er es mit einem jeden von ihnen aufnehmen konnte. Daß er die Bilder aus Unbeständigkeit habe liegen lassen, wie man aus Vasaris Schilderung seines Wesens folgern könnte, erscheint bei dem Ernst seines Strebens wenig glaublich. So bleibt eben nur die Annahme übrig, daß Umstände, die wir nicht kennen, seien es Rücksichten auf die Kollegen, seien es Entschließungen der Auftraggeber, ihn von der Ausführung dieser Werke abgehalten haben. Nahezu während der ganzen langen Zeit, die er dann in Mailand verbrachte, blieben die florentiner Kunstverhältnisse in demselben



ZWEI KÖPFE 1478
Federzeichnung. Uffizien

Stand, in dem er sie verlassen hatte. In Mailand aber war er zu sehr von der übrigen Kunstwelt Italiens abgeschnitten, auch durch sein Reiterdenkmal und die Kanalbauten zu sehr von der Malerei abgezogen, um einen Einfluß ausüben zu können. Erst die Ausführung seines größten Werkes, des Abendmahls, machte seinen Namen weithin bekannt. Da aber war auch die Zeit für ihn bereit.



ANBETUNG DES CHRISTKINDES

Federzeichnung, Venedig

In bezug auf die ersten Arbeiten Leonardos sind wir ganz auf Vasaris Bericht angewiesen. Da ist zunächst jene Rotella, eine runde Scheibe aus Feigenholz, auf die der junge Künstler ein Ungetüm, ein animalaccio, malte, das die grausenerregende Wirkung eines Medusenhauptes ausüben sollte. Ein Landarbeiter seines Vaters hatte diesem in Vinci die Scheibe mit der Bitte übergeben, sie in Florenz bemalen zu lassen. Der Vater brachte sie zu seinem Sohn, verschwieg aber, daß es sich dabei um einen Wunsch jenes Bauern handle. Leonardo nun beschloß, nachdem er die Scheibe schön hatte glätten und vor-

richten lassen, ein Schreckgebilde von nie gesehener Art darauf zu malen. Zu solchem Zweck trug er Eidechsen, Molche, Grillen, Schlangen, Schmetterlinge, Heuschrecken, Fledermäuse und andre Tiere dieser Art zusammen und begann im verschlossnen Zimmer, ohne sich durch den Gestank der krepierenden Tiere stören zu lassen — per il grande amore che portava all' arte, sagt Vasari —, ein Scheusal zu malen, das, aus einer dunklen Höhle hervorschießend, Gift aus seinem Rachen, Feuer aus seinen Augen und Rauch aus den Nüstern spie. Als es fertig war führte er den Vater vor das Bild, das er in gedämpftem Licht aufgestellt hatte. Die Wirkung war die gewünschte, so daß der Vater sich erst durch die Versicherung, daß es sich um ein Gemälde handle, dazu bewegen ließ, im Zimmer zu verbleiben. Das Bild aber gefiel ihm so gut, daß er nicht daran dachte, es dem Bauern auszuhändigen, sondern diesen mit einer bei einem Krämer gekauften Scheibe, die ein durchbohrtes Herz zeigte, abpeiste, das Original aber später, ohne dem Sohn etwas davon zu sagen, um hundert Dukaten an gewisse Händler in Florenz verkaufte, die es bald darauf für dreihundert Dukaten an den Herzog von Mailand weiterverkauften⁸⁾. Abgesehen von der anekdotenhaften Ausschmückung mag der Geschichte ein wahrer Kern zu grunde liegen, da sie sowohl zu Leonardos Vorliebe für absonderliche Phantasiegebilde wie auch zu seiner Neigung, die Menschen durch besondere Erfindungen zu schrecken, stimmt⁹⁾.

Weiterhin nennt Vasari, ohne jedoch die Entstehungszeit näher anzugeben, ein von Schlangen umstarrtes Medusenhaupt, ein Ölbild, das jedoch, wie die meisten seiner Werke, unvollendet geblieben sei; zu Vasaris Zeit habe es sich im Palast des Herzogs Cosimo befunden. Lange Zeit hat man geglaubt, es in dem übrigens vollkommen durchgeführten Bilde der Uffizien zu besitzen, bis der verdienstvolle Direktor dieser Sammlung, Corrado Ricci, den Nachweis erbrachte, daß das Uffizienbild, das auf Eichenholz, also eine in Italien gar nicht übliche Holzart, gemalt ist, von einem Vlamen des 16. Jahrhunderts herrühre¹⁰⁾. Im Besitz des Herzogs Cosimo befand sich nach Vasari noch ein andres Bild, das später nach Rußland gekommen sein soll: das Brustbild eines Engels, an dem bewundert wurde, wie der eine Arm, der von der Schulter bis zum Ellbogen verkürzt war, vollkommen aus der Bildfläche hervorzutreten schien, während der andre die Hand zur Brust führte. Ein solches Verkürzungskunststück, das an die Halbfigur des Johannes im Louvre erinnert, scheint auf die letzte Mailänder Zeit zu deuten¹¹⁾.

Nach der Sorgfalt der Durchführung kann ein Jugendwerk der Karton mit der Darstellung des Sündenfalls gewesen sein, den Leonardo anfertigte, damit danach in Flandern ein Gobelin (una portiera) von Gold und Seide für den

König von Portugal, damals den reichsten Fürsten der Welt, hergestellt werde. Vasari wird nicht müde, den Fleiß und die Naturwahrheit zu preisen, womit hier in einfarbiger Pinselzeichnung (nach dem Anonimo Gaddiano „d'aquarello“) mit weißen Lichtern (di chiaro e scuro lumeggiato di biacca) eine Wiese mit einer Unzahl von Gräsern und einigen Tieren gemalt war, dazu ein Feigenbaum, dessen Blätter sich verkürzten und dessen Äste sich überschnitten, sowie eine Palme mit rundlichen Schuppen. Doch kam es nicht zur Ausführung des Gewebes, so daß der Karton in Florenz verblieb; später schenkte ihn Leonardos Onkel (wahrscheinlich aber sein Bruder Giuliano) dem Ottaviano de' Medici (†1546). Die Schilderung ruft die Laubverschlingungen ins Gedächtnis, die Leonardo nachmals in der Sala delle asse des Mailänder Kastells malte¹²⁾. Von ähnlicher Vollendung war eine Madonna, die sich später im Besitz des Papstes Clemens VII. befand und worin Vasari namentlich eine Wasserkaraffe rühmte, die mit Blumen gefüllt war, deren Naturwahrheit noch dadurch erhöht wurde, daß die auf ihnen haftenden Tautropfen lebendiger noch als das Leben (*rugiada più viva che la vivezza*) erschienen¹³⁾. Nachdem man aufgehört hatte, das Bild in dem Exemplar der Borghesegalerie, das von einem Zeitgenossen Credis herrührte, wiedererkennen zu wollen, erhob die im Jahre 1889 unter Leonardos Namen für die Münchner Pinakothek erworbne Madonna den Anspruch, dafür zu gelten. — Über das letztere Bild sowie über die Taufe Christi und die Anbetung der Könige, die Vasari noch als Arbeiten der ersten florentiner Zeit erwähnt, wird weiterhin gehandelt werden.

Neben der Malerei hat Leonardo schon in seiner Jugend die Bildhauerei betrieben, so daß er sich frühzeitig für befähigt halten konnte, das Reiterdenkmal für Francesco Sforza zu unternehmen; daß er sich die Neigung für diese Kunstart auch noch bis in sein Alter hinein bewahrte, zeigt seine Mitwirkung bei Rusticis Bildgruppe. Daher konnte er in seinem Traktat von sich aussagen, er habe sich in gleichem Maße der Bildnerei wie der Malerei befließigt¹⁴⁾. — Vasari erwähnt als solche Jugendarbeiten lachende Frauenköpfe, die er in Ton gebildet habe und die dann in Gips abgeformt wurden; ferner Kinderköpfe, die von Meisterhand geschaffen zu sein schienen¹⁵⁾. Nichts davon hat sich erhalten. — Lomazzo besaß von ihm das Köpfchen eines Christkinds in Terrakotta; im Besitz des Bildhauers Leone Léoni in Mailand erwähnt er das Relief eines Pferdes¹⁶⁾. — Der Kardinal Federigo Borromeo spricht von dem Gipsmodell eines Christkinds, das Luini in seinem Louvrebild verwendet habe¹⁷⁾. — Von den Bildwerken, die ihm jetzt noch gelegentlich zugeschrieben werden, gehört ihm keines an¹⁸⁾.

Von seinen frühen Zeichnungen berichtet Vasari, daß Leonardo Tonmodelle

mit Lappen, die in einer Tonlösung angefeuchtet waren, zu behängen pflegte und danach mit spitzem Pinsel in schwarz und weiß seine Gewandstudien auf feine präparierte Leinwand oder Nessel Tuch malte. Eine Reihe mit höchster Sorgfalt in Wasserfarben auf Leinwand gemalter Gewandstudien, in den Uffizien, im Louvre und anderwärts, teils mit brüchigen, teils mit weichen Falten, geben einen deutlichen Begriff von dieser Behandlungsweise. Am ehesten mag ihm selbst davon die mit scharfkantigen Falten in den Uffizien (Phot. Philpot 714, Braun 447) angehören, da sie durchaus an den im Profil gesehenen Engel der Taufe Christi erinnern¹⁹). — Gelegentlich hat er schon frühzeitig Karikaturen gezeichnet; mit besonderem Eifer hat er aber diese Art, im Sinn der Natur ungewöhnliche For-



JÜNGLINGSKOPF
Federzeichnung, Windsor

Borgh. 227 Anm. Nr. 4) gegenüber Wickhoff (im Wiener Jahrbuch 1892 Teil II S. 185f. Nr. 78) mit Recht für eine Kopie; das Original dazu bildet die eben erwähnte Zeichnung in Windsor²⁰).

Welcher Art die Idealtypen waren, die ihm damals namentlich für die Köpfe von Mädchen und Jünglingen vorschwebten, zeigt die große Federzeichnung mit elf Köpfen in Windsor (Grosv. 52, Müller-W. Nr. 12) sowie deren Rückseite, ferner die zehn auf einem Blatt vereinigten Ausschnitte ebendort (Grosv. 56,

men nachzuschaffen, erst in seinem spätern Leben ausgebildet, als er nach Typen für sein Abendmahl suchte und zugleich Beobachtungen für sein Malerbuch sammelte. Hauptblätter dieser Zeit sind die Federzeichnung mit der grotesken Verlobungsszene in Windsor, sowie eine mit fünf Köpfen daselbst (Grosv. 22, Ros. Nr. 58). — Morelli erklärt die Verlobungsszene in der Albertina (Gal.

Müller-W. Nr. 11) und ein Blatt bei Bonnat (Müntz S. 248). — Für alte Männer verwendet er gern das Modell, das auf Verrocchios Dossalrelief wiederkehrt.

Daß er schon damals Proportionsstudienbetrieb, geht aus der

Federzeichnung eines Jünglingskopfes in Windsor (Grosv. 54) hervor; der Kopf im Ms. A (Richter Taf. 8, 1; Müntz S. 244) zeigt Ähnlichkeit mit dem Engel der Taufe.

Mit Bestimmtheit läßt sich nur eine einzige Zeichnung dieser frühen Zeit zuweisen: die mit der Feder ausgeführte Landschaft von 1473 in den Uffizien, die links oben in verkehrter und stark verschnörkelter Schrift die eigenhändige Bezeichnung trägt: *di di sta. maria della neve, addj 5*

daghosto 1473 (Braun 171). Vom Ende eines Taleinschnitts, der rechts durch einen leicht bewaldeten Bergrücken, links durch einen etwas niedrigeren, auf dem sich eine befestigte Stadt mit viereckigen Türmen befindet, begrenzt wird, sieht man auf eine tief unten liegende weite Ebene hinab, die durch eine wellige Hügel-



FIGURENSKIZZE
Federzeichnung, Kunsthalle Hamburg

kette abgeschlossen wird und nach links hin sich zu dem in der Ferne angedeuteten Meere hinabsenkt. Diese Gegend, die verschieden gedeutet, von allen aber im Bereiche des Monte Albano gesucht wird, scheint auf der Strecke des von Vinci nach Pistoia führenden Höhenweges zu liegen, welche in einer Entfernung von etwa einer Stunde von Vinci den Blick einerseits nach dem noch jetzt mit vier-eckigen Türmen versehenen Papiano (links), andererseits nach dem Vorsprung gestattet, hinter dem (rechts) die Villa Torrigiani liegt. — Abweichend von der damals herrschenden Art ist die Zeichnung durchaus in leichten, lockern Strichen ausgeführt, die eine ausgesprochen malerische Auffassung der Landschaft verraten, so daß hier im Jahre 1473 durch Leonardo für die italienische Landschaftsbehandlung derselbe Wandel durchgeführt wurde, den zwei Jahrzehnte später Dürer für die deutsche Malerei bewirkte, als er auf seiner Fahrt nach Venedig die Schönheit der tiroler Berge entdeckte. Von der Freiheit und Sicherheit, womit Leonardo dann auf dem Gemälde der Taufe Christi die ganz aus der Phantasie geborne und dabei doch bis in alle Einzelheiten durchgeführte Landschaft behandelte, ist diese Naturstudie trotz der Einheitlichkeit ihrer persönlichen Auffassung freilich noch weit entfernt; woraus allein schon gefolgert werden kann, daß das Gemälde einer spätern Entwicklungsstufe des Künstlers angehören muß²¹).

Auf der Rückseite dieser Zeichnung (die in den Uffizien im Rahmen 97 unter Nr. 8 ausgestellt ist) befindet sich die Skizze einer ähnlichen Landschaft mit hohen zackigen Felsen, Bäumen und einer gebognen Brücke, in Kreide ausgeführt und leicht mit der Feder übergangen. — Zuerst in rechtseitiger Schrift von der Hand Leonardos die Worte: *zoanjocondo d'ant.^o sono contento*; darunter ein männlicher bartloser Profilkopf nach links, und rechts daneben eine nach rechts laufende nackte männliche Figur (die jedoch nichts mit einem Soldaten eines Auferstehungsbildes zu tun hat, wie behauptet worden ist). — Rechts von der Schrift ist noch ein weiblicher Oberkörper ohne Kopf, leicht nach links gewendet zu sehen, in Rötel ausgeführt; runder Halsausschnitt, Gürtel, der Ärmel durch Band zusammengeschnürt.

Fassen wir diese spärlichen Hinweise auf Leonardos frühe Tätigkeit zusammen, so ergibt sich uns das Bild eines Künstlers, der sich nicht damit begnügte, die Kenntnisse seiner Lehrer sich zu eigen zu machen, wie die Proportionsstudien Pollaiuolos und die Lehre von den Verkürzungen, die er bei der Engelsfigur anwendete; sondern der selbst Methoden ersann, um sich in der Darstellungsweise zu vervollkommen, wie z. B. beim Studium der Gewandfalten. Wie er die Landschaft mit selbständigem Blick erfaßte, so konnte er sich auch in der Wiedergabe der Einzelheiten nicht genug tun. Dabei verfiel er aber keines-

wegs dem Naturalismus, sondern suchte, wie das von seinen Frauen- und Kinderköpfen bezeugt wird, die Regungen momentanen und individuellen Lebens festzuhalten, ja gefiel sich sogar in der Erfindung durchaus phantastischer Bildungen. Als ein Kind seiner Zeit pflegte er ebenso die Bildnerei wie die Malerei und sah sich dadurch in seinen spätern Bestrebungen, die namentlich auf die Herausarbeitung des Reliefs gerichtet waren, wesentlich gefördert.

Aus den ersten Jahren von Leonardos Selbständigkeit ist uns noch eine Nachricht übermittelt, die von besondrer Wichtigkeit für die Feststellung seines Verhältnisses zu Verrocchio, seinem ehemaligen Lehrer, ist. In einer Urkunde aus dem Jahre 1476, die zufällig bis auf uns gekommen ist, steht nämlich die Angabe: sta con Andrea del Verrocchio, woraus hervorgeht, daß er damals, also vier Jahre nach Erlangung der Meisterschaft, sich noch bei Verrocchio befand, somit dessen Gehilfe war. Danach kann seine Beteiligung an Verrocchios Taufe Christi bis mindestens in dieses Jahr hinaufgerückt werden. Die Urkunde selbst aber bezieht sich auf eine jener geheimen Anklagen, die in dem damaligen Florenz üblich waren und je nach der Behörde, an die sie gerichtet waren, in bestimmte hölzerne Kästen, sogenannte Tamburi, gelegt wurden, welche am Palazzo Vecchio, im Dom und an andern Orten aufgestellt waren. Unter dem 9. April 1476 vermerkten die Ufficiali di notte e de' monasteri (eine Art florentiner Sitten- und Aufsichtspolizei), daß gegen vier Leute, deren einer Leonardo war, die Anzeige eingegangen sei, daß sie mit einem jungen Menschen von siebzehn Jahren, der in übelstem Rufe stand, einem gewissen Jacopo Saltarelli, unerlaubten Umgang gepflogen hätten. Dabei war Leonardos Adresse wie oben angegeben. Mag Leonardo, wie Scognamiglio annimmt, vielleicht nur infolge des Umstands in die Anklage einbezogen worden sein, daß er Saltarelli als Modell benutzte — worüber aber nichts bekannt ist —, so gingen er wie auch seine Mitbeschuldigten vollständig frei aus dieser Angelegenheit hervor, die nach zwei Monaten, am 7. Juni, nochmals geprüft wurde, jedoch nur mit dem Ergebnis, daß der erste freisprechende Wahrspruch bestätigt wurde. Wer den Ernst kennt, womit

Leonardo stets die geschlechtlichen Verhältnisse behandelt hat, der wird ihn auch für unfähig des ihm zur Last gelegten Vergehens halten²²⁾.

VI

Die Taufe Christi. Um 1478



Der Weg zu den wenigen sichern Werken aus Leonardos Frühzeit führt weiterhin durch allerhand Gestrüpp, das zunächst beseitigt werden muß. Es hat keinen Zweck, von unbeglaubigten Werken auszugehen, die ihm nur zugeschrieben werden, weil sie, in Ermanglung eines sichern Künstlernamens, seiner für würdig erachtet werden: das führt zu falschen Folgerungen. Nur die sichern und womöglich datierbaren Werke dürfen zur Grundlage weiterer Schlüsse genommen werden. Nachdem in dem vorhergehenden Abschnitt die Nachrichten über die verloren gegangnen Erzeugnisse, welche mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit seiner frühen Zeit zugeschrieben werden können, zusammengestellt worden sind, und die einzige gesicherte Zeichnung dieser Zeit, die Landschaft von 1473, keine Anhaltspunkte für weitre Zuweisungen ergeben hat, muß zunächst die darauf folgende Zeichnung von 1478 ins Auge gefaßt werden, die durch ihre Beziehung zu einer Gestalt in der Taufe Christi gestattet, diesem frühen Werk seine Stellung innerhalb der Entwicklung des Künstlers anzuweisen; von allen ohne eine solche Begründung ihm zugeschriebenen Werken wird dagegen abgesehen werden.

Die Federzeichnung von 1478 in den Uffizien (Braun 439) stammt aus dem Oktober dieses Jahres. Sie zeigt auf der linken Hälfte des quer genommenen Blattes einen bartlosen Greisenkopf und ihm entgegenblickend das flüchtig hingeworfne Profil eines Jünglings, das dem des vorn auf der Taufe knieenden Engels entspricht, sobald man die Darstellung von der Gegenseite betrachtet, was für den linkshändigen Leonardo eine durchaus gewohnte Handhabung war; auf der rechten Hälfte, deren untrer Teil abgerissen ist, befinden sich verschiedene Entwürfe für Maschinen, ganz in derselben genauen Weise gezeichnet, die er auch später anzuwenden pflegte. Im untern Teil der linken Hälfte steht von seiner Hand in verkehrter Schrift geschrieben: . . . bre 1478 incominciai le 2 vergini Marie l iacopo in Pistoia; im obern Teil aber: Fiora



DIE ENGEL
aus der Taufe Christi. Florenz, Akademie



ZUM GEWAND DES ENGELS
auf der Taufe Christi. Getuschte Federzeichnung. Windsor

vante di Domenico in Firenze è compare | amantissimo quant' è mio . . . mas-
simo | prendes nom | amantissimo quanto. — Wer der Jacopo in Pistoia und
der Fioravante in Florenz waren, wissen wir nicht. Von den beiden Marien-
bildern läßt sich keines mehr nachweisen. Die Maschinenzeichnungen aber
bekunden die wichtige Tatsache, daß Leonardo damals schon das Gebiet der
Mechanik in einem Umfang beherrschte, der es erklärlich erscheinen läßt, daß
er vier Jahre später sich dem Herzog von Mailand als ein vollkommen durch-
gebildeter Ingenieur empfehlen konnte. Die Handschrift ist hier noch, gegen
seine gewöhnliche spätre gehalten, recht verschnörkelt, wenn auch nicht mehr
in demselben Grade wie auf der Zeichnung von 1473¹⁾.

Auf der Rückseite befinden sich in Federzeichnung von Leonardos Hand und
aus der gleichen Zeit Maschinen zum Spannen einer Armbrust und andre.

Weitere Namen von Bekannten, die für uns freilich Unbekannte sind, enthält
ein aus der gleichen Zeit stammendes, beiderseitig beschriebnes Notizblatt
von der Hand Leonardos, das neben Maschinenzeichnungen die folgenden,
teils in gewöhnlicher, teils in verkehrter Schrift geschriebnen Worte zeigt:

auf der Vorderseite: di Matteo Bonciani | Francesco di Giovanni Ruberti |
chi tempo ha e tempo aspetta, | perde l'amico e denari non ha mai | chi
asino è e cerbio (Hirsch) esser si crede, |

auf der Rückseite: Bernardo di Simone | come io vi dissi ne' di passati,
voi sapete che io sono senza alcuno . . . degli amici . . . e 'l verno . . . che vuole
de' fatti vostri | | Bernardo di m^o Jacopo | e esso non è Francesco
d'Antonio di Ser Piero.

Die Sinnsprüche verraten bereits seine moralisierende Neigung, die später
besonders stark hervortritt. Die Bruchstücke des Briefentwurfs zeugen von
schwierigen Umständen, in denen er sich befand. Der am Schluß erwähnte
Francesco ist sein in Vinci lebender Onkel²⁾.

Von den beiden Köpfen der Uffizienzeichnung gibt der alte das auch von
Verrocchio verwendete Modell mit langer Nase, sehr stark hervortretendem
Kinn und tief herabgezognen Mundwinkeln wieder, während der junge ganz
Leonardo eigen ist und die für seine Jugendschöpfungen bezeichnende Ver-
bindung von Kraft und Anmut ausdrückt. Beide kehren auf dem schon
erwähnten großen, mit der Feder gezeichneten Studienblatt in Windsor
wieder, das zahlreiche Profilköpfe von Greisen, Jünglingen und Mädchen
enthält. Das gleiche Greisenbildnis, nur mit noch größrer Freiheit behandelt,
befindet sich da links in der Mitte. Die Jünglingsköpfe zeigen alle einen
etwas blöden, müden Blick, schön geschwungne Ober- und stark zurück-
tretende Unterlippe, kräftig entwickeltes Kinn: von ihnen bis zu dem klassischen

Typus, den Leonardo später in der Lombardei ausbilden sollte und der durch seine zahlreichen Schüler allgemeine Verbreitung fand, ist nur noch ein Schritt. Die Frauengesichter sind noch von quattrocentistischer Befangenheit, doch sehr zart in ihren Formen³⁾.

Durch die Übereinstimmung in der Haltung und der Gesichtsbildung des Jünglingkopfs auf der Florentiner Zeichnung von 1478 mit dem vordern der beiden Engel auf der Taufe Christi ist die Möglichkeit gegeben, die Entstehungszeit dieses Bildes näher zu bestimmen. Auf Grund der Erzählung bei Vasari pflegt man es freilich in die Lehrzeit Leonardos zu versetzen, indem man sich an die Ausdrücke *giovanetto* und *gar fanciullo* hält: als Knabe soll Leonardo in dem Bilde, das Verrocchio gerade malte, den Engel, der die Kleidungsstücke hält, in so vorzüglicher und die Figuren Verrocchios überragender Weise ausgeführt

haben, daß dieser in Mißmut darüber, daß der Schüler mehr wisse als er, fortan nie wieder den Pinsel in die Hand genommen habe. Abgesehen davon, daß diese Geschichte offenbar nur durch den Umstand eingegeben ist, daß die Gestalt des Täufers auf dem Bilde unvollendet blieb, erscheint sie durchaus unwahrscheinlich, wenn es sich um das Verhältnis des Lehrers zum Schüler handelt, da Leonardos Beteiligung, wie wir sehen werden, sich nicht auf den einen Engel beschränkt, sondern das ganze Bild, soweit es jetzt vollendet ist, umfaßt; wogegen alles verständlich wird, sobald



VERROCCHIO UND LEONARDO DA VINCI
TAUFE CHRISTI
Florenz, Akademie

ein Zusammenwirken des Meisters und seines Gehülfen angenommen wird, wie solches bei einer Entstehung in der Zeit um 1478 zutreffen würde. Deshalb Leonardo nicht auch die Gestalt des Täufers zu Ende geführt hat, bleibt freilich auch dann noch unerklärt⁴).

Die große Tafel der Florentiner Akademie stammt aus dem Kloster S. Salvi, wofür die Mönche von Vallombrosa sie bei Verrocchio bestellt hatten. Sie ist in Tempera angelegt, dann aber sind nicht nur der vom Rücken gesehene Engel, sondern auch die Hände des andern Engels, die Gestalt Christi sowie die ganze Landschaft des Mittel- und Hintergrundes in zäher, jetzt stark nachgedunkelter Ölfarbe von Grund aus überarbeitet worden. Unter dem Leonardoschen Engel hat sich noch der ursprüngliche Umriß Verrocchios „in harten und ungeschmeidigen Lineamenten“, die an den Typus des andern Engels erinnern, wiedergefunden (Bayersdorfer); ebenso unter der jetzigen Landschaft die Überreste anderer Fels- und Bergbildungen in heller Temperafarbe (Bode, Guthmann); endlich ist außer dem ganzen Körper Christi (Bayersdorfer) auch dessen Haar wesentlich verbreitert worden. Wenn Morelli diese Übermalungen für die Arbeit eines „unfähigen Restaurators des 18. Jahrhunderts“ erklärt, so beweist er dadurch nur von neuem, daß ihm der Zugang zu Leonardos Wesen verschlossen geblieben ist; denn sie stimmen zu allem, was wir sonst aus Leonardos Frühzeit wissen⁵).

Der vordre Engel und die Landschaft des Hintergrundes sind vor allem diejenigen Bestandteile, welche uns über Leonardos frühe Kunstweise Aufschluß zu geben vermögen.

Der Kopf des Engels zeigt die gleiche gebogne, lange Nase, die tiefliegenden Augen, die fest aufeinandergepreßten, schön geschwungenen Lippen, wie auf der Zeichnung von 1478; in der Wendung nach oben den gleichen Ausdruck gespannter Kraft. Die großzügigen eckigen, brüchigen Falten der Gewandung sind im Gegensatz zu den wulstig rundlichen Verrocchios von jeher als eine Eigentümlichkeit der Jugendzeit Leonardos empfunden worden; sie stimmen der Behandlungsart nach zu den Pinselzeichnungen auf Leinwand, von denen Vasari spricht. Vor allem aber geht die Art, wie hier der schmiegsame Körper bewegt und in das Bild hineingestellt wird, über das Vermögen Verrocchios, selbst wenn man es an den freisten seiner Schöpfungen mißt, weit hinaus. Eine Gestalt in einer solchen Weise diagonal in das Bild einzufügen, daß ihr Oberkörper in kühner Wendung sich fast von der Rückenansicht zeigt, während der Kopf wiederum durch eine ebenso kühne Wendung nach der entgegengesetzten Seite fast im Profil erscheint und überdies noch emporgewendet wird, war bis dahin überhaupt noch keinem der florentiner Meister in den Sinn ge-

kommen. Diese Stellung bekundet bereits jene vollkommene Herrschaft über die Formen des menschlichen Körpers, welche als das auszeichnende Merkmal der Hochrenaissance angesehen wird, hier aber bereits um zwei Jahrzehnte früher auftritt als der Beginn jener Hochrenaissance allgemein angesetzt wird. Alle Glieder entfalten sich in der größten Mannigfaltigkeit, bewahren aber bei voller Ausnutzung ihrer Bewegungsfreiheit doch die Geschlossenheit, und bekunden daneben einen Anregungs- und Schönheitsgehalt von durchaus persönlichem Gepräge. Erst dreißig Jahre später sollte diese Freiheit der Gestaltung durch einen andern Florentiner, Michelangelo, in den Giganten der Sixtinadecke noch überboten werden. Zur Zeit ihrer Entstehung aber fand diese Gestalt nur ein einziges Gegenbild, und zwar ein fast genau entsprechendes, in jenem Hieronymus, den derselbe Leonardo wenig Jahre darauf schuf. Der stolzen Haltung des Engels gemäß ist auch dessen Kleidung reich gestaltet, wie solches besonders an dem mit Perlen besetzten Achselstück hervortritt; die üppige Fülle der blonden Locken fließt lang hinab, durch ein schmales Band zusammengehalten, dessen Enden lustig im Winde flattern⁶).

Der daneben knieende Engel Verrocchios mit seinem innigen, aber etwas blöden Blick und den derben gewöhnlichen Zügen, steht zu Leonardos frei und anmutig bewegter Figur in dem stärksten Gegensatz⁷).

In der poetischen Flußlandschaft zur Linken, die noch die alte Untermalung durchschimmern läßt, hat man bereits früher die Hand Leonardos erkannt. Aber auch die rechte Hälfte des Hintergrundes stammt von ihm. Eine schnurgerade Straße führt hier nach der Ferne zu; vorn aber stürzt Wasser, dessen Gischt mit feinem Pinsel ausgeführt ist, über ein Becken weg. Die Bäume sind mit denselben gebognen Strichen ausgeführt, welche bereits auf der Landschaftszeichnung von 1473 vorkamen⁸).

Das Riedgras im Vordergrund links wird sicher von Leonardo hinzugefügt sein; die hart gezeichnete Palme aber, wenn sie auch von Leonardo übermalt sein mag, wird doch wohl Verrocchio gehören⁹).

An der Gestalt Christi, die gleichfalls als von Leonardo übermalt anzusehen ist, bleibt noch hervorzuheben, daß die Finger im Licht mit flüssig aufgesetzter heller Farbe modelliert sind, und die Backe sowie das obre Augenlid der linken Gesichtshälfte durch warmes, vom Körper zurückprallendes Reflexlicht aufgehellt werden. Eine so scharfe Naturbeobachtung war damals in Italien noch durchaus neu, stimmt aber aufs genaueste mit den Vorschriften überein, die Leonardo nicht müde wird in seinem Trattato immer wieder einzuprägen. Anregung zu solcher Behandlungsweise wie vielleicht überhaupt zur Verwendung der Ölfarbe mag ihm der um 1476 gemalte große Portinari-Altar



VERKÜNDIGUNG
Florentiner Schule 15. Jahrh. Uffizien

des Hugo van der Goes geboten haben, der zu jener Zeit gerade in Florenz eintraf.

So erweist sich Leonardo bereits in diesem frühen Werk als ein Künstler, der durch seine Eigenart wie durch die Mittel, die er anwendet, weit über das hinausging, was seine Zeitgenossen ahnten und erstrebten. Die Ölfarbe, die er verwendet, ist freilich noch zähflüssig, auch von der Art, daß sie jetzt stark nachgedunkelt ist; aber nachdem Leonardo diesen Versuch gemacht hat, ist er nicht wieder davon abgegangen, sondern hat seine Öltechnik weiter ausgebildet, während seine florentiner Genossen, wie Botticelli, Ghirlandaio u. a. noch durch Jahrzehnte hindurch der alten Temperatechnik treu blieben. In seinem Engel hat er ein Ideal geschaffen, dessen Fortbildung — freilich in vermenschlichender Vergrößerung — erst vierzig Jahre später durch das Geschlecht, an dessen Spitze Correggio stand, aufgenommen wurde. Als Dichter auf dem Gebiete der Landschaft aber ist er überhaupt einzig und unerreicht geblieben.

Die zweite Hälfte der siebziger Jahre bildet die Zeit, da auch Verrocchios übrige Schüler hervortreten begannen. Noch 1475 hatte Antonio Pollaiuolo in seinem großen Martyrium des h. Sebastian (jetzt in London) eine Meisterleistung geschaffen, welche das ganze Streben des älteren Geschlechts zum vollen Ausdruck brachte und durch die Klarheit der Komposition und Größe der Zeichnung bewies, daß die durch Castagnos Tod unterbrochne Überlieferung noch fortlebte. Bald darauf wird auch die in der Anlage sehr

ähnliche Taufe Christi Verrocchios entstanden sein. Diesem Zusammenhang fügt sich auch Botticellis Sebastian von 1474 (in Berlin) an, während der Rossi-Altar von 1475 (ebendort) die Leistungsfähigkeit des Durchschnitts bekundet. Während dann aber Verrocchio sich mehr der Bildhauerei zuwandte, trat unter seinen Schülern neben Leonardo namentlich der um sechs Jahre ältere Perugino hervor, der gegen 1479 wieder nach Florenz zurückkehrte, nachdem er mehrere Jahre in seiner Vaterstadt Perugia tätig gewesen war. Um diese Zeit wird auch jener Verrocchio am nächsten stehende Schüler gewirkt haben, der die etwas steifen, aber von zarter Anmut erfüllten Madonnen gemalt hat, welche über verschiedene Galerien zumeist unter Pollaiuolos Namen verstreut sind. Ihm steht der Künstler am nächsten, der die unter Leonardos Namen gehende Verkündigung der Uffizien sowie die verwandten Bilder gemalt hat¹⁰; Credi aber, der im Jahre 1478 erst neunzehn Jahr alt war, wird sich damals noch in der Lehre Verrocchios befunden haben. — Von den übrigen Zeitgenossen Leonardos ist neben Filippino Lippi, der bei seinem Vater Fra Filippo gelernt hatte, Domenico Ghirlandaio, der Schüler Baldovinettis, zu nennen, da er um jene Zeit nach Florenz zurückgekehrt sein wird, nachdem er 1477 die (jetzt untergegangenen) Fresken in der Tornabuoni-Kapelle zu Rom gemalt hatte. Nicht außer acht zu lassen ist übrigens, daß gleichzeitig mit Leonardo in Rom ein ihm durchaus wesensverwandter Künstler wirkte, Melozzo da Forlì, der in den siebziger Jahren dort die Fresken in SS. Apostoli und 1477 sein Bibliotheksbild ausführte; sowie daß damals in Umbrien der junge Luca Signorelli hervortrat, dergleich Leonardo dazu ausersehen war, die Hochrenaissance vorzubereiten und mit herbeizuführen.

Von der Wertschätzung, deren sich Leonardo bereits im Jahre 1478 erfreute, gibt der Umstand Zeugnis, daß ihm am 10. Januar dieses Jahres durch die Signorie von Florenz der Auftrag wurde, ein Altarbild für die Kapelle des h. Bernhard im Palazzo Vecchio auszuführen. Das Bild sollte die Tafel ersetzen, die Bernardo Daddi im Jahre 1335 für diese Stelle gemalt hatte. Kurz vorher, am 24. Dezember 1477, war dieselbe Arbeit Piero Pollaiuolo übertragen worden; weshalb die Änderung eintrat, die Leonardos Wahl zur Folge hatte, wissen wir nicht. Am 16. März 1478 erhielt er auf das Bild eine Anzahlung von 25 Gulden; doch führte auch er es nicht aus. Über dem Gemälde hat ein Unstern geschwebt: am 20. Mai 1483 wurde es Domenico Ghirlandaio übertragen, dem Lorenzo de' Medici sich vorbehielt die nötigen Weisungen zu geben; wiederum kam es nicht zur Ausführung, bis endlich Filippino Lippi es 1485 vollendete (jetzt in den Uffizien)¹¹).

In welch hoher Blüte damals das Leben in der Stadt stand, geht aus den Auf-

zeichnungen Benedetto Deis vom Jahre 1478 hervor¹²⁾, wonach sich in Florenz selbst 270 Tuchgeschäfte befanden, die besonders für den Export nach dem Orient arbeiteten; 83 Seidengeschäfte, die auf eignen Schiffen den Rohstoff einführten, um ihn dann für die ganze damalige Welt zu Seidenstoffen, Gold- und Silberbrokat, gemustertem und glattem Sammt, Atlas, Taffet und Moirée zu verarbeiten. 33 große Banken vermittelten den gewaltigen Verkehr, der sich aus solcher Tätigkeit ergeben mußte, und trieben überallhin Handel; 32 Gewölbe (Fondachi) befaßten sich mit dem Zuschneiden und Herstellen buntfarbiger (scharlachner, lachsfarbener, violetter usw.) Gewänder und feiner englischer Wolle für den Gebrauch der Orientalen. Für die Verzierung dieser Stoffe lieferten 30 Goldschläger und Silberdreher das Material; wie einträglich diese *filature d'oro e d'argento* waren lehrt das Beispiel jenes Giuliano Gondi, der sich an Stelle des von Leonardos Vater bewohnten sowie der angrenzenden Häuser den noch jetzt stehenden Palast erbauen ließ. Mit ihnen waren die Hersteller von Wachsgebilden für Ex votos verbunden: um die Weltberühmtheit dieser Art Waren darzutun, verweist Dei mit Stolz auf die Menge der in der *Annunziata* aufgehängten. Bedürfnissen des Kunstgewerbes dienten weiter 44 Gold- und Silberschmiede und Edelsteinhändler, 84 Intarsiatoren und Bildschnitzer, 54 Stein- und Marmorschneider. Für das Wohlbefinden dieser ganzen arbeitsamen Bevölkerung endlich sorgten 70 Metzger, 8 Geflügel- und Wildhändler sowie 66 Droguerien. Die Zahl der Ritter (*cavalieri a sproni d'oro*) betrug damals 35. Dabei ist im Auge zu behalten, daß die Handelsbeziehungen sich in Europa über Nimes, Avignon, Paris, Brügge und London, dann auch Antwerpen und Lyon erstreckten; in der Levante aber namentlich nach Konstantinopel, Rhodus und Cypern gerichtet waren. (O. Meltzing, Bankhaus der Medici.) An künstlerischen Aufgaben konnte es bei solcher Tätigkeit und solchem Wohlstand nicht fehlen.

Andrerseits bot aber das Streben der Medici nach der Alleinherrschaft stetigen Stoff zur Beunruhigung, der denn auch gerade in diesem Jahre 1478 zur Verschwörung der Pazzi und zum Mord vom 26. April führte. Francesco de' Pazzi, dem Rivalen der Medici im Bankwesen, war es gelungen, in Rom die bisher von den Medici verwalteten Geldgeschäfte der Kurie an sich zu bringen. Nun entwarf er mit Hülfe des päpstlichen Nepoten Giuliano Riario den Plan, Lorenzo und dessen Bruder Giuliano ermorden zu lassen. Francesco Salviati, der Erzbischof von Florenz, bot die Hand dazu, daß dieses Unternehmen am 26. April zur Ausführung gebracht werde. Das Erheben der Hostie durch den die Messe zelebrierenden jungen Kardinal Raffaele Riario, einen übrigens nicht in die Sache eingeweihten Neffen Girolamos, sollte dabei das Zeichen

abgeben. Leonardo Bandini durchbohrte Giuliano de' Medici mit seinem Dolch, während Lorenzo, von zwei Geistlichen angefallen, nur leicht am Halse verletzt wurde und sich in die neue Sakristei retten konnte, von wo er dann in seinen nahe gelegenen Palast entkam, geschützt von seinen Anhängern und der Volksmenge.

Bandini, dem Mörder Giulianos, gelang es zu flüchten, wogegen der Erzbischof samt den übrigen Verschwörern an den Fenstern des Palazzo Vecchio gehängt wurde. Botticelli erhielt den Auftrag, wie das damals üblich war und wie es bei einer früheren Gelegenheit Castagno am Palazzo del Podestà getan hatte, die Bildnisse der Verschwörer an die Mauer des Palazzo Vecchio zu malen, was er bis zum 21. Juli gegen einen Lohn von 40 Gulden ausführte. Doch auch Bandinis wurde man habhaft, freilich erst nach anderthalb Jahren. Er war nach der Türkei entkommen; Lorenzo de' Medici schickte einen besondern Abgesandten an den Sultan, um seine Auslieferung durchzusetzen, worauf endlich Bandini gefesselt nach Florenz gebracht wurde. Am 29. Dezember 1479 wurde er an einem Fenster des Palazzo del Capitano gehängt. Poliziano, in der Congiura de' Pazzi, schildert ihn als einen kühnen gewalttätigen Mann, der keine Furcht kannte¹³⁾.

Ihn hat nun Leonardo zu Ende des Jahres 1479 als Gehängten abgebildet. Das mit breiter Feder gezeichnete Blättchen befindet sich in der Sammlung Bonnat (Braun, Expos. 33, Coll. Chennevières). Daß die Farben der Kleidung in der Erwartung beigeschrieben worden sind, gleichfalls einen Auftrag zur Abmalung des Delinquenten zu erhalten, ist anzunehmen. Bandini trug, dieser Beischrift gemäß, über einem langen schwarzen, gefütterten Rock, der ein Wams von schwarzem Atlas gewahren ließ, eine hellblaue, mit Fuchsbrust gefütterte Schube, deren Kragen mit in Schwarz und Rot gemustertem Sammt benäht war. Zu schwarzen Strümpfen trug er ein lohgelbes Barett¹⁴⁾.

Anhang: Leonardos Mitschüler

Von Leonardos Mitschülern in der Werkstatt Verrocchios kennen wir namentlich zwei: Pietro Perugino, der um sechs Jahre älter, und Lorenzo di Credi, der um sieben Jahre jünger war als Leonardo. Trotz mancher Beziehungen, die zwischen ihnen und Leonardo bestanden haben, können beide, eben wegen dieser Altersunterschiede, nicht gerade als seine Strebengenossen bezeichnet werden: Perugino wird vermutlich um 1466, als der vierzehnjährige Leonardo in Verrocchios Werkstatt eintrat, seine Lehrzeit bereits beendet, also höchstens noch durch sein Vorbild auf den jüngern Genossen haben einwirken



ANBETUNG DER HIRTEN
Federzeichnung. Samml. Bonnat, Paris

können; Credi aber zählte im Jahre 1472, als Leonardo bereits seine Lehrzeit beendet hatte, kaum erst dreizehn Jahre, konnte also damals eben erst bei Verrocchio eingetreten sein und mußte daher erst später durch Leonardo, der zunächst noch bei Verrocchio als Gehilfe verblieben war, beeinflußt worden sein.

Dagegen scheint ein andrer Künstler, dessen Namen wir freilich noch nicht kennen, dessen Bilder aber von der Selbständigkeit seiner Persönlichkeit beredtes Zeugnis ablegen, Leonardos wirklicher Schulgenosse gewesen sein, da seine Werke, wenn sie auch von der Auffassungs- und Darstellungsweise der wenigen beglaubigten Erzeugnisse aus Leonardos erster florentiner Zeit abweichen, doch so viel Berührungspunkte mit der Vortragsweise seines Genossen bieten, daß man sie gelegentlich sogar für Jugendwerke Leonardos gehalten hat, welche Ansicht noch jetzt von einem so hervorragenden Forscher wie Bode sowie von andern geteilt wird.

Das Hauptwerk dieses Künstlers ist die Verkündigung in den Uffizien zu Florenz, der sich das weibliche Bildnis der Sammlung Liechtenstein in Wien anreihet. Da diese Bilder aber von andrer Seite Verrocchio selbst zugeschrieben werden, so erscheint es bedenklich, sie schon jetzt für einen bestimmten Meister, und nun gar für Leonardo in Anspruch nehmen zu wollen. Denn dadurch würde die Vorstellung von dem Entwicklungsgang dieses Begründers der italienischen Hochrenaissance gerade an der wichtigsten Stelle, bei seinen Anfängen, in einer entscheidenden Weise beeinflußt werden, wozu die Voraussetzungen fehlen; ja, man würde überdies der Gefahr sich aussetzen, dem Meister eine Reihe weiterer Werke zuzuschreiben, die noch weniger zu seinen beglaubigten Bildern passen und daher geeignet sind, die Vorstellung von der Eigenart seines Wesens verschwommen und unfafßbar zu machen. Angesichts der Verantwortung, die der Forscher damit auf sich läßt, wird er sich daher, wie bereits früher gesagt, gerade



BANDINI

Federzeichnung. Sammlung Bonnat, Paris



WEIBLICHES BILDNIS

Florentiner Schule 15. Jahrh. Galerie Liechtenstein, Wien

den Werken gegenüber, welche der Jugendzeit des Künstlers zuzuschreiben sind oder nicht, besonders vorsichtig zu verhalten haben. Fragen solcher Art gegenüber muß er eine entschiedne Stellung einnehmen. — Die Verkündigung in den Uffizien, ein Bild von beträchtlichem Breitformat, stammt aus dem Kloster Monte Oliveto in Florenz, wo es bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Namen Ridolfo Ghirlandaios gehangen hatte. Dieser Name erschien wohl durch eine gewisse Verwandtschaft zu Leonardo erklärlich, dessen Werke Ridolfo anerkanntermaßen mit Eifer studiert hat; da aber dieses Studium erst in die Zeit nach 1500 fällt, sich also auf die Werke nicht aus Leonardos

Frühzeit, sondern auf die seiner vollen Reife bezieht, das Bild dagegen durchaus den Stempel der Frührenaissance trägt, und zwar gerade der Zeit, da Leonardo mit seinen ersten selbständigen Schöpfungen hervortrat, also der siebziger Jahre, so konnte der erst im Jahre 1483 geborne Ridolfo überhaupt nicht als dessen Urheber in Frage kommen. Denn eine Kluft lag zwischen der Auffassung der Hochrenaissance, der Ridolfo angehört, und derjenigen der Frührenaissance, die seit den siebziger Jahren durch die Schüler Fra Filippo Lippis, Pollaiuolos und Verrocchios begründet worden war. Es wurde daher allgemein als eine befreiende Tat empfunden, als zu Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts der in Florenz lebende ausgezeichnete Kunstkenner Karl Ernst von Liphart dem Bilde den Namen Leonardos beilegte und es als ein Jugendwerk dieses Künstlers in seine richtige Entstehungszeit, die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts, versetzte. Bayersdorfer und Bode haben diese Benennung gleich anfangs angenommen und auch Corrado Ricci, der Direktor der Uffizien, hält an ihr fest. Morelli dagegen hat diese Ansicht stets mit Nachdruck bekämpft; ihm schließen sich die meisten englischen Forscher an.

Bei solcher Verschiedenheit der Anschauungen muß eingehend geprüft werden, welche Gründe für und welche gegen Leonardo sprechen. Die brüchigen Falten kehren bei seinem Engel auf der Taufe Christi wieder; das Zinnoberrot und das bräunliche Grün am Gewande des Verkündigungsengels auf dem Pariser Exemplar der Madonna in der Grotte; ebendort auch die bestimmt gezeichneten Pflanzen.

Dafür aber fehlen hier alle die Eigenschaften, welche Leonardos Eigenart ausmachen: die lebendige Anmut des Ausdrucks, die Flüchtigkeit der Bewegungen, die Zartheit der Umrisse und die Einheit der Färbung. Strzygowski freilich findet in der Hauptgestalt „Leonardos Geist unleugbar“: aber der leere und starre Ausdruck der puppenhaft rundlichen Gesichter spricht dagegen. Wenn er dann weiterhin wenigstens die Untermalung für Leonardo zu retten sucht, so fehlt hier gerade das einigende Element, das dieser Künstler seinen Kompositionen durch die braune Vormodellierung zu geben pflegte; dafür bildet der kühle glasige Fleischton einen für Leonardo ganz fremden Bestandteil. J. Mesnil¹⁵⁾ macht mit Recht darauf aufmerksam, daß der rechte Arm der Maria ganz unmöglich sei. Auch wissen wir nicht, daß Leonardo je die Einzelheiten der Kleidung in so harter und bestimmter Weise ausgeführt hätte, wie hier die feinen Fältchen am Obersaum des Kleides der Maria und an ihrem Gürtel. Die Landschaft endlich mit der altertümlichen Form der Zypressen, Steineichen, Pinien hinter der Terrassenbrüstung, die ängstliche Ausführung der Quadern am Gebäude stimmen nicht zu Leonardos Art. Freilich hat Bayersdorfer zuletzt noch die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Hintergrundes zu lenken gesucht, indem er ihn in vergrößertem Maßstab vorführte: das von einem Fluß durchzogene hügelige Tal zur Linken und die Meeresküste rechts mit ihren Schiffen und der von einem schroffen Felsen überragten Stadt (worin Geymüller den Pisaner Hafen zu erkennen glaubte) bilden wohl Bestandteile von poetischem Gehalt, aber sind doch kleinlich und ängstlich in der Ausführung; die Berge zeigen nicht den basaltigen Aufbau derjenigen Leonardos und gar die gotisierenden Bauten der Stadt verraten die Nachahmung eines niederländischen Vorbildes, was bei ihm sonst nicht nachweisbar ist.

Ein merkwürdigen Zusammenhang hat Bode (Jahrb. d. pr. Kunsts. 1882, 260 Anm. 1) insofern nachgewiesen, als sich auf einem anscheinend frühen Bilde Mainardis in Berlin Nr. 77 dasselbe Lesepult wie hier fast genau wiederholt findet. Läßt sich auch eine Beziehung dieses Künstlers, von dessen Jugend wir wenig mehr wissen, als daß er Ghirlandaios Gehülfe und Schwager war, zu der Ornamentauffassung, welche auf Desiderios Marsuppini-Grabmal von

etwa 1460 und auf Verrocchios Mediceergrab von 1472 beruht, nur schwer herstellen, so erinnert uns immerhin eine solche Verbindung daran, daß die Gesichtstypen dieser Bildergruppe den frühen Ghirlandaios näher stehen als denen Leonardos. In die gleiche Richtung weist auch eine von 1492 datierte Anbetung der Hirten im Museum von Leipzig (Nr. 485), die dort als „wahrscheinlich Mainardi“ bezeichnet ist, doch wohl sicher diesem Künstler angehört. Hier kehrt eine ähnliche Ornamentierung des Troges wieder, worauf sich die Jahrzahl befindet; ebenso verhält es sich mit den Gräsern und den nicht basaltigen sondern mehr kuppigen Formen der Berge. Ferner das Madonnafresko in Rund von 1490, rechts unter dem großen Dantefresko des Bargello. Auch an Benedetto, den jüngsten Bruder Domenico Ghirlandaios, sei hier erinnert, der (nach Vasari VI 531) 1458–1497 lebte, die achtziger Jahre in Frankreich verbrachte und dort die Anbetung des Christkinds in der Kirche von Aigueperse hinterließ, ein Temperabild, das bis zu einem gewissen Grade an die Florentiner Verkündigung erinnert (Abb. in *Rass. d'Arte* 1904, Nr. 5; siehe *Musées et Monuments de France* II [1907] 155 f. mit Abb. Taf. 39, und Müntz in *Gaz. d. B. Arts* 1886 II 381 f.). — Im ganzen aber dürfte es sich bei der Verkündigung eher um den Einfluß Leonardos als um den Domenico Ghirlandaios handeln. Nur verrät das Bild nicht gerade jenen selbständigen Geist, der Leonardo von seinen Anfängen an ausgezeichnet haben muß¹⁶). — In ein neues Stadium ist die Beurteilung des Bildes getreten, seit die Oxforder Federzeichnung zum bekleideten rechten Oberarm des Engels bekannt geworden ist. Diese von links nach rechts schraffierte Zeichnung scheint wohl von Leonardo herzurühren und stimmt bis auf Kleinigkeiten (die Art der Schlingung und die flatternden Enden des um den Oberarm gewundenen Bandes) mit dem Gemälde überein (Mc Curdy 77 hält sie mit Unrecht für eine Studie zur Pariser Verkündigung); doch läßt die Art, wie der über die Schulter geschlagne Mantel mit gezeichnet ist, die Frage offen, ob hier nicht vielmehr eine Nachzeichnung nach dem Gemälde vorliege. Die paar danebenstehenden Rötelseiche, die nach Colvin Locken und den Umriß einer Wange darstellen (vielleicht aber den Ansatz für das Gefieder des Flügels), scheinen einer schwächern Hand anzugehören¹⁷). — Daraufhin hat C. J. H. (im *Burlington Magazine*, Dez. 1906) den Engel Leonardo, die Maria aber einer andern Hand (Credi) zugeschrieben, und das Ganze für ein Werk erklärt, das nach Verrocchios Zeichnung in dessen Werkstatt ausgeführt sei, welcher Anschauung sich auch Frizzoni (*Arte* 1907, 83) angeschlossen hat. Die Zeichnung aber reicht nicht hin, um solches zu beweisen. — Für ein Werk Verrocchios selbst wird die Verkündigung endlich von Berenson und M. Raymond erklärt.

Wenn das weibliche Bildnis der Sammlung Liechtenstein in Wien gleichfalls Leonardo zugeschrieben wird, so ist das durchaus folgerichtig, denn es stammt offenbar von der gleichen Hand her wie die Verkündigung der Uffizien. Gleich dieser ist es in sorgfältiger, etwas glatter Weise in Öl gemalt, zeigt die gleiche kühle Fleischfarbe über grauer Vormodellierung, erinnert wohl in der Landschaft an Leonardo, weicht aber durch die Regungslosigkeit des Ausdrucks von diesem ab. Schon Waagen hatte das Bild Leonardo zugeschrieben; Bode schloß sich dieser Ansicht seit 1882 an; Müller-Walde versetzte es gleich nach der Verkündigung der Uffizien. Morelli dagegen meinte in dem Bildnis die Hand Verrocchios zu erkennen, worin ihm Miß Cruttwell, in ihrer Biographie Verrocchios, beistimmte. Mag man auch das Bild mit Müller-Walde für das „vollkommenste Bildnis der italienischen Frührenaissance“ halten und „zu den meisterlichsten der Kunst überhaupt“ zählen, so braucht man es deshalb doch weder Leonardo noch Verrocchio zuzuschreiben.



MADONNA
Florentiner Schule 15. Jahrh. München, Alte Pinakothek

Einen unleugbaren Fortschritt über die Verkündigung hinaus zeigt es in der Landschaft, deren rechter Teil, mit dem von Bäumen eingefassten Gewässer, ebenso wie der hochaufgeschossne Ginsterstrauch in der Mitte, mit seinen feinen, spitzen Blättern, flüssiger ausgeführt sind; aber der schwere dunkle Ton des Laubes ist hier wie dort derselbe. Ebenso ist die hellgraue Modellierung des Fleisches hier vielleicht reicher abgestuft als auf der Verkündigung; dafür aber kehren die harten, metallisch wirkenden Lichte auf den aschblonden Ringellockchen wieder, die mit der leichten Behandlung der Haare auf der Taufe Christi durchaus nicht stimmen. Auch die Leblsigkeit der Züge, der un-

beweglich geschloßne Mund, die müden dunkelbraunen Augen unter den schwer gesenkten Lidern, endlich die Lässigkeit der Haltung überhaupt, so sehr sie auch der Wirklichkeit abgelauscht sein mag, lassen jene Schnellkraft und jenes verhaltne innere Leben vermessen, von denen Leonardos Gestalten erfüllt zu sein pflegen. Einen Vorläufer der Mona Lisa wird man jedenfalls in diesem Bilde nicht zu erkennen haben. Verrocchio seinerseits hätte die Züge vermutlich härter, fester und gröber wiedergegeben, dafür aber eindrucksvoller. Die Rückseite der Tafel, welche von der gleichen Hand gemalt grau in grau auf porphyrfarbenem Grunde die durch ein Band zusammengehaltenen Zweige eines Lorbeers, eines Ginsters und einer Dattelpalme zeigt, mit den Worten *Virtutum Forma Decorat* auf dem Bande (Abb. in der Zeitschr. f. bild. K. 1903, 276), hat in ihrer magern Zeichnung auch nichts, was auf Leonardo wiese¹⁸⁾.

Den vorgenannten Werken sehr nahe steht die Madonna in der Münchner Pinakothek (1040a.), die 1889 auf Betreiben Bayersdorfers erworben und unter dem Namen Leonardos aufgestellt wurde. Im Hintergrunde befinden sich zwei romanische Doppelfenster. Von einigen wird sie einem niederländischen Kopisten, von andern dem jungen Credi zugeschrieben. Mit Leonardo hat sie nichts gemein; gegen ihn sprechen die kleinen, etwas verkniffnen Züge, die Gesuchtheit der Kleidung, die Steifigkeit der Haltung sowie die Regelmäßigkeit der Anordnung. Zu der Gruppe der Florentiner Verkündigung zeigt sie dagegen die nächste Verwandtschaft; nur wird ihre Entstehung, wie die Betonung des Kleiderluxus zeigt, der unter Lorenzo de' Medici fortdauernd zunahm, um einige Jahre später anzusetzen sein. Vergleicht man den Gesichtstypus mit demjenigen der Madonna in Pistoia, die der junge Credi um die Mitte der achtziger Jahre nach der Vorlage seines Lehrers Verrocchio vollendete, und betrachtet man die Sorgfalt, womit der reiche Schmuck behandelt ist, so wird man am ehesten geneigt sein, die Madonna diesem Künstler als ein Werk seiner frühen Zeit zuzuweisen¹⁹⁾.

Maria, deren blondes Haar von einem weichen Schleier umgeben ist, trägt ein hellblaues Kleid mit ultramarinblauem Saum, der mit Gold bestickt ist. Ein von Perlen eingefasster Glasfluß hält es über der Brust zusammen. Ihr Unterkleid ist von ziegeligem Rot. Der blaue Mantel hat zitronengelbes Futter. Dem vor ihr auf einem bräunlichen Kissen sitzenden Christkinde reicht sie eine rote Nelke; ihre Fingerhaltung erinnert an die auf der Pariser Madonna in der Grotte. In einer reich in Gold gefassten Vase stehen Blumen. Die Landschaft, mit braunem Vordergrund und blauen Bergen in der Ferne, ist

fein ausgeführt. Die Modellierung des Fleisches scheint grau gewesen zu sein. — Alle diese Merkmale, mit Ausnahme allein der rundlichen Falten, erinnern durchaus an die Florentiner Verkündigung. Ob letztere eine frühe Arbeit desselben Künstlers und dann eben Credis ist, läßt sich schwer entscheiden, weshalb es rätlicher erscheint, zunächst dieses Werk nebst den sich ihm anschließenden als eine Gruppe für sich anzusehn.

Eine Kopie danach, von einem Vlamen, dürfte die sehr ähnliche Madonna im Louvre sein (Nr. 1603 a), die jedoch im Hintergrunde nur ein romanisches Doppelfenster zeigt, durch welches man auf eine Landschaft hinausblickt.

Derselben Hand wie der Münchner Madonna dürfte auch der schöne Frauenkopf mit kunstvoll verschlungnem Haar zuzuschreiben sein, jene Kreidezeichnung, welche mit der Sammlung Malcolm in das Britische Museum gelangt ist. Morelli und Frizzoni gaben sie Verrocchio, Berenson dessen Schule²⁰). Ebenso die folgenden Leonardo zugeschriebenen Zeichnungen: die zum Jesuskinde der Münchner Madonna, in den Uffizien (Nr. 433; siehe Repertor. f. Kunstwiss. 1905, 143 und Arte 1891, 478); — die Silberstiftstudie einer stehenden Madonna, deren Gewand in der gleichen Weise wie auf jenem Bilde angeordnet ist, in Dresden (Nr. 49; Abb. bei Lermolieff, München und Dresden [1891] zu S. 350); — endlich der schöne gesenkte Madonnenkopf im Profil, mit reichem Haarschmuck, in den Uffizien (Nr. 429, Abb. bei Müller-Walde Nr. 6), der mit dem dortigen Verkündigungsbilde nur wenig Verwandtschaft zeigt.

In der Ausstellung alter Gemälde in St. Petersburg zu Ende 1908 ist ein andres Madonnenbild aufgetaucht (Abb. bei J. von Schmidt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II [1909] 167), das Frau M. Benois daselbst gehört. Es stellt eine nach rechts gewendet sitzende Madonna im Zimmer dar, die dem Christkind mit der Rechten eine Blume darreicht. Die Gestalt ist bis zum Knie sichtbar, hinten rechts befindet sich ein in zwei Rundbögen endigendes Fenster; das Bild ist oben halbrund geschlossen. Ob hier ein Werk des vor genannten Meisters oder gar eines von Leonardo, dann wohl aus der Zeit um 1480 vorliegt, muß der Augenschein lehren. Eine schwächere Wiederholung soll sich im Pal. Colonna in Rom befinden.

In diesen Zusammenhang gehört noch ein weiterer Künstler dieser Zeit, dessen Werke gleichfalls gelegentlich mit Leonardos Jugendzeit in Verbindung gebracht worden sind, da sie den Charakter der Schule Verrocchios in starker Ausprägung zeigen, dabei aber von einer fast kindlichen Lieblichkeit erfüllt sind. Es sind die Madonnenbilder in Berlin, Frankfurt a. M. und Lon-

don usw., die Crowe und Cavalcaselle im Anschluß an Verrocchio aufführen (Gesch. d. ital. Kunst III 152ff.). Im Gegensatz zu den Bildern der Verkündigungsgruppe zeichnen sich diese Werke, die sämtlich in Tempera (nicht in Öl) ausgeführt sind, durch ihre lebhaftere Färbung wie den hellbräunlichen Fleischton aus. Die Gesichtsbildung der Maria wie auch die des Christkinds sind durchaus verrocchioartig; für ein Madonnenbild im Besitz der Mme. André in Paris bildet der lockige Engelskopf in den Uffizien (Abb. bei Lermolieff, München und Dresden [1891], zu S. 350), welcher gewöhnlich als Verrocchio geht, die Vorlage; der dralle Körper des Christkinds zeigt durchweg die für Verrocchio bezeichnenden tiefen, durch die Fettwulste hervorgerufenen Einschnitte²¹). Dieser enge Anschluß an die Weise des Meisters läßt darauf schließen, daß die Bilder zu einer Zeit entstanden sind, da Verrocchio noch selbst die Malerei betrieb, also in den siebziger Jahren, gleichzeitig mit den ersten Schöpfungen Leonardos und wahrscheinlich noch vor den Werken der Verkündigungsgruppe. Der Zusammenhang mit den Pollaiuoli, den Morelli behauptete, läßt sich nicht wohl aufrecht erhalten, da die Gestalten nichts von der Länge, Magerkeit und Ausdruckslosigkeit der Pollaiuoloschen haben. Wohl aber scheint hier eine gewisse Beziehung zu einem Altersgenossen Leonardos zu bestehen, der freilich durchaus andre Wege gegangen ist als dieser, dafür aber besonders starken Einfluß auf die Entwicklung der florentiner Malerei gewonnen hat. An Domenico Ghirlandaio, unter dessen Namen die Londoner Madonna mit den beiden Engeln aus Volterra kam (siehe Lermolieff, Gal. v. Berlin S. 35), ist freilich nicht zu denken, da er Baldovinettis und nicht Verrocchios Schüler gewesen ist und gegen Ende der siebziger Jahre, als er zum erstenmal in Rom arbeitete, bereits seinen eignen durchgebildeten Stil besessen haben muß: aber einer der Helfer, deren er sich frühzeitig bediente, könnte hier in Frage kommen.

Auf die frühe Entstehung dieser Bilder weist auch der Umstand, daß auf dem Londoner die Bäume ganz ebenso mit gerundeten parallelen Strichen ausgeführt sind, wie auf Leonardos Landschaftszeichnung von 1473. Die Berge der Ferne sind hellgraubläulich. Die vorzüglich feine Durchführung des einsamen Felsblocks im Mittelgrunde bekundet ein stark ausgeprägtes Naturempfinden. Wenn irgendwo, so könnte man angesichts solcher Schöpfungen am ehesten noch an früheste Erzeugnisse der Kunst Leonardos denken. Doch sehen wir davon, zunächst wegen mangelnder direkter Zeugnisse, lieber ab.

Alle diese verschiedenen Bildergruppen erhalten ihre richtige Beleuchtung erst, wenn sie von Leonardo abgerückt werden und nicht als Zeugnisse für sein eignes Wesen, sondern nur für den Geist gefaßt werden, der in der Schule



ANBETUNG DER KÖNIGE

Uffizien

IX

Verrocchios herrschte. Sie spiegeln das Streben wieder, den Darstellungen eine größere Anmut und Zartheit zu verleihen, die Technik aber, mit Hilfe der neuen Malweise, zum teil zu vervollkommen; also gerade die Ziele, die auch Leonardo anfangs verfolgt hat. Daß dabei Anklänge an Ghirlandaio zutage traten, weist nur darauf hin, wie verschieden die Richtungen sind, die aus ein und derselben Zeitströmung hervorgehen können.



MADONNA MIT ENGELN
Florentiner Schule 15. Jahrh. London, National Gallery

V

Die Anbetung der Könige. 1481



Im Jahre 1481 endlich, als Leonardo nahezu dreißig Jahre alt war, stoßen wir auf ein Bild, das ihm mit voller Bestimmtheit zugeschrieben werden kann und das aller Wahrscheinlichkeit nach in dieser Zeit entstanden ist: die Anbetung der Könige in den Uffizien, eine Öl-Untermalung auf Holz mit zahlreichen lebensgroßen Figuren, die freilich unvollendet blieb, aber durch die Art ihrer Anordnung wie ihrer Durchführung sowohl für die Erkenntnis leonardoscher Kunstweise wie ihrer Stellung innerhalb der Gesamtentwicklung der florentiner Kunst von allergrößter Bedeutung ist.

Verschiedne Umstände lassen darauf schließen, daß es jenes ohne Angabe des Gegenstandes aufgeführte Bild ist, das ihm die Mönche der Klosterkirche von S. Donato di Scopeto in Florenz im März des Jahres 1481 für den Hochaltar ihrer Kirche auftrugen, wie wir aus einer uns erhaltenen Aufzeichnung wissen. Dieses jetzt als Ruine daliegende Kloster war in alter Zeit außerhalb der Porta Romana und oberhalb von S. Francesco di Paola in dem Gebüsch von Besenkraut (scopeto), das den Hügel bedeckte, begründet worden. Papst Martin V. hatte es den Kanonikern von S. Salvatore von Bologna geschenkt, die sich dort mit Hilfe vieler angesehenen Familien ein neues, schönes Kloster unter einem Kostenaufwand von 50000 Scudi erbauten. Später, im Jahre 1527, als die Belagerung der Stadt erwartet wurde, zogen die Mönche, nachdem alles niedergerissen war, was dem Feinde eine Unterkunft hätte bieten können, nach S. Jacopo sopr' Arno hinüber.

Diesem Kloster hatte ein Basthändler Simone, dessen Sohn Francesco dort Mönch geworden war, ein Besitztum in der Valdelsa mit der Bedingung hinterlassen, daß eine Enkelin von ihm, die Schneiderin Lisabeta, Tochter eines Schneiders Salvestro, mit einer Mitgift von 150 Gulden ausgestattet werde. Die Mönche übertrugen nun im März 1481 Leonardo, der durch die Angabe des Vatersnamens di ser Piero da Vinci kenntlich gemacht wird, die

Ausführung des Altarbildes für ihre Kirche unter der Bedingung, daß er es in vierundzwanzig oder höchstens dreißig Monaten beenden sollte; dafür sollte er ein Drittel des genannten Besitztums erhalten, welches die Mönche sich vorbehalten innerhalb dreier Jahre nach Beendigung des Bildes für 300 Fiorini di sugello zurückkaufen zu können. Leonardo seinerseits hatte alle Farben einschließlich des Goldes zu beschaffen und alle Ausgaben zu bestreiten, die etwa erwachsen würden; außerdem aber alle Ausgaben zu tragen, die nötig werden würden, um auf dem Monte (delle doti, dem Zahlamt für die Aussteuer) die Mitgift jenes Mädchens in Höhe von 150 Fiorini di sugello zu bestellen. Da der Sachverwalter jenes Klosters Leonardos eigener Vater war — er bekleidete diese Stellung bereits seit mindestens 1469 —, so ist es wahrscheinlich, daß er auch diese Abmachung aufgesetzt hat; vielleicht sogar hat er überhaupt die Bestellung des Bildes vermittelt¹⁾.

Daß Leonardo sich damals nicht in glänzenden Umständen befand, beweist die Tatsache, daß er die ihm obliegenden Zahlungen zunächst nicht zu bestreiten vermochte: schon zu Anfang Juli 1481 wurden ihm von den Mönchen 28 Gulden vorgestreckt, die zur Bestellung der Mitgift erforderlich geworden waren, von Leonardo aber nicht bezahlt werden konnten (perchè lui disse non havere il modo di farla, et il tempo passava, et a noi ne veniva preiudicio, schreiben sie); weiterhin wurden ihm für Farben, die er gleichfalls selbst zu bezahlen gehabt hätte, anderthalb Fiorini larghi (4 l 2 s 4 d) vorgeschossen, und ebenso am 24. Juni dess. J. viereinhalb Lire für Farben, die gleich den andern bei den Ingesuati eingekauft wurden, nämlich eine Unze Azzurro (Ultramarin) zu vier Lire und eine Unze Giallolino (Gelb) für eine halbe Lire. — Andererseits erhielt er in den Monaten Juli bis September dieses Jahres von den Mönchen Holz, Korn und Wein zugesickt; da in dem Vertrage von einer Verpflichtung zu solchen Lieferungen nichts gesagt ist, wird es sich dabei schon um die Erträgnisse des ihm zugewiesenen Landbesitzes gehandelt haben. Die Bemerkung bei der einen dieser Lieferungen, im August, daß der Fuhrmann ihm die Ladung in sein eigenes Haus (a casa sua propria) gebracht habe, beweist daß Leonardo damals bereits eine eigne Wohnung innegehabt habe²⁾. — Da die Entstehung des Bildes in so früher Zeit wie dem Jahre 1481 von mehreren Seiten angezweifelt wird, ist es wichtig über die Gründe, die für und gegen eine solche Datierung angeführt werden, ins klare zu kommen. Denn von der Beantwortung dieser Frage hängt die Stellung ab, welche Leonardo überhaupt innerhalb der Entwicklung der florentiner Kunst anzuweisen ist. Vor allem ist es Strzygowski³⁾, der den frühen Ursprung des Bildes angefochten und es für die spätere mailändische Zeit Leonardos, zum Teil so-

gar erst für seine zweite florentiner Periode in Anspruch genommen hat, welcher Ansicht sich Müntz (62) im wesentlichen anschließt. Strzygowski führt als Gründe an, daß er erstens in dem Werk „nicht die tappende Schöpfung eines Anfängers, sondern das zielbewußte Gesetz des Meisters“ erkenne; zweitens daß es Beziehungen zu weit später entstandnen Werken des Künstlers enthalte; drittens daß es erst von 1496 ab, ja eigentlich erst von 1508 ab auf die Gestaltung der florentiner Kunst zu wirken begonnen habe. Infolge dessen nimmt er an, zwischen den nachweisbar frühesten Entwurf zu dem Bilde, die Zeichnung der Sammlung Galichon, deren Entstehung in der Zeit um 1480 er nicht abzuleugnen vermag, und den Beginn der Untermalung sei eine lange Pause getreten; zwischen beiden herrsche ein „kolossaler Sprung“ (164), und erst um 1494/95, als Leonardo von Mailand aus einen (übrigens durchaus nicht erweisbaren) längeren Aufenthalt in Florenz genommen habe, sei die rechte Seite des Bildes entstanden; die Madonna und die Landschaft aber habe er gar erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinzugefügt. Dabei sucht Strzygowski die Worte Springers (Grundzüge III 359) zu gunsten seiner Auffassung zu verwerten, während sie nur den Schluß enthalten: wenn das Bild aus der frühen Zeit stammt, so „hatte Leonardo, noch ehe er die Heimat verließ, mit den florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften sich erworben, welche seine spätern Werke auszeichnen“, was eben durchaus richtig ist.

Diese Ansicht Strzygowskis von einem durch Jahrzehnte fortgesetzten Entstehen des Werkes widerspricht aber der natürlichen Stetigkeit eines jeden künstlerischen Schaffens und rechnet gar nicht mit der Möglichkeit, daß Leonardo schon frühzeitig alle die Eigenschaften in sich entwickelt habe, welche seine spätern Werke auszeichnen. Überdies konnte Leonardo um 1480, bei nahezu dreißig Jahren, durchaus nicht mehr ein „tappender Anfänger“ sein; einem solchen hätte man sicher nicht die bedeutende Aufgabe übertragen; Leonardo muß vielmehr, als er ausersehen wurde das Altarbild zu malen, bereits in der vordersten Reihe der florentiner Künstler gestanden haben. — Die Beziehungen aber zu späteren Werken Leonardos, die Strzygowski wahrzunehmen meint, beweisen, soweit sie zutreffend sind, noch nichts für die Entstehungszeit des Bildes. Denn gerade bei einem bedeutenden Künstler ist anzunehmen, daß dem Gesetz des natürlichen Wachstums gemäß die frühen Werke bereits alle Keime der spätern vorgebildet in sich enthalten. Ob das Bild freier sei als das um 1497 entstandne Abendmahl, darüber zu streiten erscheint müßig; ja es ist vielmehr das Gegenteil zu behaupten. Die angeführten Beziehungen zu dem Londoner Karton der h. Anna, zur Schlacht von

Anghiari und zur Mona Lisa lassen sich aus dem Fortwirken gewisser Grundanschauungen und Bestrebungen durch die verschiedenen Perioden seines Lebens ausreichend erklären. Die volle Beherrschung des Pferdekörpers, die hier bereits entgegentritt, darf nicht darauf zurückgeführt werden, daß er wohl erst in Mailand „gelegentlich seiner beiden Modelle für das Standbild des Francesco Sforza“ das Studium des Pferdes betrieben habe, da vielmehr im Gegenteil angenommen werden muß, daß nur die bereits vor seinem Aufbruch nach Mailand erlangte Meisterschaft auf dem Gebiete der Pferdedarstellung ihn dazu berechtigen konnte, sich sofort zur Herstellung des Denkmals zu erbieten, und ihm den Auftrag auch wirklich eintrug. — Daß das Bild erst in einer viel spätern Zeit seinen Einfluß auszuüben begonnen hat, ist richtig; aber teils kann es, als in Privatbesitz befindlich, der Öffentlichkeit unzugänglich geblieben sein, vor allem jedoch wird mit dem Umstande zu rechnen sein, daß Leonardo seiner Zeit und seiner Umgebung überhaupt so weit vorausgeeilt war, daß er erst zu einer weit spätern Zeit seinen Einfluß auf die florentiner Kunst auszuüben vermochte.

Angaben darüber, daß die Anbetung der Könige das für S. Donato bestellte Bild gewesen sei, fehlen bei den zeitgenössischen Schriftstellern. Vasari berichtet nur im allgemeinen, daß Leonardo ein Bild dieses Gegenstandes, dessen Schönheiten, namentlich in den Köpfen, er rühmt, begonnen habe; es sei im Besitz des Amerigo Benci gegenüber der Loggia der Peruzzi gewesen und gleich seinen andern Werken unvollendet geblieben⁴⁾. Die Identität beider Bilder geht aber aus dem Umstande hervor, daß Filippino Lippi den Mönchen im Jahre 1496 eine Anbetung der Könige (jetzt in den Uffizien) lieferte, die nicht nur fast genau in den gleichen Maßen und zwar von derselben ungewöhnlichen, nahezu quadratischen Gestalt war wie Leonardos Untermalung, sondern auch im Gesamtaufbau wie in der Gestalt des einen knienden Königs, der dem jüngsten König Leonardos, nur umgekehrt, sehr ähnlich sieht, Einflüsse der Leonardoschen Komposition bekundet^{4a)}. Es spricht also alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß Filippino, der stets bereit war für Künstler, die ihre Verpflichtungen nicht einhielten, einzuspringen, den Ersatz für das von Leonardo unvollendet gelassne Bild geliefert habe. Für die Entstehung der Leonardoschen Untermalung um das Jahr 1481 sprechen aber außer der Galichonschen Zeichnung die zahlreichen Studien, die sich zu dem Bilde erhalten haben und allesamt den Charakter seiner frühen florentiner, nicht aber der nachfolgenden mailändischen Zeit tragen⁵⁾.

Leonardos Gemälde ist nicht über die Untermalung gediehen. Diese ist vorwiegend in Braun gehalten, gibt für den größern Teil des Bildes die Modellierung an, so daß wesentlich noch das Kolorit und die letzte Vollendung fehlen. Die Vorzeichnung samt den Hauptschatten ist flott in Grau gegeben: Maria (nicht aber das Christkind) sowie die beiden vorn rechts und links knienden Könige sind in diesem hellen, nur allgemein angelegten Ton belassen worden; sie sollten also, als die Hauptgestalten, zuletzt zu dem Ganzen gestimmt werden. Die Dunkelheiten aller übrigen Teile sind in Warmbraun weiter modelliert, die Figuren zu beiden Seiten des Vordergrundes aber in einem dunklen Blaugrau noch weiter geführt worden. Die Gestalten des Hintergrundes sind ganz flüchtig hingesezt. Da trotz dieser bruchstückweisen Form das Ganze offenbar aus einer vollständig klar durchgebildeten Anschauung des Künstlers hervorgegangen ist, so können wir uns von dem Aussehen, das das Gemälde schließlich erhalten sollte, eine ausreichende Vorstellung bilden; wie diese Untermalung überhaupt eines der deutlichsten Beispiele dafür bietet, mit welcher Sicherheit ein wahrhaft großer Künstler bei der Vorbereitung eines Bildes vorgeht, ohne sich im übrigen durch vorzeitige Bestimmtheit in den Einzelheiten den Weg zu der letzten Vollendung zu versperren.

Von der Sorgfalt, womit er seine Komposition vorbereitet hat, zugleich aber auch von den mannigfachen Schwankungen, die er durchzumachen hatte, bevor er sich für eine bestimmte Erfindung entschied, zeugen die vielen Zeichnungen, die uns zu diesem Bilde erhalten geblieben sind. Anfänglich mag er an eine Anbetung der Hirten gedacht haben, wie aus einer den spätern Studien ähnlichen Federzeichnung der Sammlung Bonnat (Abb. Müller-Walde, Leonardo, Nr. 68; Berenson Taf. 102; siehe Müntz 65) gefolgert werden kann. Maria kniet hier in der Mitte der Darstellung mit gefalteten Händen, indem sie das vor ihr auf der Erde liegende Christkind, neben dem ein andres Kind sitzt, anbetet; Joseph und sechs Hirten, darunter ein alter sitzender, alle zunächst noch unbekleidet, umgeben diese Gruppe⁶).

Die übrigen Zeichnungen für die Anbetung der Könige enthalten teils Gruppen teils einzelne Figuren, meist unbekleidet oder nur leicht bekleidet, selten genau mit dem Bilde übereinstimmend, bisweilen auch mit Studien zu ganz andern Kompositionen vereinigt⁷). Besonders deutlich ist der Zusammenhang mit dem Bilde auf der Louvrezeichnung M. W. 7; das Blatt der Sammlung Valton M. W. 76 scheint eher noch für die Anbetung der Hirten bestimmt gewesen zu sein. — Die gleichzeitig entstandne äußerst lebendige Gruppe von fünf in lebhafter Unterhaltung an einem Tisch zusammensitzenden Männern

sowie die hinter einem Tisch sitzende und auf etwas hinweisende Gestalt Christi (darüber eine Figur, die sich das Gesicht verdeckt, wohl auch ein Christus) auf dem Louvreblatt M. W. 73, die erst bei Gelegenheit des Abendmahls zu besprechen sein wird, deutet mit Entschiedenheit darauf hin, daß Leonardo schon in so früher Zeit auch eine Darstellung des Abendmahls ins Auge gefaßt hat, welche in bezug auf ihre Auffassung bereits dem spätern Wandbild weit näher steht als dem nahezu gleichzeitig (1480) in Florenz vollendeten Fresco Ghirlandaios in Ognissanti⁸). Kaum etwas mit der Anbetung der Könige haben zu tun auf M. W. 73 der Bogenschütz, auf 72 der Mann, der einem andern vermittelt einer langen Trompete ins Ohr bläst, auf 76 die nackte stehende weibliche Figur. Alle Gestalten auf diesen Blättern zeichnen sich durch die besondere Anmut ihrer schön gebauten, schlanken Glieder sowie durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit, Schmiegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit ihrer Bewegungen vor allen übrigen Schöpfungen der Zeit aus⁹). Das Louvreblatt M. W. 71 mit dem kniend anbetenden alten König in der Mitte, dem mit erhobnen Händen sich vorbeugenden Jüngling und der die Augen mit der Hand beschattenden Gestalt steht dem Gemälde am nächsten; in der wunderbaren Federzeichnung der Sammlung Galichon, jetzt im Louvre, besitzen wir aber das unmittelbar vorhergehende Stadium der Komposition, jedoch noch nicht in Quer- sondern in Hochformat¹⁰). Hier findet sich bereits die Architektur des Hintergrundes mit den beiden Treppen, jedoch auf der rechten statt auf der linken Seite der Darstellung; das Dachgerüst der Ruine ist noch sichtbar, während es auf dem Gemälde fortgefallen ist. Maria sitzt bereits mit einem erhobnen Knie in der Mitte der Darstellung, aber sie wendet sich noch nicht mit dem Kopf allein, sondern mit ihrem ganzen Körper dem das Gefäß darreichenden knienden König zu, und erscheint mädchenhafter und etwas gewöhnlicher. Das Christkind wendet sich gleichfalls mit dem vollen Körper dem gleichen König zu und empfängt mit beiden Händen das Gefäß, das dieser ihm ebenso mit beiden Händen darreicht (wobei als Pentiment der früher gezeichnete linke Arm dieses Königs noch auf die Erde gestemmt, so wie das Motiv später tatsächlich auf dem Gemälde Verwendung gefunden hat, stehen geblieben ist). Hinter der Gruppe erscheinen Ochs und Esel, die später fortgefallen sind. Die Eckfigur des Greises — hier sich die Augen beschattend — ist bereits vorhanden, befindet sich jedoch gleich der Hintergrundsarchitektur auf der rechten Seite, statt wie später auf der linken. Alles ist mit äußerst duftigen, leichten Strichen hingesezt. Die beiden Treppen im Hintergrund stehen steiler, die Pferde spielen noch keine besondere Rolle. Daß zu der Maria dasselbe

Modell gedient hat, wird noch bei dem Verkündigungsbilde des Louvre anzuführen sein.

Die letzte Stufe der Vorbereitung stellt endlich die leicht getuschte Federzeichnung der Uffizien mit der perspektivischen Konstruktion des Hintergrundes dar¹¹⁾. Die Treppen sind hier noch nicht so nahe aneinander gerückt wie auf dem Gemälde, haben jedoch bereits die gleiche Neigung. Das Dach und ein Bauwerk rechts, die sich hier noch befinden, sind im Gemälde fortgefallen. Ebenso ein Kamel, das vor der vordern Treppe liegt. Von dem Reiterkampf im Hintergrunde ist das eine sich bäumende Pferd später beibehalten worden, das ausschlagende dagegen durch eines ersetzt worden, das dem andern im Kampf entgegensprengt¹²⁾.

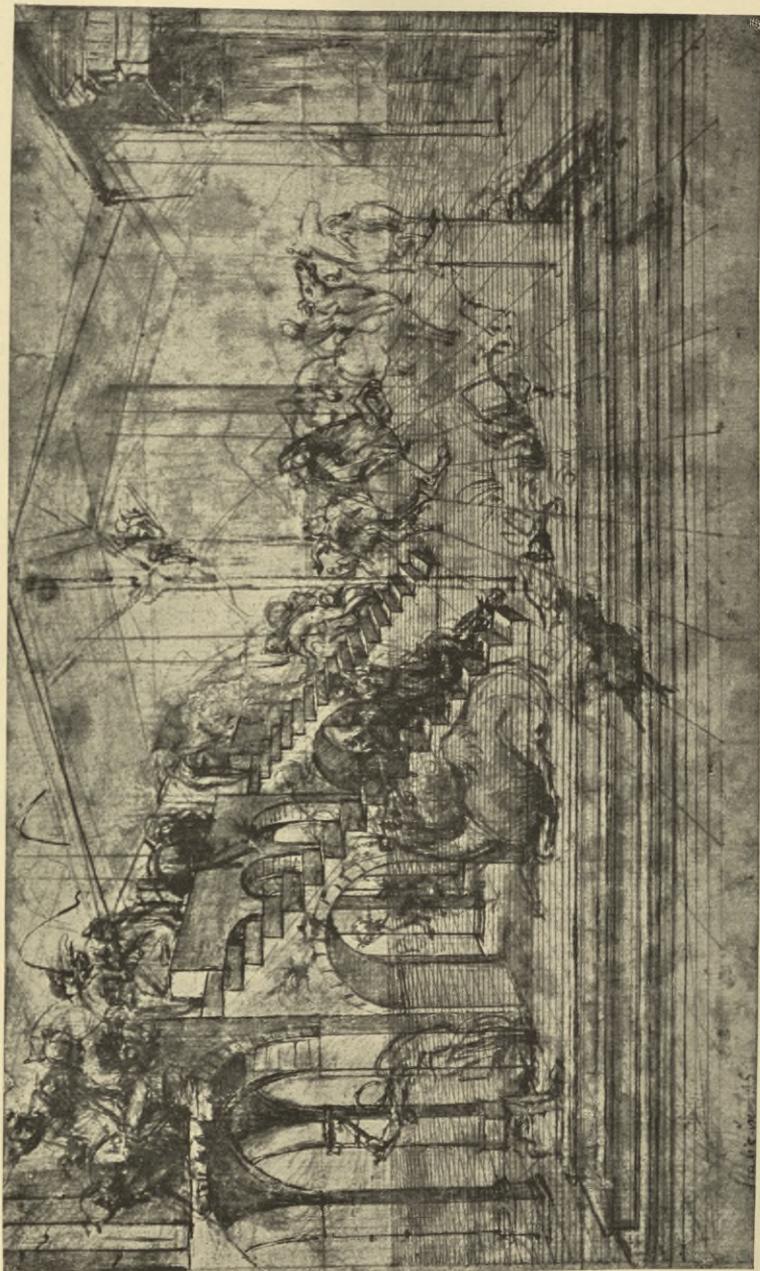
Das Gemälde selbst zeigt bereits alle wesentlichen Eigenschaften des spätern Leonardo, aber zunächst noch in einer gewissen Übertreibung der Ausdrucks und Gebärdensprache. Die Fähigkeit, die Menschen von ihrem innersten Lebensnerv aus zu erfassen, hat von je seine Stärke gebildet; zugleich aber setzte sie dem Ausreifen und dem Zusammenschluß seiner Gebilde die größten Schwierigkeiten entgegen. Nur in seinen beiden vollendeten Hauptwerken, dem Abendmahl und der Mona Lisa, hat er dieses Hindernis ganz zu überwinden vermocht. Wenn auch die Komposition des Bildes durchaus klar und übersichtlich ist, indem die Mittelgruppe der Jungfrau mit dem Kinde sich deutlich von den sie links und rechts umgebenden Gestalten abhebt, der Vordergrund durch die beiden Eckgestalten kräftig eingefasst wird und die Engereihe hinter Maria einen wirksamen Abschluß nach hinten zu bildet, so ist doch das Streben nach voller Ausnutzung des Raumes nach seiner Tiefe hin für den Künstler dadurch verhängnisvoll geworden, daß sich nun hinter der Hauptszene eine Fülle von kleinen Einzelheiten entrollt, die das Auge durchaus nicht fähig ist, mit einem Blick zu umfassen. In dieser Hinsicht befindet sich Botticellis ruhige Sachlichkeit, womit dieser auf seiner nur kurze Zeit vorher entstandnen Anbetung der Könige (in den Uffizien) die Komposition nach allen Richtungen straff zusammenhält, in entschiedenem Vorteil gegenüber dem stürmischen Eifer Leonardos¹³⁾.

In der Mitte des Bildes sitzt Maria, etwas erhöht, auf einer Stufe der felsigen Erhebung, welche den Vordergrund einnimmt. Diese Erhebung ist zum Teil mit Blumen bewachsen; aus ihrer Spitze, hinter Maria, wächst ein schön gezeichneter, dicht belaubter Johannisbrotbaum hervor¹⁴⁾. Marias Körper ist in einer bis dahin in der florentiner Kunst durchaus unbekanntem Weise auf das kunstvollste gewendet, um auf dem abschüssigen Sitz sichern Halt gewinnen



ZUR ANBETUNG DER KÖNIGE

Federzeichnung. Louvre



ZUR ANBETUNG DER KÖNIGE
Federzeichnung. Uffizien

und zugleich an der Handlung mit voller Hingabe teilnehmen zu können. Während ihr Oberkörper ganz von vorn gesehen ist, sind ihre Beine nach der linken Seite des Bildes hin gewendet, den Kopf aber neigt sie in starker Drehung nach der entgegengesetzten Seite zu dem alten König hinab, der voll Ehrfurcht kniend dem Christkinde einen Deckelpokal darreicht. Ihr rechtes, lang ausgestrecktes Bein dient ihr als Stütze; auf dem stark angezogenen linken sitzt das Christkind. Langgestreckt ist ihre Gestalt, dabei aber von angenehmer Fülle; in großen, weichen Falten fällt das Gewand nieder. Die sehr hohe und ziemlich breite Stirn ist von langem, glatt herabfließendem Haar umrahmt; über langer Nase wölben sich schön geschwungne Brauen; unter dem lieblichen Mund tritt das Kinn kräftig hervor. Das anmutvolle milde Lächeln bekundet volle Selbstbeherrschung; von der Kindlichkeit des Ausdrucks, die noch auf der kleinen, nahezu gleichzeitigen Pariser Verkündigung hervortrat (siehe im nächsten Kapitel), ist nichts mehr wahrzunehmen, aber ebensowenig macht sich jener geheimnisvolle Zug bemerklich, der durch die Arbeiten der mailänder Schüler Leonardos später eine so weite Verbreitung finden sollte. Das nackte Christkind, von normalen drallen Verhältnissen, doch nicht so fett wie die Verrocchioschen Kindergestalten¹⁵⁾, liegt mit angezogenem linkem Bein in den Armen der Mutter, welche es mit der Linken um die Hüfte faßt, während sie mit ihrer übergreifenden Rechten dessen linken Unterschenkel umfaßt. Ernsten Blickes neigt sich das Kind zu dem knienden König hinab und greift in zaghafter Begehrlichkeit mit seiner ausgestreckten Linken nach dem Deckel des dargereichten Pokals, während es mit der halb emporgehobnen Rechten eine segnende Gebärde macht¹⁶⁾.

Der Ausdruck innigster Demut in dem rechts knienden alten König, der sich mit der einen Hand auf den Erdboden stützen muß, um sich in seiner niedergebeugten Stellung aufrecht erhalten zu können, und andererseits seinen Kopf tief zurückbeugen muß, um dem Christkinde ins Antlitz blicken zu können, ist etwas für jene Zeit durchaus Neues. Der junge König links, der seinen Pokal noch nicht überreicht hat, erinnert, wie Bayersdorfer anmerkt, in Stellung und Haartracht an den Engel der Taufe¹⁷⁾. Der dritte, wiederum ein Greis, hat seinen Pokal bereits überreicht; er beugt sich so tief zur Erde nieder, daß er sie fast mit seinem Antlitz berührt. Diese Gestalt bliebe völlig unerklärt, wenn der links hinter Maria sichtbare, halb vom Felsen verdeckte Greis, der den Deckel von einem Pokal abhebt und sich gespannten Blickes vorbeugt, um sehen zu können, wie das Christkind den andern Pokal entgegennimmt, den dritten der Könige darstellen sollte, wie gewöhnlich angenommen wird. Weder seine Stellung hinter Maria noch die Art, wie er sich über deren Schulter

beugt, würde mit der Ehrfurcht zusammenstimmen, die die beiden andern Könige auszeichnet. Der Dargestellte kann nur Josef sein, der das Gefäß von dem sich nun tief verbeugenden alten König bereits in Empfang genommen hat. Bei all diesen Gestalten sowie bei den hinter ihnen stehenden fällt neben der zarten Ausdrucksfähigkeit der fein gebauten beweglichen Hände sowohl die Länge dieser Hände wie auch die der Füße auf, die freilich zu der Schlankheit der Gestalten in einem angemessenen Verhältnis stehen. Die Einfachheit der bauschigen, in schönen langen weichen Falten dahinfließenden Gewänder steht in ausgesprochenem Gegensatz zu der Gewöhnung der Zeit, die ein reich durchgebildetes Faltenwerk und feine Zieraten liebte. Ebenso einfach, wenn auch schön in Umriss, sind die Gefäße gebildet. Leonardos ganzes Streben war eben darauf gerichtet, das Innerliche des geschilderten Vorgangs, den Ausdruck der Gemütsbewegungen in Stellung, Gebärde und Mienenspiel voll zur Darstellung zu bringen. Die Hände lassen bereits die Gebärdensprache des Abendmahls vorahnen; und manche der hier vorgeführten Typen zeigen, wie Bayersdorfer bemerkt, die Apostel dieses Gemäldes bereits voll ausgebildet. Von der Gewöhnung jener Zeit, Bildnisse lebender Personen in heiligen Darstellungen anzubringen, hat sich aber Leonardo hier wie überhaupt in seinen übrigen Gemälden fern gehalten, dadurch die Malerei von einer ihrer bisherigen Fesseln befreiend (Müntz 77).

Maria und die drei Könige sind im Gegensatz zu allen übrigen Figuren — Joseph und das Christkind sind bereits vollkommen durchmodelliert — als ganz hell gelassne Flächen behandelt, deren Hauptschatten nur in großen Zügen angegeben sind; bloß der zu Boden geneigte König links ist im Gesicht mit einigen kräftigen, flüchtigen Strichen näher ausgeführt. Diese Hauptgestalten hat also Leonardo für zuletzt aufgespart, um sie — wie das häufig an überlegsam vorgehenden Malern beobachtet werden kann — erst dann auszuführen, wenn der ganze Hintergrund, von dem sie sich abheben sollten, fertig dastand.

Zuäufßerst links und rechts rahmt je eine ganz im Vordergrund stehende Gestalt die Darstellung ein. Links ein in ein langes bauschiges Gewand gehüllter Greis mit hoher kahler Stirn im Profil gesehen; rechts ein lockiger Jüngling in Rüstung, der seinen darüber gebreiteten Mantel zusammenrafft und gespannten Blicks aus dem Bilde heraus auf die noch weiter folgenden Scharen schaut. Berenson hatte geglaubt in der letzteren Gestalt, der einzigen die aus dem Bilde hinaussieht, ein Selbstbildnis Leonardos zu erblicken (Gronau 91); die Züge würden nicht dagegen sprechen, doch macht Mc Curdy (88) darauf aufmerksam, daß die Rüstung dazu nicht passen würde¹⁸⁾.

Die vielen Gestalten, welche sich links und rechts unmittelbar hinter den Königen in den mannigfaltigsten Stellungen herandrängen, einige Greise, vornehmlich aber Jünglinge, etwa sieben auf jeder Seite, drücken mit Hilfe ihrer lebhaften Gebärdensprache die Regungen der Neugierde, Teilnahme, Verwunderung aus, und stehen sowohl untereinander wie zu den übrigen Gestalten des Bildes in den verschiedenartigsten Beziehungen. Ein Greis rechts

und ein Jüngling links beschatten sich die Augen, um besser sehen zu können; hinter diesem Greise auf der rechten Seite erscheint ein Kahlkopf, der nach Bayersdorfers Bemerkung an den Hieronymus des Vatikans erinnert; neben diesem ein schöner reichgelockter Jüngling mit tiefliegenden Augen, des-



MADONNA
Aus der Anbetung der Könige. Uffizien

die Höhe des Felsens zu schwingen, um den Vorgang besser sehen zu können. — Die linke Seite des Bildes ist weniger ausgeführt¹⁹⁾. Dafür aber werden dort, als Abschluß dieses vordern Teils und als Überleitung zu den Reitern des Hintergrundes, zwei Pferde mit scharf umrissnen, äußerst lebendigen Köpfen sichtbar: der Reiter des einen, von vorn gesehen, ganz am Rande, wendet sich zu Personen, die außerhalb des Bildes stehend zu denken sind; das andre Pferd, im Profil gesehen, wird von einem Jüngling mit vornehm leichter Biegung des Handgelenks gelenkt; ein auf die Hauptszene hindeutender Genosse sitzt vor ihm auf dem Bug. Hinter Maria werden endlich, durch den Teil des

sen eigenartig reizvolles Profil eine nahe Beziehung zu dem Engel der Pariser Verkündigung verrät. Weiter zurück oberhalb dieser beiden ruft ein Jüngling mittels Handgebärde entfernt Stehende herbei, während er mit der andern Hand auf das Christkind weist; einer endlich sucht mit Mühe sich auf

Felsens, auf welchem der große Baum wächst, halb verdeckt, fünf lockige Engel sichtbar (als solche mit Recht von Bayersdorfer gedeutet), die teils anbetend die Hände zusammenlegen, teils zum Himmel empordeuten. Hinter ihnen wächst eine Fächerpalme hervor (*Chamaerops humilis* in der kultivierten Form), von deren dunklen Zweigen sich das hell behandelte Laub des im Mittelgrund stehenden Baumes abhebt.

Vor der Treppe links im Hintergrunde, auf deren Höhe wilde Pinien wachsen, sind an der Stelle, wo auf der Zeichnung das ruhende Kamel angebracht war, jetzt vier stehende Gestalten in langen Gewändern zu sehen, deren vorderste mit lebhafter Gebärde auf die in den Ruinen sich tummelnden Reiter hinweist. Auf der rechten Seite werden im Mittelgrunde drei Pferdeköpfe sichtbar, über ihnen, weiter zurück, ein ruhendes Pferd vor einem luftigen Schutzbau. Ganz im Hintergrund dieser Seite endlich entwickelt sich ein heftiger Reiterkampf, mit zu Boden gefallen Leuten, einer nackten fliehenden Frau, einem Hunde usw. Diese Pferde sind von jener kugligen Bildung, die auch in seinen spätern Entwürfen für das Reiterdenkmal wiederkehrt und ebenso auf der Reiterschlacht²⁰). — Die flüchtig hingeworfnen Berge der Ferne zeigen ungewöhnlich steil emporsteigende Felsbildungen, wenn auch noch nicht von der zackigen Form, welche in seinen spätern Gemälden auftritt.

Auf dieses Bild paßt durchaus, was Vasari am Schluß seiner Lebensbeschreibung über die wichtigste Neuerung sagt, die Leonardo der Malerei gebracht habe: durch das Helldunkel, das er als eine gewisse Art des Schattierens bezeichnet, sei von diesem die Ölmalerei bereichert und seien die Nachfolger in den Stand gesetzt worden, ihren Schöpfungen Greifbarkeit und Lebenswahrheit zu geben²¹). Denn gerade an dieser Untermalung kann man deutlich sehen, wie das Wesen seines Helldunkels, im Gegensatz zu der sogenannten „schönfarbigen“ Manier der übrigen Florentiner, darin bestand, daß Leonardo durch die gleichmäßige Durchmodellierung in einem einheitlichen dunklen Ton dem ganzen Bilde eine Tiefe des Raumes und eine Kraft der Beleuchtung zu geben wußte, welche die dünnen darüber gelegten Farben zusammenzustimmen und dem Ganzen Halt und Einheitlichkeit zu geben vermochten. Während die Bilder seiner Zeitgenossen im wesentlichen bemalte Zeichnungen waren, deren Farben willkürlich gewählt werden konnten, um am bestimmten Platz die gewünschte dekorative Wirkung auszuüben, hat er zuerst das Gesetz der einheitlichen natürlichen Lichtführung zum Grundsatz des künstlerischen Gestaltens erhoben und zwar mit Hilfe einer im vollen kräftigen Licht durchgeführten Modellierung, während Piero della Francesca sich noch mit einer

gedämpften Beleuchtung begnügt hatte. Und daß er solches mit Bewußtsein tat, zeigen die verschiedenen Aussprüche seines Malerbuches, worin er das Relief als das Wesen und die Seele der Malerei bezeichnet (124); wer aber die Schatten vermeide, der verzichte auf den Beifall der Einsichtigen und mache es nur den Unwissenden recht, die bloß schöne Farben von dem Gemälde verlangen (412); diejenigen, die bei leuchtenden Farben nur unmerkliche Schatten anwenden und dadurch das Relief vernachlässigen, vergleicht er endlich mit den Schönrednern, denen es an Inhalt ermangelt (236).

Vollkommen recht hat auch Vasari, wenn er die Modellierungsweise Leonardos in unmittelbarem Zusammenhang mit der Ölmalerei bringt; denn nur in dieser Technik konnten jene Einheitlichkeit und jene Tiefe erzielt werden, die das Wesen das Helldunkels ausmachen. Der Ergründung dieser neuen Malweise aber hat Leonardo, wie sich schon bei der Taufe Christi zeigte, frühzeitig nachgestrebt. Daß er in seinem Schlachtenbilde die Ölmalerei selbst bei einer Monumentalschöpfung anzuwenden trachtete, hat diesem Werk freilich zum Verhängnis gereicht; immerhin gebührt ihm der Ruhm, abgesehen von Antonello da Messina, der die Ölmalerei unmittelbar von den Niederländern erlernt hatte, lange Zeit der einzige hervorragende Maler Mittelitaliens gewesen zu sein, der diese Technik beherrschte und aus ihr gleich allen Nutzen zu ziehen wußte, den sie zu gewähren vermochte. Erst gegen Ende des Jahrhunderts sind ihm Fra Bartolommeo in Florenz und Giorgione in Venedig auf diesem Wege gefolgt. Er aber hat schon, wie Séailles (432 Anm.) richtig hervorhebt, Italien alles gelehrt, was die Ölmalerei an neuen Darstellungs- und Ausdrucksmitteln enthielt, so daß man sagen kann, in dieser Richtung sei über ihn hinaus kein Fortschritt mehr möglich gewesen. Das rasche und etwas oberflächliche Verfahren des Fresko dagegen, das in Florenz in Blüte stand, hat seinem überlegenen Geiste weniger zugesagt.

Stand Leonardo auch mit dieser Behandlung der Ölmalerei zunächst allein, so fehlte ihm doch nicht der Zusammenhang mit der früheren florentiner Malerei. Denn das, was er damit zur Vollendung brachte, hatte ein halbes Jahrhundert vorher der große Masaccio mit den wesentlich einfacheren Mitteln der Freskomalerei bereits mit voller Klarheit angestrebt, indem er den Raum vertiefte, den Gestalten greifbare Rundung verlieh und vor allem die Färbung kraftvoll und einheitlich gestaltete. Wenn Leonardo nun, die Bestrebungen seiner Vorgänger zusammenfassend, sich die Errungenschaften der niederländischen Öltechnik, die gerade zu Masaccios Zeit ausgebildet worden war, zu eigen machte, so bestand sein Hauptverdienst darin, daß er diese neue Darstellungsweise, die einen vollkommenen Wettkampf mit all den mannig-

faltigen Reizen der Natur gestattete, aus der gotischen und nordischen Empfindungsweise der Van Eycks in den Geist der italienischen Renaissance überleitete und dadurch erst jene volle Befreiung der Malerei herbeiführte, welche sie befähigte, auch den höchsten Zielen der Kunst nachzustreben. Es ist daher erklärlich, daß er, als der Schöpfer der Hochrenaissance, die Verdienste Masaccios, der ihm den Weg gebahnt hatte, so treffend zu würdigen wußte (siehe oben S. 19).

Von den ältern Schriftstellern hat nur der feinsinnige Rumohr die Bedeutung der Anbetung der Könige vollkommen zu schätzen gewußt. Im Grunde aber beginnt erst jetzt eine allgemeine Würdigung des Werks sich anzubahnen. Gronau und Mc Curdy namentlich haben die Wichtigkeit dieses Gemäldes als eines ganz unberührt überlieferten Werkes von der Hand Leonardos hervorgehoben²²). Weshalb das Bild unvollendet geblieben ist, wissen wir nicht: wahrscheinlich weil Leonardo nach Mailand ging. Auf die florentiner Kunst der Zeit hat es nicht eingewirkt; wahrscheinlich weil es als bloße Untermalung nicht die genügende Beachtung fand; vor allem aber wohl, weil die Zeit für eine solche Wirkung noch nicht gekommen war. Steht auch Filippino in seinem fünfzehn Jahre später entstandnen Bilde (Abb. bei Müntz 64) unter dem Einfluß dieser Darstellung, so bekundet das Gewirr seiner gleichfalls auf vier Pläne verteilten Gestalten doch einen offenbaren Rückschritt dem gegenüber. Erst gegen Ende des Jahrhunderts beginnt Leonardos Kunstweise, dann aber plötzlich und ganz allgemein, Verbreitung in Florenz zu finden. Damals hatte er freilich bereits sein Abendmahl geschaffen, das von Mailand aus bald durch Nachbildungen seinen Weg durch ganz Italien gefunden haben wird; damals waren auch Fra Bartolommeo und der junge Michelangelo zu voller Freiheit gelangt und hatten die quattrocentistischen Gewöhnungen ganz von sich abgeschüttelt; und unmittelbar darauf, im Jahre 1500, kehrte Leonardo selbst nach langer Abwesenheit in seine Vaterstadt zurück, um fortan durch sein Beispiel belebend und anspornend zu wirken. Ein unmittelbarer oder auch mittelbarer Einfluß wird somit vor dieser Zeit der Anbetung der Könige, die unbeachtet verborgen geblieben sein mag, bis erst die allgemeine Aufmerksamkeit sich dem Meister zuwendete, kaum zuzuschreiben sein. Dafür aber bleibt Leonardo der Ruhm gesichert, in einer Zeit, da noch niemand sonst das Wesen der freien Kunst verspürte, alle wesentlichen Eigenschaften der Hochrenaissance bereits vollkommen entwickelt zu haben²³).

VI

Andre Arbeiten um 1481



urz vor der Anbetung der Könige muß Leonardo die reizende kleine Verkündigung des Louvre und bald nach der Anbetung den heiligen Hieronymus, der nicht über die Vorbereitung geschied, gemalt haben. Beide Bilder sind daher hier noch zu betrachten, bevor die Schilderung seines ersten florentiner Aufenthalts abgeschlossen wird.

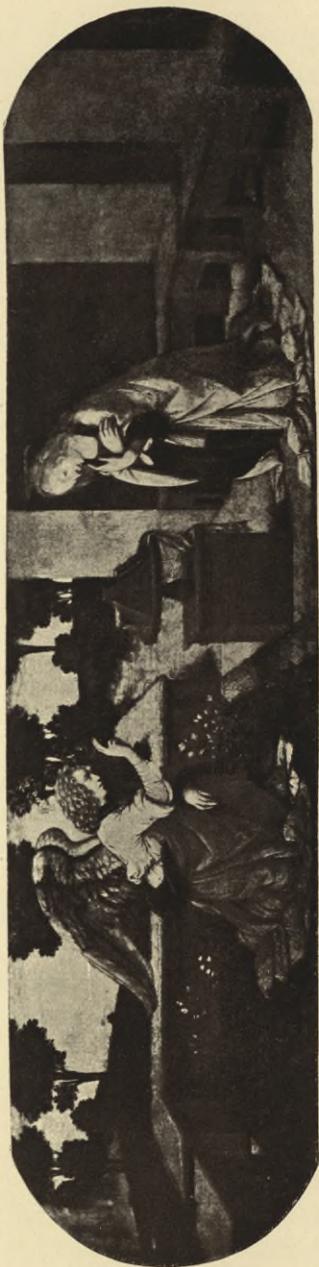
Obwohl die Verkündigung im Louvre erst vor einem Menschenalter — soweit mir bekannt, durch Bayersdorfer — als ein Werk Leonardos erkannt worden ist, und im Louvre noch bis vor kurzem unter den Namen Credis ging, wird ihre Echtheit doch kaum noch von irgend einem Forscher in Frage gestellt. Höchstens verhalten sich diejenigen, die zu Leonardos Jugendentwicklung keine feste Stellung haben gewinnen können, abwartend. Je nachdem ob man daneben noch die Verkündigung der Uffizien als ein Jugendwerk des Künstlers ansieht, gestaltet sich naturgemäß die Beurteilung des Werkchens verschieden; alle aber sind darin einig, daß es sich hierbei um ein Erzeugnis seiner ersten florentiner Zeit handelt. Nur sind die meisten geneigt, es für ein Werk seiner Lehrjahre, also aus der Zeit um 1470, zu halten, indem sie, ebenso irrig wie bei Raphaels Traum des Ritters, aus der harmlosen Anmut der Gesichter auf die „Kindlichkeit“ des Urhebers schließen; während hier wie dort nur die Reinheit, welche dem Ideal des Künstlers überhaupt eingeprägt ist, in besonders deutlicher Weise zum Ausdruck gelangt, und das Werk ebenso der selbständigen Zeit Leonardos angehört, wie der Traum des Ritters jener Zeit Raphaels, da dieser sich von Peruginos Einfluß bereits völlig befreit hatte. Denn Leonardos Maria ist offenbar durchaus demselben Modell nachgebildet, das auch bei der Galichonschen Zeichnung zur Anbetung der Könige Verwendung gefunden hat, was auf die Zeit um 1481 hinführt. Wie dagegen Credi die gleiche Darstellung wiedergegeben hat, kann man aus dessen Verkündigung in der Sammlung Cook in Richmond sehen¹⁾.

Wie das Uffizienbild ist auch die Pariser Verkündigung in Öl gemalt. Scheint auch ein Zusammenhang zwischen beiden Bildern zu bestehen, der durch das gleiche Zeitempfinden bedingt ist und sich in der Ähnlichkeit der Anordnung äußerte, so herrscht doch ein großer Unterschied darin, daß die beiden Gestalten des Louvrebildes schlichter erfaßt und infolgedessen von einer stärkern Innigkeit erfüllt sind, während andererseits hier der Raum, unter Verzicht auf äußerlichen Schmuck, wie z. B. auf dem Florentiner Bilde die sauber zugehaunten Eckquadern und das reich verzierte Lesegestell, greifbarer ausgebildet ist. Hier wie dort sind die Fleischteile fein in Grau modelliert, aber auf dem Louvrebilde ist die darunterliegende Modellierung einheitlicher und verleiht den Gestalten eine noch wirksamere Greifbarkeit als auf dem Uffizienbilde. Der Ausdruck der Gesichter ist nicht puppenhaft leer wie dort, sondern zeugt von verhaltenem Leben bei bewegter äußerer Zwiesprache. Ebenso beredt ist auch der Ausdruck der Hände, deren Finger etwas eckige Gelenke zeigen. Die weichen Stoffe bilden große, tiefe Falten, die denen der Gewandstudien auf Leinwand entsprechen; wie bei diesen sind sie auf der Erde regelmäßig angeordnet. Der Engel trägt über seinem weißen Gewande mit gelben Unterärmeln einen Mantel von demselben ziegeligen Rot, das auf der Madonna in der Grotte des Louvre wiederkehrt. Überaus fein sind seine Flügel ausgeführt; sie sind nach Mc Curdys Bemerkung von so angemessener Größe und Gestalt, daß sie den Körper tatsächlich tragen könnten²⁾. Ebenso sorgfältig ist die Ausführung der Blumen, die im Gegensatz zu dem Uffizienbilde weniger zahlreich, aber dafür breiter von Gestalt und klarer in der Form sind. Auch die Bäume, die ebenso wie dort ganz nachgedunkelt sind, haben eine reichere und mannigfaltigere Gestalt. — Augenscheinlich hat das von einem gemalten ovalen Steinrahmen eingefasste Bildchen den Teil einer Predelle gebildet; vielleicht war es sogar für den Unterteil der Anbetung der Könige bestimmt, zu der es dem Gegenstand nach passen könnte, und fand nur keine Verwendung, weil das Hauptbild nicht fertig wurde. Das Verhältnis zu dem Verkündigungsbilde der Uffizien wäre so zu erklären, daß letzteres in Anlehnung an das Louvrebild von andrer Hand gemalt sein könnte.

Wie die Verkündigung des Louvre sich durch ihre wunderbare Feinheit und Vollendung sowie durch eine selten gute Erhaltung auszeichnet, so vermag auch der h. Hieronymus der vatikanischen Galerie, obwohl er unvollendet geblieben ist, durch die Schwierigkeit der Aufgabe, die sich hier der Künstler gestellt hatte, sowie die einzig dastehende Durchführung einzelner weiter getriebener Teile einen vertieften Begriff von dem Können des damals etwa



FIGURENSTUDIEN
Federzeichnung. Louvre (ehemals Sammlung Valton)



VERKÜNDIGUNG

Louvre

XIV

dreißigjährigen Künstlers zu geben. Fehlen auch freilich bestimmte Hinweise auf die Zeit seiner Entstehung und wäre es immerhin möglich, daß das Werk erst in dem Anfang seiner Mailänder Zeit entstanden wäre, so kann doch soviel gesagt werden, daß es durch das zusammengesetzte Bewegungsmotiv der Gestalt den Bestrebungen noch nahesteht, welche bei dem Engel der Taufe und bei einzelnen Gestalten der Anbetung der Könige bereits hervorgetreten waren, wenn es auch über das dort Erreichte weit hinausgeht; während andererseits die Breite der Auffassung, welche das Abendmahl und den Schlachtkarton auszeichnet, hier noch fehlt. Die Ähnlichkeit in der Behandlung der Untermalung wird es daher rechtfertigen, wenn das Werk möglichst in die Nähe der Anbetung der Könige versetzt wird. Dafür spricht auch die Übereinstimmung des Kopfes mit einem der Greise daselbst sowie die ähnliche Bildung der Felsen³⁾.

Der Heilige, ein bartloser kahlköpfiger Greis, bis auf ein lose übergeworfnes Gewand nackt, auf seinem linken Bein kniend, ist als Bild tiefster Zerknirschung und innerer Sehnsucht fast von vorn gesehen dargestellt. Zu seinen Füßen rechts hat sich der Löwe gelagert; links liegt der Kardinalshut auf einer Felsbank. Gerade hinter Hieronymus steigt ein Felsstück von basaltischer Bildung empor, das eine querliegende Platte stützt und zu beiden Seiten den Ausblick auf die gebirgige Ferne freiläßt. Den Kopf wendet der Heilige leicht gegen rechts empor zu dem am äußersten Bildrande sichtbaren Kruzifix, so daß die Sehnen des abgemagerten Halses straff angespannt werden. Seine ausgestreckte Rechte holt weit aus, um mit dem Stein die Brust zu schlagen, die Linke ruht betuernd auf dem Herzen. Durch das starke Zurückziehen des linken auf der Erde aufruhenden Knies, durch das Ausstrecken des einen Arms nach hinten zu und das Vorrecken des Kopfes erhält der in meisterhafter Verkürzung gezeichnete Körper einen Bewegungsreichtum, der ein weiteres Fortschreiten auf der Bahn bekundet, welche Leonardo mit seinem Engel auf der Taufe Christi eröffnet hatte. Während jedoch dort die Gestalt von hinten gesehen, bekleidet und in Ruhe dargestellt war, ist sie hier von vorn gesehen, nackt und von größter innerer wie äußerer Erregung erfüllt. Die Schwierigkeiten der Aufgabe hat also der Künstler wesentlich gesteigert und hier wiederum ein Beispiel dafür geboten, wie er die Lehren seines Malerbuches von der Notwendigkeit, den Seelenzustand schon durch die Bewegung zum vollen Ausdruck zu bringen, in seinen Werken tatsächlich befolgte (Gronau 97). Nur der Kopf, die Brust und die Schultern sind vollständig durchmodelliert, so daß, wie Bayersdorfer bemerkte, die Farbe nur in ganz dünner Schicht noch darüber gelegt zu werden brauchte („da sonst diese ganze Ausführlich-



ANBETUNG DES CHRISTKINDES
Silberstiftzeichnung, Windsor

keit überflüssig gewesen wäre“); der Rest des Körpers dagegen, ebenso wie das Gewand, welches die rechte Schulter und das rechte Knie freiläßt, sind in geringerer Ausführlichkeit durchgeführt; während die Hände und Füße, als die Teile, welche erst am Schluß ausgeführt werden sollten, noch weiß gelassen sind. Was aber an der Gestalt vollendet ist, das ist mit einer so vollkommenen Beherrschung der Formen, in so reich abgestufter Abtönung und dabei mit einer solchen Unterordnung

aller Einzelheiten unter die geschlossene Gliederung des reich entwickelten Körpers ausgeführt, daß es seinesgleichen unter den Schöpfungen der Zeit nicht findet und nur zu Leonardos eignen Gebilden in Beziehung gesetzt werden kann. — Auch der vortrefflich beobachtete Löwe, der mit unterzogener rechter Hintertatze und langgestrecktem Schweif daliegt, indem er, vor Mitleid laut brüllend, seinen ausdrucksvollen Kopf dem Heiligen zuwendet, ist noch weiß belassen, so daß er sich als breite helle Masse in scharfem Umriß vom dunklen Erdreich abhebt. Auch in der Ausführung hätten sich, wie auf der Anbetung die Könige so hier der Heilige und der Löwe, hell und doch in vollkommener Greifbarkeit von dem dunklen Grunde des Erdbodens und des Gesteins abgelöst. Ganz ähnlich gestaltete Löwenköpfe finden sich auf der frühen Federzeichnung in Windsor, Müller-W. Nr. 49. — Die Kirche, welche rechts im Hintergrunde in der Höhe des Kreuzifixes sichtbar wird, gibt die im Jahre 1477 nach Albertis Plan vollendete Fassade von S. Maria Novella in Florenz wieder; die dolomitenartigen Berge jenseits einer Ebne auf der linken Seite des Bildes sind nur mit flüchtigen Strichen hingezeichnet, erinnern aber an die der Anbetung⁴⁾.

Dieses Bild, das ausgeführt wahrscheinlich einen ähnlichen Grad der Vollendung gezeigt hätte, wie das Abendmahl und die Mona Lisa, wurde erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch den eifrigen Kunstsammler, den Kardinal Fesch, als Deckel eines Kastens verwendet in dem Laden eines römischen Händlers gefunden, und zwar mit herausgeschnittenem Kopf; doch hatte der Kardinal

das Glück, später auch noch den Kopf bei einem Schuhmacher zu finden. Das so vervollständigte Bild erwarb dann Papst Pius IX. für die Gemäldesammlung des Vatikans⁵⁾.

Über einige andre seiner Frühzeit zugeschriebne Gemälde kann hier hinweggegangen werden⁶⁾. Von Zeichnungen aber sind die folgenden anzuführen (außer den bereits früher S. 36 fg. genannten):

Die große leicht angelegte Federzeichnung einer Madonna, in der Sammlung Timbal im Louvre (Abb. bei Gronau zu S. 78, Berenson Taf. 100). Das Kind, das etwas weiter durchgeführt ist, greift mit der Linken in eine Fruchtschale, die die Mutter ihm hinreicht, und bietet mit der Rechten der Mutter eine Frucht an, indem es gespannt zu ihr emporblickt. Diese Zeichnung, die lange Zeit unter Raphaels Namen ging, gehört zu den schönsten und feinsten Madonnendarstellungen, die Leonardo geschaffen hat, und bekundet bereits in so früher Zeit all jene Anmut, die als das ausschließliche Eigentum Raphaels angesehen zu werden pflegt. Berenson sagt von ihr mit Recht (S. 151): „It is perhaps as near an approach to the actual transfer to paper of a visual thought as man has ever achieved.“

Eine Maria mit den beiden Kindern und der h. Anna, leichte Silberstiftskizze in Oxford, University Galleries (Abb. bei Colvin, Drawings III 2 A); auf der Rückseite Perspektive-Studien. Bereits hier der Gegenstand, der ihn ein Jahrzehnt später so stark beschäftigen sollte, in reicher Gestaltung, doch ganz abweichend von der spätern Komposition vorgeführt.

In der Sammlung Bonnat eine Federzeichnung der Madonna mit der Katze, worauf das Christkind mehrmals wiederholt ist (Abb. bei Müntz 450). Maria in ihrer Haltung sehr ähnlich der Gestalt auf der Anbetung der Könige. — In derselben Sammlung in Federzeichnung eine sitzende Madonna, darüber zweimal das Christkind. Die getuschte Federzeichnung einer (etwas asketisch aussehenden) Madonna mit der Katze, in den Uffizien (Br. 448, Abb. bei Müller-Walde Nr. 57) wird wohl auch der Zeit der Anbetung der Könige gehören (nach Morelli von Sodoma!)

Endlich im Britischen Museum (1860—6—16—98) Federskizzen zu einer Madonna mit der Katze, in den verschiedensten Stellungen, dabei auch noch der Profilkopf eines Jünglings und (in der Mitte rechts) eine Skizze, die sehr an die Madonna Timbal erinnert (Abb. in der Vasari-Society I 1905/6 1); auf der Rückseite dieses Blattes die Federskizze einer sitzenden Maria, zu deren Füßen das Einhorn ruht (Abb. ebendort 2, bei Gronau zu S. 16 und im Arte 1904, 95), und darunter die sehr undeutliche Kreideskizze einer sitzenden

Frau. — Ebendort noch ein Blatt mit Madonnenstudien auf beiden Seiten, teils in Feder, teils in Silberstiftzeichnung (1860—6—16—100).

Zwei weitre kleine Federzeichnungen zu einer Maria mit dem Einhorn in Oxford, Univ. Gall. (Abb. bei Colvin I 4 A und B).

Die getuschte Federzeichnung einer Madonna mit der Katze im Britischen Museum (Abb. Arte 1891, 277), in Nische; auf der Rückseite ähnlich (1856—6—21—1, bei Waagen, Spl. 31 erwähnt); eine weitre dort 1857—1—10—1.—

In Windsor befindet sich, neben dem Profilkopf eines bartlosen Greises, die bildmäßig eingefasste, nach oben abgerundete Komposition einer in reicher Landschaft knienden Maria, die mit ausgebreiteten Armen das vor ihr auf dem Boden liegende Christkind anbetet (Abb. bei Müller-Walde Nr. 59). Hier haben wir, bei aller Kleinheit, den durchgebildeten Entwurf für ein Gemälde, das Leonardo in dieser Zeit ausgeführt haben könnte.

In Weimar die Federstudien zu einem Christkinde mit dem Lamm, mit 3 Zeilen von Leonardos Hand (Phot. Dürr Nr. 49).

Die Federstudien zu einem h. Sebastian, auf den beiden Seiten eines Blattes in Hamburg (Nr. 21 489), gehören wohl der Zeit um 1478 an (Abb. bei Müller-Walde im Jahrbuch 1898, 250f.); andre Sebastiansdarstellungen bei Bonnat und (in Kreide) im Cod. Atl. 299(a). — In den Uffizien (Br. 446) ein männlicher Profilkopf nach links, Federzeichnung.

Der Kampf eines Drachen gegen einen Löwen in den Uffizien (Abb. Müller-Walde Nr. 22) ist so überarbeitet, daß er nur schwer beurteilt werden kann (Franc. Melzi erwähnt ihn bei Lomazzo, Tratt. [1844] II 175 und I 302).

Die wunderbare Silberstiftzeichnung eines im Profil nach links gesehenen bartlosen Kriegers im Britischen Museum (aus der Sammlung Malcolm stammend) ist bisher von der Mehrzahl der Forscher als ein zweifelloses Werk Leonardos, und zwar wahrscheinlich aus seiner frühen Zeit, angesehen worden; doch mehren sich nun die Zweifel, und tatsächlich ist es nicht leicht, ihm einen Platz in der Entwicklung des Künstlers anzuweisen. Die stramme, Ehrfurcht gebietende Gestalt, in halber Figur gesehen, mit reichverziertem Flügelhelm und einem Harnisch, der vorn einen Löwenkopf aufweist, erinnert wohl an den Typus, den Verrocchio auf seiner Enthauptung Johannes des Täufers verwendete; auch ist die Zeichenweise die Leonardosche linkshändige: und doch ist etwas an dem Blatt, das Morelli und v. Beckerath an die Schule Leonardos denken lassen; auch ich habe ihn fragweise mit Preda in Zusammenhang bringen müssen, unter der Voraussetzung, daß dieser eine Zeichnung Leonardos genau kopiert habe. Mc Curdy und Berenson versetzen das Blatt in die florentiner Zeit, Gronau (81) noch näher in die Zeit, da Verrocchio

an seinem Colleoni arbeitete. Wenn man schließlich in Betracht zieht, daß es etwas überarbeitet worden ist, wird man das schöne Blatt doch wohl dem Meister lassen müssen⁷⁾.

Das Greisenbildnis des Amerigo Vespucci, das Vasari 26 mit hohem Lobe erwähnt („ch'è testa di vecchio bellissima, disegnata di carbone“), kann nicht schon damals entstanden sein, da Amerigo erst 1451 geboren war; es hat sich übrigens bis auf uns nicht erhalten.

Weitre ihm von Müller-Walde fälschlich zugeschriebne Blätter sind in der Anmerkung verzeichnet⁸⁾.

Aus all diesen Zeichnungen geht deutlich der Anschauungskreis hervor, in dem sich Leonardo in seiner florentiner Zeit bewegte. Es ist ein wesentlich anderer als bei den übrigen Künstlern der Zeit. Die Madonna mit der Katze, die Jungfrau mit dem Einhorn: diese Gegenstände kommen sonst gar nicht vor. Der Kranz von Engeln, welcher auf der Anbetung der Könige Maria umringt, bildet Leonardos eigenste Erfindung und hat auch keine Nachahmung gefunden. Überall sucht er sich eine phantastische Welt eigener Art zu schaffen, in der ein überirdischer Liebreiz, eine zarte Anmut herrschen, die von den Modeströmungen der Zeit, wie sie sich in den Bildern der andern Maler spiegeln, weit abweichen. Auch in den Fällen, wo er gewohnte Gegenstände zur Darstellung bringt, wie die Verkündigung oder die Anbetung der Könige, geht er in der Innigkeit des Gefühlsausdrucks viel weiter als seine Zeitgenossen, ohne gleich jenen dem Bedürfnis der Besteller nach feierlicher Repräsentation Rechnung zu tragen. Jul. Lange hat durchaus recht, wenn er (Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, Straßb. 1903, S. 307) sagt: „er ist derjenige, mit dem eigentlich die besondre Vorliebe des 16. Jahrhunderts für das Jugendliche, Weiche, Feine beginnt.“

Ein Blick auf das Kunstleben von Florenz in jener Zeit, also um 1480, wird zeigen, von welchem Hintergrunde sich Leonardos Tätigkeit abhob. Jene Künstler, unter deren Einwirkung er sich entwickelt hatte, kamen damals als Maler nicht mehr in Betracht. Die Brüder Pollaiuoli waren um 1480 nach Rom gegangen, um sich dort ganz einer ausgedehnten Tätigkeit als Bronzebildner hinzugeben. Verrocchio hatte sich gleichfalls ausschließlich der Bronzebilderei zugewendet; er bereitete seine Thomasgruppe vor, die 1483 an Or San Michele aufgestellt wurde, und wird damals wohl auch das Denkmal für den 1475 gestorbnen Colleoni angefangen haben.

Unter den jüngern Künstlern, welche jetzt den Ton angaben, standen Botticelli und Ghirlandaio in der vordersten Reihe. Gerade im Jahr 1480 wurde

zwischen beiden der große Wettkampf ausgefochten, dessen Schauplatz die Kirche Ognissanti in Florenz bildete. Jeder von ihnen hatte dort einen h. Hieronymus an die Wand gemalt, Ghirlandaio außerdem noch das Abendmahl im Refektorium, und in der Kirche das Weibbild der Familie Vespucci. Das Ergebnis war kein entscheidendes für einen von ihnen: beide erwiesen sich als vollkommen den Aufgaben gewachsen, welche die Zeit ihnen stellte. Botticelli, der ältere von beiden, wird wohl den Ansprüchen noch besser entsprochen haben, denn er gebot über einen stärker ausgebildeten poetischen Sinn sowie über eine größere Leuchtkraft der Farben, die er jedoch zugleich

fein gegeneinander abzuwägen verstand. Gerade damals wird er mit seinen Kompositionen zu Dante beschäftigt gewesen sein, die 1482 von Bandini gestochen erschienen und aus denen dann die schönen Zeichnungen in Berlin (aus der Hamilton's Sammlung) erwachsen. Wenn man seine Anbetung der



JÜNGLINGSKOPF
Federzeichnung. Windsor

gern den Höhepunkt dessen erblicken, was diese feierlich abgewogne, dabei aber durch und durch weltliche und modische Kunst zu leisten vermochte. Denn nicht nur ist hier die Pracht der Farben und die Sorgfalt der Ausführung aufs äußerste gesteigert, sondern es ist auch ein Repräsentationsbild von wahrer Vornehmheit und größter Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen geschaffen, das uns das Modeideal der Zeit in höchster Vollkommenheit vorstellt. Festgefügt und klar übersichtlich tritt uns die Komposition entgegen, so daß wir empfinden, hier habe ein Meister, der sein Fach vollkommen beherrscht, seines Amtes gewaltet. Daß Botticelli Leonardos Anbetung bereits gekannt habe, erscheint danach nicht wahrscheinlich; vielmehr läßt die Art des Aufbaus, die an eine Bühne von beschränkter Tiefe erinnert,

Könige, die jetzt in den Uffizien hängt, einst aber von Gasparre del Lama für S. Maria Novella bestellt worden war, in diese Zeit versetzt, indem man annimmt, daß sie als Dank- und Sühnebild für die Errettung Lorenzo Medicis aus der Verchwörung der Pazzi von 1478 dienen sollte, so wird man in ihr

auf das Gegenteil schließen. Und durch die Härte und Bestimmtheit, womit nicht nur die Architektur sondern auch die Gestalten wiedergegeben sind, erweist sich das Bild erst recht als im Gegensatz stehend zu Leonardos duftiger und leichter Behandlung⁹⁾.

Ghirlandajo hat freilich in seinem Abendmahl in Ognissanti eine Komposition geschaffen, die als nächste Stufe vor Leonardos Darstellung desselben Gegenstandes von Bedeutung ist, aber doch noch weit hinter der Freiheit, Kraft und Lebendigkeit zurückbleibt, die Leonardo damals überhaupt schon erreicht hatte. Auch im Vergleich zu den Leistungen, womit Ghirlandajo sich später den Ruhm des florentiner Freskomalers *par excellence* erringen sollte, erscheint er hier noch lahm und zahm. Seine Fresken in der Sala dell' Orologio des Palazzo Vecchio, die er 1481 ausführte und die allein noch von dem Schmuck übrig geblieben sind, womit die Botticelli, Piero Pollaiuolo, dann Filippino und andre diesen Raum ausgestattet haben, sind wirkungsvolle Dekorationsbilder, denen aber die Beseelung noch fehlt. Nachdem er dann etwa ein Jahr in Rom in der Sixtinischen Kapelle gearbeitet, führte er 1482 in der Pieve von S. Gimignano, unter Beihilfe seines Schwagers Mainardi, das Fresko der Verkündigung aus, dem weiterhin die rührenden Geschichten aus dem Leben der h. Fina in derselben Stadt folgten, in denen er erst seinen wahren persönlichen Stil fand.

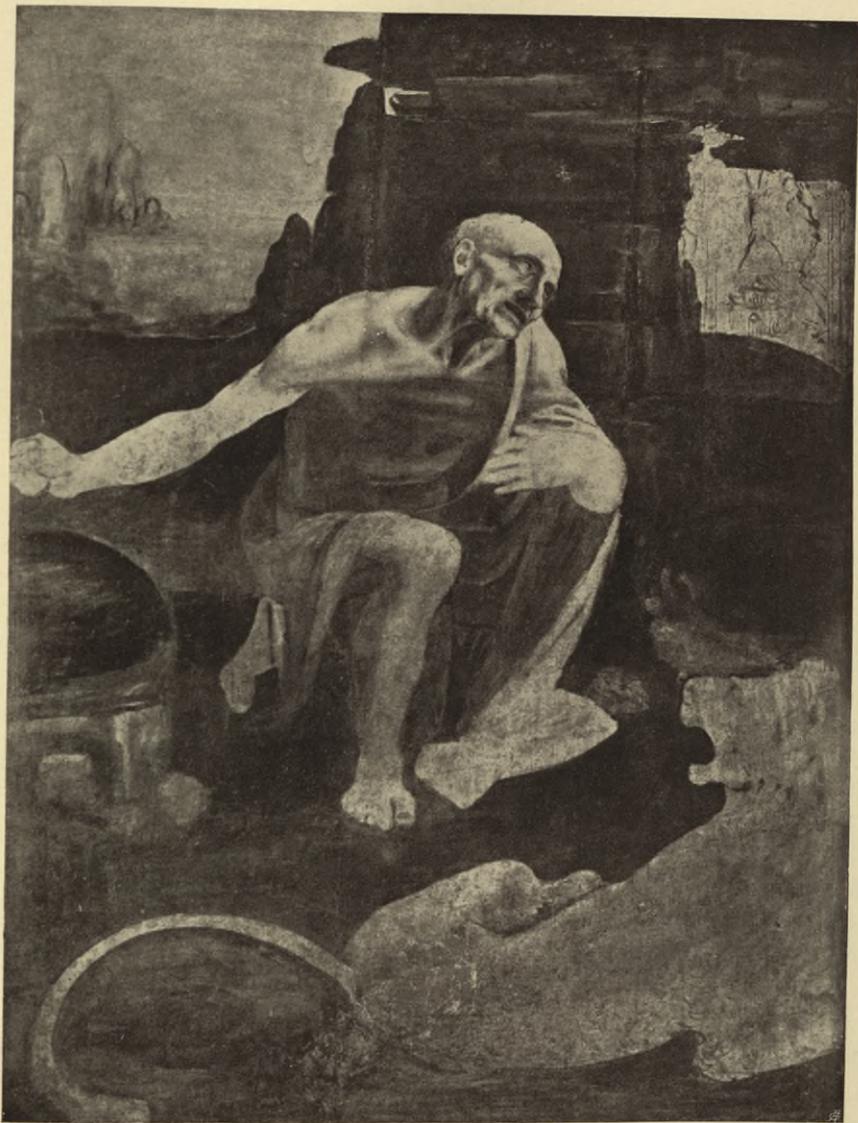
Ein dritter Künstler war den beiden genannten nach der Seite der plastischen Durchbildung wie auch des Gefühlsausdrucks noch überlegen: Pietro Perugino, der nach Erledigung seiner Malereien in Perugia die Zeit um 1479 bis 1481 wieder in Florenz verbrachte. Er muß dem um sechs Jahre jüngern Leonardo besonders nahe gestanden haben, wie auch aus Giovanni Santis Reimchronik entnommen werden kann, wo beide zusammen genannt werden: *Due giovin par d'etate e par d'amore, Leonardo da Vinci e 'l Perusino*; worauf gleich Piero della Francesca folgt: *Pier della Pieve ch' è un divin pittore*. Verfiel Perugino auch seit dem Ende des Jahrhunderts in öde Schwächlichkeit, so stand er doch damals gerade auf der Höhe seines Könnens. Freilich war seine Kunst, selbst in seiner besten Zeit, eine stark äußerliche, auf die Wirkung berechnete, und stand somit im Gegensatz zu Leonardos tiefinnerlicher Art. Da er aber genau das leistete, was man von ihm erwartete, und stets bereit war Aufträge zu übernehmen und glücklich zu Ende zu führen, so fehlte es ihm niemals an Beschäftigung. Leonardo erwähnt einmal von ihm ein Studium nach dem Nackten, worin freilich Perugino ihm nichts lehren konnte¹⁰⁾; daß andererseits er Perugino später beeinflußt hat, zeigt dessen Bild in Nancy (Abb. bei Müller-Walde S. 108), worauf Motive aus der Madonna in der Grotte in sehr



CHRISTKIND MIT DEM LAMM
Federzeichnung. Weimar

unbekümmerter Weise entlehnt sind. Dieses Werk muß nach 1496 entstanden sein, wo Perugino bei seiner Anwesenheit in der Lombardei Gelegenheit hatte, Leonardos Bild zu sehen. Später kamen die beiden dann noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts wieder in Florenz zusammen.

Endlich wird der Empfindungsweise nach der durch Botticelli stark beeinflusste Filippino Lippi Leonardo am nächsten gestanden haben, da er sich in seiner ersten Zeit einer ähnlich duftigen Behandlungsweise befleißigte und stets von poetischem Gefühl erfüllt war. Nachdem er schon 1476 unter Fra Diamante an den Papstbildnissen der Sixtinischen Kapelle in Rom gearbeitet hatte, entfaltete er in Florenz eine vielgeschäftige Tätigkeit, stets bereit für



HEIL. HIERONYMUS

Vatikan

xv

andre einzutreten, wenn sie eine Arbeit im Stich lassen mußten. So wurde er 1482 als Ersatzmann für Perugino bei den Malereien im Palazzo Vecchio gewählt, als jener nach Rom ging; so sprang er auch für Ghirlandaio und später für Leonardo ein. Seine Blütezeit fällt in die Mitte der achtziger Jahre, wo er 1485 die Madonna mit Heiligen (jetzt in den Uffizien) ausführte und zwischen 1482 und etwa 1490 die unvollendet gebliebenen Fresken Masaccios im Carmine zu Ende führte. Die schöne für das Kloster alle Campora gemalte Vision des hl. Bernhard (jetzt in der Badia) wird er etwa um dieselbe Zeit gemalt haben. Ihm stand der Amico di Sandro benannte Verfertiger der Cassonebilder mit der Geschichte der Esther (jetzt in Chantilly) nahe.

Die vier genannten Künstler sind gerade diejenigen, welche — wohl um die Mitte der achtziger Jahre — ein Vertrauensmann Lodovico il Moros diesem als die empfehlenswertesten Maler von Florenz bezeichnete¹¹⁾. Mit Ausnahme von Filippino bildeten sie jenen Stamm von Künstlern, die zu Ende des Jahres 1481, also gerade zu der Zeit, als Leonardo an seiner Anbetung arbeitete, für die Ausmalung der Wände in der Sixtinischen Kapelle zu Rom verpflichtet wurden¹²⁾. Der tatkräftige Papst Sixtus IV. hatte Eile gehabt, die von ihm seit 1473 errichtete Kapelle zu Ende zu führen, bevor der Tod ihn ereilte. Solches glückte ihm auch. Am 27. Oktober 1481 wurde mit den genannten Künstlern der Vertrag abgeschlossen, wonach sie zehn Fresken mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, ein jedes zu 24 Dukaten, bis zum 15. März 1482 zu liefern hatten. Ghirlandaio scheint dort nur bis zum Sommer 1482 gearbeitet zu haben. Später traten noch der etwa achtundzwanzigjährig Pinturicchio und namentlich Peruginos Altersgenosse Signorelli hinzu, der wahrscheinlich für Ghirlandaio einsprang, Perugino bei seinem Fresko der Schlüsselübergabe half und dann noch bei einem zweiten Bilde, das wahrscheinlich Perugino übertragen war, einsprang. Von Leonardo ist bei dieser ganzen Angelegenheit nicht die Rede gewesen. Am 15. August 1483 konnte die Kapelle tatsächlich eingeweiht werden. Im folgenden Jahre starb der Papst¹³⁾. Überblickt man das bei einer so außerordentlichen Gelegenheit Geleistete, so kann man nicht gerade behaupten, daß der Papst, der seine Baumeister und seine Bildhauer so geschickt zu wählen verstanden hatte, bei der Lösung dieser malerischen Aufgabe eine besonders glückliche Hand gehabt und wirklich die besten Kräfte seiner Zeit zu vereinigen gewußt habe. Abgesehen von Peruginos Schlüsselübergabe, die dem Künstler plötzlich einen Ruf durch ganz Italien hindurch verschaffte, möglicherweise aber doch vieles der Mitwirkung Signorellis zu verdanken hat, hatten die übrigen Florentiner und Ubrer, unter denen immerhin Signorelli noch nicht zu seiner vollen Kraft durch-

gedrungen war, den Papst wohl prompt zu bedienen gewußt, dafür aber auch nicht viel mehr als eine Reihe redseliger Geschichten mit einer Fülle wohlgelungner Bildnisse geliefert. Der Papst bekundet sich hier eben als durchaus in der Anschauungsweise befangen, welche damals in Florenz herrschte. Von Leonardo wußte er offenbar noch nichts. Signorellis Heranziehung wird unter solchen Umständen vermutlich auch nur einem Zufall, vielleicht der Empfehlung eines der am Werk beschäftigten Künstler zu verdanken sein. Daß es aber zu jener Zeit in Italien noch eine Reihe anderer Künstler gab, die zur Lösung dieser Aufgabe in einem großen Sinn weit besser geeignet waren als die Gewählten, scheint der Papst gar nicht gewußt zu haben. Ob damals Piero della Francesca noch arbeitsfähig war, ist nicht bekannt; in Mantua aber wirkte Mantegna, der nach Rom erst in einer weit spätern Zeit kommen sollte; in Ferrara hatte Ercole de' Roberti 1480 sein großes Madonnenbild (jetzt in der Brera) vollendet; ihm zur Seite stand der gewaltige Francesco Cossa; vor allem aber lebte in Rom selbst Melozzo da Forlì, der Stolz Italiens, wie er zu benannt wurde (*totius Italiae splendor*); 1477 hatte er sein Fresko in der vatikanischen Bibliothek und noch vor 1482 seine majestätische Himmelfahrt Christi geschaffen. Auf einen Stil, der der Auffassungsweise dieser höchsten Repräsentanten der damaligen Kunst entspräche, deutet nichts in den Fresken der Sixtina. — Bald darauf schufen einige dieser Künstler für Lorenzo il Magnifico jene ihrerzeit so hoch gerühmten Fresken im Spedaletto, die jedoch jetzt nicht mehr nachzuweisen sind.

Welche Umstände Leonardo veranlaßt haben, um 1482 unter Zurücklassung mehrerer unvollendeter Werke Florenz den Rücken zu kehren, wissen wir nicht. Da aber ein unleugbarer Unterschied zwischen seiner Kunstweise und derjenigen der tonangebenden Maler jener Zeit besteht, so wird wohl der Grund nach dieser Richtung hin zu suchen sein. Damit stimmt auch, daß sein Einfluß auf das jüngere Geschlecht nicht so stark gewesen ist, wie man es hätte erwarten sollen. Denn als seine Schüler sind in Florenz eigentlich nur Piero di Cosimo und Lorenzo di Credi zu nennen, und diese haben seinen Einfluß erst in einer verhältnismäßig späten Zeit erfahren. Piero di Cosimo erinnert wohl bereits in seinem Rundbild der Anbetung des Christkinds von 1482 in der Borghesegalerie (Abb. bei Müller-Walde S. 106) an Leonardo, ist aber, wie sein Perseus in den Uffizien beweist, doch erst zu der Zeit, als Leonardo aus der Lombardei wieder nach Florenz zurückgekehrt war, wirklich in dessen Bann geraten. Lorenzo di Credi, der um sieben Jahre jünger war als Leonardo, hat seine Lehre bei Verrocchio auch entsprechend später

durchgemacht; dann aber freilich, als er seinem Lehrer selbständig als Gehilfe beizustehen begann, ist er stark von dem Geiste Leonardos angehaucht worden, wie die von ihm im Anfang der achtziger Jahre nach Verrocchios Zeichnung vollendete Madonna mit Heiligen im Dom von Pistoia, namentlich die Maria selbst mit dem Kinde, beweist. Endlich ist auch Filippino Lippi, wengleich nur in entferntem Grade, von Leonardo beeinflusst worden. Einen wirklichen und selbständigen Fortsetzer seiner Bestrebungen fand dieser erst gegen Ende des Jahrhunderts in Fra Bartolommeo, so daß man im allgemeinen doch behaupten kann, sein Beispiel sei zunächst durch nahezu zwei Jahrzehnte hindurch in Florenz so gut wie ohne Anklang und Nachwirkung geblieben.



FUSSWASCHUNG
Silberstiftzeichnung. Oxford

VII

Leonardos Persönlichkeit



ewaltige Gaben“, so beginnt Vasari seine Lebensbeschreibung Leonardos, „sieht man von den Himmelmächten auf die Sterblichen hinabregnen, häufig auf natürlichem, bisweilen auch auf übernatürlichem Wege; wenn sich in einem Einzelnen Schönheit, Anmut und Kraft in so überströmender Fülle vereinigen, daß er in einer jeden seiner Handlungen, was auch immer er unternahme, durch seine Göttlichkeit alle andern Menschen weit hinter sich läßt, so erweist sich solche Gabe als das, was sie ist, nämlich als ein Geschenk Gottes und nicht eine Errungenschaft menschlicher Kraft“¹⁾. Diesen hohen Maßstab muß man sich stets gegenwärtig halten, wenn von Leonardos Wirksamkeit die Rede ist. Wohl wird auch er seine Kenntnisse sich erst allmählich erworben haben, so daß ein Aufsteigen von den Anfängen zu der Vollendung stattgefunden hat. Aber das Entscheidende bleibt bei ihm doch die natürliche Begabung, die in seltnem Einklang alle Kräfte des Körpers wie des Geistes beherrschte, und ihn in allem, was er unternahm, seine eignen Wege gehen hieß.

An dem Wendepunkt in Leonardos Leben angelangt, der ihn aus den gewohnten, aber ihm wenig Genüge tuenden Verhältnissen der Heimatstadt in eine ihm ganz fremde nördliche Gegend führen sollte, die er erst kennen lernen und seinen Zwecken dienstbar machen mußte, ist es nunmehr nötig, sich das zu vergegenwärtigen, was über die Persönlichkeit des Künstlers und über seine natürlichen Gaben überliefert ist, da sein Wesen durch die Betrachtung seiner künstlerischen Tätigkeit bei weitem nicht erschöpft wird.

Die alten Schriftsteller, vor allem der Anonymus Gaddianus und der diesem folgende Vasari, sind darin einig, ihn uns als einen Mann zu schildern, in dem sich Schönheit, Kraft, Anmut und gesellige Gaben in außergewöhnlichem Maße vereinigt hatten. Vasari sagt, daß ihn außer der nie genug zu preisenden Schönheit eine unergründliche Anmut in einer jeden seiner Handlungen ausgezeichnet habe, und weiterhin eine solche Überlegenheit, daß er auch die

schwierigsten Aufgaben, die er ins Auge faßte, mit Leichtigkeit zu lösen vermochte; dann fährt er fort: die Natur habe Leonardo so begünstigt, daß er, wo er auch sein Wollen, sein Denken, sein Streben hingewandt, eine solche Göttlichkeit in seinem Tun bewiesen habe, daß ihm niemand an vollendeter Schlagfertigkeit, Lebhaftigkeit, Güte, Liebenswürdigkeit und Anmut gleichzukommen vermocht habe. Ebenso bezeugt der Anonymus, daß Leonardo wegen der Seltenheit und Allseitigkeit seiner Gaben als ein Wunderwerk der Natur bezeichnet werden könne²⁾.

Über seine Schönheit sagt derselbe Anonymus, er sei von wohlproportionierter, gefälliger und würdevoller Gestalt gewesen. Daraus erklärt sich auch die Bedeutung, die Leo-

nardo dem Äußern beimaß, und seine Hinneigung zu der Lehre, daß die Seele sich den Körper baue. — Von seiner Kraft rühmt Vasari, daß er jedes wütende Tier habe bändigen, mit seiner Hand einen Glockenschwengel oder ein Hufeisen habe biegen können, als wenn es sich um Blei gehandelt habe³⁾.

Die Schärfe seines Geistes schildert Vasari mit den Worten: sie sei so göttlich gewesen und von so gewaltiger Überzeugungskraft, sein Verstand und sein Gedächtnis hätten ihn so unterstützt, und mit Hilfe der Zeichnung habe er seine Anschauungen so klar zu erläutern vermocht, daß er mit seinen Beweisführungen und seinen Folgerungen auch die Hartnäckigsten zu überwinden verstand. — In der Unterhaltung sei er so bezaubernd gewesen, daß er alle Welt für sich einnahm. — Durch den Glanz seiner Erscheinung habe er



MADONNA MIT DER KATZE
Federzeichnung. Bonnat, Paris

jedes verfinsterte Gemüt aufgeheitert, und mit seiner Rede auch den Widerpenstigsten nach seinem Willen gelenkt⁴).

Wenn der Anonymus von ihm sagt, er sei von wunderbarer Beredsamkeit gewesen und habe die Leier mit seltner Vollkommenheit geschlagen, so führt das Vasari noch dahin weiter aus, daß er der beste Improvisator seiner Zeit gewesen sei und, nach nur kurzer Beschäftigung mit der Musik, insbesondere das Lautenspiel erlernt habe, wozu ihn sein hochstrebender und beweglicher Geist besonders befähigte; auf diesem Instrument habe er sich in himmlischer Weise bei seinem Improvisieren begleitet⁵).

Wie schon früher von seiner Liebe zu den Tieren berichtet werden konnte, so rühmte Vasari auch seine Hilfsbereitschaft gegenüber den Menschen: in seiner Weitherzigkeit habe er jeden Freund, er sei arm oder reich gewesen, wenn er nur auf irgend einem Gebiet sich auszeichnete und tüchtig war, bei sich aufgenommen und verpflegt; und obwohl er so gut wie nichts besaß und nur selten etwas verdiente, habe er doch ständig Dienerschaft und Pferde gehalten⁶). Will auch die letztere Nachricht zu dem, was wir sowohl über seinen frühen wie über seinen spätern Aufenthalt in Florenz wissen, wenig stimmen; und scheint es ihm auch in Mailand nicht immer glänzend gegangen zu sein: so wird doch der angeführte Zug, wenn er auch nicht als für das ganze Leben des Künstlers bezeichnend anzusehen ist, auf irgend welcher gesicherten Mitteilung beruhen. Denn er stimmt zu dem, was der Anonymus über den Wert aussagt, welchen Leonardo auf seine Erscheinung und sein Äußeres legte: sein wohlgepflegter gekräuselter Bart habe ihm bis zur Mitte der Brust hinabgereicht — die bald zu erwähnende Miniatur im Florenzio zeigt, daß dies schon vor 1500 zutraf — und sein Gewand habe zu einer Zeit, da allgemein lange Röcke getragen wurden — dies freilich dürfte sich auf seine Jugend beziehen — in einem rosafarbenen Überwurf (pitocco) bestanden, der ihm nur bis zu den Knien reichte. Den Modenarrheiten dagegen ist er aus dem Wege gegangen, wie er sich auch später in seinem Traktat über den vielfachen Wechsel der Moden, die er selbst erlebte, lustig machte: die auszackten Kleider, die zu seiner Knabenzeit getragen wurden, dann die Ärmel länger als der Rock, dann die Kragen, die bis zur Höhe des Schädels hinaufreichten, gleich darauf wieder ein so tiefer Halsausschnitt, daß die Kleider nicht auf den Schultern halten konnten; weiterhin die Röcke so lang, daß die Leute stets beide Arme voll Tuch trugen, und dann wiederum ganz eng und so kurz, daß sie nur bis zur Hüfte und den Ellbogen reichten⁷).

Über seine Linkshändigkeit, die deutlich zutage liegt, ist viel Ungereimtes geäußert worden. Luca Pacioli, der mit ihm in Mailand eng befreundet war,

und Sabba da Castiglione bezeugen sie ohne weiteres⁸⁾. Sie braucht ihm nicht (mit Müntz 16) als *une sorte d'infirmité* angerechnet zu werden. Noch weniger hat ihm sein Linksschreiben, wie allgemein angenommen wird, als eine Art Geheimschrift zum Verbergen seiner Forschungsergebnisse gedient: denn ein Mißbrauch derselben war damals von keiner Seite zu befürchten, und die Spiegelschrift ist, wenn auch nicht ohne Mühe, so doch jedenfalls ohne jeden Schlüssel lesbar und erlernbar, und bietet, wenn man sich bei ihrer Entzifferung eines Spiegels bedient, überhaupt keine Schwierigkeit⁹⁾. Sondern er schreibt, und zwar von Anfang an, sowohl mit der Linken wie mit der Rechten, aber freilich mit verschwindenden Ausnahmen gewöhnlich mit der Linken. Was er auf solche Weise in Spiegelschrift niederschreibt, ist oft das Gleichgültigste von der Welt; wie er andererseits in den wenigen Fällen, wo er sich der Rechten bedient — wenn man von den Aufschriften auf Landkarten absieht, die für den Gebrauch dritter Personen sauber von ihm ausgeführt wurden —, solches gewöhnlich immer nur aus einem ganz besondern Grunde tut¹⁰⁾.

Auf seine Zeichnungen trifft die Behauptung Morellis (Gal. Borghese [1890] 226), daß er stets mit der Linken gezeichnet hat, die Schraffierungen somit bei ihm, im Gegensatz zu der üblichen Zeichenweise, von links nach rechts laufen, im wesentlichen durchaus zu. Als eine Ausnahme z. B. weiß ich nur eine Zeichnung im Cod. Atl. 325 (b) mit einem Kapitell u. a. anzuführen, die rechtseitig schraffiert ist. Was alles Müntz, Galichon und Geymüller (siehe bei Müntz 213) dagegen vorzubringen gesucht haben, beruht auf der Untersuchung von Zeichnungen, die zu Unrecht seinen Namen führen, da sie von seinen Schülern und Nachahmern, namentlich von Preda herkommen, wie ich in meiner Arbeit über letzteren Künstler (im Jahrb. [Wien] 1906, 1) nachgewiesen zu haben hoffe. Durch den Wust dieser meist Jahrhunderte alten falschen Zuschreibungen, unter denen namentlich die Studien Predas für den Johannesknaben und das Christkind auf der Londoner Madonna in der Grotte eine Hauptrolle spielen, ist das Bild Leonardos als Zeichner aufs ärgste getrübt worden.

Auch beim Malen wird er sich gelegentlich der Rechten bedienen haben, je nachdem es die Beleuchtung oder sonstige Umstände erforderten¹¹⁾.

Zur Vervollständigung des Bildes seiner Persönlichkeit, wie sie sich im Verkehr mit den Menschen gab, gehört auch seine Vorliebe für Erfindungen, wodurch er auf harmlose Weise Schreck zu erzeugen liebte. Doch wird sich diese Eigenheit, wenn auch Vasari bereits aus seiner Jugend von dem Ungetüm zu erzählen weiß, das er auf eine runde Scheibe malte, um seinen Vater zu schrecken, erst in seiner späteren Zeit stärker entwickelt haben, da derselbe

Vasari die Hauptstücke dieser Art erst an das Ende seines Lebens, in die Zeit seines Aufenthalts in Rom verlegt.

Daß er dagegen schon von seiner frühesten Jugend an neben der Kunst auch die Naturgesetze erforscht und namentlich für Erfindungen auf dem Gebiete der Mechanik, des Wasserbaus, der Konstruktion von Kriegsgerät usw.

verwertet habe, muß aus dem Briefefolgert werden, den er bei seiner Übersiedlung nach Mailand an Lodovico il Moro gerichtet hat und worin er alles, was er in den verschiedensten Fächern zu leisten sich zutraut, und was er in seinem späteren Leben zumeist auch wirklich ausgeführt hat, mit verblüffendem und doch ganz selbstverständlich erscheinendem Selbstvertrauen aufzählt. Danach kann er den Vergleich, welchen Müntz zwischen ihm und dem andern



MADONNA MIT KATZE
Federzeichnung British Museum. Phot. Carotti



MADONNA MIT DER KATZE
Getuschte Federzeichnung. British Museum



MADONNA MIT DER KATZE

Federzeichnung. British Museum

Universalmenschen der Frührenaissance, Leo Battista Alberti zieht, ohne weiteres aushalten, und zwar unter Annahme der Schlußfolgerung, die derselbe Verfasser (17) aufstellt: combien Alberti ne paraît-il pas plus compassé, plus étroit, plus timoré, plus archaïque, en un mot.

Um ein recht anschauliches Bild von der Art seines Geisteslebens zu gewinnen, braucht man nur eines seiner zahlreichen Notizblätter ins Auge zu fassen, worin er alle Bemerkungen, die er machte, ohne eine bestimmte Ordnung in bunter Folge aufzeichnete, wie z. B. das folgende, das offenbar noch aus seiner frühen Zeit stammt. Auf diesem in zwei Kolumnen abgeteilten Blatt schreibt er auf der linken Kolumne verschiedene Ansätze zu Fabeln, die dem Pflanzenreich entnommen sind, nieder; auf der rechten aber folgende Aussprüche:

(Gedächtnis ersetzt Zeit) Mit Unrecht beklagen die Menschen die Flucht der Zeit, indem sie diese einer zu großen Schnelligkeit beschuldigen, ohne zu gewahren, daß sie von ausreichendem Verlauf sei; während doch das gute Gedächtnis, womit die Natur uns ausgestattet hat, uns alles vor langer Zeit Geschehene als noch gegenwärtig erscheinen läßt.

(Vom kenntnislosen Maler) Der Künstler, welcher nur nach dem Rezept und nach Gutdünken, ohne Überlegung, verfährt, ist dem Spiegel zu vergleichen, der alle ihm gegenüberstehenden Dinge nachbildet, ohne eine Kenntnis von ihnen zu haben.

(Körper und Seele) Wer sehen will, wie die Seele in ihrem Körper haust, achte auf die Art, wie dieser Körper seine tägliche Behausung benutzt; ist jene nämlich ungeordnet und wirr, so wird auch der Körper, der seine Seele beherbergt, unordentlich und verwirrt sein.

(Autorität) Wer beim Disputieren sich auf Autoritäten beruft, macht nicht sowohl von seinem Verstand als von seinem Gedächtnis Gebrauch.

(Bücherwissen) Gute Bücher verdanken ihr Dasein einer guten Begabung; da aber die Ursache höher zu schätzen ist als die Wirkung, so ist eine gute Begabung ohne Bücherwissen dem Bücherwissen ohne Begabung vorzuziehen¹²⁾.

Ein Mann von der Vornehmheit des Wesens, die Leonardo nach all diesen Zeugnissen eigen war, kann mit seinen Landsleuten, den Florentinern „mit den scharfen Augen und den bösen Zungen“, nicht gerade ein leichtes Auskommen gehabt haben. Weder der antikisierende Geist, der damals vornehmlich durch Angelo Poliziano (1454–94), den Erzieher der Söhne Lorenzo de' Medicis, vertreten wurde, noch die auf das Reiche, Bunte, Lehrhafte und nüchtern Bestimmte gerichtete künstlerische Anschauungsweise, welcher die Modemaler Botticelli und Ghirlandaio huldigten, entsprach seinen Neigungen.

Dagegen werden ihn schon damals die Vertreter der Naturwissenschaft und Mathematik angezogen haben, die in Florenz nicht fehlten und zum Teil sogar, wie der Name des berühmten Mathematikers, Astronomen, Geographen und Arztes Paolo dal Pozzo Toscanelli beweist, von hervorragender Bedeutung waren, wenn sie es auch nicht bis zu jener Tiefe und jenem Umfang der Kenntnisse brachten, die der in voller Stille wirkende Leonardo — wie wir Nachlebende es erst erfahren — erreichen sollte. Auf einem Merkblatt im Codex Atlanticus (12 v.) spielen denn auch die Naturforscher und Mathematiker eine Hauptrolle¹³⁾: Quadrante di Carlo Marmocchi (Astronom und Geograph) — messer Francesco Araldo (Francesco Filarete, Herold der Signorie von Florenz) — ser Benedetto da Cieperello (Notar) — Benedetto dell' Abbaco (Benedetto Aritmetico, um 1432 geboren, schrieb verschiedene trattati d'abbaco, Lehrbücher der Arithmetik, darunter eines, das von 1473 datiert ist) — maestro Pagolo medico (der oben genannte Toscanelli¹⁴⁾) — Domenico di Michelino (der Maler, Schüler Fiesoles, der das Dantebild im Dom malte) — il Calvo degli Alberti — messer Giovanni Argiropulo (lebte von 1456 bis 1472 in Florenz). — Ob er Alberti († 1472 in Rom) persönlich gekannt hat, erscheint zweifelhaft. Amerigo Vespucci jedoch kann er gekannt haben, da dieser¹⁵⁾, der vor allem kaufmännischer Agent des jüngeren Zweiges der Medici war, erst zwischen den Jahren 1490 und 92 Florenz verließ, um nach Spanien zu gehen, wo er wahrscheinlich gleichfalls für die Medici tätig war. Da er nicht mehr nach Italien zurückkehrte, so klingt die Angabe Vasaris, daß Leonardo ihn, und zwar bereits als einen Greis, mit der Kohle gezeichnet habe, nicht wahrscheinlich¹⁶⁾.

In welchem Verhältnis stand nun dieser außerordentliche Mann zu dem damaligen Beherrscher von Florenz, dem klugen und zielbewußten Lorenzo de' Medici? Darüber besitzen wir nur die Nachricht des Anonymus, daß er schon als Jüngling zu Lorenzo in Beziehung gestanden habe, der ihn unterstützte und in seinem Garten am Markusplatz für sich arbeiten ließ. Als dann Leonardo dreißig Jahre alt war, habe ihn Lorenzo in Begleitung des Atalante Miglioretti zum „Herzog von Mailand“ geschickt, um diesem eine Leier als Geschenk zu überbringen, denn Leonardo sei als Lautenspieler einzig in seiner Art gewesen. Vasari freilich weiß von solchen Beziehungen zum Magnifico nichts, erwähnt aber wohl die Leier, die er jedoch nicht als Geschenk an den Herzog, sondern als zu Leonardos eignem Gebrauch dienend, bezeichnet. Irrt er sich überdies auch noch in der Angabe des Zeitpunktes, zu dem solches geschehen sein soll, indem er in der ersten Auflage seiner Vite von Francesco Sforza spricht, der schon 1466 gestorben war, in der zweiten aber das Jahr 1494 an-



CHRISTKIND MIT KATZE
Federzeichnung, British Museum. Phot. Carotti

gibt, wo Leonardo bereits über zehn Jahre in Mailand war, so schimmert doch etwas von der Erzählung des Anonymus insofern auch bei ihm durch, als er sagt, Leonardo sei nach Mailand gezogen worden (condotto), um dort zu spielen (das Nähere darüber im nächsten Kapitel).

Auffallen muß es freilich, daß Lorenzo ihn als Musiker nach Mailand geschickt habe, während wir nichts darüber wissen, daß er Leonardo, der doch bereits so ausgezeichnete Proben seines Könnens geliefert hatte, je als Maler verwendet habe. Denn die Angabe des Anonymus, daß Lorenzo ihn für sich habe arbeiten lassen, erweckt schon wegen des Ortes, wo das geschehen sein soll, nämlich des mediceischen Gartens an der Piazza S. Marco, die stärksten Bedenken. Dieser Giardino in sulla piazza di S. Marco, von dem Vasari im Leben Michelangelos (VII 141) ausführlich spricht, ist erst eine Reihe von Jahren nach Leonardos Weggang von Florenz entstanden und zu jener Pflanzschule der Kunst geworden, die später so berühmt wurde. Vasari erzählt, daß Lorenzo in diesem Garten, der an der Stelle stand, wo in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Buontalenti sein Casino Mediceo errichtete, die vielen schönen Antiken, die er unter großem Kostenaufwand vereinigt hatte, bewahrte und durch den alten Bertoldo, einem Schüler Donatellos, beaufsichtigen ließ, damit die talentvollen jungen Maler und Bildhauer, für die er dort eine Schule schaffen wollte, Anleitung und Überwachung hätten. Im Leben des Torrigiano (IV 257) fügt Vasari dann noch hinzu, daß in demselben Garten sich auch viele Zeichnungen, Kartons und Modelle von der Hand Donatellos, Brunelleschis, Masaccios, Uccellos, Fiesoles, Fra Filippos

und anderer florentinischer wie auswärtiger Meister befunden hätten. Die jungen Künstler aber, die nach Vasari dort lernten, Michelangelo an der Spitze, gehörten alle der Schule Domenico Ghirlandaios und seiner Zeitgenossen an, werden also erst gegen Ende der achtziger Jahre dort tätig gewesen sein, während Vasari weder den Namen Leonardos noch den eines seiner Zeitgenossen in diesem Zusammenhange nennt. Stammt der Kunstbesitz auch aus älterer Zeit, so werden wir im Anschluß an Crowe und Cavalcaselle (4, 2 S. 540f.) annehmen können, daß er erst gegen 1488/89 für die Zwecke des Unterrichts nutzbar gemacht worden ist. Es geht somit nicht an, mit Müntz (Collections des Medici 53) Leonardo unter den „tributaires du musée“ anzuführen. Als 1494 die Söhne Lorenzo il Magnifico verbannt wurden, ging diese Schule bereits ein.

Lorenzo il Magnifico, der nicht nur das politische sondern auch das geistige Leben seiner Zeit zu beherrschen trachtete, hat wohl von Natur einen ausgesprochenen Sinn für die Dichtkunst besessen, wie er sich in ihr denn auch selbst betätigt hat; die bildenden Künste dagegen scheint er weniger aus eigener Teilnahme denn um des Einflusses willen, den er mit ihrer Hilfe auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens und somit auf die Festigung des eignen Hauses zu gewinnen hoffte, gefördert zu haben. Wohl wissen wir, daß er mittellose junge Künstler zu unterstützen und bei der Erteilung von Aufträgen seinen Einfluß geltend zu machen pflegte: aber was er an Kunstwerken zutage gefördert hat, bleibt weit hinter der Fülle, Größe und Schönheit der Schöpfungen zurück, welche sein Großvater Cosimo ermöglicht hatte. Bei seinen nicht über das allgemeine Maß hinausgehenden Kunstanschauungen wäre es daher auch nicht weiter zu verwundern gewesen, wenn er Leonardos Bedeutung nicht erkannt, wohl aber gefühlt hätte, daß dieser unruhige Neuerer, der seiner Zeit so weit vorausgeeilt war, ein unbequemes Element bilden könnte, das sich durch die Entsendung nach Mailand auf anständige Weise beseitigen ließe. Die alte Beschuldigung, gegen die schon Burckhardt¹⁷⁾ sich mit Eifer aufgelehnt hatte, daß Lorenzo im Gebiet des Geistes vorzüglich Mediokritäten beschützt habe und daß durch seine Schuld Leonardo und Pacioli außer Landes gegangen seien, erhebt sich hier somit wieder von neuem, und zwar gestützt auf die Tatsache, daß Lorenzo für Leonardo keine seiner würdigen Verwendung zu finden gewußt hat¹⁸⁾.

Die Annahme Ravaisson-Molliens, daß Lorenzo dem Künstler wenigstens einen Ingenieurauftrag erteilt habe, nämlich Florenz mit Pisa durch einen Kanal zu verbinden, beruht wohl auf der falschen Datierung eines Planes, der erst bei dem Jahre 1502 zu erwähnen sein wird. Vasari berichtet freilich, daß

Leonardo schon in seiner Jugend als erster über die Kanalisierung des Arno geredet habe; doch hat er diese Notiz erst in seine zweite Ausgabe eingeschoben, und dabei vielleicht die Zeitangabe nach Gutdünken hinzugefügt¹⁹⁾.



MADONNA MIT DER KATZE
Getuschte Federzeichnung. Uffizien

Anhang: Der vermeintliche Aufenthalt im Orient

Leonardos Ankunft in Mailand müßte auf ein spätes Jahr als 1482 verlegt werden, wenn die Annahme J. P. Richters sich bestätigte, daß er vorher nach Asien und zwar nach Armenien gegangen sei, um dort Arbeiten für den Sultan von Babylon (nämlich von Kairo) auszuführen; denn für einen solchen



PFERD
Kreidezeichnung. Windsor

über den Don und den Azowschen Meerbusen (1107), über das Schwarze Meer (1108), die Brücke von Pera (1109) und den Oxus (1111). In dem Konzept eines Briefes an den Diodario di Sorio (den Devatdar von Syrien, einen hohen Beamten), der im Codice Atlantico 143 v. aufbewahrt wird, behandelt er die Verhältnisse von Armenien (Armenia Minor zwischen Kappadozien und dem Euphrat) und erwähnt die città di Calindra, wohl den zilizischen Hafen Kilindria, jetzt Gulnar (wozu jedoch die nähere Bestimmung der Lage, als zwischen dem Taurus und dem Euphrat, nicht stimmt), beschreibt das Taurusgebirge, erwähnt ein Erdbeben (wie ein solches von Aleppo aus dem Jahre 1484 bekannt ist), gibt eine für die damalige Zeit auffallend richtige Karte des obern Taurus²²⁾ und fügt endlich Prophezeiungen bei, die jedoch nicht dazu zu gehören scheinen. — Für Luca Pacioli endlich zeichnete er die speciosa genannte Pforte des Tempels von Jerusalem, dessen Säulen nach Mailand gebracht und vor dem Altar des h. Petrus aufgestellt worden waren²³⁾. — Die Schilderung eines Sturmes mit Überschwemmung hat Richter

Aufenthalt würde sich dann die Zeit zwischen den Jahren 1482 und 1486 als wahrscheinlich ergeben²⁰⁾.

Unter Leonardos Aufzeichnungen befinden sich zahlreiche, die sich auf den Orient beziehen²¹⁾. Er spricht vom Mittelländischen Meer (R. 1090 und 1092), vom Roten Meer (1091), vom Tigris und dem Nil (1095), über ein Erdbeben, das freilich erst 1489 in der Nähe von Rhodus erfolgte (1101),

gleichfalls auf den Orient bezogen, während Jordan sie — vielleicht mit ebensowenig Recht — auf den Comersee gedeutet hatte²⁴). — Ob die Rötelseichnung in Turin, welche einen bärtigen Kopf von vielleicht orientalischem Typus in drei verschiedenen Stellungen zeigt, überhaupt auf den Orient deutet, erscheint zweifelhaft; sie mag eine Vorstudie zum Abendmahl bilden und kann in Mailand entstanden sein²⁵). Daß endlich die in Leonardos Manuskripten vorkommende Bezeichnung *piante orientali* nicht etwa auf orientalische Gewächse, sondern auf solche Pflanzen sich bezieht, welche bei aufgehender Sonne östlich vom Beschauer stehen, hat Ravaisson-Mollien nachgewiesen²⁶). — An sich stehen der Annahme, daß Leonardo, etwa als Ingenieur, nach Armenien gegangen sei, keinerlei Schwierigkeiten entgegen, denn bestimmte Nachrichten über seine Anwesenheit in Mailand vor 1487 fehlen uns²⁷). Der Verkehr zwischen Italien und dem Orient, besonders dem Heiligen Lande, war damals bereits ein sehr reger; und namentlich Florenz unterhielt mit diesen Gegenden lebhaft Beziehungen, seitdem es im Jahre 1422 seine erste eigne Galeere nach Alexandrien entsandt hatte: es besaß zu Leonardos Zeit Niederlassungen in Tunis, auf Rhodus und Cypern, und stand im Verkehr mit Armenien, der Krim und China. Benedetto Dei (von dem oben bereits die Rede gewesen ist), der seit 1480 Direktor der Portinari-Bank in Mailand war, hatte den Orient besucht; ein Gondi (von derselben Familie, in deren Hause Leonardos Vater bis 1480 gelebt hatte) befand sich seit 1480 in Konstantinopel²⁸).

Dagegen sprechen die folgenden Gründe gegen die Annahme eines Aufenthalts Leonardos im Orient. Die angeführten Namen sind, wie Douglas Freshfield nachgewiesen hat, wesentlich dem Ptolemäus entnommen, wie die Schilderung der Mondnacht im Kaukasus dem Aristoteles. Daher sind auch (nach M^c Curdy 14) die Ortsnamen in der klassischen, nicht in der mittelalterlichen Form gegeben. Die Notiz aus dem Jahre 1489, wo er sicher bereits in Mailand lebte, über ein Erdbeben in der Nähe von Rhodus, kann ihm von fremder Seite zugekommen sein, wie er später auch noch ein Erdbeben erwähnt, das im Jahre 1508 auf Kreta stattfand²⁹).

Er kann somit, wie Govi meint, eine Schrift über Armenien, die nicht gerade, wie einige annehmen, ein Roman gewesen zu sein braucht, mit Hilfe von Büchern und Berichten vorbereitet haben, ohne an Ort und Stelle gewesen zu sein. Pflögte er doch auf solche Weise auch sonst sich Nachrichten über ferne Länder zu verschaffen, wie wir aus seiner Notiz wissen, wonach er Bartolommeo Turco darüber brieflich befragen wollte, ob die Flut und Ebbe, die im Schwarzen Meer beobachtet werde, auch im Kaspischen Meer vorkomme³⁰). — Mit einem Besuch in Tarent scheint der Spruch zusammenzuhängen, den Leo-

nardo auf den Umschlag des Heftes L eingetragen hat: Decipimur votis et tempore fallimur et mos deridet curas; anxia vita nihil. Denn er befindet sich in der dortigen Kathedrale unter der Büste des Erzbischofs Serafino da Squilace eingemeißelt und erinnert an das Gemetzel, das die Türken dort 1480 bei ihrer unverhofften Landung angerichtet hatten. Da aber das ganze Heft L mit Notizen vom Aufenthalt am Adriatischen Meer 1502 im Gefolge Cesare Borgias angefüllt ist, so kann sich auch dieser Eintrag nicht auf einen frühern Aufenthalt beziehen, mit dem etwa eine Einschiffung nach dem Orient verbunden gewesen wäre³¹⁾.



KARIKATUR
Federzeichnung. Venedig.



KRIEGERKOPF

Silberstiftzeichnung. British Museum (ehemals Samml. Malcolm)

ZWEITES BUCH
MAILAND 1482—1493



on Leonardos Übersiedelung nach Mailand berichtet der Aronymus Gaddianus, daß Lorenzo de' Medici ihn, als er dreißig Jahre alt war — somit im Jahre 1482 — in Begleitung des Atalante Miglioretti zum Herzog von Mailand geschickt habe, um diesem eine Leier als Geschenk zu überbringen, da Leonardo als Lautenspieler einzig in seiner Art gewesen sei. Herzog von Mailand war damals von Rechts wegen der erst dreizehnjährige Gian Galeazzo Sforza (geb. 1469), der Sohn Galeazzo Marias, in der Tat aber sein Onkel Lodovico il Moro, der seit 1480 die Regentschaft für ihn führte.

Vasari nennt dabei weder Lorenzo de' Medici, noch erwähnt er der Leier ausdrücklich als eines Geschenkes, sondern sagt nur, daß Leonardo sie dorthin mitgenommen habe. Immerhin läßt auch er ihn infolge seines großen Rufes als Lautenspieler zum Herzog geführt werden, der an diesem Spiel seine besondere Freude hatte, und fügt hinzu, daß Leonardo alle Musiker, die dort zum Wettstreit zusammengekommen waren, besiegt habe. Beide Nachrichten lassen sich somit sehr wohl miteinander vereinigen.

Über das Instrument macht Vasari die nähere Angabe, daß es von Leonardo selbst verfertigt worden sei und zu einem großen Teil aus Silber bestanden habe, damit der Ton sich mehr dem der Blasinstrumente nähere und voller sei; in der zweiten Auflage fügt er dann noch hinzu, daß die Lyra die Form eines Pferdeschädels gehabt habe, was auffallend und neu gewesen sei.

Nachdem der Herzog Leonardos Vorträge gehört, habe er sich so in dessen Fähigkeiten verliebt, daß es nicht zu glauben sei. Er habe ihn darauf aufgefordert, ihm ein Bild zu malen; weiterhin habe Leonardo dort das Abendmahl gemalt und während er an diesem Werke beschäftigt war, habe er dem Herzog den Vorschlag gemacht, das große Bronzepferd herzustellen¹⁾.

Auch die sonstigen Nachrichten stimmen dazu, daß Leonardo um 1482/83 nach Mailand gegangen ist. Sabba da Castiglione, der als junger Mann Leonardo noch während dessen letzter mailänder Zeit gesehen haben wird, berichtet von ihm in seinen Ricordi, daß er sechzehn Jahre hindurch (continui) in Mailand gelebt habe, was, von 1499 zurückgerechnet, auf 1483 hinführt. Und zwar läßt sich der Zeitpunkt noch näher als zwischen dem Oktober 1482 und dem Mai 1483 liegend bestimmen. Denn am 13. Oktober 1482 schrieb noch Lodovico il Moro an seinen Freund Lorenzo de' Medici, ohne Leonardos Anwesenheit in Mailand zu erwähnen; am 20. Mai 1483 aber übertrug die



JOHANNES DER TAUFER
Silberstiftzeichnung. Windsor

Signorie von Florenz die Ausführung des Bildes, das im Jahre 1478 bei Leonardo für die Kapelle des h. Bernhard bestellt worden, bisher aber nicht geliefert war, dem Domenico Ghirlandaio, wobei Lorenzo de' Medici sich vorbehielt, das Nähere noch anzugeben: eine Hoffnung, das bestellte Bild von Leonardo zu erhalten, bestand somit damals nicht mehr²⁾.

Daß Leonardo, der als Maler sich schon Ruf erworben haben mußte, als Musiker nach Mailand berufen wurde, kann wundernehmen, wenn dabei auch nicht außer acht zu lassen ist, daß er, gleich Goethe, stets auf die allseitige Ausbildung seiner mannigfaltigen Gaben bedacht gewesen ist, und daß ferner gerade in jener Zeit die Musik besonders hoch geschätzt wurde. Unter den Höfen Italiens aber war der mailändische derjenige, der sich der größten und besten Kapelle nächst der päpstlichen rühmen konnte. Der im Jahre 1476 ermordete Herzog Galeazzo Maria hatte diesen Zweig der Kunst mit besonderem Eifer gepflegt; Lodovico il Moro aber wollte nicht hinter seinem Vorgänger zurückbleiben.

Als Maler mochte sich Leonardo durch seine Saumseligkeit in der Ausführung von Aufträgen nicht gerade empfohlen haben. Daß er wegen der Reiterstatue für Francesco Sforza nach Mailand gegangen sei, ist nicht gerade anzunehmen, denn wenn auch die Errichtung einer solchen Statue damals bereits von Lodovico il Moro beschlossen war, so kann es Leonardo höchstens als geheimer Wunsch vorgeschwebt haben, einen solchen Auftrag zu erlangen, während er, der noch kaum größere Bildwerke geschaffen hatte, mit einer Bewerbung aus der Ferne keinerlei Aussicht auf Erfolg gehabt hätte.

Vergegenwärtige man sich aber, daß Leonardo nicht in geringerem Grade Ingenieur denn Künstler war und schon frühzeitig den Aufgaben der Mechanik nachgegangen ist, so erscheint es durchaus nicht undenkbar, daß er vor allem danach getrachtet habe, seine Fähigkeiten und Kenntnisse auf diesem Gebiete in dem mächtigen mailändischen Herzogtum, das sowohl für die Ausrüstung seines Heeres wie für die Kanalisierung des Landes der Mitwirkung der Ingenieure bedurfte, zu verwerten. Mazzenta, der selbst Ingenieur war, gibt in seinem zu Anfang des 17. Jahrhunderts verfaßten Bericht über Leonardos Manuskrifte die Herstellung des Martesakanals als den bestimmenden Grund für Leonardos Aufenthalt in Mailand an. Der Künstler selbst aber empfahl sich dem Herzog in seinem bekannten Briefe vor allem als Verfertiger von Kriegsmaschinen und als Festungsingenieur³⁾.

An Gründen, mit der Gestaltung der Dinge in Florenz unzufrieden zu sein, wird es ihm andererseits nicht gefehlt haben. Die Geburt weiterer Geschwister wird ihn dem väterlichen Hause entfremdet, vielleicht auch den Makel seiner

Geburt noch deutlicher haben hervortreten lassen. Der Umstand, daß er bei der Vergebung der Aufträge für die Sixtinische Kapelle übergangen worden war, mag ihn in der Empfindung bestärkt haben, in seiner Vaterstadt überhaupt nicht den geeigneten Boden für seine Weiterentwicklung zu besitzen. Ob seinem aristokratischen Sinne das damalige Florenz zu spießbürgerlich (borné) erschienen sei, wie Müntz (81) vermutet, scheint freilich wenig glaubhaft zu sein, da er es sonst in dem noch viel weniger verfeinerten Mailand nicht so lange hätte aushalten können. Die größere Unternehmungslust in Mailand, die Bereitschaft zum Kriegführen im Gegensatz zu der Friedensliebe des Mediceers, mag ihn, den Erfinderkopf, aber angezogen haben. Jedenfalls blieb ihm zunächst die Erfahrung nicht erspart, die Vasari als das Ergebnis seiner Beobachtungen dahin zusammenfaßte, daß Florenz mit seinen Künstlern verfare, wie die Zeit mit den Dingen, die sie zerstöre, nachdem sie sie geschaffen, und dann allmählich aufzehre⁴).

Ein halbes Menschenalter verbrachte er nun in dieser neuen Heimat, die ihm Gelegenheit bot, zwei seiner Hauptwerke zu schaffen, und die ihn wahrscheinlich dauernd gefesselt hätte, wenn der Sturz der Sforza und die darauffolgenden Kriegsgreuel ihn nicht zu zeitweiliger Flucht veranlaßt hätten. Als ein von ganz Italien gepriesener Künstler kehrte er darauf in seine Heimatstadt zurück, die ihn auch durch eine seiner würdige Aufgabe festzuhalten suchte. Doch zog es ihn nach einigen Jahren angespannten Schaffens wieder nach Mailand zurück, wo er als Haupt einer Schule, die sich um ihn scharte, Ruhm ohne Anfeindung genoß und ungestört seinen ausgedehnten wissenschaftlichen Bestrebungen nachgehen konnte, bis endlich die letzten Jahre seines Lebens ihn in ganz neue Gegenden, nach Rom und nach Frankreich, führten.

In Mailand führte damals Lodovico Sforza, genannt il Moro (geb. 1451), die Herrschaft als Regent für seinen erst dreizehnjährigen Neffen Gian Galeazzo (geb. 1469), den Sohn Galeazzo Marias, des am 26. Dezember 1476 ermordeten Herzogs.

Als Galeazzo Maria (geb. 1444), der blutige wollüstige Tyrann, nach zehnjähriger Herrschaft als Opfer einer Verschwörung in der Kirche S. Satiro zu Mailand gefallen war, hatte das ganze Land aufgeatmet. Wohl war es ihm gelungen, die Herrschaft, welche sein kluger Vater, der Heerführer Francesco Sforza im Jahre 1450 auf dem Grunde des mächtigen visconteischen Besitzes durch die Gewalt der Waffen errichtet hatte, so zu befestigen, daß Mailand fortan nicht nur innerhalb Italiens sondern auch nach außen hin eine führende Stellung einnahm; aber durch seine Grausamkeit, vor deren Wirkungen selbst

die Verwandten nicht sicher waren, hatte er sich schließlich unmöglich gemacht. Zeugnis von der Prachtentfaltung, die an seinem Hof herrschte, legen noch heute die Deckenmalereien ab, die er seit 1468 in dem Mailänder Kastell hatte anbringen lassen; sein Hauptstreben aber war darauf gerichtet gewesen, seine Musikkapelle zu der ersten Italiens zu machen. Als er im Jahre 1471 in Begleitung seiner drei Brüder den nur um wenig jüngern Lorenzo de' Medici in Florenz besuchte, hatte er denn auch nicht weniger denn 40 Bläser, Pfeifer und so weiter von dieser Kapelle mitgenommen⁵).

Zur Zeit von Galeazzo Marias Ermordung hatte sein Bruder Lodovico in Frankreich gewilt. Rasch mußte dieser heimkehren und leistete zusammen mit seinem Bruder Sforza Maria am 28. Januar 1477 der Witwe Galeazzo Marias, Bona von Savoyen, die für den jungen Gian Galeazzo die Regentschaft übernommen hatte, den Eid der Treue. Doch traten bald, trotz des Scheins von Unterwürfigkeit, den er sich zu geben wußte, seine ehrgeizigen Pläne bei Gelegenheit eines Aufruhrversuchs zu tage, worauf er nebst all seinen Brüdern verbannt wurde⁶). Von den Jahren seiner Verbannung verbrachte Lodovico anderthalb in Pisa, also in der Nähe von Florenz, von der Mitte des Jahres 1477 bis zum Anfang 1479, wobei er zu Lorenzo de' Medici in Beziehung trat⁷). Dann aber, nachdem die Partei, welche eine Umwälzung wünschte, den Boden in Mailand genügend vorbereitet hatte, um den Kampf gegen den allmächtigen Minister Bonas, Ciccio Simonetta, aufnehmen zu können, brach er von Pisa auf, bemächtigte sich am 23. August 1479 Tortonas und erhielt die Nachricht, daß Bona gewillt sei, ihn in Gnaden wieder aufzunehmen⁸). Am 7. September traf er in Mailand ein, und seine erste Tat war, Simonetta am 10. September verhaften zu lassen. Am 10. Oktober konnte der Florentiner Gesandte Pandolfini an Lorenzo de' Medici bereits schreiben: *il governo è oramai tutto ridotto in Ludovico.*

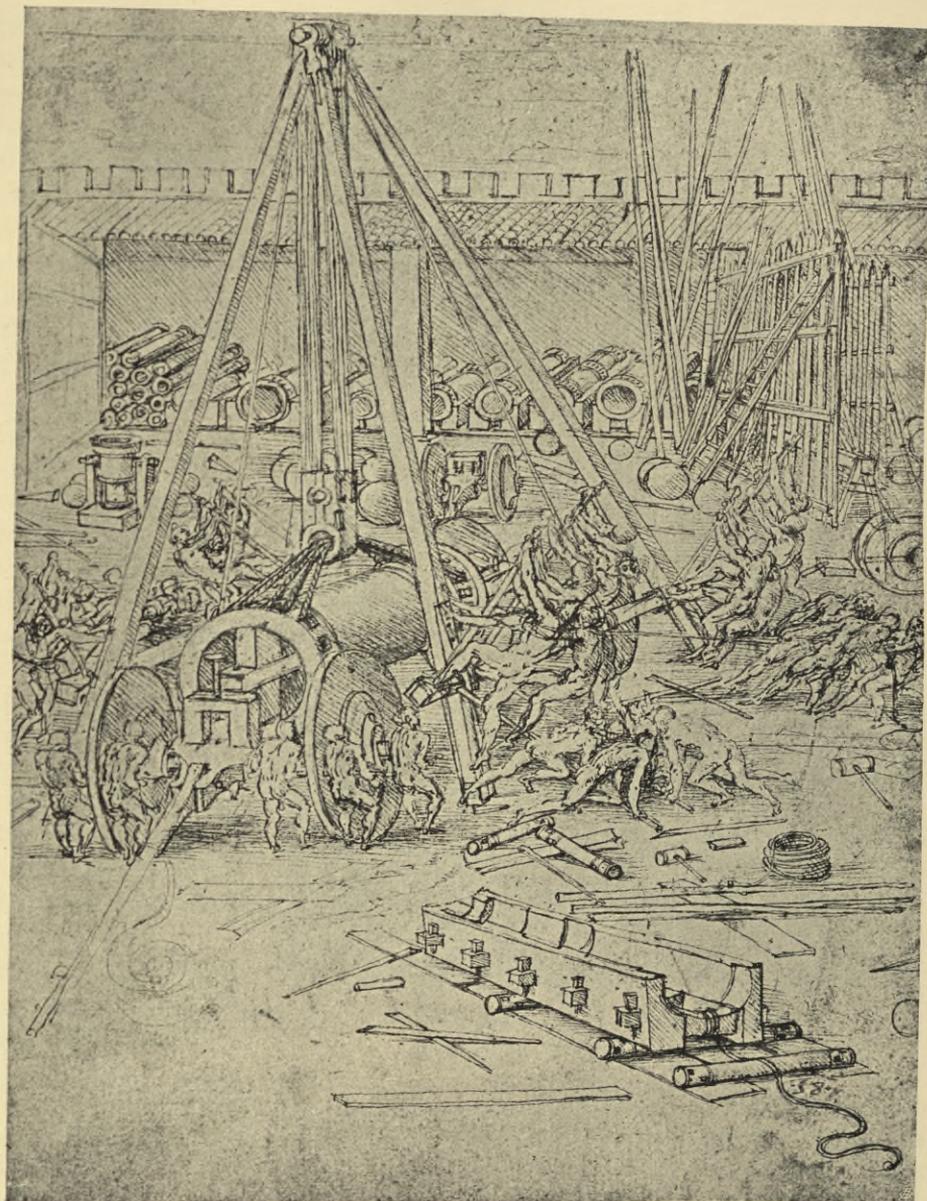
Doch dauerte es noch ein volles Jahr, bis Lodovico es wagen konnte, sich des gefürchteten Simonetta endgültig zu entledigen. In der Zwischenzeit verabredete er im Juni 1480 die Heirat des jungen Herzogs Gian Galeazzo mit Isabella von Aragonien (die 1489 auch stattfand), pflog mit dem Papst Unterhandlungen wegen eines Feldzugs zur Vertreibung der Türken aus Tarent⁹) und sorgte namentlich dafür, den jungen Herzog ganz in seine Gewalt zu bekommen. Zu solchem Zwecke ließ er ihn unter dem Vorgeben, ihn vor dem allmächtigen Günstling Tassino sichern zu wollen, aus den Gemächern, die er zusammen mit seiner Mutter Bona und seinem jüngern Bruder Hermes im mailänder Kastell einnahm, am 1. Oktober 1480 nach der Rocchetta, dem stärkstbefestigten Teil dieses Kastells, bringen. Dort wurde

er am 7. Oktober für großjährig erklärt, während an demselben Tage Tassino eingekerkert wurde, um bald darauf in die Verbannung nach seiner Vaterstadt Ferrera gehen zu müssen.

Nun erst sah sich Lodovico in der Lage, gegen den Calabresen Cicco (Francesco) Simonetta vorzugehen, der bei Lodovicos Wiedererscheinen in Mailand zur Herzogin Bona gesagt hatte: Signora, io perderò la testa e voi lo stato. In einem Faß ließ er ihn heimlich von Mailand nach Pavia führen und dort am 30. Oktober enthaupten¹⁰). Gleich darauf am 2. November mußte Bona auf die Regentschaft (tutela) verzichten, die nun Lodovico im Namen seines Neffen als Governatore di Milano übernahm. Bona floh nach Abbiategrosso und trug sich mit dem Gedanken, in Frankreich Schutz zu suchen, woran sie jedoch durch Lodovico verhindert wurde¹¹).

Lodovico besaß jetzt die uneingeschränkte Gewalt. Am 19. August 1451 in Vigevano als vierter Sohn Francesco Sforzas geboren, machte er den Umstand für sich geltend, daß er der erste Sproß war, den Francesco nach seiner Erhebung zum Herzog (1450) erzeugt hatte. Das Herzogtum Bari in Süditalien, womit Ferdinand von Aragonien im Jahr 1464 Lodovicos Bruder Sforza Maria belehnt hatte, war ihm bereits nach dem am 27. Juli 1479 erfolgten Tode dieses Bruders zugefallen. Danach führte er den Titel eines Herzogs von Bari. Daß er sich nicht vollkommen sicher fühlen konnte, beweisen verschiedene Verschwörungen in den folgenden Jahren. Im Januar 1481 wurde ein Priester Moschioni beschuldigt, von der Herzogin Bona durch Vermittlung ihres Sekretärs Luigi Bocchetti und ihres Leibarztes Ambrogio Griffi veranlaßt worden zu sein, Lodovico il Moro zu ermorden, was sich freilich als unbegründet erwies¹²); 1484 dagegen wurde tatsächlich eine Verschwörung gegen ihn ins Werk gesetzt, der er nur dadurch entrann, daß er die Kirche S. Ambrogio, wo die Verschwörer ihm auflauerten, durch eine andre Tür betrat, als angenommen worden war.

Seinen Hof gestaltete Lodovico schon 1481 aufs glänzendste. Nach Müntz (107 Anm.) hatten damals 170 Hofleute, Beamte und Diener das Recht, im herzoglichen Palast zu essen. Seiner Geliebten, Cecilia Gallerani, mit der er bis zuletzt in Beziehung bleiben sollte, schenkte der dreißigjährige Fürst in diesem Jahr ein Besitztum bei Saronno. Schon vorher, 1480, als er für die Verheiratung seines Neffen Gian Galeazzo sorgte, hatte er sich selbst nach einer Gemahlin umgesehen. Die im Jahre 1474 geborne Isabella von Este, auf welche er sein Augenmerk richtete, ward ihm nicht zuteil, da sie mit dem Marchese Francesco Gonzaga verlobt wurde; dafür wurde ihm aber deren jüngre Schwester Beatrice (geb. 1475) vom Vater zur Braut gegeben; 1491



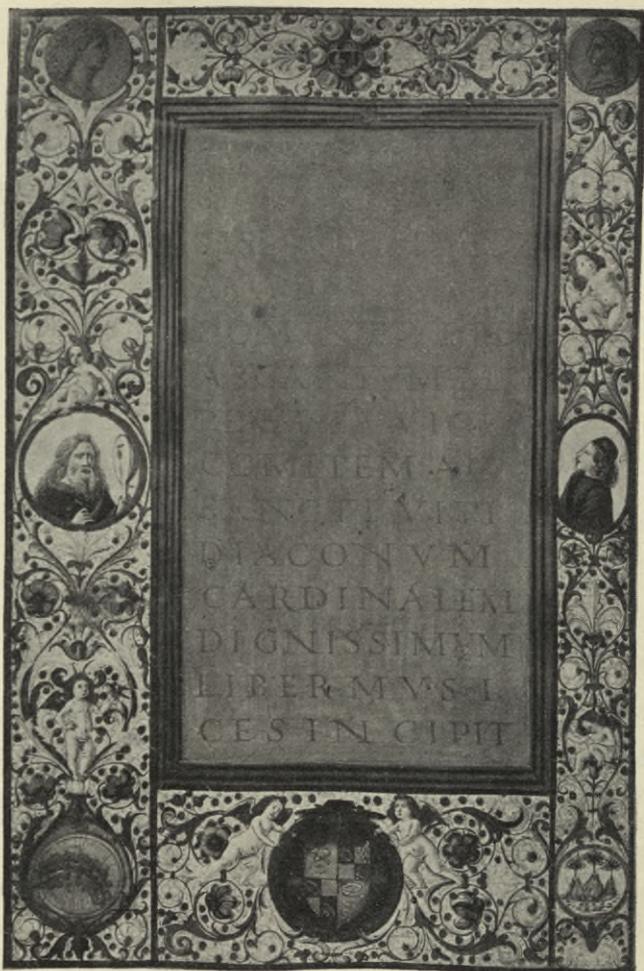
GESCHÜTZGIESSEREI

Federzeichnung. Windsor

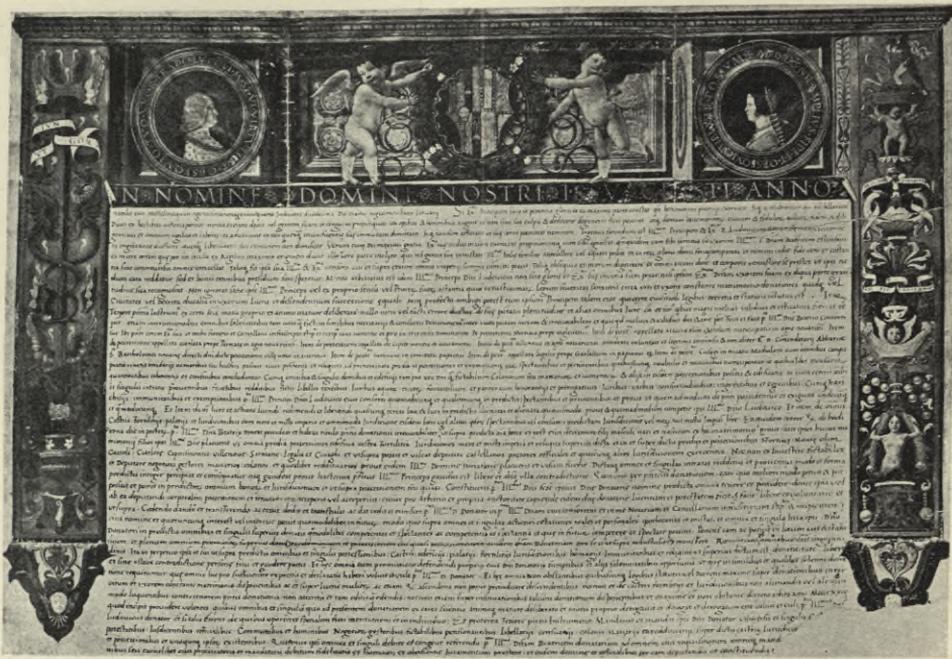
heiratete er sie auch. Eine seiner ersten Handlungen war es ferner, seinen heftigsten Gegner Gian Giacomo Trivulzi, der 1476 die Fahrt nach dem Heiligen Lande gemacht hatte, aus Mailand auszuweisen und im Bilde hängen zu lassen; wofür freilich Trivulzi später reichlich Gelegenheit fand, sich zu rächen, als die Franzosen 1499 Lodovico vertrieben. Auch Roberto Sanseverino wurde 1482 zum Rebellen erklärt. Im Jahre 1483, dem ersten, das Leonardo in Mailand verbrachte, drohte Lodovico eine Entzweiung mit der mächtigen Republik Venedig, die jedoch auf diplomatischem Wege beigelegt werden konnte.

In solcher Lage traf Leonardo den Herrscher an, der Mailand auf die höchste Staffel seiner

Macht heben, zugleich aber auch den Untergang dieses Staates herbeiführen sollte. Rasch hatte sich das Geschlecht der Sforza entwickelt. Jacopo Sforza (1369–1424), aus Cotignola bei Faenza gebürtig, hatte mit Hilfe seiner zwanzig Geschwister durch kluge Geschlechterverbindungen die Macht des Hauses begründet. Seinem Sohne Francesco konnte er die beherzigenswerten Lehren mit auf den Weg geben: rühre keines andern Weib an; schlage



TITELBILD AUS FLORENZIOS MUSICA
Mit dem Bildnis Leonardos links. Bibliothek Trivulzi



EHEVERTRAG LODOVICO IL MOROS
und Beatrices von Este, 1494. British Museum

keinen von deinen Leuten, oder wenn du es getan hast, so schick ihn weit fort; endlich: reite kein hartmäuliges Pferd und keines, das leicht die Eisen verliert. Francesco hatte nach dem dreijährigen Bestande der Ambrosianischen Republik die Herrschaft Mailand an sich gerissen. Lodovico wollte nun das Werk dadurch vollenden, daß er die erste Stelle innerhalb Italiens für sich anstrebe.

Die Kunstzustände, welche Leonardo zu Anfang der achtziger Jahre in Mailand antraf, waren durchaus nicht so ungünstig, wie man gewöhnlich annimmt. Eine durchgebildete einheimische Malerschule gab es freilich dort noch nicht, da dieser Zweig der Kunst vornehmlich in der Hand von Ausländern geruht hatte; dafür aber waren die Baukunst und die Bildhauerei an den großen Aufgaben, die der Dom und das Kastell in Mailand sowie die Certosa von Pavia und das dortige Kastell geboten hatten, erstarkt, wenn auch die herrschende Formensprache bis weit über die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die gotische geblieben war. An der Spitze der dortigen Bauschule

hatte bis 1481 Guiniforte Solari gestanden; in der Bildhauerei aber wirkte die Überlieferung der Steinmetzschule der Campionesen (vom Luganer See) fort, welche durch Jahrhunderte hindurch ganz Italien mit ihren Werken versorgt hatten.

Francesco Sforza wie sein Sohn Galeazzo Maria waren bemüht gewesen, Künstler aus andern Teilen Italiens zur Verherrlichung ihrer Residenz herbeizuziehen, zugleich aber auch den einheimischen Kräften Gelegenheit zu bieten, sich in der Fremde weiter auszubilden. Wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts schon der Florentiner Masolino in Castiglione d' Olona unweit Mailands gewirkt und Vittorio Pisano von Verona den mailändischen Malern zum Vorbild gedient hatte, so trat seit 1456 der Florentiner Filarete in seinem Backsteinbau des Mailänder Großen Hospitals als Erneuerer hervor; von 1465 an folgte ihm Guiniforte Solari an diesem Bau nach. Handelte es sich hier wie bei dem großen Klosterhof der Certosa, an dem Solari seit 1462 mitwirkte, noch um die gotischen Formen, die nur durch eine besonders reiche Ausgestaltung im einzelnen dem Empfinden der neuen Zeit angenähert wurden, so war mit dem Jahre 1457 doch auch schon ein echter Renaissancekünstler in die Stadt eingezogen.

Michelozzo aus Florenz war die Aufgabe zugefallen, den Palast in Mailand, welchen Francesco Sforza dem alten Cosimo Medici im Jahre 1455 geschenkt hatte, zu einer würdigen Repräsentationsstätte, die zugleich die Bank der Mediceer beherbergen sollte, umzugestalten und damit in die finstre mittelalterliche Stadt jene Schönheit der Verhältnisse einzuführen, die ihm von seiner Vaterstadt her gewohnt waren. Das reich mit Bildwerken gezierte Tor im Museo Sforzesco ist der einzige Überrest dieses Baues. Bald darauf erhielt dort Michelozzo einen andern, weit bedeutsamern Auftrag. Pigello Portinari, der mailändische Vertreter der Medici, hatte den Plan gefaßt, über dem Marmorgrabmal des h. Petrus Martyr in S. Eustorgio eine Kapelle größten Maßstabs und ohne alle Rücksicht auf die Kosten errichten zu lassen. In den Jahren 1462 bis etwa 1464 entstand dieser luftige Kuppelraum, der zu den schönsten Schöpfungen der italienischen Renaissance gehört. Den Kranz guirlandentragender Engel in bunter Plastik schuf Michelozzo selbst; die reichen Wandmalereien aber lieferte der in Mantegnas Schule ausgebildete Brescianer Vincenzo Foppa, der fortan bis gegen das Ende des Jahrhunderts der mailänder Malerschule den Stempel seines Geistes aufdrückte.

Foppa hatte im Jahre 1456 mit dem kleinen, noch harten aber von energischer malerischer Stimmung erfüllten Bildchen der drei Kreuze (in der Galerie von Bergamo) und dem büßenden Hieronymus (ebendort) begonnen. Für

den Mediceerpalast hatte er dann acht Kaisergestalten gemalt und 1465 sich an der Ausschmückung des großen Klosterhofs der Certosa beteiligt. In den Malereien von S. Eustorgio erweist er sich als ein Freskomaler großen Stils, der namentlich die Farbe ungemein weich und einheitlich zu behandeln weiß. Mit Leonardo bietet er den Berührungspunkt, daß auch er sich eifrig mit den Verhältnissen des menschlichen Körpers beschäftigt und ein Proportionsbuch verfaßt hat, woraus Dürer später das Ende des ersten und des vierten Buches seiner Proportionslehre entnommen hat¹³⁾.

Wie eifrig Francesco Sforza um die Förderung der einheimischen Malerei besorgt gewesen war, beweist der Umstand, daß er den Zanetto Bugatto, der bereits 1460 das Bildnis seiner Tochter Ippolita Sforza gemalt hatte, in dem gleichen Jahre zu Rogier van der Weyden nach Brüssel in die Lehre schickte, wo er bis 1463 blieb. Wahrscheinlich ist von ihm, als eine Frucht dieser Studien, der Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Brüssler Museum Nr. 31) gemalt worden, der der Schule Memlings zugeschrieben wird, aber durch die darauf angebrachten Bildnisse Francesco Sforzas und seiner Gemahlin Bianca sowie des Sohnes Galeazzo Maria den Zusammenhang mit Mailand bekundet¹⁴⁾. 1468 malte Bugatto dann für Galeazzo Maria, der unter dessen (1466) zur Herrschaft gelangt war, das Bildnis seiner Braut Bona von Savoyen, das zu höchster Zufriedenheit des Herzogs ausfiel. 1473 führte er Fresken in der Kirche S. Maria della Grazie in Vigevano aus.

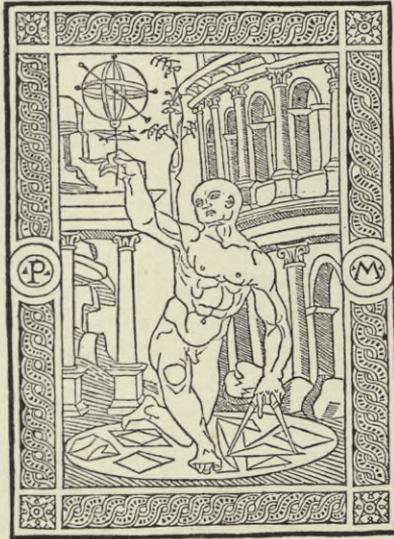
Diese frühzeitige richtige Würdigung der flämischen Malweise wird auf die regen Handelsbeziehungen zurückzuführen sein, die zwischen der Lombardei und Flandern bestanden. Auch als Bugatto gestorben war, wurde durch Galeazzo Maria im März 1476, also im letzten Jahre seiner Regierung, wiederum ein in der Schule der Niederländer ausgebildeter Künstler, Antonello da Messina, zu dessen Ersatz nach Mailand berufen. — Als Miniaturmaler wirkte Cristoforo de Predis aus Modena in den Jahren 1474 und 1476 (aus letzterem Jahre ein Blatt mit dem betenden Galeazzo Maria, somit auf dessen Geheiß gemacht); andre Miniaturen von ihm im Santuario von Varese und in der Ambrosiana; als Glasmaler Cristoforo de' Motti, von dem noch ein Fenster von 1477 in der Certosa erhalten ist.

Auf dem Gebiete der Skulptur wurde die Kunst durch die Brüder Mantegazza vertreten, Cristoforo († 1482) und besonders Antonio († 1495), die seit 1473 den Unterbau der Fassade der Certosa mit ihren Arbeiten zu schmücken begonnen hatten. Wenn ihre Gestalten mit den harten brüchigen Gewandfalten sich mehr durch Ernst als durch Anmut auszeichneten, so trug ihr Arbeitsgenosse Amadeo, der namentlich in den Jahren zwischen 1481 und

1490 mit ihnen an der Fassade zusammenwirkte und schließlich die Arbeiten allein weiterführte, bis das Ganze im Jahre 1497 fertig stand, viel dazu bei, die lokale Befangenheit zu überwinden und die Kunst einer freieren und gefälligeren Gestaltung entgegenzuführen. Vorher, in den Jahren 1470 bis 1476, hatte er schon ein Hauptwerk lombardischer Verzierungskunst in der Prachtkapelle am Dom von Bergamo geschaffen, die er für den Heerführer Colleoni († 1475) errichtete.

Vor allem aber traf Leonardo schon Bramante in Mailand an, den eigentlichen Erneuerer der dortigen Kunst, der die Baugedanken Lauranas aus seiner umbrischen Heimat mitgebracht hatte und sie allmählich in fortgesetztem Ringen mit dem Stoff so weit ausbildete, daß er nach seiner schließlichen Übersiedlung nach Rom zum Begründer des Baustils der Hochrenaissance wurde. Dabei ist für ihn be-

und 1476, wie gewöhnlich angenommen wird, nach der Lombardei gekommen sei, steht nicht fest. Um 1477 führte er jedenfalls die Fresken am und im Palazzo del Podestà in Bergamo aus, Philosophen darstellend. Als am 7. Januar 1481 der alte Guiniforte Solari starb, war Bramante der berufne Führer in allen Baufragen und zwar im Sinn der neuen Kunst, des Renaissancegedankens. In einer Umgebung, die durch Bramante und Foppa ihr Gepräge erhielt, brauchte Leonardo das, was er in Florenz zurückgelassen, nicht zu sehr zu betrauern. Denn da zu jener Zeit gerade die Hauptkünstler seiner Vaterstadt noch in Rom an den Fresken der Sixtina beschäftigt waren, so konnten daheim zumeist nur die untergeordneteren Kräfte zurückgeblieben sein, die ausreichten,



Antiquarie pspetive
Romane Toposte per
prospettivo Melancie
de pectore

TITEL DES PROSPETTIVO MILANESE
Holzschnitt

zeichnend, daß er anfangs auch als Maler mantegnesken Stils tätig war und sicherlich auch die Bildhauerei beherrschte, wie aus der Einheitlichkeit aller plastischen Teile an seinen Bauwerken gefolgert werden kann. Diese Allseitigkeit seiner Künstlerschaft wird ihn mit dem ganz ähnlich veranlagten Leonardo in nahe Berührung gebracht haben. Ob er, der um 1444 geboren war, schon zwischen den Jahren 1472

um die laufenden Aufgaben zu lösen. Auf Beziehungen zu Bramante deuten verschiedene Aufzeichnungen Leonardos, worin er einmal die *groppi di Bramante* (dessen Bandverschlingungen), ein andermal *edifizi di Bramante* und endlich *modo del ponte levatoio che mi mostrò Donnino* erwähnt¹⁵⁾. — Der 1452 in der Brianza geborne Bildhauer Caradosso, der durchaus in diesen Kreis gehört und Bramantes Gedanken verständnisvoll beim Schmuck der Taufkapelle von S. Satiro durchführte, ist freilich schon im Januar 1480 in Mailand nachweisbar, doch fragt es sich, ob er die genannten Arbeiten nicht erst gegen 1495 ausgeführt hat. Vorher hatte er 1477 im Auftrage des Kardinals Giu-



ZUM ABENDMAHL
Federzeichnung. Windsor

liano della Rovere, des späteren Papstes Julius II., die Bronzereliefs für den Schrein gefertigt, worin in S. Pietro in Vinculi zu Rom die Ketten Petri bewahrt werden. Die reiche Gestaltung der klassischen Architektur im Hintergrunde dieser Reliefs legt die Frage nahe, ob er nicht schon vor seinem römischen Aufenthalt mit Bramante in Berührung gekommen ist¹⁶⁾.

Man wird den Umständen nicht gerecht, wenn man, wie Berenson es tut, die mailänder Kunstverhältnisse nur vom Standpunkt der Malerei aus beurteilt. Der Zusammenklang aller Künste muß ins Auge gefaßt werden; dann ergibt sich aber auch die gewaltige Bedeutung, die Bramante innerhalb dieses Getriebes zukam, die Berenson jedoch mit Stillschweigen übergeht. So wesentlich überhaupt der Anteil der aus der Fremde herbeigezogenen Künstler an

dem mailänder Kunstleben gewesen ist, darf deshalb doch die einheimische Kunst nicht einfach außer Augen gelassen werden. Denn hat sie es auch nicht zu Leistungen gebracht, die sich mit denen der andern gleichzeitigen Schulen Italiens vergleichen lassen, so ist sie doch nicht als Nachzüglerin in ausgetretenen Bahnen gewandelt, sondern hat Künstler hervorgebracht wie den Baumeister Guiniforte Solari, die Bildhauer Mantegazza und Amadeo, die Maler Zenale und Borgognone, die auf charaktervolle Art ihren Mann standen und wohl geeignet waren, eine Kunst vorzubereiten, die einen gesunden Aufschwung hätte nehmen können. Daß es unter der Einwirkung von Bramante und Leonardo zu einer solchen Gestaltung der Dinge nicht kam, lag an der Ungunst der Verhältnisse, die den plötzlichen Zusammenbruch der Sforza-Herrschaft herbeiführten. Die zeitweilige Blüte einer wirklichen Leonardoschule in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hatte dann unter diesem Bruch zu leiden und beruhte überhaupt auf Kräften, die nicht Eigenart genug besaßen, um ohne äußern Anstoß sich weiter entwickeln zu können¹⁷⁾.

II

Die Jahre 1483—1490



lassen die Angaben des Anonymus Gaddianus und Sabba Castigliones es als wahrscheinlich erscheinen, daß Leonardo um 1483 nach Mailand gekommen sei, so haben wir einen bestimmten Nachweis für seine Anwesenheit daselbst doch erst aus dem Sommer 1487, wo er Modelle für den Vierungsturm des Mailänder Domes im Auftrag der Bauverwaltung anfertigt, also immerhin bereits seit einiger Zeit dort ansässig gewesen sein wird. Aber auch schon für den April 1485 wird seine Anwesenheit höchst wahrscheinlich gemacht, da der *optimo pittore*, dem damals Lodovico il Moro ein für den König Matthias von Ungarn bestimmtes Madonnenbild in Auftrag gegeben hatte, sehr wohl Leonardo gewesen sein kann. Auf dasselbe Jahr weist auch die Erwähnung einer Sonnenfinsternis durch Leonardo in dem Trivulzischen Kodex, der nach den darin enthaltenen Zeichnungen zum Vierungsturm des Domes in den achtziger Jahren entstanden sein wird: eine Sonnenfinsternis war aber in der Zeit zwischen 1482 und 1489 und zwar am 16. März 1485 zu beobachten¹⁾. Wenn der Beschluß, den Lodovico il Moro am 16. Mai 1483 faßte, den Martesana-Kanal auch für Schifffahrtzwecke nutzbar zu machen, mit Leonardos Ankunft in Mailand in Zusammenhang steht, so würden wir bereits schon für das Jahr 1483 einen Beweis seiner Anwesenheit besitzen. Wann Leonardo sich an das Modell der Reiterstatue gemacht hat, wissen wir freilich nicht; erst im August 1489 wird es mit Bestimmtheit erwähnt; immerhin ist in diesem Zusammenhang Leonardos eigne Notiz von Bedeutung, daß Lodovico ihn wegen dieses Werkes aus Florenz herbeigerufen habe (darüber später).

Über alle diese einzelnen Arbeiten wird noch weiter zu handeln sein. Jetzt ist zunächst der bekannte Brief zu beleuchten, womit Leonardo dem Herzog seine Dienste für alle Verrichtungen anbot, die mit dem Ingenieurfach wie mit der Kunst in Zusammenhang stehen²⁾. Mit ihm beginnt Leonardos Wirksamkeit in Mailand. Wenn auch der Name des Schreibenden fehlt, so geht doch

zur Genüge aus dem Inhalt hervor, daß es sich nur um Leonardo handeln kann. Am Anfang steht die Versicherung, daß er alles, was die Meister im Fach der Kriegswerkzeuge geschaffen, eingehend erwogen, dabei aber gefunden habe, darin sei nichts Unbekanntes enthalten; während er sich, ohne jemand zu nahe treten zu wollen, mit seinen noch ein Geheimnis bildenden Erfindungen Seiner Exzellenz zur Verfügung stelle. Daraus ist wohl zu entnehmen, daß er hier nicht nur sein Urteil über die Leistungen der Kriegingenieure Mailands, sondern derjenigen von ganz Italien abgab. Dann folgen die zehn weiter unten zu behandelnden Punkte, deren letzter sich auf die Baukunst und die Kanalisierung bezieht. Zum Schluß stellt er sich mit seinen Kenntnissen in der Bildnerei, sowohl derjenigen in Marmor wie auch in Bronze oder Ton, und denen in der Malerei zur Verfügung, wobei er von der letzteren Tätigkeit mit berechtigtem Stolze sagt, daß er es darin mit wem es auch sei aufzunehmen bereit sei. Dann erst erwähnt er das Bronzepferd, an dessen Bearbeitung er daneben gehen könne und das dem gesegneten Andenken des Vaters Lodovicos sowie des berühmten Geschlechts der Sforza überhaupt unsterblichen Preis und ewige Ehre eintragen werde. Werde aber eines dieser aufgeführten Dinge für unmöglich oder unausführbar gehalten, so sei er durchaus bereit, in dem Park (hinter dem Kastell) oder an anderem zu bezeichnenden Ort den Gegenbeweis zu führen³⁾.

Die zehn Punkte, die er anführt, sind die folgenden⁴⁾:

1. Er will leicht zu errichtende Brücken, dabei auch solche, die Schutz gegen das feindliche Feuer bieten, herstellen. Auch verstehe er Brücken in Brand zu stecken und zu zerstören. Zur Erläuterung dieses und der folgenden Punkte zieht Müller-Walde Leonardos eigne Aufzeichnungen heran, die sich namentlich im Manuskript B des Pariser Instituts sowie im Codex Atlanticus der Ambrosiana befinden. Beim Bau fliegender Brücken berücksichtigt Leonardo sowohl die Flachheit wie anderseits die Steilheit der Ufer; die Balkenköpfe sollen durch Seile, deren Knotungsart angegeben wird, statt durch Nägel miteinander verbunden werden (Cod. Atl. 65); sein während der Ausführung sich selbst tragendes System (ebend. 56); mehrere Gangbahnen werden nicht nur neben- sondern auch übereinander angelegt (M.-W. Abb. 86). Sowohl Reiter wie Fußtruppen empfiehlt er mittels aufgeblasener Schläuche über die Flüsse zu setzen (Abb. 90 A und B) und beruft sich dabei auf das Beispiel der Spanier, Scythen und Araber, der Assyrer und der Bewohner Euböas, der Ägypter und Äthiopier. Auch die Art, wie der Wasserstand der Flüsse durch das Anlegen von Gräben zu vermindern sei, erörtert er unter Berufung auf Cyrus, Alexander, Cäsar und Hannibal.

2. Ableitung des Wassers aus den Festungsgräben; Herstellung von Belagerungsbrücken, Leitern usf. Er errichtet bewegliche Brücken, die geradeswegs zum höchsten Punkt der Befestigung emporführen; ferner gedeckte Brücken (pontigatti); zeigt wie Strickleitern an den Zinnen der Mauer zu befestigen seien (Abb. 92), wie man eine steile Holzwand zu erklettern habe (ebendort); macht transportable Bastionen, die vorn mit Heu angefüllt werden, und deren er mehrere aneinander reiht; dann auf Rädern bewegliche Schutzdächer (mantelletti). Für die Verteidigung wichtig ist, wie er Sturmleitern durch horizontal liegende Balken, die vom Innern der Festung aus vorgeschoben werden, zum Umstürzen bringt (Abb. 94). Feindliche Angriffe läßt er durch Tonnen abwehren, die mit Erde gefüllt und hinabgerollt werden; hiergegen sollen sich wieder die Angreifer durch das Einrammen von Pfählen schützen. Endlich führt er leicht gehende Zugbrücken vor. — Nach dem Entwurf zu einer Umwallung (Cod. Atl. 121) bezeichnet ihn Geymüller (Ren. Archit. v. Toscana) als den Erfinder des Neupreußischen Befestigungssystems.

3. Sprengung von Festungen, die wegen der Stärke ihrer Mauern nicht beschossen werden können; vorausgesetzt daß solche Festungen nicht auf dem Felsen gebaut sind. Dazu dienen Minengänge, die in der Mitte der Mauerstärke angelegt werden, in rechtwinkligen Windungen verlaufen und in gleichmäßigen Abständen Pulverkammern enthalten. Weiteres siehe beim fünften Punkt.

4. Herstellung von Streugeschossen. Dazu gehören Bomben mit einem System innerer Röhren, welche beim Anprall oder im Rollen Feuergarben und Kugeln entsenden. Unter dem Namen Stocladle (?) wird eine aus Hanf und Fischleim gebildete Kugel mit acht Löchern, welche Feuer entsenden, beschrieben (Abb. 101); durch eine in der Führung liegende Lunte wird dabei die in der Mitte befindliche Ladung entzündet, welche einen Geschoßhagel erzeugt. Durch ein an dem innern Umkreis angebrachtes Gewicht soll der Schwerpunkt für eine bestimmte Aufschlagsstelle festgelegt werden. Als Geschoß für eine Handschleuder wird die mit Patronen gefüllte und mit einer Lunte versehene Fragilica vorgeführt; für den Handgebrauch Disken mit strahlenartig in den Rand eingelassenen Geschoßröhren. Weiterhin werden erwähnt: Clotobrot (?), Kugeln, die von einem trabiculo, d. i. einem kleinen traboco (Baliste) geworfen werden und Rauch und Gestank verbreiten; Maleoli, Wurfspieße, wie Ammianus Marcellinus solche anführt, mit Brennstoff gefüllt, der dadurch zur Entzündung gebracht wurde, daß die Hörner, mit denen der Spieß versehen war, beim Anprall gegeneinander gedrückt und in das Pulver getrieben wurden. Auch den Architronito erwähnt er, eine von Archimedes erfundene



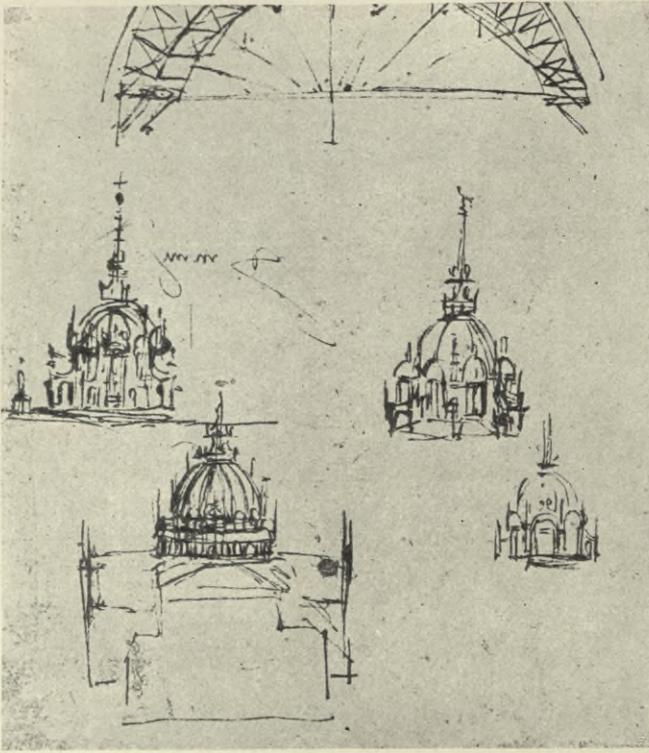
SPRENGGESCHOSSE
Federzeichnung. Sammlung Armand

Dampfkanone, welche durch die Kraft des Wasserdampfes Kugeln schleuderte⁵⁾.

5. Herstellung unterirdischer Wege unter Festungen und auch unter Flüssen. Gegenüber den unterirdischen Wegen, die man im Altertum und Mittelalter durch Stangen stützte, welche im entscheidenden Augenblick in Brand gesteckt wurden, um die darüber befindlichen Mauern zum Einsturz zu bringen, brachte Leonardo bereits Minengänge mit Pulversprengung in Vorschlag (siehe oben Punkt 3). Rüstungen für Sprengwerke (Cod. Atl. 349). 1487 sollen die Genueser diese Art bei einer Belagerung bereits angewendet haben, doch mit unzureichendem Erfolg. Erst 1495 hat dann Francesco di Giorgio durch Minen die Franzosen gezwungen, das von ihnen besetzte Castello Nuovo in Neapel zu räumen. Weiterhin ließ sich Leonardo auch die Herstellung verschiedener Arten von Hacken, Rechen und Schaufeln angelegen sein.

6. Gedeckte Wagen zum Einbrechen in die feindlichen Reihen und zum Schutz der nachfolgenden Soldaten. Solche Wagen ließ er durch acht im Innern befindliche Leute, die eine Kurbel drehten, in Bewegung setzen; aus dem Innern konnte geschossen werden. Andre Wagen stellte er mit einem sich durch die Fortbewegung drehenden horizontalen Kreuz her, an dessen Enden Morgensterne und an Ketten befestigte Kugeln hingen; ebenso mit vier Sichel (Abb. 112 aus der Turiner K. Bibliothek).

7. Neue Bombarden, Mörser und Passavolanten (leichte Geschütze). Er vervollkommnet die alte Weise, Geschütze aus Eisenstangen zusammenzuschweißen, indem er mittels einer durch eine Turbine getriebenen Maschine das



TURM FÜR DEN MAILÄNDER DOM
Federzeichnung. Codex Atlanticus

Profil dieser Eisenstangen möglichst zweckmäßig und gleichförmig zu gestalten sucht und das Innre durch besondere Bohrmaschinen nacharbeitet. Zum Abschießen von Pfeilen verfertigt er Cerbottanen mit Hinterladung; auch Bombarden (architronito, cortaldo) mit Hinterladung kommen vor, wobei er genau auf das zu verwendende Metall, namentlich Kupfer, sowie auf sorgfältigen Verschluss achtet. Eine schöne Zeichnung in Windsor (Abb. 113) zeigt die Art der Fortbewegung eines schweren Geschützrohrs im Arsenal.

8. Wo Geschütz nicht angewendet werden kann, erbiethet er sich buccole, mangani, trabicchi und andre Instrumente zu verfertigen.
 9. Für den Seekampf will er den Kugeln widerstehende Schiffe bauen (dieser Punkt befand sich ursprünglich zwischen 4 und 5 und erhielt erst bei der Durchnummerierung seine endgültige Stelle).
 10. Für Friedenszeiten endlich erbiethet er sich zur Errichtung von Bauwerken und zur Regulierung der Flüsse⁶⁾.
- Daß Leonardo sich bereits in Florenz mit mechanischen Aufgaben eifrig beschäftigt haben muß, geht aus einigen seiner frühen Zeichnungen hervor, namentlich aus dem vom Jahre 1478 stammenden Blatt. Vielleicht sollte er dann gleich in dem Kriege gegen Venedig, der 1483 drohte, als Ingenieur Verwendung finden.
- Die große Pest der Jahre 1484 und 1485, die gegen 50000 Menschen hin-

gerafft haben soll, wird nicht ohne Einwirkung auf seine Tätigkeit geblieben sein. Wahrscheinlich ist er der Maler, den Lodovico il Moro in einem Briefe vom 13. April 1485 an seinen Gesandten in Ungarn Maffeo von Treviglio als einen rühmt, der seinesgleichen nicht habe. Das Madonnenbild, das er, der Herzog, ihm aufgetragen habe, sei für den König Matthias Corvinus von Ungarn bestimmt⁷⁾. — Über seine Tätigkeit am Reiterstandbild sowie an den Kanalbauten, die beide schon in diese frühe Zeit fallen, wird weiterhin im Zusammenhange zu handeln sein. Hier aber ist zunächst seiner Wirksamkeit als Baumeister zu gedenken, die er namentlich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entwickelt hat.

Gleich Dolcebono, Giovanni Battagio aus Lodi⁸⁾, Pietro da Gorgonzola und Bramante war er herzoglicher Baumeister (*ingeniarius ducalis*); doch kommt diese Bezeichnung erst in den neunziger Jahren vor⁹⁾. Zunächst erprobte im Jahre 1487 auch er seine Kraft an der Herstellung eines Modells für den Vierungsturm des Mailänder Domes, das *tiburio* (*tamburo*), wozu ihn die Bauleitung, der die Lösung dieser Aufgabe damals zunächst am Herzen lag, aufgefordert hatte. Am 8. August 1487 erhielt er darauf einen Vorschuß von 8 Lire imperiali, am 30. September den gleichen Betrag und endlich am 11. Januar 1488 für das vollendete Modell 40 l. imp. Der Zimmermeister Bernardino Maggi, der das Modell nach seinen Angaben (*ad dictamentum*) gefertigt, erhielt zusammen mit einem Genossen im ganzen 42 l. imp. Leonardo wird in diesen Rechnungen *Magister Leonardus Florentinus de Vinciis* genannt¹⁰⁾.

Beifall fand dieser Entwurf nicht. Das Modell blieb unbenutzt über zwei Jahre liegen, bis es am 10. Mai 1490 Leonardo übergeben wurde, damit er verletzte oder fehlende Streben wiederherstellen könne¹¹⁾. Acht Tage später erhält er einen Vorschuß für die Herstellung eines neuen Modells, das er aber später nicht geliefert hat, da er in den beiden folgenden Jahren als Schuldner gegenüber der Bauhütte für den Betrag der damals empfangenen 12 l. imp. aufgeführt wird¹²⁾.

Daß es nicht zur Ausführung dieses zweiten Modells kam, erscheint auch ganz erklärlich, da unmittelbar darauf jene Entscheidung fiel, welche die Aufgabe Amadeo und Dolcebono zuwies, die sie in dem Sinn lösten, wie wir den Vierungsturm jetzt noch vor uns sehen. Ein solcher Turm ist von vorn herein geplant gewesen. Unter Bartolomeus de Gorgonzola, der in den siebziger Jahren *magister super tiburium* war, ist er aber nicht über die Untermauern und Zwickel der Kuppel hinausgelangt. Auch die Anwesenheit des Hans Nexemperger aus Graz in den Jahren 1483 bis 1485 hat die Sache nicht we-

sentlich weiter gefördert. Erst im März 1487 war sie in Fluß gekommen, als Leonardo, Bramante und Luca Fancelli aus Settignano, der bis zum Dezember dieses Jahres sich in Mailand aufhielt, zur Anfertigung von Modellen aufgefördert wurden. Es handelte sich dabei namentlich um die Frage, ob die Kuppel über dem Quadrat mit vier Kappen oder über dem Achteck mit acht Kappen gewölbt werden solle¹³). Doch scheint keiner der eingereichten Entwürfe Beifall gefunden zu haben, da die Baubehörde drei Jahre später, am 19. April 1490, die Heranziehung von zwei auswärtigen Sachverständigen beschloß. Der eine von diesen war wiederum Luca Fancelli (Paperio), der damals gerade die Kirche S. Andrea in Mantua nach Albertis Plänen ausführte und vorher schon in Florenz den Mittelteil des Palazzo Pitti nach Brunelleschi und die SS. Amunzinta nach Alberti errichtet hatte. Der zweite war der Sienese Francesco di Giorgio. Es scheint sich dabei um ein von Amadeo und Dolcebono gemeinsam ausgearbeitetes Modell gehandelt zu haben, das die beiden Schöpfer am 27. Juni 1490 im Kastell von Mailand in Gegenwart Lodovico il Moros gegen die Einwände der zugezogenen Sachverständigen zu verteidigen hatten. Leonardo mag beabsichtigt haben, mit dem zweiten Modell, das er im Mai dieses Jahres plante, dann aber doch nicht ausführte, mit ihnen in Wettbewerb zu treten. Bei dieser Gelegenheit wird Bramante sein berühmtes Gutachten abgegeben haben, das wahrscheinlich nach dem Sitzungsprotokoll abgefaßt ist und als *opinio* bezeichnet wird, worin er einem viereckigen Vierungsturm, wie ihn sein Schüler C. Cesariano später in seinem Vitruv von 1521 auf Bl. 15 und 15 verso tatsächlich abbildete, vor dem von der Bauverwaltung gewünschten achteckigen den Vorzug gibt. Die Entscheidung fiel aber zu Gunsten des achteckigen Modells von Amadeo und Dolcebono aus, die am 16. Juli den Auftrag zur Ausführung erhielten. Damit war die lange strittige Frage endlich gelöst und zwar im Sinn einer Anlehnung an den bisherigen Bau sowohl wie an die in der Lombardei überhaupt übliche Form solcher Türme. Am 9. September 1490 nahmen die Arbeiten bereits ihren Anfang und im September 1500 war die Kuppel vollendet, von der Außenverkleidung aber etwa die erste Fensterreihe¹⁴).

Leonardos Entwürfe bauen sich, gleich dem des Amadeo, auf der achtseitigen Grundlage auf. Teils handelt es sich dabei um einen hohen, melonenförmigen Aufbau, der unmittelbar auf den acht, den Vierungspfeilern angegliederten Pfeilern aufrucht; teils um eine überhöhte Rippenkuppel über einem eckigen Tambour: darunter jedesmal eine zweite, innere Wölbung. Das Gesamtgewicht des *tiburio* berechnet er einmal auf 6 680 000 Pfund¹⁵).

In dem einen der Entwürfe von melonenförmigem Aufbau, der besonders sorg-

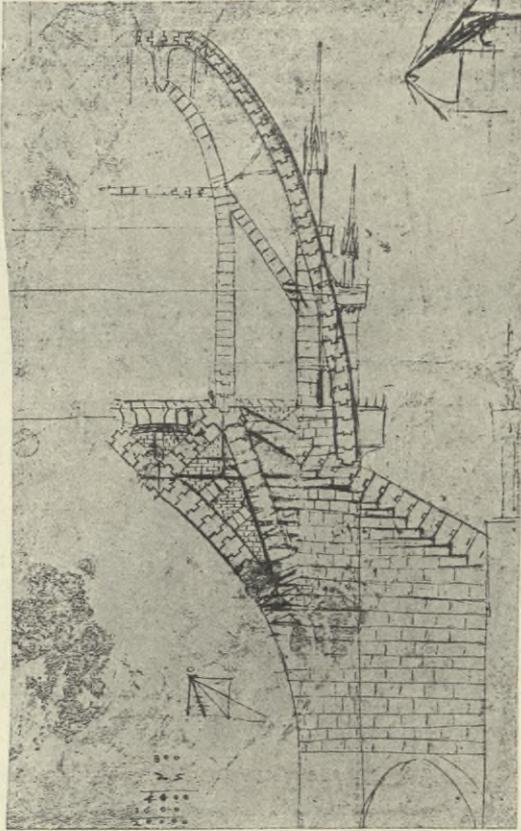
fältig behandelt ist (Abb. R 100, 1 nach dem Cod. Atl. 310; wozu daselbst noch eine wenig veränderte Variante auf der Rückseite 310 v. [b] vorhanden ist), legt er am Fuß des Turmes noch eine zweite innere Wölbung an, die der darüberliegenden als Stütze dient; die Steine sämtlicher Gewölberippen sind dabei ineinander verzahnt; das obere Innengewölbe wird durch Rippen, die von dem Äußern ausgehen, gestützt. Bei dem andern Entwurf dieser Art (Abb. 100, 4, nach dem Cod. Trivulzi 22 v.) ist die untere Innenkuppel bereits fortgefallen, so daß die Wölbung fast der Außenkuppel parallel läuft. Von dieser Form aus wird Leonardo zur Errichtung eines Tambours geführt worden sein (Abb. 99, 1 nach Cod. Triv. 8), den er außen durch acht nach innen gebogene Streben stützt, indem er dazu bemerkt (R. II 758): *l'arco rivescio è migliore per fare spalla che l'ordinario, perchè il rivescio trova sotto se muro resistente alla sua debolezza, e l'ordinario non trova nel suo debole se non aria.* Dies ist also der Entwurf, den er im Jahre 1487 fertigte.

Während Leonardo hier die Formen der Gotik in durchaus eigenartiger Weise verwertet, geht er bei den übrigen Entwürfen, die einen Tambour haben, mit Entschiedenheit zu einer Gestaltung im Geist der Renaissance über, die er, nach Geymüllers Ausdruck, mit bewundernswerter Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit der gotischen Konstruktion anpaßt. Auf einem Blatt des Cod. Atl. (266, unten links; Abb. R. 99, 3) finden sich vier Entwürfe, die den Tambour teils mit acht, teils sogar mit sechzehn halben Rundkapellen umgeben, wodurch sich die Gesamtform sehr derjenigen von S. Peter in Rom nähert und ihr an Schönheit sogar gleichkommt¹⁶⁾. Ähnlich im Cod. Trivulzi (9, Abb. Richter II, S. 61, Fig. 2) und Grundriß (Cod. Triv. 21, Abb. 100, 2). Auf diese Gestaltung, die mit den sonstigen Architekturstudien Leonardos durchaus übereinstimmt, wird er höchst wahrscheinlich gekommen sein, nachdem Bramante im Jahre 1490 sein Gutachten über den Entwurf Amadeos abgegeben hatte.

Ein anderer wichtiger Bau jener Zeit, derjenige des Domes von Pavia, führte Leonardo im Juni 1490 nach Pavia, wo er ein halbes Jahr, mit mathematischen und technischen Untersuchungen beschäftigt, blieb. Am 17. August 1487 hatte ein „erfahrener Baumeister“ (Bramante?) einen Entwurf für diese Kirche an den Bischof der Stadt, den in Rom lebenden Kardinal Ascanio Sforza, einen Bruder Lodovico il Moros, gesandt. Da dieser Entwurf jedoch den Pavesen zu teuer erschien, betrauten sie Cristoforo Rocchi und Amadeo mit der Ausarbeitung eines neuen, der auch angenommen wurde, so daß schon am 29. Juni 1488 der Grundstein zu dem Bau gelegt werden konnte. Am 23. Dezember 1488 erhielten Bramante und Dolcebono,

die wegen dieses Baues von Mailand nach Pavia berufen worden waren und sich dort einige Tage aufgehalten hatten, eine Zahlung von 32 Lire für Modelle und Zeichnungen, die von ihnen gefertigt worden waren. Sie scheinen bei dieser Gelegenheit nur Ratschläge erteilt und Verbesserungsvorschläge gemacht zu haben¹⁷⁾.

Als nun der alte Francesco di Giorgio von Mailand aus, wohin er wegen des Vierungsturms des dortigen Doms berufen worden war, im Juni 1490 nach Pavia ging, um auch hier über den geplanten Bau sein Gutachten abzugeben, begleitete ihn Leonardo, der beauftragt war, mit ihm zusammen das Gutachten abzufassen¹⁸⁾. Beide waren bis zum



SKIZZE FÜR DIE KUPPEL DES MAILÄNDER DOMS
Federzeichnung. Codex Atlanticus

er ausgeführt worden ist. Doch ist daraus nicht zu ersehen, welche Änderungsvorschläge Leonardo etwa gemacht haben könnte¹⁹⁾. Diese Zeichnung ist schon in dem Geist seiner reifsten Entwicklung als Architekt gemacht; da sie aber sich auf den Grundbau bezieht und somit schon in diesem frühen Abschnitt der Bauarbeiten entstanden sein muß, so ergibt sich hieraus die Folgerung, daß Leonardo überhaupt schon um 1490 seine volle Höhe als

verbrauchten in der Locanda del Saraceno für 20 Lire. Ein von Leonardo mit der Feder gezeichnete Grundriß des Domes, in Form eines lateinischen Kreuzes und mit den gleich großen halbrunden Abschlüssen des Chores wie der beiden Kreuzarme nach dem Muster von S. Lorenzo in Mailand (Abb. bei Richter, Litt. Works II Taf. 97, nach Ms. B. 52; dazu Text II S. 53), stimmt gut zu dem Bau, wie



PFERDESTUDIEN
Federzeichnung. Windsor

Architekt wird erreicht haben, somit in der vorhergehenden Zeit wesentlich auf diesem Gebiete tätig gewesen sein muß, während unmittelbar nach dieser Zeit bereits Aufgaben ganz anderer Art an ihn herantraten, die ihn bis zum Ende seines Mailänder Aufenthalts wesentlich beschäftigt haben, so daß ihm von da an nur wenig Zeit für die Beschäftigung mit der Architektur übrig geblieben sein kann. Bei der Ähnlichkeit in der Auffassungsweise zwischen diesen Entwürfen Leonardos und Bramantes Plan für die Peterskirche in Rom wird eine nahe Beziehung beider Künstler durchaus anzunehmen sein. Ja man kann sagen, daß in bezug auf die Ausgestaltung des Planes einer Kirche auf dem Grunde des griechischen Kreuzes kein anderer Künstler sich Bramante überhaupt so unmittelbar und als vollkommen Ebenbürtiger genähert hat, wie Leonardo. Die gemeinsame Wurzel dieser Auffassung aber ist in dem römischen Bau von S. Lorenzo in Mailand zu erkennen.

Bevor wir auf die Baugedanken Leonardos näher eingehen, wird hier noch zusammenzustellen sein, was über seinen weiteren Aufenthalt in Pavia bekannt ist. Der Schüler Marco, den er mithatte und der bei ihm lebte, wird wohl Marco d'Oggionno gewesen sein, dessen Geburtsjahr man um 1470 versetzt und der später viel dazu beitrug, Leonardos Formauffassung, wenn auch in harter Modellierung und mit etwas schreienden Farben, in der Lombardei zu verbreiten und zu befestigen. Ein Schüler Giacomo, den er am Tage der h. Magdalena (22. Juli) 1490 angenommen, bereitete ihm viel Not, da er ihm gleich am zweiten Tage 4 Lire, also eine bedeutende Summe, stahl und ihn weiterhin im Verlauf von weniger als einem Jahre noch viermal bestahl. Leonardo verzeichnet in unglaublicher Geduld und Gutmütigkeit alle diese Fälle, nicht ohne Humor, als handle es sich ihm um das Studium eines besonders merkwürdigen Beispiels menschlicher Niedrigkeit²⁰). Freundschaftlich verkehrte Leonardo dort mit Giacomo Andrea, über den später zu handeln sein wird, und dem maestro Agostino da Pavia, der aus Vaprio gebürtig war und ihm zeitweilig half²¹). Von einem Verkehr mit den Professoren der blühenden Universität, der Lodovico seine besondere Teilnahme schenkte, ist in diesen Aufzeichnungen freilich nicht die Rede; dagegen wird die dortige ausgezeichnete Bibliothek, die im Kastell aufgestellt war und später als Kriegsbeute nach Frankreich wanderte, wo sie jetzt noch zum Teil der Pariser Bibliothek einverleibt ist, erwähnt. Er benutzte auf ihr den Vitelone, d. i. das berühmte Werk jenes polnischen Forschers des 13. Jahrhunderts über die Optik (Perspektive), wovon er sich später notiert, daß die Bibliothek von S. Marco in Florenz ein Exemplar desselben besitze (R. 1507). Dort sah er auch das Planetenuhrwerk, das Giov. Dondi 1364 gefertigt und dem Herzog Giovan

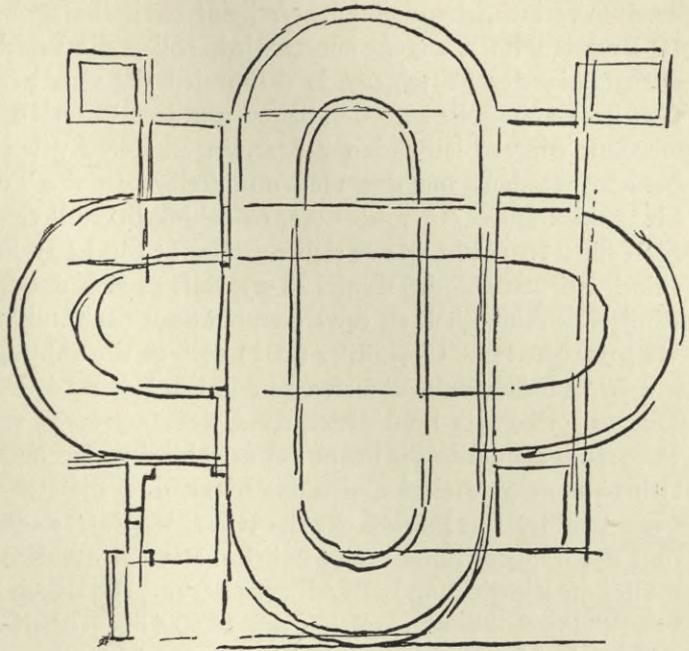
Galeazzo Visconti geschenkt hatte; es war aus Kupfer und Messing in zweihundert Stücken, die die Bewegung der Sterne zeigten, hergestellt. In sein Notizbuch dieser Zeit, das Ms. B. des Pariser Instituts, trägt Leonardo eine Zeichnung der Kirche S. Maria in Pertica ein, macht sich eine Bemerkung über die durch sechs Stockwerke gehenden Schornsteine des Kastells (R. 1023), über die alten in den Tessin gegründeten Holzpfiler, welche die Stadtmauern stützen. Vor allem aber scheint ihn das spätrömische bronzene Reiterstandbild, das damals dort unter dem Namen des Regisole stand, beschäftigt zu haben, da sich darüber eingehendere Bemerkungen seiner Hand in dem Cod. Atl. finden²²). Denn im April 1490 hatte er in Mailand die Arbeit an seinem eigenen Reiterdenkmal wieder aufgenommen. Hier nun sah er wohl zum erstenmal ein ausgeführtes Werk dieser Art. Vielleicht, daß ihn die Ruhe des Orts veranlaßte, seinen Aufenthalt bis zum Schluß des Jahres auszudehnen, um sein Werk nach Möglichkeit zu fördern. Als dann durch ein herzogliches Rundschreiben vom 9. Dezember 1490 alle Künstler des mailändischen Gebietes nach Mailand befohlen wurden, um dort die Vorbereitungen für die zum folgenden Monat bevorstehende Doppelhochzeit am herzoglichen Hofe zu treffen, wird auch er dorthin zurückgekehrt sein, denn im Januar 1491 treffen wir ihn wieder in Mailand.

Leonardos Tätigkeit als Baumeister bezeugt nicht nur er selbst in seinem Schreiben an den Herzog vom Anfang der achtziger Jahre, sondern nicht minder preisen ihn Vasari, Pacioli und Lomazzo als Architekten²³). Nachrichten von Bauten, die er ausgeführt hat, besitzen wir nur in wenig Fällen, die später anzuführen sein werden. Dagegen haben sich viel Entwürfe seiner Hand in dem Ms. B., das aus der Zeit um 1490 stammt, und im Cod. Atl. erhalten, von denen angenommen werden kann, daß sie zumeist als Vorbereitung für besondere Abhandlungen, wie etwa über den Kuppelbau, über die Natur der Schäden im Gemäuer u. dergl. dienen sollten²⁴).

Geymüller unterscheidet dabei 1) Entwürfe für Bauten, 2) theoretische Untersuchungen.

Die Bauentwürfe, die sich erhalten haben, sind sehr verschiedner Art. Einmal zeichnet er eine ganze ideale Stadt, ähnlich wie er in anderem Zusammenhange Musterbeispiele für gesundheitlich einwandfreie Städte aufstellt; Entwürfe für Paläste und Villen sind selten bei ihm; dafür aber ist er unerschöpflich in dem Erfinden von Kirchen, sei es in Gestalt des griechischen Kreuzes — wie in der überwiegenden Zahl der Fälle —, sei es in der des lateinischen; weiterhin entwirft er Kirchen zu Predigtzwecken, ein großartiges Mausoleum usw.

Stadtanlagen. In seiner Idealstadt (R. 741, 742 mit Abb. Taf. 77, 1 und 2) entwickelt sich der Verkehr der Fußgänger, der Vornehmen, auf besondern Straßen, die in der Höhe des ersten Stockwerks der Gebäude, 6 Braccien über dem Erdboden, geführt sind; während der Fahrverkehr zu ebner Erde auf Straßen vor sich geht, die rechtwinklig zu den Fußbahnen des Obergeschosses gestellt sind und unter diesen durch 6 Braccienbreite Öffnungen



GRUNDRISS FÜR EINE KIRCHE
Federzeichnung. Manuskript B

durchgeführt werden. Bei einer jeden dieser Öffnungen aber befindet sich eine Wendeltreppe, die den Verkehr zwischen den beiden Straßensystemen vermittelt. Von den oberen Straßen wird das Regenwasser durch Öffnungen abgeleitet, die sich in der tiefer gelegnen Mitte der Straße befinden. Über sanft geneigte Rampen gelangt man von ihnen aus durch die Tore der Stadt unmittelbar ins Freie hinaus. — Unterhalb der Häuser aber ist ein vollständiges Netz von Kanälen durchgeführt (R. 745 mit Taf. 79, 1 und 2), damit die Vorräte unmittelbar bis an die Keller gebracht werden können. Der Wasserstand wird dabei durch Schleusen geregelt, damit Anschwellungen, wie sie beim Tessin, der Adda usw. vorkommen, ausgeglichen werden können. Auch Vorschriften zum Reinhalten dieser Kanäle gibt er (Cod. Atl. 82). Um Städte überhaupt gesund zu machen, schlägt er vor, die Wohnstätten in der gehörigen Entfernung voneinander zu errichten (Cod. Atl. 64v., 197v. bei Richter II 1203)²⁵. Stall. In dem gleichen Manuskript B (R. 761 mit Taf. 78, 1) findet sich die genaue Anweisung für die Herstellung eines Stalles, der ohne Mühe sauber gehalten werden kann. Ob es sich dabei um den berühmten Stall des Galeazzo

da S. Severino gehandelt hat, erscheint zweifelhaft. Im Erdgeschoß, das als 10 Braccien hoch angenommen wird, sollen die Pferdestände zu den Seiten ebenso wie der Mittelgang je 6 Braccien für sich beanspruchen. Im obern Geschoß aber sollen an den Seiten nur je 4 Braccien für das Heu gerechnet werden, die verbleibenden 2 Braccien an den Außenwänden dagegen dazu benutzt werden, um das Heu unmittelbar in die Futterbehälter des Stalls hinabzulassen. — Auch für Lorenzo de' Medici soll er einen zweigeschossigen Stall für 256 (nicht wie er sich verschreibt für 128) Pferde entworfen haben (Cod. Atl. 290; Cod. Trivulzi 21 v.), falls es sich dabei nicht um den erst beim römischen Aufenthalt zu erwähnenden Stall für Giuliano de' Medici handelt. Kuppelbauten. Geymüller (101) verlegt die zahlreichen Entwürfe, die so gut wie gar keinen Text aufweisen, in die Jahre 1487—1492, als der Bau des Domes von Pavia im Vordergrund des Interesses stand. Gleich Bramante bevorzugt Leonardo die Form des griechischen Kreuzes oder eines dem Kreise sich nähernden Vielecks, also das Ideal, dem die Renaissance überhaupt entgegenstrebte. Der Einfluß der Bauten seiner Vaterstadt, namentlich des Domes und des Baptisteriums, bleibt bei ihm stets bemerklich; besonders hebt Geymüller die Einwirkung L. B. Albertis hervor, die durch Bramante, wie er meint, vermittelt sein könnte, welcher um 1470 Gelegenheit gehabt haben mag, mit Alberti in Mantua zusammenzukommen. Von der großen Bedeutung, die S. Lorenzo in Mailand sowohl für Leonardo wie für Bramante gehabt hat, ist schon die Rede gewesen.

Geymüller faßt diese Entwürfe in folgende fünf Gruppen zusammen:

I. Ein runder Grundplan, etwa mit umlaufender Säulenhalle und konischem Dach, steht bei ihm vereinzelt; ein anderes mal mit vier runden Anbauten über den Hauptachsen oder über den Diagonalen.

II. Ähnlich auf quadratischem Unterbau.

III. Auf Vierungspfeilern ruhende Kuppel über quadratischem Unterbau:

a) mit Absiden an allen vier Seiten;

b) unter Fortführung der Schiffe um solche Absiden. Ein Plan, auf dem vier Ecktürme hinzugefügt sind, erinnert an die vollkommene Schönheit, die Bramante bei seiner Peterskirche in Rom erreichte (Abb. R. II S. 51).

IV. Auf achtseitigem Unterbau:

a) mit acht gleichartigen Kapellen, wahrscheinlich durch Brunelleschis Cappella degli Angeli in Florenz angeregt (an die ein etwas veränderter Grundriß auf Taf. 94, 2 links erinnert und zum Teil in Anlehnung an S. Maria in Pertica in Pavia (Abb. S. 44, Nr. 2).

Weiter bereichert wird dieser Typus dadurch, daß eine jede dieser acht Ka-

pellern, die bald quadratisch sind, und dann bisweilen mit je drei angefügten Nischen, bald achteckig oder rund, durch eine besondere kleine Kuppel bekrönt wird. — In einzelnen dieser Entwürfe behält das Äußere den quadratischen Grundriß bei, nur mit vier rund vorspringenden Ausbauten (wie auf Taf. 89 unten).

b) die acht Kapellen sind verschieden gestaltet, indem die auf den Hauptachsen stehenden einen andern Typus haben als die auf den Diagonalen. Dies ist natürlich die reichste und mannigfaltigste Gruppe.

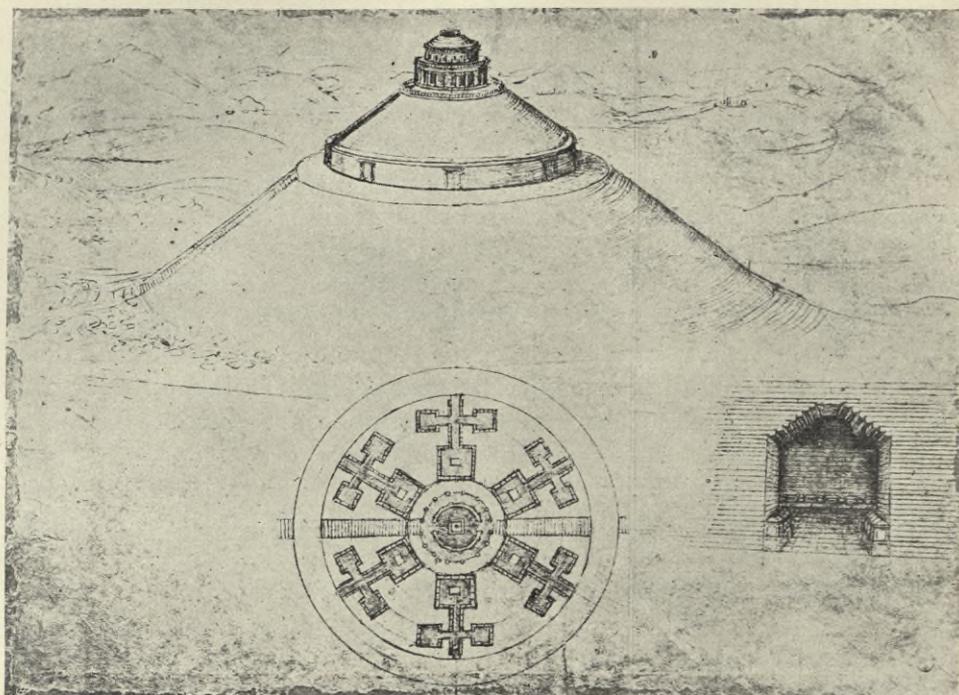
Bald sind die Seiten des Achtecks, die den Hauptachsen entsprechen, breiter gestaltet als die der Diagonalen; bald sind vor vier Seiten Rundkapellen gesetzt oder rechteckige, von Giebeln oder von Kuppeln bekrönte, oder Apsiden. Dazu gesellen sich Rundkapellen in den Diagonalen, mit Glockentürmen darauf (Taf. 90, 4); oder alle Kapellen sind achteckig und dabei die der Diagonalen durch halbrunde Nischen mit dem innern Achteck verbunden.

Dann wieder wird das Hauptgewicht auf die Kapellen der Diagonalen gelegt, indem diese rechteckig mit drei Nischen gebildet werden, während die nach außen vorspringenden der Hauptachsen rund sind und durch halbrunde Nischen mit dem innern Achteck verbunden werden (Taf. 93, 2).

Eine besonders reiche Gestalt bietet auch die Verbindung von rechteckig vorspringenden Kapellen mit je drei Apsiden in der Hauptachse, wobei jedoch deren Kuppeln wesentlich niedriger gehalten sind als die über den Diagonalkapellen (Taf. 87, 2).

V. Studien nach S. Lorenzo in Mailand, Ansicht des Innern in Rotstift (Taf. 87, 1). — Zu dem Entwurf eines in ein Quadrat eingezeichneten und im obern Geschoß von einem über Freitreppen zugänglichen Säulenumgang umgebenen Achtecks hat er angemerkt, daß er nach dem Beispiel der Kirche des S. Sepolcro in Mailand gefertigt sei (Taf. 91, 1).

Langkirchen. Die Grundrisse beziehen sich vorwiegend auf bestehende Bauten, so S. Spirito in Florenz (Taf. 94, 2 rechts); S. Sepolcro in Mailand (Taf. 95, 2 Oberkirche und Krypta; ebendort 1 ein ähnlicher Plan); Außenansicht der Nordseite von S. Lorenzo in Florenz (Taf. 94, 1); eine Kirchenfront, die sehr an S. Maria Novella erinnert, doch bereits der Formensprache Michelangelos sich nähert (Taf. 94, 4, in Venedig). — Mit einer achteckigen Kuppelkirche, deren Kapellen an der Hauptachse im Halbrund vorspringen, verbindet er ein Langschiff mit Glockentürmen am Eingang und Portiken an den Seiten (Taf. 96, 2). — Im Cod. Triv. S. 42 findet G. Porro (Arch. stor. Lomb. 1881, 690) eine Ähnlichkeit mit der Basis des Außenchors von S. M. delle Grazie in Mailand.



FÜRSTENGRUFT
Federzeichnung. Windsor

Predigtkirchen. Mit Entwürfen für eine solche Kirche hat er sich mehrfach beschäftigt. Einmal als Amphitheater (*teatro da predicare*), in dessen Mittelpunkt die Kanzel steht (Taf. 97, 1); dann als Zentralbau mit drei um einen Chor gruppierten Halbrunden (*teatri per udire messa*, Abb. R. IIS. 56 Nr. 1); am eigentümlichsten in Form eines von einer Kuppel bekrönten Kegels, der in seinem Innern umlaufende Ränge hat, zu denen man von außen über Treppen emporsteigt; die Ränge verengern sich im obern und untern Teil des Innern, damit der Redner, der in der Mitte auf einer Säule steht, von allen Plätzen aus gleich gut gesehen und gehört werden könne. (Abb. ebend. S. 56 Nr. 2 und 57 Nr. 3, aus dem Ms. Ashb. II).

Eine Renaissance-Fassade für einen Palast befindet sich im Cod. Triv. 22. Fürstengruft. Besonders großartig ist sein Entwurf für eine Fürstengruft in Form eines gewaltigen Kegels, der von zwei entgegengesetzten Seiten mittels äußerer Treppen erstiegen werden kann und in Zweidrittel-Höhe einen Absatz

hat, von dem aus man zu den Grabkammern gelangt; oben wird er von einem Rundbau bekrönt, um den sich eine Säulenhalle zieht (sehr sorgfältige Federzeichnung der Sammlung Vallardi im Louvre, R. Taf. 98)²⁶).

Ein achtseitiger Tempel von 800 Braccien Umfang wird im Cod. Atl. (R. II 759) beschrieben, vielleicht nach einem syrischen Vorbild entworfen.

Endlich ist der reizende Entwurf (im Ms. B 12) zum Bad der Herzogin zu erwähnen (Abb. bei Beltrami, Castello [1894] 477; Richter Taf. 88, 6. 7. Müntz S. 207), ein achtseitiger Kuppelraum von 20 Braccien (12 m) Durchmesser, von einem sechzehnseitigen Umgang, der acht Ankleidezellen enthält, umgeben und von Wasser umflossen; unter dem Grundriß die Bezeichnung: *fondamento del g(ran) padiglione ch'è nel mezo del laberinto del duca di milano*, unter dem Querschnitt: *padiglione del zardino della duchessa di milano*. Darauf beziehen sich wohl auch die Bemerkungen im Ms. J fol. 28 v.: *del bagnio della duchessa*, und 34: *bagno per iscaldare l'acqua della stufa della duchessa torai 3 parti d'acqua calda sopra 4 parti d'acqua fredda*. Ebenso im Cod. Atl. 103 v. vier Skizzen zu Vorrichtungen, die den Zufluß des Wassers regeln sollen, mit der Erläuterung: *adi primo d'agosto 1499 scrissi qui di moto e peso*. — *Dello bagno della duchessa Isabella — fatto per la stufa ovver bagno della duchessa Isabella*²⁷).

Anhang: Bautechnische Untersuchungen.

Leonardo erklärt einmal, daß er eine Abhandlung über die Ursachen der Mauerrisse zu verfassen gedenke und weiterhin eine über die Beseitigung dieser Schäden. Wie bei seinem Malerbuch wollte er dabei gewisse Grundregeln an den Anfang stellen, aus denen er dann seine Folgerungen zu ziehen hätte. Er mag also, wie Geymüller vermutet, überhaupt die Abfassung eines Werkes geplant haben, das etwa den Titel hätte führen können: über die Stärke der Baumaterialien. Nach dem Urteil desselben Schriftstellers wird er wahrscheinlich der erste gewesen sein, der über diesen Gegenstand gehandelt hat; in seiner Zeit stand er damit völlig allein²⁸).

Risse an geraden Wänden. Risse von gleicher Breite im untern wie im obern Teil entstehen bei Gebäuden, die auf Felsen von schräger Schichtung, in welche leicht Feuchtigkeit eindringt, gebaut sind. Da solche Schichten nicht bis ins Tal hinabreichen, geraten sie leicht in Bewegung und tragen das Stück des Gebäudes, das auf ihnen ruht, allmählich ins Tal hinab. Um dem entgegenzuwirken, müssen auf dem festen Teil des Gesteins Pfeiler errichtet und durch Bögen gut miteinander verbunden werden. Welche Teile des Ge-

steins fest sind und welche sich bewegen, wird dadurch festgestellt, daß man unter dem Mauerwerk einen tiefen Brunnen gräbt und an dessen Wand einen Streifen von Handbreite gut glättet, damit man nach einiger Zeit sehen kann, welcher Teil des Felsens sich bewegt (R. 770).

Mauern müssen gleichmäßig trocknen, es darf also z. B. nicht ein Teil davon sich an feuchtes Gestein anlehnen, während der andre an der Luft gut trocknet (R. 772). — Wenn der Mörtel bei Mauern, die an alte Mauern angefügt werden, zu rasch schwindet, so entstehen senkrechte Risse. Werden Mauern mit Stein belegt, so muß die Mauer erst gut trocknen, bevor die Bekleidung mit Stein erfolgt, wozu weniger Mörtel zu verwenden ist (R. 773).

Grundmauern müssen über die auf ihnen aufruhende Mauer ausgreifen (R. 790 ff.). Unterhalb der Fensterpfeiler soll die Mauer nicht durchbrochen werden. Der Pfeiler nimmt an Tragkraft nicht schlechtweg nach dem Verhältnis seiner Dicke, sondern nach dem Verhältnis der Dicke zur Länge zu. Nischen. Der Druck, der auf Nischen lastet, wird durch den Vergleich mit einer Apfelsine erläutert, deren Schale senkrecht in mehrere Teile zerschnitten ist und bei einem Druck von oben und unten sich an den Stellen am stärksten öffnet, welche von den wirkenden Kräften am weitesten entfernt sind (R. 778 und Taf. 105).

Bögen. Den Bogen erklärt er als eine Kraft, die durch zwei einander entgegengewirkende Kräfte erzeugt wird, drückt dies aber in seiner anschaulichen Weise als *una fortezza causata da due debolezze* aus, nämlich zwei Viertelkreise, die sich in eine einzige Kraft dadurch umwandeln, daß der eine dem Zusammensturz des andern entgegenwirkt (R. 779 ff.). Die beiden Viertelkreise müssen von gleicher Schwere sein und überdies in gleicher Weise und aus gleicher Richtung von oben her belastet sein. Bei einem Halbrund, das über je einem Drittel belastet ist, ergeben sich fünf Bruchstellen (R. 777). Die Stellen, an denen der Spitzbogen zu belasten ist, werden untersucht.

Je weiter die einzelnen Stellen eines Bogens von den beiden einander entgegengewirkenden Kräften entfernt sind, desto weniger Widerstandskraft besitzen sie. Ein Spitzbogen wird nicht brechen, wenn die Sehne seines äußern Bogens die des innern Bogens nicht berührt (R. 781). Wird nur eine Seite des Bogens belastet, so drückt die Last auf der andern Seite von dem Scheitel bis auf den Fuß des Bogens und bringt ihn in der Mitte, die von den Enden der Sehne am weitesten entfernt ist, zum Brechen. Ein Bogen, der in seiner Dicke verdoppelt wird, kann ein viermal so großes Gewicht tragen als der einfache (R. 786). Die Belastung der Bogenzwickel muß so erfolgen, daß die Stoßflächen der Steine nach der Mitte des Bogenkreises zu gerichtet sind. Daß ein



ALLEGORIE
Samml. Bonnat, Paris

belasteter Bogen um so weniger auf die Seite drückt, je stärker er belastet ist, wird an dem Beispiel eines Mannes erläutert, der auf der Handhabe eines Ziehbrunnens sitzt und sich dabei mit den Händen und Füßen an die Brunnenwand stützt, somit die Handhabe weit weniger belastet (R. 788).

Endlich prüft Leonardo noch die Widerstandskraft
der Balken (R. 793ff.).



ALLEGORIE DES NEIDES
Federzeichnung. Oxford

III

Lodovico il Moro



Als jenes letzte Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts anbrach, das Mailand mit Hilfe Leonardos und Bramantes zu der führenden Stellung innerhalb Italiens emporheben sollte, waren die Verhältnisse in jeder Hinsicht so günstig für eine Entwicklung der Kunst, daß die plötzliche Unterbrechung dieser aufsteigenden Bewegung im Jahre 1499 nur auf besondere, von der Kunst ganz unabhängige Umstände zurückgeführt werden kann. In der Tat hängt beides, der Aufschwung wie der Zusammenbruch, aufs engste mit der Persönlichkeit Lodovico il Moros zusammen. Ihm fällt das Verdienst zu, beide Künstler richtig gewürdigt und ihnen angemessene Aufgaben erteilt zu haben; ihn trifft aber auch die Schuld, sie nicht so lange haben beschäftigen zu können, bis sie ihre großen Pläne hätten ausführen und den Grund für eine gesunde Weiterentwicklung hätten legen können. Wie aber seine Einsicht in die künstlerischen Dinge keine so tiefgehende gewesen ist, daß ihm eine bewußte Einwirkung auf deren Gestaltung beigemessen werden könnte, so wird auch seine Schuld an dem unglücklichen Verlauf dieser Entwicklung durch den Umstand abgemindert, daß sein Leben in weit höherem Maße durch die Fragen der Politik als durch die der Kunst bestimmt wurde.

Die Geschichte der mailändischen Kunst unter Lodovico il Moro zeigt aufs deutlichste, wie ein künstlerischer Aufschwung nur dann eintreten kann, wenn der Boden dafür vorbereitet, der Reichtum angesammelt, die Bildung vorhanden ist, um große Aufgaben stellen und deren Lösung als eine Notwendigkeit empfinden lassen zu können. Benutzt der Fürst diese Gunst der Umstände, greift er diese Aufgaben auf, zieht er zu deren Lösung die tüchtigsten Künstler heran, ohne sich zu sehr durch seine persönlichen Neigungen bestimmen zu lassen, so erwirbt er sich den Ruhm eines wahren Förderers der Kunst, mag auch in ihm die künstlerische Ader nur wenig entwickelt sein. Sein Eingreifen aber ist unentbehrlich, denn hier handelt es sich um die Aus-

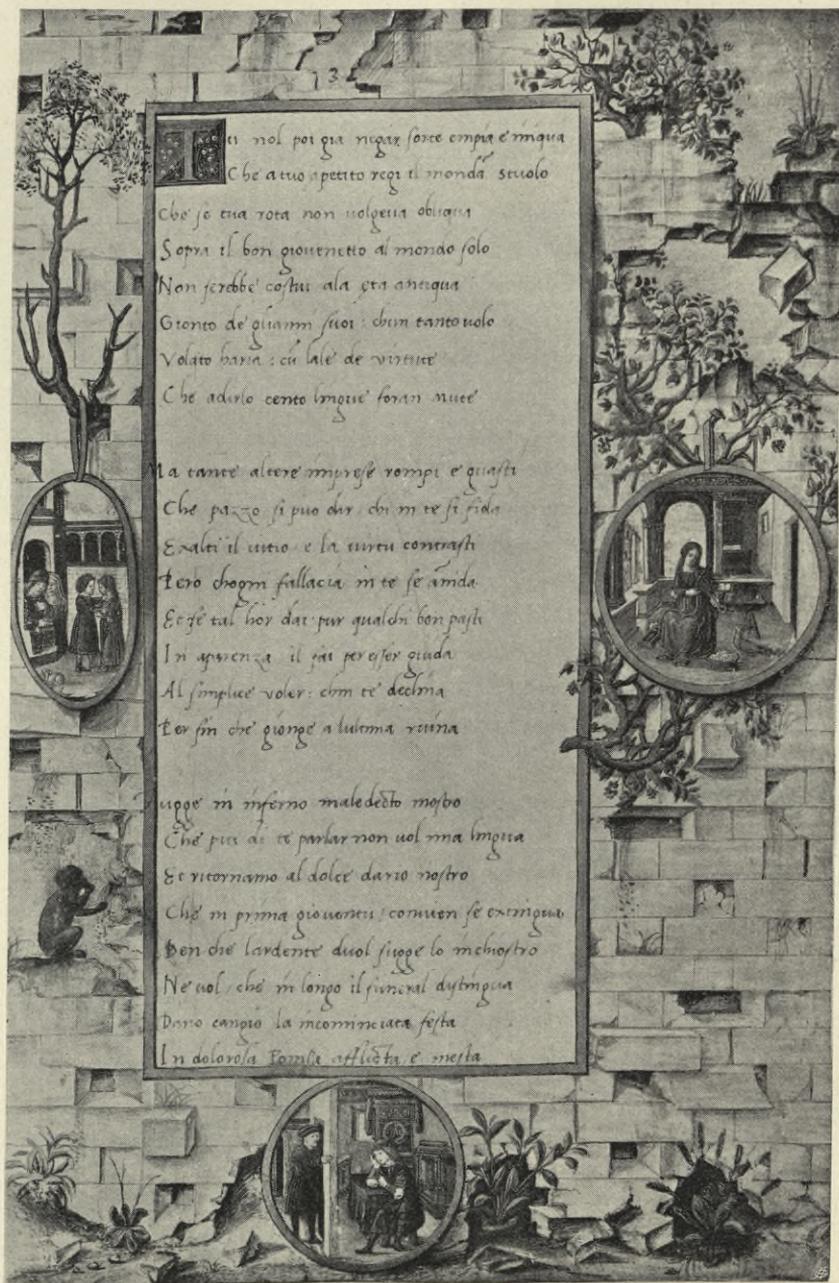
übung eines Königsrechts, das nur ihm, dem Obersten, zusteht. Der Künstler kann freilich erst in Wirksamkeit treten, wenn diese beiden Vorbedingungen erfüllt sind; dann aber ist er es auch, der der Kunst die Richtung gibt: weder die Umstände noch der Auftraggeber vermögen solches. Ob der Künstler aus einer fortgesetzten einheimischen Überlieferung hervorgeht oder aus der Fremde einwandert, ist dabei von untergeordneter Bedeutung, da es sich, wie bei Leonardo und Bramante, nur darum handelt, daß er die Eigenschaften besitze, welche die Zeit fordert und deren Entfaltung sie daher erst ermöglicht. Wie überall in der Natur sind auch auf dem Gebiete der Kunst die Keime stets in überreicher Fülle vorhanden, so daß dafür gesorgt ist, daß im Fall des Bedarfs der rechte Mann auch an die rechte Stelle komme. Dann wirkt er als ein Werkzeug der Vorsehung, indem er mit seiner



MÄNNLICHE FIGUR
Federzeichnung. British Museum

zweige ihr Brot zogen. Daneben wurde Tuch, aus englischer und deutscher Wolle, verarbeitet. Die Verhältnisse lagen also ähnlich wie in Florenz. Seit der Zeit Galeazzo Marias wurde auch, wie gleichzeitig in Deutschland, das Silber in den verschiedenen Alpentälern abgebaut, um Tauschmittel für den gesteigerten Bedarf des Handels zu gewinnen. Das Land wird geschildert als voll von glänzenden Städten, Schlössern und Landhäusern, die Straßen erfüllt

eigenen Aufgabe zugleich auch die der Allgemeinheit löst. Die Zeit um 1490, die Guicciardini überhaupt als die Glanzzeit Italiens bezeichnet, sah Mailand, die Hauptstadt der damals wie jetzt noch reichsten Provinz des Landes, auf dem Höhepunkt ihrer Macht und ihres Wohlstandes. Der im Jahre 1442 dort eingeführte Seidenbau hatte sich so rasch und so günstig entwickelt, daß schon 1460 die Einfuhr fremder Seidenstoffe verboten werden konnte, während im Lande 15000 Menschen aus diesem Erwerbs-



13
Tu nol poi già negar forte empia e magna
Che a tuo spetto regi il mondo stuolo
Che se tua rota non uolgea obliqua
Sopra il bon giouenetto al mondo solo
Non screbbe costui ala gra anequa
Gionto de quamm suoi: chun tanto uolo
Volato haria: cu' lalt' de virtute
Che adulo cento imoue' foran nuue'

La tante altre imprese rompi e quasta
Che parte si puo dir chi in te si fida
Exalta il uicio e la uirtu' contrasta
Tero chogni fallacia in te se amida
Et se tal hor dai pur qualon bon pastu
In apenza il sai per esser guida
Al simple' voler: com te' decima
Ter fin che giunge a lultima ruina

Ugge in inferno maledetto mostro
Che pur de te parlar non uol ma lingua
Et ritornamo al dolce dario nostro
Che in prima gioueneti comuen se extinguat
Ben che lardente duol siogge lo melhostro
Ne uol che in lungo il funeral d'impria
Duro campio la micominciata festa
In dolorosa familia afflitta e mesta

EINFASSUNG AUS PAOLO UND DARIA
Berlin, Kupferstichkabinett (Samml. Hamilton)

von Reitern, die Flußläufe von Schiffen, die Wiesen und Abhänge von Jägern. Das stehende Heer, das 20000 Mann zählte, war eines der ersten von Italien. Hier herrschte der Fürst mit unumschränkter Gewalt. Zeigte auch das Geschlecht, das auf Francesco Sforza, den Begründer der Herrschaft, gefolgt war, sowohl in Galeazzo Maria wie nun auch in dessen Bruder Lodovico die deutlichen Spuren der Entartung, so war doch die Politik jener Zeit gerade so beschaffen, daß mit Hilfe kleinlicher Eigenschaften wie der List mehr erreicht werden konnte als durch Mut und Offenheit. Eine vorzüglich geschulte Diplomatie stand Lodovico zur Seite, um die Schwierigkeiten der Lage, die durch die Zerrissenheit Italiens in viele sich gegenseitig befehdende und je nach den Umständen sich zu wechselnden Gruppen zusammenschließende Staaten bedingt waren, auf dem Wege der Verhandlungen wie der Ränke zu beseitigen oder wenigstens zu umgehen, so daß er tatsächlich die Geschicke Italiens in seiner Hand hielt. Die Versuchung lag freilich schon damals nahe, durch das Bündnis mit einem Nachbarreiche, und zwar zu jener Zeit Frankreich, ein Übergewicht über die andern italienischen Staaten zu gewinnen; doch scheute sich Lodovico zunächst noch vor diesem zweischneidigen Mittel, das ebenso gut zu seinem eignen Verderben ausfallen konnte und später, als er dazu griff, solches auch wirklich tat.

In Mailand wurden damals 18000 Häuser mit etwa 125000 Einwohnern gezählt, einer für jene Zeit außerordentlichen Zahl. Eine Reihe vornehmer Gasthöfe, die Tre Re, der Pozzo, die Stella, die Campana nahmen die fremden Gesandten und die Edelleute auf. Die Frauen Mailands standen in dem Ruf, die schönsten Italiens zu sein. Freilich ging damit auch eine Sittenverderbnis Hand in Hand, die wir aus dem Manganello, jenem Spottgedicht auf die Frauen, das Leonardo besaß, kennen lernen, und die von dem Geschichtschreiber Corio dahin zusammengefaßt wird, daß der Vater seine Tochter zuführe, der Gatte seine Frau, der Bruder seine Schwester. — In dem großen Krankenhause wurden täglich außer den Kranken noch 1600 Menschen beköstigt.

In dieser reichsten Stadt Italiens entfaltete der glänzendste Hof Europas seinen vornehmen Prunk. Der Herzog bezog Einkünfte im Betrage von nahezu 600000 Dukaten, nach jetzigem Geldwert etwa 30 Millionen Lire, die eine zu große Last für das Land bildeten, während 500000 ohne Beschwerde hätten getragen werden können¹⁾. Er besaß den größten Schatz innerhalb der Christenheit²⁾. Unter den zahlreichen festen Schlössern des Landes bildete das Kastell von Pavia noch immer den eigentlichen Fürstensitz, in dem sich der regierende Herzog Gian Galeazzo aufhielt oder eigentlich gefangen gehalten wurde. In Mailand aber war der alte Palazzo dell' Arengo beim Dom, an der Stelle des

jetzigen Königlichen Schlosses, der zu Francescos Zeiten hauptsächlich den Aufenthaltsort der Familie gebildet hatte, so gut wie ganz außer Gebrauch gesetzt worden, seitdem Galeazzo Maria begonnen hatte, das alte viscontische Kastell vor der Porta Giovia wieder auszubauen und prachtvoll einzurichten. Lodovico setzte diese Bestrebungen fort, besonders seit dem Jahre 1490. An das Kastell schloß sich, wie damals üblich, ein großer Park, der *barco*, von drei Miglien Umfang und rings mit einer Mauer umgeben³⁾.

Aus diesem Mailand wollte nun Lodovico il Moro auch einen Anziehungspunkt für Künste und Wissenschaften machen, wie sein Hofpoet Bellincioni sich ausdrückt: *vuole che Milano in scientia sia una nova Atene*. In seiner Visione spielt dieser Dichter sogar ausdrücklich auf Leonardo an, wenn er sagt:

Qui come l'ape al miel viene ogni dotto:
Di virtuosi ha la sua corte piena.
Da Firenze uno Apelle qui à condotto.

Für die Wissenschaft fiel es dem Fürsten nicht schwer, dieses Ziel zu erreichen, da die nahe Universität Pavia ohnehin in steter Beziehung zu Mailand stand, indem die Gelehrten bei der Orte abwechselnd bald hier bald dort lehrten. Für diese 1361 von den Visconti gegründete Anstalt hatte Lodovico sich bemüht, die tüchtigsten Vertreter ihres Faches zu gewin-



BELLINCIONI
Holzschnitt

ausgegeben wurden, gab es aber genug der hervorragenden Persönlichkeiten⁴⁾. Als Ärzte, und zugleich Astrologen, wirkten Gabriele Pirovano und Ambrogio Varese; den Arzt Niccolo Cusano erwähnt Leonardo (*Cod. Atl. 81 v.*); mit den Söhnen des alten Giovanni Marliani, Girolamo und Pier Antonio, die Ärzte und Mathematiker waren, trat er in Beziehung⁵⁾. Als Historiker und Rechtsgelehrte treffen wir Donato Bossi und den gelehrten Staatsmann Pontico Virunio an; Andrea Cornaziano besang in Terzinen die Kriegs-

nen. Der berühmte Humanist Francesco Filelfo aus Tolentino war freilich schon zu Beginn der Regentschaft Lodovicos gestorben; ebenso 1482 der Arzt Giovanni Marliani. Unter den neunzig Professoren, die gegen das Ende des Jahrhunderts dort wirkten und für welche jährlich 7000 Dukaten

kunst; Fazio Cardano, geboren 1444 in Mailand, hatte sich 1466 in dem Collegio dei giureconsulti Milanesi einschreiben lassen; er war Jurist, Mediziner, Mathematiker und wurde als *septem artium liberalium monarcha* bezeichnet; von ihm erholte sich Leonardo, laut seinen Notizen, öfters Rat wegen Büchern, z. B. wegen der *Proporzioni d'Alchindo* (Cod. Atl. 222)⁶). Groß war die Zahl der Geschichtschreiber: Simonetta (aus Calabrien), Bartolommeo Calco, Corio, Tommaso Piatti, Tommaso Grassi, Giacomo Antiquario (aus Perugia). Unter den Philologen zeichneten sich aus: Constantinus Lascaris und Demetrius Chalondylas aus Griechenland, der letztre 1491 im festen Lohn (*pingue minerval*) für Mailand gewonnen; Giorgio Merula, der 1482 von Venedig berufen worden war und 1494 starb, und dessen Bruder (?) Giulio; Alessandro Minuciano, Emilio Ferrari; als Nachfolger Filelfo wirkte Boninus Mombritius. Endlich hatte Leonardo noch Beziehungen zu dem Kriegsmann, Ingenieur, Theologen Pietro Monti, der 1460 in Mailand geboren, jung nach Spanien gegangen war, von wo er 1492 in seine Vaterstadt zurückkehrte⁷).

Für die Blüte der dortigen Wissenschaften spricht auch die frühe Entwicklung der Buchdruckerkunst in Mailand. Der Ruhm, das erste überhaupt in Italien gedruckte Buch erzeugt zu haben, die *Historia Augusta* (1465), wird wohl der Stadt nicht zu belassen sein⁸); dafür ist aber dort sicher das erste ganz im Griechischen gedruckte Buch, die Grammatik des Lascaris, 1476 entstanden, auch soll dort das erste hebräische Buch 1484 gedruckt worden sein. Endlich hat Mailand das früheste mit (eingeklebten) Kupferstichen gezierte Buch hervorgebracht, die *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia* des Fra Pacifico Novarese, 1479 (nicht 1469) von G. Brebia und Fil. de Lavagnia in Quarto gedruckt, mit drei Kupfern (Exemplare in der Ambrosiana und ehemals in der Sammlung Angiolini in Mailand).

Lodovico selbst scheint freilich keinen ausgesprochenen Sinn für die Wissenschaft besessen zu haben. Unter den Handschriften der Bibliothek von Pavia, die jetzt in der Pariser aufbewahrt werden, hat sich nur eine für ihn selbst ausgeführte, ein Sallust erhalten. Andererseits wissen wir jedoch, daß er 1488 Matthias Corvinus von Ungarn um die Darleihung einer Handschrift des Frontinus bat, und daß er 1491 in den Klöstern Mittelfrankreichs und bei den Händlern nach Manuskripten, besonders von Klassikern, suchen ließ, eventuell auch um Abschriften davon nehmen lassen zu können, da sie in Italien schwer zu finden seien. – Für Dichter zeigte er eine größere Teilnahme; aber freilich gehörten die Leute, die sich dort als Hofpoeten auftraten, einer eignen Art an. Von dem Gedicht Paolo e Daria, das Gaspare Visconti in *Ottave Rime*

schrieb, befindet sich das prachtvoll ausgestattete Widmungsexemplar für Lodovico il Moro in der Hamiltonschen Handschriftensammlung des Berliner Kupferstichkabinetts; das Gedicht selbst ist aber ebenso plump und ungenießbar wie die Reimereien des Antonio Camello genannt Pistoia⁹⁾. Pistoias Nebenbuhler Bernardo Bellincioni, der aus Florenz herbeigezogen war, verbauerte hier stark¹⁰⁾. Selbst Bramantes Poesien können uns nicht entfernt die Achtung vor ihrem Schöpfer erwecken wie dessen Bauten¹¹⁾. Als das Schlimmste, was damals in Versen verbrochen wurde, schildert Müntz (101) die um 1499 gedruckten Antiquarie prospettiche romane composte per Prossettivo Milanese dipintore, welche Leonardo gewidmet sind und die Altertümer Roms aufzählen. Sie haben wenigstens ein sehr schönes, in Holz geschnittnes Titelblatt, die Gestalt eines knieenden nackten Mannes, der mit Messungen beschäftigt ist und deutlich den Einfluß Leonardoscher Formgebung bekundet (Abbildung bei Müntz 95). Diese dispensateurs de gloire, wie Müntz sie nennt, konnten trotz all der Mühe, die sie sich gaben, zu Lodovicos Ruhm doch nicht viel beitragen. Daß aber Leonardo selbst nicht, wie man bisher angenommen hatte, unter die Dichter gegangen war, hat Uzielli auf das weitläufigste nachgewiesen¹²⁾.

Von Verständnis getragen war dagegen Lodovicos Liebe zur Musik. Wie schon sein Bruder Galeazzo Maria getan, der keine Mühe scheute, um die mailändische Kapelle zu der reichstbesetzten und besten Italiens zu machen, und zu solchem Zwecke sich Musiker und Sänger aus den Niederlanden, Frankreich und Deutschland kommen ließ, ja sie selbst der berühmten päpstlichen Kapelle abspenstig zu machen suchte, so fuhr auch Lodovico fort, um die Förderung des mailändischen Musiklebens besorgt zu sein. Wir können also wohl verstehen, daß Leonardos musikalisches Talent den Anlaß gegeben hat, um ihn mit diesem Fürsten in Beziehung zu bringen. Eine Hauptrolle auf diesem Gebiet spielte der Presbyter Franchino Gafurio aus Lodi (1442–1522), der Singmeister des Mailänder Domes, der als solcher den hohen Monatslohn von fünf Gulden bezog¹³⁾. Von einem andern Musiker dieser Zeit, der mit Leonardo bekannt gewesen sein soll, dem Priester Florenzio, besitzt die Trivulziana eine schöne, Ascanio Sforza gewidmete Pergamenthandschrift von 95 Klein-Folio-Seiten, betitelt *Musices libri III* und wie es scheint vor 1492 verfaßt¹⁴⁾. 1493 wurde auch ein Theater in Mailand eröffnet, wofür Lodovico die Anregung am Hofe von Ferrara geschöpft zu haben scheint¹⁵⁾.

Während des ersten Jahrzehnts von Leonardos Anwesenheit in Mailand hatte sich die Kunst günstig und in einer durchaus selbständigen Weise entwickelt. Der Malerei war freilich eine gewisse Derbheit in der Auffassung eigen, die



ARISTOTELES UND CAMPASPE
Federzeichnung. Hamburg, Kunsthalle

sie sowohl von der Zierlichkeit der gleichzeitigen Florentiner wie von der Farbenpracht der Venezianer unterschied, aber doch als Ausfluß des gleichen Zeitempfindens erscheinen ließ, das in Mantua die Fresken Mantegnas und in Ferrara die großen Kirchenbilder Ercole Robertis zeitigte. Aus dem Jahre 1485 stammen zwei Werke, die als Hauptleistungen dieser mailändischen Schule anzusehen sind: das Fresko Foppas aus S. Maria di Brera, das die Madonna hinter einer teppichbehangnen Brüstung stehend darstellt, wie sie von dem jugendlichen Johannes d. T. und auf der andern Seite von einem Engel angebetet wird (jetzt im Museum des Kastells), das in seiner zarten Färbung und weichen Modellierung den Werken Melozzo da Forlis nahekommmt; und das große vielteilige Altarbild in Treviglio an der Adda, das Butinone zusammen mit Zenale ausführte, woran der Hauptanteil letzterem zufällt. Macht sich hier auch noch in einzelnen Teilen die unbeholfne Eckigkeit, Magerkeit und trübe Färbung geltend, welche die sonstigen Werke Butinones kennzeichnet, so entfaltete Zenale dafür in seinem 1491 entstandnen großen Beschneidungsbilde im Louvre, das er für Jacopo Lampugnano gemalt hatte und das im Kloster der Oblati seine Aufstellung fand, jenen würdevollen, mit Schönheit gepaarten Ernst, der es wohl verständlich erscheinen läßt, daß Leonardo zu dem wesentlich ältern Künstler (Zenale war 1436 geboren) in ein nahes Freundschaftsverhältnis trat¹⁶).

1489 hatte auch Foppa ein großes Altarwerk für Savona an der Riviera, den Geburtsort des spätern Papstes Julius II., begonnen, das er jedoch unvollendet in Stich ließ, worauf Brea es vervollständigte. 1490 aber begann ein Schüler Foppas, Ambrogio Bergognone, zusammen mit seinem Bruder Bernardino, in der Certosa von Pavia jene Reihe von frommen und schönen Altarbildern zu malen, die noch jetzt einen Hauptschmuck dieser Kirche bilden. Die groß wirkenden Freskomalereien mit girlandentragenden Engeln im Querschiff der Kirche, die G. Carotti (*Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, 1905, 162, mit Abb.) mit Unrecht Bramante zuschreiben möchte, wird er um die gleiche Zeit geschaffen haben. Auch die Hauptwirksamkeit Bramantes als Maler wird in diese Zeit zu versetzen sein, vor allem sein breit modellierter Schmerzensmann in Chiaravalle und die Heldengestalten aus der Casa Panigarola, später Prinetti (jetzt in der Brera), die sich durchaus den übrigen Malereien der Zeit einfügen. Lodovico il Moro scheint freilich all diesen Künstlern damals nur wenig Beachtung geschenkt zu haben, da wir von keinen Aufträgen wissen, die er ihnen erteilt hätte (Bramantes Argus im Kastell stammt erst aus den neunziger Jahren). Sein Hofmaler war, und zwar schon seit mindestens 1482, der wenig selbständige Ambrogio Preda, der vornehmlich als



ALLEGORIE AUF DIE REGIERUNG
Federzeichnung. Oxford.

Bildnismaler verwendet wurde und erst später, als er unter den Einfluß Leonardos geraten war, einen gewissen Aufschwung nahm, freilich nur mit dem Erfolge, daß er alle zarten und feinen Eigenschaften des Meisters ins Harte und Übertriebne umwandelte. Endlich scheint Leonardo den 1453 in S. Ginesio gebornen Maler Dom. Balestrieri gekannt zu haben, der in Mailand lebte (Cod. Atl. 229 v.; So. Fonti).

Auch von den Bildhauern jener Zeit scheint Lodovico nur wenig Notiz genommen zu haben. Unter ihnen stand Amadeo obenan, der von 1482–84 sein Bestes in den Reliefs des Domes von Cremona leistete, während um 1483 auch Briosco seine Wirksamkeit begonnen hatte. Daß Lodovico an Leonardos Fähigkeit, das Reiterdenkmal seines Vaters auszuführen, irre wurde und Lorenzo de' Medici zu Ende der achtziger Jahre bat, ihm noch andre florentiner Künstler dafür zu empfehlen, braucht bei der Größe und Ungewöhnlichkeit des Unternehmens nicht wunder zu nehmen.

Anders lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Baukunst. Seit dem Jahr

1487, in welchem Leonardo mit der Anfertigung eines Modells für den Vierungsturm des mailänder Domes betraut worden war, hatte im Lande überhaupt eine gesteigerte und erhöhten Zielen zustrebende Bautätigkeit begonnen. Tommaso Rodari wurde damals als der leitende Baumeister des Domes von Como bestellt, Cristoforo de' Rocchi als derjenige des neubegründeten Domes von Pavia, dessen großartigen Entwurf Geymüller auf Bramante zurückzuführen geneigt zu sein scheint. Dieser letztere Bau wurde im Auftrage des Kardinals Ascanio Sforza, des ältern Bruders (geb. 1445) von Lodovico und Bischofs von Pavia, eines durch seine echte und verständnisvolle Kunstliebe ausgezeichneten Mannes, ausgeführt. Bramantes wesentliche Tätigkeit als Baumeister scheint erst, wenn man von der wunderbaren Sakristei von S. Satiro absieht, in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts zu fallen. Lodovico il Moro aber schöpfte aus der zunehmenden Macht seines Hauses und der Befestigung seiner Stellung den Antrieb, nun auch die Stadt und besonders das Kastell zu verschönern. Daß auch Leonardo dabei in Frage kam, ist aus der Mitteilung des Staatssekretärs Bartolommeo Calco an den Herzog vom Jahre 1490 zu folgern: Mag. Leonardo Fiorentino me ha dicto sarà semper aparechiato onne volta sij rechiesto (Malaguzzi Valeri, Milano II 22). Seitdem zu Anfang des Jahres 1490 die Hochzeit von Lodovicos Neffen, des Herzogs Gian Galeazzo, stattgefunden hatte, waren einander die Festlichkeiten am Hofe fast ohne Unterbrechung jährlich gefolgt, worunter namentlich Lodovicos eigne Hochzeit im Jahre 1491 hervorragte. Dies veranlaßte ihn, den Platz vor dem Kastell frei legen zu lassen, die angrenzenden Straßen von den Bauten, die den Verkehr beengten, zu befreien, die Häuser schmücken und bemalen zu lassen. Nicht so sehr die Lust am Bauen trieb ihn dabei an, als der Wunsch, für die prächtigen Aufzüge den nötigen Raum zu schaffen und dadurch den Ruhm seiner Hofhaltung zu erhöhen. Der Hofpoet Lazzaroni versäumte denn auch nicht, in seinem Gedicht *De nuptiis Imp. Maj.* 1494, ihm das Zeugnis auszustellen, daß er *d'una rugosa vecchia fatta aveane un' avvenente ed elegante donzella*, aus einer runzlichen Alten eine liebebreizende Jungfrau gemacht habe¹⁷). Ebenso verfuhr er in Pavia, der Residenz des Herzogs, während die Verschönerung seiner Geburtsstadt Vigevano erst aus der Mitte der neunziger Jahre stammt. Daß in der wichtigen Frage wegen des Vierungsturms des mailänders Domes auch auswärtige Baumeister herangezogen wurden, ist schon früher erwähnt worden: wie Francesco di Giorgio aus Siena so kam 1490 auch Luca Fancelli (genannt *Pauperio*), ein geborner Florentiner, aus Mantua, wo er gerade arbeitete, nach Mailand; der berühmte Singmeister Gafurio hatte ihn von dort abgeholt.

Kann nach alledem Lodovico il Moro nicht als ein geborner Beschützer der Künste und Wissenschaften gepriesen werden, so gebührt ihm doch das Verdienst, den Aufschwung des geistigen Lebens in Mailand von der Zeit an gefördert zu haben, wo er auch diese Bestrebungen in den Kreis seiner allgemeinen Politik einbezog. Die Kunst sollte ihm dazu dienen, den Glanz seiner Hauptstadt vor aller Welt zu bekunden. Gerade in die Zeit aber, da er den Höhepunkt seiner Macht erreicht hatte, fällt auch seine Verheiratung mit der jugendlich lebhaften, ehrgeizigen Beatrice von Este, die sicherlich nicht wenig dazu beigetragen hat, ihn in seinen Zielen zu bestärken. Wohl werden diejenigen recht haben, welche behaupten, die Kunstverhältnisse würden sich noch günstiger gestaltet haben, wenn er, seiner ursprünglichen Absicht gemäß, Beatrices feinsinnige Schwester Isabella hätte zur Frau gewinnen können. Aber größere Werke als Leonardos Abendmahl und sein Reitermodell wären auch unter der äußersten Gunst der Verhältnisse nicht zustande gekommen. Denn die gewaltige Wirksamkeit, die dieser nun in dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts entwickelte, war weit mehr noch eine Folge der allgemeinen Verhältnisse als eine Frucht der besondern Gunst eines einzelnen Fürsten.

Die Beweggründe, welche Lodovicos Handeln bestimmten, waren durchaus alltäglicher und sehr wenig idealer Art. *Ambizione e paura*, Ehrgeiz und Furcht, nennt ein zeitgenössischer Schriftsteller als die Haupteigenschaften seines Wesens. Nicht offen und mit entschlossener Begeisterung ist er verfahren, sondern vorsichtige kühle Überlegung hat die Richtschnur seines Lebens gebildet. Achille Dina, der ausgezeichnete Schilderer seiner Jugendjahre, hebt vor allem seine Verschlagenheit und seine Geduld hervor; als bezeichnend erscheinen ihm seine Selbstbeherrschung, Schmiegsamkeit, Achtsamkeit, sein Fleiß und die Schärfe seines Verstandes¹⁸⁾.

Schon frühzeitig wußten florentiner Gesandte seine *bona e dolce natura* zu rühmen. Gleich seinen Brüdern zeichnete er sich durch die offenbar von der Mutter, der Herzogin Bianca Maria, ererbte Schönheit der Gesichtszüge aus; angioletti nannte einst Papst Pius II. diese Kinder Francesco Sforzas. Als dessen viertgeborner, aber erster nach der Erlangung der Herzogswürde geborner Sohn (Vigevano 19. August 1451), erhielt er eine besonders sorgfältige Erziehung, die eine Zeitlang sogar von der Mutter selbst geleitet wurde. Vielleicht daß hierauf die Weichlichkeit seines Wesens, die sogar als weibisch bezeichnet wird, sowie sein Mangel an Mut zurückzuführen sind. Der Vater wurde nicht müde, seine Söhne zu ermahnen, sich beizeiten die nötigen Kenntnisse anzueignen, um dadurch wahren Ruhm zu erringen und das nachzuholen, was ihm selbst gefehlt hatte¹⁹⁾. Die Stunden bestanden in etwas Theologie,

Staatskunst und antiker Literatur; dazu wurden die ritterlichen Künste geübt, Reiten, Fechten, Ringen, Springen, Ballspiel und Tanz. Der Aufenthalt wechselte zwischen den Schlössern von Pavia, Abiategrasso, wo Bianca Maria ihre Jugend verbracht hatte, Lodi, Binasco, Castroleone, alle mit schönen Gärten und Parks; in Mailand bewohnte die Familie den Palazzo dell' Arengo am Dom. Von allen Prinzen erweckte Lodovico die meisten Hoffnungen; er war der begabteste, lernbegierigste und aufmerksamste von ihnen; ein unbestimmtes Gefühl (certa quadam conjectura motus) ließ den Vater von ihm das Höchste er-



ALLEGORIE DES NEIDES

Federzeichnung. Oxford.

warten. Nach Franciscos Tode verbrachte er 1467 fast ein volles Jahr in Cremona, in Stellvertretung seiner Mutter, der die Stadt gehörte. Das dortige Schloß schildert er als von so schönen Gärten umgeben, daß er sich wie neugeboren fühle, als habe er ein irdisches Paradies betreten²⁰). Im folgenden Jahre, 1468, hatte er, gleich seinem Bruder Sforza Maria, dem Herzog von Bari, in seiner Eigenschaft als Herzog von Mortara zweimal wöchentlich an Stelle des Herzogs Galeazzo Maria öffentliche Audienzen in Mortara, Vigevano, Pavia, Monza, Cremona abzuhalten. Ist darin auch ein Zeichen der Gunst zu erblicken, worin er sich bei seinem Bruder, dem Herzog, befand, so war doch die Aufgabe, sich die Zuneigung eines so despotischen Herrschers zu erhalten, keine leichte. Hier lernte er sich verstellen und gedulden. Nicht gering war die Zahl seiner Schlösser und Besitzungen: Pandino im Gebiet von Lodi, das Galeazzo Maria 1467 dem Sanseverino abgenommen hatte: Villa-

nova, das Roberto Sanseverino ihm 1469 geschenkt hatte; ferner Scurano, Bassano, die Täler von Compigino, Meletolo, Oleda, Brescello und Mortara, wovon er den Grafentitel führte. Galeazzo Maria wies einem jeden seiner Brüder ein Jahreseinkommen von 2000 Dukaten zu, verlangte aber auch von ihnen, daß jeder nicht weniger als 50 Personen (*bocche in casa*) an seinem Hof halte. 1471, bei zwanzig Jahren, war Lodovico Vizegouverneur von Genua; im März desselben Jahres begleitete er Galeazzo Maria samt seinen Brüdern Filippo und Sforza nach Florenz, wobei ein jeder von ihnen mit zwanzig Pferden einzog.

Wie sehr es ihm gelungen war, in der Gunst des Herzogs festen Fuß zu fassen, bezeugt vor allem dessen Testament vom November 1471, wonach Lodovico das Herzogtum für den Fall zufallen sollte, daß Galeazzos Söhne: Gian Galeazzo, der Thronerbe, Ermes, der zweitgeborene, und das Kind, das Bona damals unter dem Herzen trug, ohne Nachkommen stürben. Kurz vor Galeazzos Ermordung im November 1476 fielen aber Lodovico und sein Bruder Sforza plötzlich in Ungnade, wohl wegen Beteiligung an einer Verschwörung gegen Cicco Simonetta, den mächtigen Kanzler, vielleicht aber auch weil sie verdächtig waren, dem Herzog selbst nach dem Leben zu trachten. Sie mußten sich nach Frankreich begeben, wo sie zu Anfang Dezember anlangten; dort erzielte sie bald darauf die Kunde von Galeazzos Ermordung, die sie zu schleuniger Rückkehr veranlaßte.

Von Lodovicos dreieinhalbjähriger Verbannung, seiner Rückkehr nach Mailand im Herbst 1479 und der Übernahme der Regentschaft zu Anfang November 1480 ist schon früher die Rede gewesen. Sobald er sich im Besitz der Herrschaft sah, hat er nicht etwa, wie sein Vorgänger, zu Mord und Verfolgung gegriffen, um seine Gewalt sicherzustellen. Mild, leutselig und geduldig hat er sich den Menschen und den Staaten gegenüber erwiesen, um ihr Vertrauen zu gewinnen und seine Stellung nicht zu gefährden. Daneben aber hat er unentwegt das Ziel im Auge behalten, sich die unbeschränkte Macht und die volle Willensverfügung zu erringen, sobald die Zeit dafür gekommen sein würde. Um seine Nebenbuhler und Gegner zu schädigen und untereinander zu entzweien, dazu waren ihm keine Mittel zu schlecht, sei es daß es sich darum handelte, Verleumdungen auszustreuen oder Verschwörungen anzuzetteln. Mit Hilfe seiner wohlgeschulten, hochentwickelten, von ihm selbst geleiteten Diplomatie wirkte er durch Ränke und kleine Mittel auf die übrigen Staaten ein, um sich nach dem Satz *divide e impera* die Führerrolle zu sichern. Tatsächlich wurde er damals auch als der Schiedsrichter Italiens gepriesen. Das Lob, das ihm sein Hofdichter Bellincioni spendet:

Il Moro ha della volpe e del leone
E non tende alle mosche mai la rete,

hat aber nur Gültigkeit, soweit es sich auf seine Fuchsschlauheit bezieht; vom Löwen hat er nichts an sich gehabt, und zu spät erst sollte er erkennen, daß das zerrüttete und zerrissne Italien sich nicht ohne entschlossnes Einsetzen der eignen Person wie des eignen Staates gewinnen lasse²¹⁾. Ohne den Nerv, der zu Taten spornt, war er steter Furcht und Anfällen des Kleinmuts unterworfen; was ihn aufrecht hielt war der Glaube an die Allmacht seiner Staatskunst, vor allem aber das Vertrauen auf seine Hofastrologen, ohne deren Rat er keinen Schritt, sei es in großen sei es in kleinen Dingen tat²²⁾.

Zeichnete ihn auch eine große Begabung und seltnes Geschick im Auftreten aus, so fehlte ihm doch jede tiefe Überzeugung, die ihn zu andern Handlungen als den auf nacktester Selbstsucht beruhenden geführt hätte. Der Kunst konnte er daher auch nur eine mittelbare Förderung gewähren. Der Vergleich mit Lorenzo de' Medici mag ja bis zu einem gewissen Grade zutreffen, aber nur um zu zeigen, wie weit beide von der wahren Einsicht eines Cosimo des Alten oder Julius II. entfernt waren²³⁾. Zur Ehre gereicht jedoch Lodovico die Anhänglichkeit und Dankbarkeit, die er Leonardo bis zum Schluß bewahrte und der er 1499 in der Schenkungsurkunde über einen Weinberg so beredten Ausdruck verlieh, indem er ihn als einen Künstler bezeichnete, der den Vergleich mit keinem andern sei es der Vergangenheit oder der Gegenwart zu scheuen brauche, und für dessen Bemühungen jede Belohnung zu geringfügig erscheine²⁴⁾.

Den Beinamen Moro führte Lodovico tatsächlich nach seiner braunen, blutleeren Gesichtsfarbe, die uns auf seinen Bildnissen, z. B. der Pala Sforzesca in der Brera entgegentritt. Diese Beziehung bezeugt nicht nur der späte Lomazzo, sondern auch ein Zeitgenosse, der Chronist Prato. Später wurde dann dieser Name mit dem für die Lombardei so bedeutungsvollen Maulbeerbaum (moro)

in Verbindung gebracht, der als ein Sinnbild der Klugheit galt, weil er spät erst, aus langsam gesammelter Kraft Blätter ansetzt, dann aber plötzlich die reife Frucht hervorbrechen läßt²⁵⁾.

IV

Der Hof Lodovicos



Die fünf Jahre, welche dem Einfall der Franzosen von 1494 vorausgingen, bildeten für den mailänder Hof die Zeit seines höchsten Glanzes, während deren eine Festlichkeit die andere jagte. Hier fand Leonardo reichlich Gelegenheit, eine neue Seite seines Wesens zu zeigen, indem er bei der Herstellung der Festdekorationen mitwirkte.

Den Reigen dieser Feste sollte die am 2. Februar 1489 erfolgte Hochzeit des jungen Herzogs Gian Galeazzo, des Neffen Lodovicos, mit Isabella von Arragonien, der 1470 gebornen Tochter Alfonsos, Herzogs von Calabrien, des spätern Königs von Neapel, eröffnen. Lodovico hatte diese Heirat schon im Juni 1480 verabredet; 1488 war die Braut in Neapel per procura dem Herzog angetraut worden. Am 25. Januar 1489 kam sie in Mailand an; doch mußte die eigentliche Feier wegen des zu Anfang des Februar erfolgten Todes der Mutter Isabellas, Ippolita, einer Schwester Lodovico il Moros, um ein Jahr verschoben werden. So kam es zur Aufführung des von Lodovico il Moro ersonnenen und von dem Dichter Bellincioni in Verse gebrachten Festspiels, des *Paradiso*, erst am 13. Januar 1490. Daß die kunstvolle Maschinerie, die dabei ins Werk gesetzt wurde, von Leonardo erdacht war, bezeugt ausdrücklich ein Zeitgenosse ¹⁾. In dem ersten Saal des Obergeschosses des Fürstenbaus im Kastell, von der Freitreppe aus gerechnet, und zwar in dem Raum, wo Lodovico die Messe zu hören pflegte, war links (wohl an der Fensterseite) die Bühne in Form eines Berges mit Stufen errichtet; im Grunde des Saales aber, wo sonst der Altar stand (also an einer der Schmalseiten), hinter einem Sammetvorhang das *Paradies*. Dieses selbst war in der Gestalt eines Ovals gebildet, das sich von einem goldnen Grund mit vielen leuchtenden Sternen abhob und in Nischen (*fessi*) die sieben Planeten enthielt, die durch Männer dargestellt waren und sich drehten; in der Mitte befand sich Jupiter. Oberhalb dieses Ovals waren die zwölf Zeichen des Tierkreises, von innen erleuchtet, angebracht.



KOSTUMFIGUR
Kreidezeichnung. Windsor

Nachdem Tänze verschiedener Völkerschaften das Fest eingeleitet hatten, begann bei einbrechender Dunkelheit (in der 24¹/₂ Stunde) die Vorführung des Parades mit Reden Jupiters und Apolls. Darauf stiegen sämtliche Planeten von ihren Plätzen herab, priesen Isabella und begaben sich auf den Berg (die Bühne), wo sie sich niedersetzten. Merkur muß die drei Grazien holen, die mit sieben Nymphen und den sieben Tugenden kommen, und übergibt sie Isabella als ein Geschenk Jupiters, während Apollo dieser ein Buch schenkt; unter Gesängen der Grazien und der Tugenden wird dann Isabella in ihre Kammer geleitet²⁾. — Zwei ähnliche Rappresentazioni in lode della Pazienza e della Fatica, mit Versen von Bellincioni, waren wahrscheinlich schon vorher auf einem von den Sanseverini gegebenen Fest aufgeführt worden (Amoretti 38), doch ist nicht bekannt ob Leonardo dabei mitgewirkt hat.

Vielleicht geschah das bei Gelegenheit der Hochzeit, die im Jahre 1489 Galeazzo da S. Severino, der prachtliebende Günstling Lodovico il Moros, mit Bianca, einer natürlichen Tochter dieses Fürsten, gefeiert hatte. Die Sanseverini waren ein altes Geschlecht normännischen Ursprungs. Galeazzos Vater Roberto, der von einer natürlichen Tochter abstammte, war Feldherr der Venezianer gewesen und 1482 von Lodovico geächtet worden. Von dem Dutzend Söhne, das er von drei Frauen hatte, traten Galeazzo und Giovanni Francesco, der conte di Caiazzo, 1483 in Lodovicos Dienste. Galeazzo, der für einen capitano di somma aspettazione galt, wurde 1494 Befehlshaber des mailändischen Heeres; er ließ sich dann 1496 bei Vigevano einen Palast, die Roma Nuova, erbauen; noch in demselben Jahre am 22. November verlor er seine Frau Bianca, die in S. Maria delle Grazie beigesetzt wurde. Nach Lodovicos Sturz trat er gleich seinem Bruder zu den Franzosen über, wurde Ritter des Ordens vom h. Michael und fiel 1525 in der Schlacht von Pavia.

In dem Palast dieses selben Galeazzo wurde, wie Leonardo aufzeichnet, am 26. Januar 1491, bald nach dem Aufenthalt des Künstlers in Pavia, ein Turnierfest zur Feier der Doppelhochzeit am Hofe Lodovicos abgehalten, das Bellincioni besungen hat. Nach dem Entwurf Leonardos hatten dabei einige Stallknechte wilde Männer vorzustellen, wobei es geschah, daß derselbe Giacomo, ein zehnjähriges Bürschchen, das er in Pavia als Schüler angenommen und über dessen Diebereien er unaufhörlich zu klagen gehabt hatte, aus den Kleidern, die einer dieser Stallknechte während des Maskenscherzes auf seinem Bett hatte liegen lassen, den Inhalt einer Börse stahl. Leonardos Skizze zu einem dieser wilden Männer, leider von Schülerhand nachgezogen, hat sich in dem Trivulzi-Manuskript erhalten. Aus derselben Zeit werden wohl auch die schönen Kreidezeichnungen zu andern Kostümen in Windsor, die sogenannte

Beatrice und vier andre Blätter, stammen³⁾. Im Stall Sanseverinos hat Leonardo dann Studien zu seinem Reiterdenkmal nach verschiedenen Pferden gemacht; er notiert einen gianetto grosso (schnelles spanisches Pferd) und einen Sizilianer di messer Galeazzo⁴⁾. Vielleicht entwarf er auch den Musterstall, von dem oben schon die Rede gewesen ist, für denselben Galeazzo; dann wäre es derselbe Stall gewesen, der 1499 durch die Franzosen zerstört wurde⁵⁾. Die am 31. Dezember 1490 erfolgte Geburt des erstgeborenen Sohnes Francesco des Herzogs Gian Galeazzo scheint zu besondern Festlichkeiten keinen Anlaß gegeben zu haben. Der junge Herzog, der Phöbus mit der blonden Mähne, wie ihn Bellincioni nennt, ein an Körper und Geist schwacher Jüngling, verbrachte mit seiner nicht anmutigen, aber ihm treu anhängenden Gemahlin die Jahre in dem festen Schloß von Pavia, wo es ihnen an einem gewissen Prunk nicht fehlte⁶⁾, während die völlige Fernhaltung von allen öffentlichen Angelegenheiten sie zu einem stillen untätigen Leben verdammt, das erst 1494 ein Ende nahm, als der Herzog an langsamem Siechtum starb.

Dagegen wurde bei Gelegenheit der Verheiratung Lodovicos mit Beatrice d'Este im Januar 1491 der größte Prunk entfaltet. Bereits 1480, als sie erst fünf Jahre alt war, hatte sich Lodovico mit ihr verlobt, nachdem er sich vergeblich um ihre um ein Jahr ältere Schwester Isabella beworben hatte. Am 17. Januar 1491 erfolgte nun die Trauung in der Kapelle des Schlosses von Pavia. Lodovico war damals vierzig Jahr alt. In Mailand, wohin er am 18. vorauseilte und Beatrice am 22. nachfolgte, begannen dann die Festlichkeiten, deren Hauptplatz die Sala grande della balla mit jener Loggia dello sferisterio bildete, die Lodovico im Monat vorher durch die besten Maler seines Landes hatte ausmalen lassen. Ambrogio Ferrario, Kommissar der herzoglichen Bauten, hatte durch eine Ordre vom 9. Dezember 1490 aus Vigevano die Meister Troso da Monza, Zenale, Butinone sowie den mag. Augustino de magistro Lionardo nach Mailand zusammenberufen, wohin damals wohl auch Leonardo von Pavia aus gegangen sein wird⁷⁾. Mit der Ausmalung dieser sala della balla begann die neue Ausschmückung des mailänder Kastells, welche noch durch ein halbes Jahrzehnt hindurch fortgeführt wurde. Die Decke war als Himmel mit goldnen Sternen gestaltet; an der Wand aber befanden sich, auf Leinwand gemalt, alle Siege und ruhmwürdigen Taten Francesco Sforzas, mit seinem Reiterbild unter einem Triumphbogen an der Eingangswand⁸⁾. Beatrice erhielt dann die Sala delle asse zu ihrem Wohngemach angewiesen.

Unmittelbar darauf erfolgte am 23. Januar 1491 die Hochzeit des Alfonso d'Este mit Anna Sforza, der Schwester des Herzogs Gian Galeazzo, wobei sie eine Mitgift von 150000 Scudi erhielt. Bereits am 20. Mai 1477 waren

die beiden miteinander verlobt worden, er — geboren am 21. Juli 1476 — noch ein Säugling, sie ein Kind.

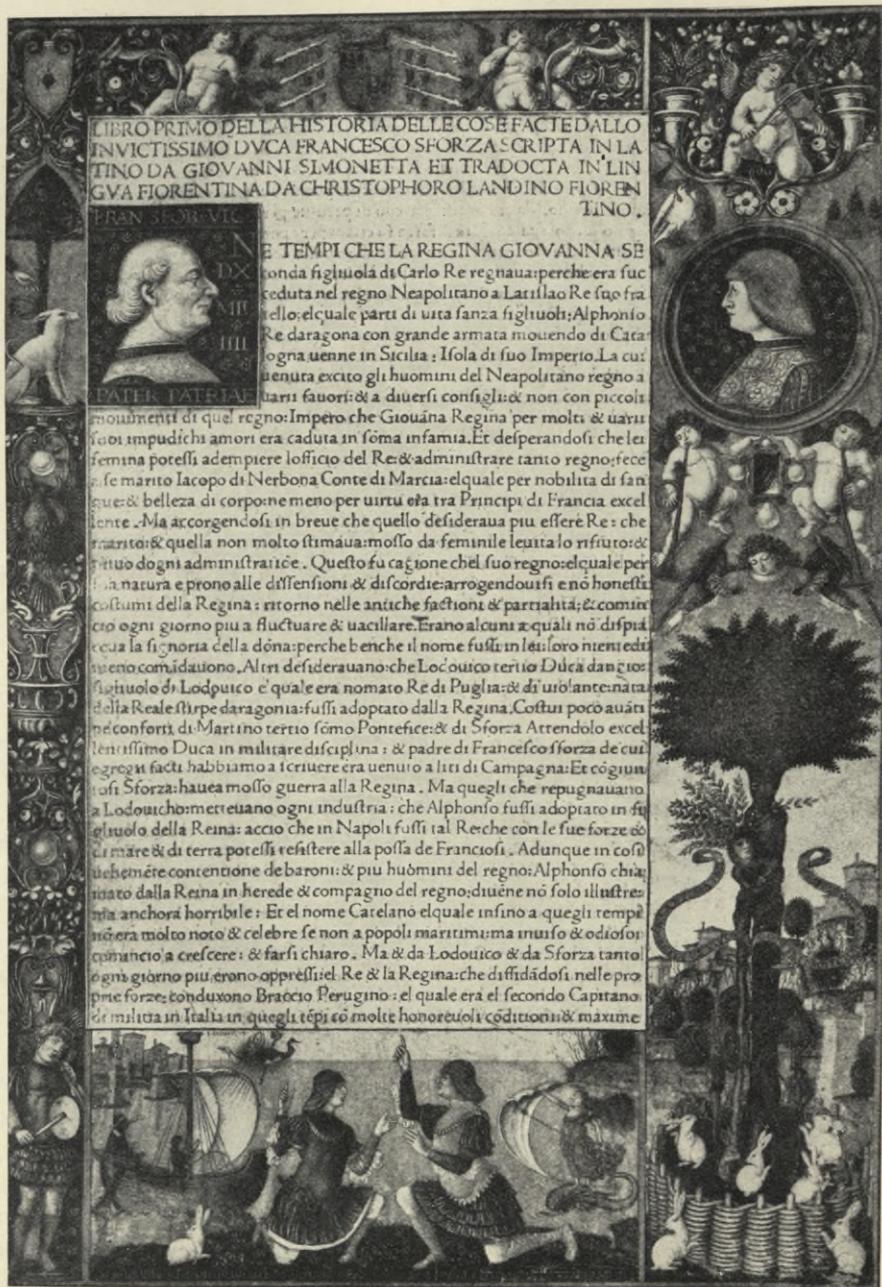
Für eine dieser Gelegenheiten wird Leonardo wohl jene mechanische Vorrichtung getroffen haben, die aus paarweise angeordneten Rollen und Stricken bestand, mittels deren die in der Sala del tesoro (wo sich Bramantes Argus befindet) und in dem anstoßenden Kabinett aufbewahrten Silberschätze verdeckt werden sollten⁹⁾. Ebenso der Anweisung für die Einrichtung eines Maskenfests; ferner für eine *veste da carnovale*¹⁰⁾.

Am 25. Januar 1493 wurde Lodovico der erste Sohn, Ercole, später Massimiliano genannt, geboren. Sechs Tage lang läuteten die Glocken. Die üblichen Geschenke wurden in der Sala del tesoro aufgestellt, neben der das Zimmer der Duchessa sich befand, worin Beatrice ihr Wochenbett abhielt. (Er kam vorübergehend von 1512 bis 1515 zur Regierung und starb 1530.)

Am 30. November 1493 endlich erfolgte mit allem erdenklichen Pomp die Vermählung des Kaisers Maximilian (der am 19. August dess. J. auf Friedrich III. gefolgt war) mit Bianca Maria, der 1472 gebornen Schwester Gian Galeazzos und Nichte Lodovicos (sie starb 1510). Diese Heirat krönte die ehrgeizigen Pläne Lodovicos, der mit der Hilfe des Kaisers das Herzogtum Mailand zu erlangen gedachte und später auch wirklich erlangte. Bianca Maria war, bereits bei zwei Jahren, mit dem Herzog Filibert von Savoiën verlobt gewesen, dann mit Giovanni, dem Erstgeborenen von Matthias Corvinus, weiterhin mit dem König Ladislaus von Böhmen und Ungarn. Wie ihre Bildnisse zeigen, war sie von anmutiger Erscheinung; aber geringer Verstand und übermäßige Vergnügungssucht ließen sie in ungünstigem Licht erscheinen. Glücklicherweise fiel die Ehe mit Maximilian nicht aus. Die Mitgift freilich war von unerhörtem Wert: 400000 Golddukat und für 40000 Dukaten Edelsteine, Goldsachen und Gewänder.

Die Stadt war aufs prächtigste geschmückt. Die Feststraße vom Kastell bis zum Dom war mit efeumrankten Säulen bepflanzt, die durch Guirlanden miteinander verbunden waren, welche „nach antiker Art“ Rundschilde und das kaiserliche Wappen zeigten; ebensolche Guirlanden waren quer über die Straße gezogen. Die Straße selbst war mit Tuch „a la Sforzesca“ bedeckt. Auch an vielen Toren der Stadt waren solche Säulen errichtet, so daß man sich in den Mai versetzt fühlte. Die Hauswände waren mit Atlas (*panni de raso*) bedeckt, dazwischen mit Malereien, die Gobelins ähnlich sahen.

Um 17 Uhr (12 Uhr vormittags) bestieg Bianca Maria den von vier Schimmeln gezogenen Triumphwagen, wo die Herzogin Isabella und die Beatrice d'Este zu ihren Seiten Platz nahmen; auf dem Rücksitz aber saßen drei der vornehmsten



TITELSEITE AUS G. SIMONETTAS GESCHICHTE FR. SFORZAS
Paris, Bibliothèque Nationale

Damen. Darauf folgten die Gesandten, die des Kaisers voran, und Lodovico. Ein Dutzend Wagen nahmen die *prime damiselle de Milano* sowie das Gefolge der Fürstinnen auf. Vor der Schauseite des Domes war ein Vorbau mit Säulen errichtet, der ein hohes Dach von rotem Samt, mit dem Sinnbild der Taube geschmückt, trug. Das Mittelschiff der Kirche war mit Brokat bekleidet, vor dem Chor aber erhob sich ein großer quadratischer von Säulen getragener Triumphbogen, der mit Malereien (*facte de feste antiche*) geschmückt war, vorn das gemalte Reiterbildnis Francesco Sforzas mit dem Wappen der Sforza und darüber dem des Kaisers zeigte, an der Rückseite aber von den kaiserlichen Insignien überragt war. Auf Stufen stieg man dann zu den erhöhten Sitzreihen, dem Tribunale, empor, vor dem zwei besondere Sitze errichtet waren, einer auf der Evangelienseite mit Goldbrokat ausgeschlagen, der andre rechts mit Silberbrokat. Dahinter saßen die Räte und Edelleute. Hoch oben in den äußersten Ecken des Chores waren eine Sängers- und eine Trompetertribüne errichtet, während dazwischen die Theologen, Juristen und Mediziner ihren Platz fanden, mit Grauwerk angetan.

Der Bischof von Brixen vollzog die Krönung der jungen Königin; der Erzbischof von Mailand reichte ihm dabei die mit Rubinen, Diamanten und Perlen gezierte Krone. Beim Hinaustreten aus der Kirche wurden die Schleppe und die Ärmel, „die wie Flügel aussahen“, von den hohen Lehnsträgern getragen. Männer und Frauen bestiegen die Pferde. Die Königin legte den Weg zum Kastell unter einem Baldachin von weißem Brokat, der innen mit Hermelin ausgeschlagen war, zurück. Beatrice d'Este, die diese ganze für die Zeit so bezeichnende Feierlichkeit in einem Brief vom 29. Dezember an ihre Schwester Isabella ausführlich geschildert hat, schließt mit den Worten: *andres sah man nicht als Gold- und Silberbrokat, und wer geringer gekleidet war trug doch wenigstens roten Samt, so daß es wahrhaft großartig anzuschauen war . . .* Der Gesandte Rußlands erklärte, nie eine solche Pracht erlebt zu haben¹¹⁾.

Weil zwei gleichzeitige Dichter, welche diese Hochzeit besungen haben, dabei eines Reiterbildes des Francesco Sforza Erwähnung tun, der eine freilich ohne Leonardo zu nennen, der andre dagegen unter ausdrücklichem Bezug auf das Standbild dieses Künstlers, so hat man daraus folgern zu können gemeint, daß das Leonardosche Modell damals zur Verherrlichung des Festes mit herangezogen worden sei, und man ist nur darüber uneinig gewesen, ob es auf dem Platz vor dem Kastell¹²⁾ oder vor der neben dem Dom gelegnen Corte Vecchia seine Aufstellung erhalten habe. Die ganze Frage erscheint jedoch müßig, wenn man beachtet, daß der eine dieser beiden Dichter, Baldassare Taccone aus Alessandria, in seiner *Coronazione e sponsalizio de la Ser. Regina*

m. Bianca Maria Sforza (Milano, presso Pachel, 1493) nur davon spricht, daß Leonardo damals in der Corte Vecchia an seinem Denkmal gearbeitet habe:

Vedi che in corte fa far di metallo
Per memoria del padre un gran colosso.
I' credo fermamente e senza fallo
Che Gretia e Roma mai vide el più grosso.
Guarda pur come è bello quel cavallo.
Leonardo Vinci a farlo sol s'è mosso,
Statuar, bon pictore e bon geometra.
Un tanto ingegno rar dal ciel s'impetra.
E se più presto non s'è principiato,
La voglia del Signor fu sempre pronta
Non era un Leonardo ancor trovato,
Qual di presente tanto ben s'impronta.
Che qualunche che'l vede sta amirato
E se con lui al paragon s'affronta
Fidia, Mirone, Scopa e Praxitelo,
Diran ch'al mondo mai fusse el più bello.

Der andre, Pietro Lazzaroni aus der Valtellina, aber erwähnt nur überhaupt ein Reiterbild Franciscos, wahrscheinlich eben dieselbe Malerei, welche im Dom den Baldachin unter der Vierung schmückte und somit dem Eintretenden gerade gegenüber sich befand. Er sagt in seinem Gedicht *De nuptiis Imp. Maj. etc.* (Mailand 1494):

Fronte stabat prima quem totus noverat orbis
Sforzia Franciscus Ligurum Dominator et altae
Insubriae, portatus equo . . . 13).

Das Bild Lodovicos, wie dasjenige so manches seiner Zeitgenossen, würde unvollständig sein, wenn man dabei nicht der zahlreichen Geliebten erwähnte, die er besessen hat, und der Kinder, die aus solchen Verhältnissen entsprossen waren. Mit mehreren derselben hat er die Beziehungen sogar noch nach seiner Eheschließung fortgesetzt. Leonardo aber kommt hierbei insofern in Betracht, als er einige von ihnen hat malen müssen, wenn auch keines dieser seinerzeit hoch gepriesenen Bildnisse bis auf uns gelangt ist.

Von der Lucia de Marliano, verheirateten Herzogin von Melzi, hatte Lodovico schon 1476 einen am 17. April gebornen Sohn gehabt¹⁴⁾. Noch früher hatte sie ihm eine Tochter geboren, bei der sein Bruder, der Herzog Galeazzo Maria, Pate gestanden zu haben scheint; damit mag die Schenkungsurkunde zusammenhängen, die er ihr 1475 unter dem Beistand des Herzogs ausstellte. Diese Tochter wird jene Bianca gewesen sein, die Galeazzo da Sanseverino im Jahre 1489 heiratete und die 1496 starb. Der Marliani schenkte dann

Lodovico nach dem Tode Beatrices den Palast und den Garten von Cusnago, die bis dahin Beatrice gehört hatten¹⁵⁾.

Cecilia Gallerani, aus einer vornehmen mailändischen Familie stammend, war vortrefflich erzogen, so daß sie das Lateinische fließend schrieb und sprach, wie der Bischof Bandello, der sie als eine moderne Sappho bezeichnet, in seinen Novellen von ihr rühmte. Sie wird als schön, geistreich, von den feinsten Geistern der Zeit gepriesen geschildert. Ihr schenkte Lodovico schon 1481 eine Herrschaft in der Nähe von Saronno; 1491 aber, als er Beatrice heiratete, einen Teil des Palazzo dei Carmagnola oder Dal Verme (der Broletto genannt), den der herzogliche Baumeister Giovanni de' Busti für sie ausbaute¹⁶⁾. Von ihr wird wohl der Sohn Sforza stammen, der um den August 1487 im Alter von zwei oder drei Jahren starb, an demselben Übel, an dem bereits ein anderer Sohn Lodovicos gestorben war. Er wurde als schönes Kind gerühmt und der Vater hatte ihn sehr geliebt¹⁷⁾. Im Mai 1491 gebar sie ihm den Sohn Cesare, der 1512, beim Einzug seines Bruders Massimiliano, das herzogliche Schwert voranzutragen hatte. Auf Veranlassung Lodovicos heiratete sie dann den Grafen Lodovico Carminati Bergamino, der nach der Einnahme Mailands von Ludwig XII. zum Rebellen erklärt wurde und 1503 nach Mantua flüchten mußte, während seine Pension von 300 Dukaten einem Trivulzi zugewiesen wurde¹⁸⁾. Auch Cecilia wandte sich nach Lodovicos Sturz nach Mantua, von wo aus sie durch Isabella Gonzaga den Franzosen als eine *gentil-donna degna d'ogni riguardo per virtù e costumi* empfohlen wurde. Sie starb erst 1536 hochbetagt.

Ihr Bildnis muß Leonardo noch vor 1492, dem Todesjahr Bellincionis, gemalt haben, da dieser es in einem Sonett besingt¹⁹⁾. Wegen dieses Bildnisses führte im Jahre 1498 die kunstliebende Isabella Gonzaga mit Cecilia jene bekannte Korrespondenz, worin sie sie um Übermittlung des Bildes nach Mantua bat, sowohl um ein von Leonardo gemaltes Bildnis mit einem solchen von Giovanni Bellini zu vergleichen als auch um die Züge Cecílias kennen zu lernen; worauf letztere es umgehend schickte mit dem Bemerkten, daß das Werk als Schöpfung Leonardos wohl unvergleichlich sei, aber für ihr Bildnis jetzt nicht mehr gelten könne, da sie sich seit der Zeit, da es in den Jahren ihrer unvollkommenen Entwicklung gemalt worden, vollständig verändert habe; worin nicht sowohl, wie gewöhnlich geschieht, ein Bedauern über die verlorne Jugendblüte, als vielmehr der berechtigte Stolz einer zu voller Entfaltung gelangten Frau zu erblicken sein dürfte²⁰⁾. Dieses Bildnis hat man von altersher in dem jener Lautenspielerin zu erblicken geglaubt, wovon die Ambrosiana eine Kopie besitzt. Das Original, das sich im 18. Jahrhundert bei den Marchesi

Bonesana in Mailand befand und jetzt dem Grafen Cesare del Mayno ebenda selbst gehört, ist aber als ein Werk des Bartolommeo Veneto erkannt worden²¹). Das Verhältnis zu der dritten Geliebten, Lucrezia Crivelli, fällt erst in die Zeit seiner Ehe mit Beatrice. Sie war deren Hofdame und Girolamo Stanga weiß in einem Briefe vom 13. August 1495 an Isabella Gonzaga zu berichten, daß Lodovico in sie sterblich verliebt war, aber große Vorsicht bei dem Verkehr mit ihr entwickelte²²). Im März 1497, als er sich in der tiefsten Trauer um Beatrice befand, gebar sie ihm einen Sohn Giovanni Paolo, der vom Vater zum Herzog von Caravaggio gemacht wurde, als Stammvater dieses Geschlechts aber bereits 1535 starb. Gleichzeitig erhielt sie eine namhafte Schenkung von Lodovico. Als Mailand 1499 eingenommen wurde, ging sie schwanger mit einem zweiten Sohn Lodovicos. Nachdem sie mit Hilfe eines ergebenen Dieners große Reichtümer in der Stadt versteckt hatte, floh sie nach Mantua. Dort sollte sie in einem Kloster verborgen werden, doch nachdem sie ihren Zustand entdeckt hatte, wurde ihr die Rocca von Canneto als Aufenthaltsort bestimmt. Auch ihr Bild hat Leonardo gemalt, doch erblickt man es mit Unrecht in der Belle Ferronnière des Louvre. Drei Epigramme auf ihr Bildnis hat Amoretti (38 Anm.) veröffentlicht.

Leonardos Tätigkeit für die verschiedenen Festlichkeiten des Hofes findet eine Ergänzung in den zahlreichen Allegorien, die er um jene Zeit, der Vorliebe Lodovicos wie seiner eignen Neigung folgend, entworfen hat. Wie seine sämtlichen Vorgänger und vor diesen schon die Visconti war der Fürst ein besonderer Freund von Wahlsprüchen, Sinnbildern und Allegorien. Bezeichnend ist für ihn, der all seine Schritte sorgfältig vorzubereiten pflegte, das Motto: *merito et tempore*. Das Sinnbild der scopetta, der weißen Bürste in rotem Feld, das die Sforza von den Visconti übernommen hatten und das Lodovico auch besonders treuen Dienern zu verleihen pflegte, ließ er bereits auf einer Allegorie, die im Kastell ihren Platz fand, verwenden²³). Auf einer schönen Miniatur (von Ambrogio Preda?) am Anfang eines auf Pergament gedruckten Exemplars der Geschichte Francesco Sforzas von G. Simonetta (Mailand, Zaroto, 1490), das Lodovico für seinen Neffen, den jungen Gian Galeazzo hatte herstellen lassen und das sich jetzt auf der Pariser Bibliothek befindet²⁴), sind Lodovico und Gian Galeazzo am Ufer des Meeres kniend dargestellt, worauf von der einen Seite das Glück auf einem Delphin, von der andern ein Mohr (*moro*) in einem Boot herangeschwommen kommen, während in der Luft der h. Ludovicus, Bischof von Toulouse, erscheint. In der Randleiste ist der Moro wiederum, doch nun als Maulbeerbaum in Gestalt der verwandelten Thisbe dargestellt, an die sich ein gleichfalls verwandelter Jüngling (Gian



KOSTÜMFIGUR
Kreidezeichnung. Windsor



FORTUNA

Getuschte Federzeichnung. British Museum (ehemals Samml. Malcolm)

Galeazzo) anklammert und an deren Fuß weiße Kaninchen (ermellini?) umherspringen.

Leonardo ging auf solche Gedankenspiele gern ein. Auf einem Blatt des Manuskripts H (R. 670 u. 671) notiert er: das Hermelin blutend; Galeazzo (der junge Herzog) zwischen günstigem Wind (tempo tranquillo) und dem Bilde des Glücks (also sehr ähnlich der eben genannten Darstellung). Ferner: der Moro (wohl als Mohr) mit der Brille (Anspielung auf seine Wachsamkeit) und der Neid mit der Verläumdung (falsa infamia) gemalt, und die Gerechtigkeit schwarz, für den Moro; der Eifer (la fatica) mit der Weinrebe in der Hand. Ebenso im Manuskript I (R. 672)²⁵: Der Moro in Gestalt des Glücks (ventura) mit den Haaren, dem Gewand und den Händen nach vorn gerichtet, und Messer Gualtiere (Gualtiero di Bottapetri, der Besorger seiner Aufträge²⁶) faßt mit ehrfürchtiger Gebärde den Saum seines Gewandes, indem er auf ihn zukommt. Ferner die Armut, die in schreckenerregender Gestalt hinter einem Jüngling einherläuft; der Moro aber bedeckt ihn mit dem Saum seines Gewandes und droht dem Scheusal mit seinem goldenen Stabe. — Andre Allegorien bei Richter 684 fgg. Auf einem Blatt in Windsor (R. Taf. 63, Nr. 684) zeichnet er mit der Feder verschiedene kleine Entwürfe, um den Satz zu verdeutlichen, daß das Licht die Lüge vernichte; dann sucht er mehrfach (R. 685) den Ausdruck für den Satz, daß er, solange er die Kraft hat, bereit ist zu helfen, und findet ihn in den Worten: non mi stanco nel giovare. Als Sinnbild der Undankbarkeit wählt er (R. 686) das brennende Holzschicht: il legno nutrica il foco che lo consuma. Unter einen Regen von Werkzeugen, die vom Himmel fallen, schreibt er (R. 688): o miseria umana, di quante cose per danari ti fai servo. Dann (R. 693): der Ruhm allein erhebt sich zum Himmel, während die Handlungen der Niedertracht sich nach der Hölle richten. Die Standhaftigkeit drückt er durch die Sätze aus (R. 682):

Impedimento non mi piega
Ogni impedimento è distretto dal rigore
Non si volta chi a stella è fisso.

Auf einem Blatt, das den Namen des spätern Dogen Antonio Grimani enthält, gibt er Anweisungen zu einem Aufzug, dessen allegorische Anspielungen sehr verstandesmäßig ausgeklügelt sind (R. 674, mit ein paar flüchtigen Skizzen): es scheint sich dabei um einen Reiter zu handeln, der ebenso wie sein Pferd ganz mit Pfauenfedern auf goldnem Grunde besät ist, als Sinnbild der Schönheit, die als Lohn treuer Dienste erscheint; auf dem Helm soll er die Halbkugel der Welt tragen und darauf einen Pfau mit aufgeschlagenem Rad; seinen Schild aber soll ein Spiegel bilden, in dem sich jeder spiegeln kann, der ihm

nacheifern will. Am Hinterteil des Pferdes scheinen dann zwei Kinder angebracht gewesen zu sein, deren eines die Klugheit (mit drei Augen) in rotem Gewand, das andere die Stärke (mit der Säule in der Hand) in Weiß darzustellen hat.

Die wichtigsten seiner allegorischen Zeichnungen finden sich auf zwei Querfolioblättern des Christ Church College von Oxford vereint, deren Vorder- und Rückseite mit leicht hingeworfnen Federzeichnungen bedeckt sind (abgebildet bei Colvin, Drawings II [1904] Blt. 4 bis 7). Auf dem ersten (Colv. 4) 1) sind die Klugheit und die Gerechtigkeit dargestellt, nebeneinander sitzend und eine Schar Hunde, welche von einem gehörnten Mann gehetzt werden, von einem Korb abwehrend, worauf ein Hahn sitzt (gallo, Anspielung auf den jungen Gian Galeazzo), den eine im Innern des Korbes befindliche Schlange beschützt (biscione, das Wappentier der Sforza, das sie von den Visconti übernommen hatten: Anspielung auf Lodovico il Moro als Regenten) (stark verkleinerte Abb. bei Müntz 316). Dieses Blatt kann nicht auf das Jahr 1480 gedeutet werden, wo Lodovico die Regentschaft eben übernommen hatte, da Leonardo damals noch nicht in Mailand war; wohl aber paßt es in die Zeit um 1490, aus der wir eine andre ähnliche Allegorie auf das Verhältnis des Onkels zum Neffen schon kennen. 2) Auf der Rückseite dieses Blattes (Colv. 5) sind der Ruhm und der Neid dargestellt, (fama ovvero la virtù, und: la invidia), der Ruhm als ein lorbergekrönter Jüngling, der mit einem verkehrt gefaßten Degen in der erhobnen Linken und einem Buch in der Rechten ein nacktes Weib von sich abwehrt und verfolgt, das sich zurückwendend auf ihn mit dem Bogen schießt.

3) Der Neid auf einem kriechenden Totengerippe sitzend, als nacktes häßliches Weib; rechts davon der Neid (in Frauengestalt) aus dem Leib eines Jünglings (der Tugend) hervorwachsend (Colv. 6, Abb. Richter Taf. 61, Müntz S. 138). Auf der Hauptgruppe links macht das Weib (der Neid) die Gebärde der „Fiche“ gen Himmel; Blitze (die Verleumdung) gehen von ihr aus; sie ist mager und ausgedörrt; ihr Herz wird von einer Schlange zernagt; in der Rechten hält sie eine Vase, unter deren Blumen Skorpione usw. verborgen sind; sie reitet auf dem Tode, weil sie über ihn herrscht; der Tod trägt ein Bündel Spieße, Hellebarden, Pfeile: die Mordwaffen (nach R. 677, etwas abweichend bei Colvin). Das Paar rechts wird durch die Worte erklärt: subito che nasce la virtù ch'ella partorisce contra se la invidia. 4) (Colv. 7) Undankbarkeit (il mal pensiero ovvero ingratitude, als Bogenschütz) und Neid (als Weib) auf einer Kröte reitend, hinter ihnen der Tod (R. Taf. 60, 1); rechts davon Lust und Leid (piacere e dispiacere) als Jüngling und Greis aus

einem Körper hervorwachsend (R. Taf. 59, Müntz S. 313). Letztere Darstellung ist bei Richter 676 folgendermaßen erklärt: der Jüngling (das piacere) steht auf Schlamm (fango), hält in der Rechten ein Rohr (ch'è vana e senza forza), streut mit der Linken Gold aus; der Alte (das dispiacere) steht auf Gold, hält in der Linken Blumen, streut mit der Rechten Fußangeln aus (triboli, als Hinweis auf die tribolazioni; wozu G. Porro im Arch. stor. lomb. 1881 am Schluß, über den Cod. Trivulzi, zu vergleichen).

So ausgeklügelt und wenig genießbar diese Allegorien auch sind, so frisch erscheinen sie durch die leichte und gefällige Strichführung. Zu derselben Reihe scheint auch die Federzeichnung auf rötlich präpariertem Papier zu gehören, in Querfolioformat, die sich im Britischen Museum befindet (Abb. Müller-W. 82). Sie stellt einen Mann dar, der von zwei Frauen emporgehoben wird, damit er mit seiner Fackel einen Baum in Brand stecke; ein Kind aber, das von einer durch die Luft heranschwebenden Frau gehalten wird, löscht ihm vermittels eines Blasrohrs die Flamme aus. Dabei die Beschriften: invidia, fortuna, ingratitude, superbia, ignoranza (Brit. Mus. 1886, 6—9—42); auf der Rückseite Federskizzen zu mehreren Figuren, besonders zu Aposteln, wodurch diese Zeichnung bis in die Zeit des Abendmahls hinabgerückt würde. — Derselben Zeit gehört auch die schöne, zum Teil getuschte Federzeichnung des Glücks im Britischen Museum (aus der Sammlung Malcolm, Braun. Expos. 38, Abb. Müller-W. 41), einer Frau mit vornüberhängendem Haarschopf (der Kopf oben nochmals verändert wiederholt), die eine Halbkugel über einen Baumstumpf mit abgesägten Ästen (an dem ein Schild mit einem springenden Löwen lehnt) hält, während auf der Halbkugel eine bekleidete Flügelgestalt (Fama?) schwebt.

Eine kleine Federzeichnung im Louvre (Berenson Taf. 120 unten, Müntz S. 317), wonach eine Kopie sich im Britischen Museum befindet, stellt einen Mann dar, der durch die Sonnenstrahlen, die er mittels eines runden Schildes auffängt, eine Reihe wilder Tiere: Drache, Einhorn, Löwen, blendet. — Die große in Rötel gezeichnete Allegorie in Windsor (Berenson Taf. 122, Müntz S. 305), worauf ein Schwein in einem Kahn, dessen Mast ein belaubter Baum ist, sich mittels der Magnetnadel nach einem Adler richtet, der auf der Weltkugel steht und über dessen Haupt eine Krone schwebt, soll nach Müntz von 1516 datiert sein. Endlich hat Berenson (Taf. 120 oben) noch eine sehr durchgeführte kleine Allegorie in Rund, Federzeichnung der Sammlung Bonnat, veröffentlicht, die u. a. die Worte enthält: invidioso — falsa infamia. — Ob ein Blatt in Windsor (Richter Taf. 58, Müller-W. S. 151) eine Allegorie dargestellt oder eher die Arche Noahs, ist noch nicht ausgemacht. — Zu den

Allegorien ist auch die geistreiche Federzeichnung auf graublau präpariertem Papier in Hamburg (21487) zu rechnen, die Kampaspe auf dem Rücken des nach rechts kriechenden Aristoteles in einer Stube darstellt, somit auch als eine der seltenen Darstellungen eines Innenraums aus jener Zeit von Bedeutung ist. Auf der Rückseite unter andern die Worte: voluptà — dispiciere; amore — gelosia; invidia. Sie scheint aus früherer Zeit zu stammen. Einige Embleme (Richter Taf. 62, 2, kleiner bei Müntz S. 268 u. 269) in Windsor, Federzeichnungen auf farbigem Grunde, die sich auf die Kraft beziehen, sind wunderbar in den Raum hineinkomponiert und von besonders sorgfältiger Ausführung.



AMBROGIO PEDA
Bianca Maria. Ehemals Sammlung Lippmann

V

Die Madonna in der Felsgrotte 1491—94



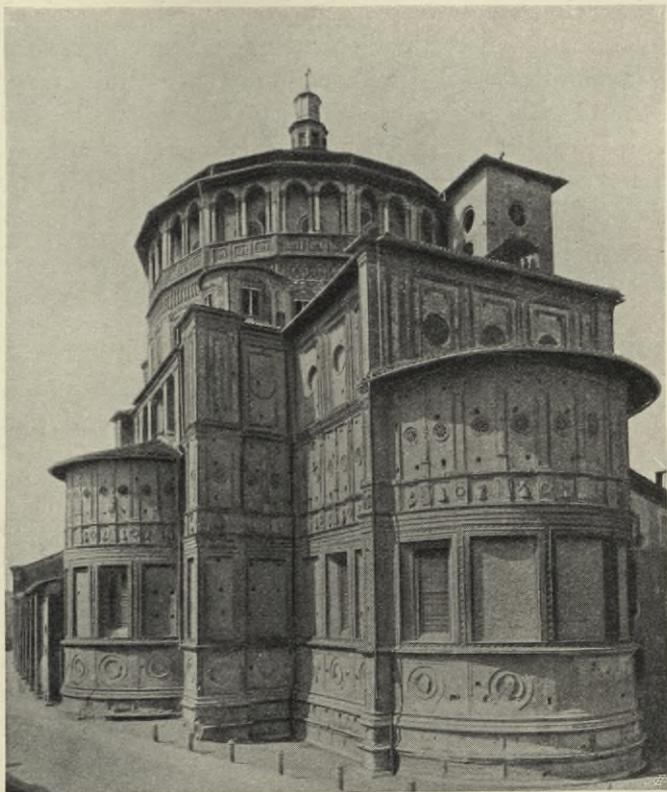
on Leonardos Tätigkeit während der ersten, größeren Hälfte seines mailänder Aufenthalts zeugen nur wenig Werke. Wenn er um das Jahr 1482 nach Mailand gekommen ist, so können wir annehmen, daß vor allem die Arbeit an dem Reiterdenkmal für Francesco Sforza ihn dorthin gezogen hat, vielleicht auch der Auftrag, an den Kanalbauten mitzuwirken und Festungsbauten sowie Kriegswerkzeuge herzustellen. 1485 hören wir von einer Madonna, die er malt; in dieser frühen Zeit wird auch das Bildnis der Cecilia Gallerani entstanden sein, das sie noch in ihrer Jugend darstellte. Von 1487 ab ist er namentlich als Baumeister tätig und fertigt ein Modell für den Vierungsturm des mailänder Domes. Im Februar 1489 liefert er die Festdekoration für das Paradiso Bellincionis. Seine theoretischen Beschäftigungen erstrecken sich in diesem Jahr auf die Verhältnisse des menschlichen Körpers, wie ein Eintrag vom 2. April zeigt¹⁾. Im April desselben Jahres wird wohl sein erstes Modell zum Reiterdenkmal ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein; da aber Lodovico davon nicht befriedigt war, begann der Künstler am 23. April 1490 ein neues, an dem er noch Ende 1493 arbeitete. Die zweite Hälfte des Jahres 1490 verbrachte er in Pavia, wo er bereits verschiedene Schüler um sich hatte, so außer dem zehnjährigen Giacomo noch einen Marco, der wahrscheinlich mit dem um 1470 gebornen Marco d'Oggionno identisch ist²⁾. Um die Wende des Jahres kehrte Leonardo nach Mailand zurück und richtete im Januar 1491 auf dem Fest des Sanseverino den Tanz der wilden Männer ein. Der Gian Antonio, den er unterm 2. April 1491 erwähnt, wird der 1467 geborne Boltraffio sein (R. II 1458 Z. 16). Im Jahr 1492 soll er eine Madonna mit dem Johannesknaben und dem h. Michael, drei mailändische braccia hoch und über zwei breit, gemalt haben, die die ungewöhnliche Bezeichnung: Lionardo Vinci fece 1492, trug und sich um 1800 im Hause der conti Sanvitali in Parma befand, jetzt aber verschollen ist³⁾. Die Zeichnungen zu einem „Bade

der Herzogin“, die Amoretti (29, 48) auf das Jahr 1492 bezieht, werden erst bei dem Jahre 1499 zu erwähnen sein. Aus dem Jahre 1493, wo er seine Pferdestudien für das Reiterdenkmal fortsetzte, sind noch zwei weitere Schüler zu erwähnen: Giulio Tedesco und maestro Tommaso, die beide bis ins Jahr 1494 bei ihm sind⁴⁾. Unter dem 14. März 1494 verzeichnet er einen Galeazzo und jenen Salai, der fortan bis zu seinem Tode bei ihm blieb, somit als sein Hauptschüler angesehen werden muß, wenngleich kein Werk mit Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden kann⁵⁾.

Das erste sichere Gemälde seiner mailänder Zeit ist die zwischen 1491 und 1494 entstandene Madonna in der Felsgrotte, die er somit in derselben Zeit geschaffen hat, da er vornehmlich mit der Herstellung seines zweiten Modells für das Reiterdenkmal beschäftigt war. Um die Stellung dieses Bildes zu der gleichzeitigen mailänder Kunst richtig zu würdigen, wird es nötig sein, einen Blick auf die damalige Gestaltung der sonstigen Kunstverhältnisse zu werfen. Zenale und Butinone malten um 1493 die Griffikapelle in S. Pietro in Gessate zu Mailand aus. Foppas Hauptschüler Ambrogio Bergognone aber schuf in den Jahren 1492 bis 1494 seine von würdevollem Ernst erfüllten Altarbilder, die noch jetzt den vornehmsten Schmuck der Certosa bei Pavia bilden. Als Bildnismaler war Ambrogio Preda tätig, der 1494 das Bildnis des jungen Archinto schuf (jetzt in der londoner National Gallery). Auf ihn oder Antonio da Monza werden auch die schönen Miniaturen zurückgehen: die Sforziade Gambagnolas im Britischen Museum, die gleiche von 1491 in der Pariser Bibliothek und das Leben Francesco Sforzas von Gio. Simonetta, von 1490, ebendort; weiterhin das Gebetbuch Bianca Marias von 1493 im Britischen Museum und ebendort der Erbvertrag Lodovicos und Beatrices vom 28. Januar 1494⁶⁾. Ambrogio Preda ist besonders wichtig als Mitarbeiter Leonardos an dem großen Altarwerk, in welches dessen Madonna in der Felsgrotte eingelassen war, und wozu er die beiden an den Seiten angebrachten musizierenden Engel hinzugefügt hat.

Als Bildhauer tritt in dieser Zeit neben Amadeo, der hauptsächlich noch an der Certosa von Pavia beschäftigt war, Gian Cristoforo Romano hervor, der um 1465 geboren war, bis 1490 in Rom gearbeitet hatte, dann nach Mailand gekommen war, wo er sich rasch die Gunst des Hofes erwarb. Die schöne Marmorbüste Beatrices, die sich im Louvre befindet, wird er wohl noch vor ihrer Verheiratung gearbeitet haben, um 1490, da Beatrice auf der Inschrift nur als Tochter Ercoles (Divae Beatrici D. Herc. F.) bezeichnet ist. 1491 begleitete er diese Fürstin nach ihrer Verheiratung auf ihrer Reise nach Genua. Am 22. Juni desselben Jahres bat Isabella ihre Schwester, ihr den Künstler

„auf einige Tage“ abzutreten, damit er ihre Büste in Marmor mache. Damals war er gerade für Marchesino Stanga, den Minister für die Bauten Lodovicos, in Cremona tätig. Dann treffen wir ihn von 1492 bis 1497 an dem Grabmal für Gian Galeazzo Visconti in der Certosa von Pavia beschäftigt, wobei ihm wahrscheinlich Briosco half, der die Madonna machte⁷⁾. — 1493 wurde Pasio Gagini da Bissone für den weiteren Ausbau dieser Certosa angeworben, nachdem der Sockel der Fassade fertiggestellt war.



CHOR VON S. MARIA DELLE GRAZIE
in Mailand

Caradosso wird in dieser Zeit bei Gelegenheit eines Besuches erwähnt, den Lodovico in Ferrara abstattete; der Künstler konnte ihm dort am 18. Mai 1493 Rubine und Diamanten vorlegen, die er für etwa 2000 Dukaten zusammengekauft hatte. Die größten und dauerndsten Kunstleistungen schuf aber, neben Leonardo, Bramante, der von 1492 an sowohl an S. Maria delle Grazie wie an der Canonica von S. Ambrogio und in Pavia, wo er schon am Grundplan für den Dom mitgewirkt hatte, an S. Maria di Canepanova beschäftigt war⁸⁾. 1492 war vorübergehend Giuliano da S. Gallo nach Mailand berufen worden, um über den Bau eines Palastes sein Gutachten abzugeben. (Beiheft zu Bd. XXIII des Jahrb. d. K. Pr. Kunsts., S. 6).

Fehlte es somit zu Anfang der neunziger Jahre in Mailand durchaus nicht an einem regen Kunstleben, so begann doch bereits das Verhängnis

seine Schatten zu werfen, das die politischen Geschicke des Staates bestimmen sollte, zunächst aber noch nicht als ein lähmender, sondern vielmehr als ein den Wagemut zu höchster Anspannung anfeuernder Umstand empfunden wurde. Schon 1492 begannen nämlich jene Unterhandlungen Lodovicos mit Karl VIII. von Frankreich, die am 23. April 1493 zu einem Bündnis und dann, nachdem Lodovico zu Ende des Jahres 1493 doch schließlich andern Sinnes geworden war und versucht hatte, Karl von dem Einfall in Italien abzuhalten, im Jahre 1494 zu jenem Feldzug führten, welcher in seinen Folgen Lodovico die Herrschaft wie die Freiheit kosten sollte.

Will man von Leonardos Madonna in der Grotte sprechen, so muß man sich vor allem darüber klar werden, welches von den beiden in Frage kommenden Exemplaren, ob das pariser oder das londoner, als das Original anzuerkennen sei, oder wenigstens als dem Original, falls dieses verloren sein sollte, näher stehend. Denn beide weisen so große Verschiedenheiten nicht allein in der Komposition sondern auch in der Durchführung auf, daß das Bild, das wir uns danach von Leonardos künstlerischer Persönlichkeit zu machen haben, notwendigerweise ganz anders ausfallen muß, je nachdem ob es auf das eine oder das andre dieser beiden Exemplare begründet wird.

Seitdem Waagen im Jahre 1839 das pariser Bild für eine Kopie erklärte, und mehr noch seitdem er im Jahre 1854 das londoner als das Original verkündete, hat der Streit über diese Frage nicht aufgehört. Noch jetzt stehen sich die Ansichten schroff gegenüber. Und wenn auch die Zahl der Anhänger des Louvrebildes stetig zunimmt, während auf der Gegenseite die kleine Schar der Verteidiger des londoner Exemplars, selbst seitdem es im Jahre 1880 aus dem Besitz des Earl of Suffolk in den der National Gallery übergegangen und dadurch allgemein zugänglich geworden ist, sich nicht vermehrt hat, so wird doch von dieser Minorität der Kampf für ihre Anschauung mit unverminderter Zähigkeit weiter geführt. Für das Louvrebild sind von jeher die Franzosen eingetreten, unter denen Gruyer und Müntz anzuführen sind; ferner die Italiener Morelli und Frizzoni; von Deutschen Geymüller, Koopmann, Guthmann, Wölfflin und Pauli; von Engländern J. P. Richter und Herbert Cook, während Mc Curdy und Herbert Horne (ebenso wie Frizzoni) in dem londoner Exemplar wenigstens eine wahrscheinlich unter Leonardos Aufsicht hergestellte Wiederholung erblicken. Waagen, Bode, Müller-Walde und Strzygowski dagegen halten das londoner Bild für Leonardos Original, das sie — freilich zu einer Zeit, da der urkundliche Nachweis für die frühe Entstehungszeit der Komposition noch nicht bekannt war —



MADONNA IN DER GROTTE

Louvre

XXVI

möglichst gegen das Ende von Leonardos mailänder Aufenthalt zu versetzen suchen⁹⁾.

Wenngleich beide Exemplare im Laufe der Zeit stark gelitten haben, so springt soviel doch sofort in die Augen, daß sie nicht nur in der Komposition sondern auch in bezug auf die Farbgebung und die Modellierung stark voneinander abweichen. Der Hauptunterschied zwischen ihnen besteht bekanntlich darin, daß der Engel auf dem Louvrebilde mit dem Zeigefinger seiner Rechten auf den Johannesknaben weist, während er auf den londoner Exemplar die Rechte dazu verwendet, das Christkind zu stützen, das er ohnehin schon mit seiner Linken hält. Das Louvrebild aber zeigt drüber hinaus härtere Gegensätze in den Farben, eine bestimmtere Zeichnung und einen weniger gefälligen Ausdruck der Gesichter; während das londoner sich durch ein einheitlicher gestimmtes Kolorit, eine größere Weichheit der Modellierung wie der Faltengebung und endlich eine einschmeichelnde Lieblichkeit des Ausdrucks auszeichnet, die in ähnlicher Weise sowohl in der, erst nach 1506 gemalten h. Anna wie in fast allen Erzeugnissen der mailändischen Schüler und Nachahmer Leonardos hervortritt. Daraus erklärt sich auch das weite Auseinandergehen der Ansichten über die Entstehungszeit der Komposition als solcher, welche Müller-Walde noch in die florentiner Zeit, zu Ende des Jahres 1478 versetzt, worauf Leonardo das angefangne Bild nach Mailand mitgenommen und dort vollendet habe; während Strzygowski sie für gleichzeitig mit dem Abendmahl, das erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstanden ist, hält. Gruyer und Cook verweisen sie in die achtziger Jahre. Daß sie aber tatsächlich in der zwischen diesen äußersten Daten liegenden Zeit, und zwar in dem Zeitraum von 1491 bis 1494 ausgeführt worden ist, wissen wir erst aus der von Motta im Jahre 1893 veröffentlichten Urkunde, und zwar erst nach deren Vervollständigung durch Malaguzzi-Valeri¹⁰⁾.

Diese Urkunde besteht in dem undatierten Protokoll über ein Bittgesuch, das Leonardo da Vinci und Giovanni Ambrosio Preda dahin vorbrachten, daß Lodovico il Moro ihnen zu einer erneuten und gerechteren Abschätzung eines Madonnabildes verhelfen möge, welches Leonardo für einen im Auftrage der Bruderschaft der Konzeption gemeinsam mit Preda für die Kirche des h. Franziskus in Mailand gelieferten großen Altaraufbau in Öl gemalt hatte, wofür aber die genannte Bruderschaft statt seines wirklichen Wertes von hundert Dukaten nur deren fünfundzwanzig bezahlen wollte; andernfalls möge ihnen das Bild überlassen werden, da sie Käufer dafür zu dem wirklichen Wert hätten¹¹⁾.

Schon Motta hatte aus dem Schriftcharakter geschlossen, daß diese Nieder-

schrift nur der Zeit zwischen 1484 und 1494 angehören könne, später kaum und früher sicherlich nicht entstanden sei. Malaguzzi aber bemerkte dazu, daß die Zeit noch näher auf die Jahre zwischen 1491 und 1494 eingeschränkt werden müsse, da in den beige bundnen Akten Lodovico noch Herzog von Bari genannt werde (welchen Titel er gegen den eines Herzogs von Mailand erst zu Anfang des Jahres 1495 vertauschte) und außerdem noch die seit 1491 mit ihm vermählte Herzogin Beatrix erwähnt wird. — Was auf dieses Bittgesuch erfolgt ist, wissen wir nicht. Stammt auch das londoner Bild sicher aus der Kirche S. Francesco, wo es sich noch bis kurz vor 1785 befand¹²⁾, so ist ander-



MADONNA IN DER GROTTE
Kopie von A. Preda. London

seits das pariser schon frühzeitig im Besitz des französischen Königshauses nachweisbar, sicher seit 1625, aber wahrscheinlich schon von der Zeit Franz I. her, da dieser Herrscher allein als begeisterter Sammler der Werke Leonardos bekannt ist. Wenn letztre Vermutung richtig ist, so muß doch wohl angenommen werden, daß Franz I. (vielleicht auch schon sein Vorgänger Ludwig XII.) sich das Original des hoch verehrten Meisters gesichert haben wird. Dann wäre das Bild von der Bruderschaft tatsächlich an Leonardo zurückgegeben, in der Kirche aber durch eine Kopie ersetzt worden, die freilich unter dem Namen Leonardos weiter gegangen sein wird, da die mailänder Lokalschriftsteller: Lomazzo, Torre, Gerli, Bianconi sie als ein Original aufführen. Sicherer aber wissen wir nicht darüber und können uns über

das Verhältnis der beiden Exemplare nur mit Hilfe der Stilkritik eine Anschauung bilden. Im Jahr 1785 kaufte der Engländer Gawin Hamilton das Bild, das sich einst in S. Francesco befunden und zusammen mit den beiden Engeln an den Seiten den Einsturz der Kirche im Jahre 1688 überdauert hatte, um den Preis von 112 Zecchinen (1582 Franken). Von ihm erwarb es der Earl (spätere Marquis) of Lansdowne, aus dessen Besitz es in den des Earl of Suffolk and Berkshire in Charlton Park überging. 1880 wurde es von der Londoner Nationalgalerie um £ 9000, also 180000 M., angekauft¹³⁾. Das lange Verbleiben dieses Exemplars in Mailand erklärt es, daß die meisten Kopien nach ihm angefertigt worden sind. Das pariser Exemplar gelangte aus Fontainebleau, wo es sich noch im spätern 17. Jahrhundert befunden hatte, nach Versailles und von dort um 1800 in den Louvre¹⁴⁾.

Wenn wir uns unter solchen Umständen in bezug auf die Entscheidung über die Frage, welches der beiden Bilder das Original sei oder einem solchen am nächsten komme, auf die innern Gründe angewiesen sehen, die aus der Komposition und der Malweise der beiden Exemplare hervorgehen, so hilft immerhin die erlangte Gewißheit über die Zeit der Entstehung des Originals sehr bei der Stellungnahme gegenüber dieser Frage. Denn der Umstand, daß die Komposition schon in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden ist, legt von vorn herein die Vermutung nahe, daß das Bild den Werken ähnlicher gewesen sein müsse, welche Leonardo noch in Florenz ausgeführt hat, als den ganz anders gestalteten, die wir von der Schar seiner mailänder Schüler und Nachahmer kennen. Dann aber kann nur das pariser Exemplar in Frage kommen, das anerkanntermaßen noch ein ausgesprochen quattrocentistisches Gepräge trägt, welches völlig unerklärbar bliebe, wenn man das Bild als eine Kopie nach dem bereits im ausgesprochen mailänder Stil Leonardos gemalten londoner ansehen wollte. Denn weder Leonardo selbst noch ein anderer Künstler wäre imstande gewesen, nach dem londoner Exemplar, das bereits den Stil der beginnenden Hochrenaissance zeigt, eine Kopie in dem Sinn einer um zwanzig Jahre zurückliegenden, und noch dazu ausgesprochen florentinisch angehauchten Zeit anzufertigen. Danun aber außerdem noch das pariser Exemplar soviel Züge aufweist, die Leonardos durchaus würdig erscheinen und gerade mit seinen letzten florentiner Werken Verwandtschaft besitzen, während das Londoner mit voller Deutlichkeit auf einen bestimmten Kopisten hinweist, so wollen wir, ohne zunächst die sonstigen Gründe zu berücksichtigen, die für seine Originalität sprechen, bei unsrer Betrachtung der Komposition von dem pariser Bilde ausgehen, wobei die Möglichkeit offen gelassen werden muß, daß die Erfindung sehr wohl einer noch früheren Zeit angehören könne als die Ausführung.

Auf einem von Basaltfelsen umgebenen Rasenfleck, der von oben links sein Licht erhält, baut sich die Gruppe der Maria mit den beiden Kindern und dem Engel in pyramidenförmiger Gestalt auf. Wie auf dem h. Hieronymus sind die Felsen des Hintergrundes so geschichtet, daß sie den Blick auf die dahinter liegende Landschaft frei lassen. Schon Lomazzo hatte das Bild als ein Muster der Lichtführung gerühmt. „Von zauberhafter Schönheit,“ sagt Guthmann, „muß einst das Spiel der Lichte, Halblichter und Reflexe gewesen sein, das durch die Verschiedenartigkeit der Felsenöffnungen noch lebendiger wird.“ „Leonardo streift in diesem Bilde, heißt es bei Strzygowski, der freilich dabei von dem londoner Exemplar ausgeht, die Grenzen der Malerei: ein Schritt, und Licht und Form beginnen harmonisch bewegt zu klingen, die Musik löst die bildende Kunst ab.“ Wie auf der Anbetung der Könige befindet sich



A. PREDÄ, ENGEL
London, National Gallery

hier Maria in der Mitte des Bildes; sie kniet auf einem Abschnitt des stufenförmig sich erhebenden Erdreichs, der mit Iris, Farnkraut, Veilchen (Guthmann erwähnt auch Berg-Anemonen und eine niedrige Fächerpalme) bewachsen ist.¹⁵⁾ Indem sie ihr Antlitz, von dessen hoher Stirn die Haare auf beiden Seiten frei herabwallen, leicht nach dem links knieenden Johannesknaben hinwendet, der das ihm gegenüber sitzende Christkind anbetet, legt sie ihm die Rechte um die Schulter, wobei sich ihr mit leuchtendem Gelb gefütterter Mantel, der über der Brust durch einen von Perlen umgebenen Kristall zusammengehalten wird, öffnet. Mit der andern, in starker Verkürzung gesehnen Hand segnet sie das rechts auf der Erde sitzende nackte Christkind, das sich auf den ausgestreckten linken Arm stützt, während es sein rechtes Bein unter das linke geschlagen hat. Der hinter dem Christkind knieende Engel umfaßt dieses mit seiner linken Hand und weist mit dem Zeigefinger der rechten auf den gegenüber befindlichen Johannesknaben. Dieser Engel trägt über einem

bräunlich-grünen Kleide, dessen Ärmel mit einem Gazestoff bezogen sind, der ähnliche Falten wie beim Petrus des Abendmahls bildet, einen roten Mantel; sein von schönen langen Haaren umrahmtes Antlitz ist halb dem Beschauer zugekehrt. So ist nicht nur zwischen den einzelnen Personen, sondern selbst, durch Vermittlung des Engels, mit dem Beschauer, was vielmehr störend wirkt, eine Fülle von Bezügen hergestellt, die das Bild zu einem in überlebhafter Erregung sprechenden machen. Das dramatische Element, das Leonardo gegenüber seinen epischruhigen florentiner Landsleuten auszeichnete und ihn der Darstellung bewegter Szenen wie der des Abendmahls und später der Schlacht von Anghiari zudrängte, macht sich hier an einem dafür wenig geeigneten Gegenstande bemerklich. Doch mag zur Erklärung auch der Umstand angeführt werden, daß hier zum erstenmal sich der Ton angeschlagen



A. PREDÀ, ENGEL
London, National Gallery

körpert findet. Doch fehlt hier andererseits noch jene Weichheit und Lässigkeit, welche sich als das eigentliche Kennzeichen der mailänder Schule Leonardos bald darauf ausbreitete. Im Gegenteil herrscht eine etwas harte und trockne Bestimmtheit vor, welche das Werk vielmehr als die höchste Blüte der quattrocen-tistischen Kunstauffassung kennzeichnet. Die Züge der Maria verraten die gleiche jungfräuliche Keuschheit wie auf der kleinen Verkündigung des Louvre; die Haltung ihres Kopfes ist fast die gleiche wie auf der Anbetung der Könige, nur nach der entgegengesetzten Seite gerichtet. Der Engel erscheint wie ein

findet, der dann seit Correggio durch lange Zeit in Italien herrschend blieb und jene erregte Malerei kennzeichnet, die der eigentlichen Barockzeit, bis zum Eintreten der Gegenreformation, eigen war. Der Ausdruck aller dieser Gestalten geht freilich an Zartheit und Anmut weit über das hinaus, was in Florenz bis zum Ende des Jahrhunderts geschaffen worden ist, so daß Müntz (176) recht zu geben ist, wenn er in diesem Bilde das Ideal der Grazie, Schönheit und Harmonie ver-

Bruder desjenigen auf der Taufe Christi. In dem Christkinde findet Bode (Florentiner Bildhauer (1902) 61) eine Erinnerung an die Art, wie Donatello auf dem Relief unter dem Coscia-Grabmal im florentiner Baptisterium die beiden Genien gebildet hatte, die gleichfalls das eine Bein unter das andre ziehen. Auch die Ausführung zeigt jene Gewissenhaftigkeit, welche die Werke des Quattrocento auszeichnet. Dagegen sind hier die Steifigkeit der Anordnung, welche die Figuren wie auf einer Bühne erscheinen läßt, die Härte der Farben und die Schärfe des einförmigen Lichts, also die Eigenschaften, die in der florentiner Schule bis zum Schluß des Jahrhunderts noch herrschend bleiben, bereits überwunden.

Die Gestalten verteilen sich in freier Weise über den Raum, dessen Tiefe sie klar zur Anschauung bringen; miteinander aber stehen sie alle in geistiger Verbindung. Das künstlich geführte Licht läßt die Hauptgestalten, Maria und das Christkind, sowie den Oberkörper des Engels aus dem Halbdunkel, das den Grund erfüllt, deutlich hervortreten und zieht den Blick auf die endlosen Reihen der blauen im Sonnenglanz leuchtenden Berge. Von der ursprünglichen Kraft der Modellierung und der Feinheit der Einzelheiten können wir uns bei dem schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes, dessen Oberfläche zum Teil, wie namentlich bei den Fleischteilen, ganz weggerieben ist, dessen Farben versunken, dessen Firnis stumpf geworden sind und das von einer dicken Schmutzschicht überdeckt ist, kaum mehr eine annähernde Vorstellung bilden. Handelt es sich nach allem, was wir über Leonardos inneres Leben wissen, bei dieser Schöpfung sicherlich nicht um einen Ausfluß seines Glaubens an die christliche Heilslehre, sondern nur um eine Darstellung der zartesten und gewähltesten Regungen seines Seelenlebens, zu denen ihm das Verhältnis der beiden Erwachsenen zu den Kindern Gelegenheit bot, so ist doch gerade diese vornehme Zurückhaltung durchaus geeignet, in dem Beschauer das tiefste religiöse Empfinden wachzurufen.

Der künstlerischen Ausführung nach kann das pariser Bild sehr wohl das Original Leonardos sein. Waagen freilich fand (1839) „manche Teile, besonders die Köpfe des Engels und der Maria, auffallend schwach in der Zeichnung, unbeseelt im Ausdruck, das Gefält der Gewänder von blechernem und leblosem Ansehen“. Doch hängt das, was ihm mißfällt, zum Teil mit dem schlechten Erhaltungszustand des Bildes, zum Teil damit zusammen, daß Leonardo damals noch nicht so sehr auf die Darstellung weicher Anmut ausging als vielmehr auf die Herausarbeitung eines innerlich bewegten Ausdrucks der Seelenstimmungen. Daher auch achtete er wenig auf die Regelmäßigkeit der Gesichtszüge, wie denn z. B. auf diesem Bilde bei keiner der vier Gestalten der Mund

als unbedingt fehlerfrei gebildet bezeichnet werden kann; aber lebendig ist der Ausdruck bei allen vieren in höchstem Maße. Später (1854) gibt Waagen wenigstens zu, daß die Landschaft auf dem Louvrebilde weit zarter und schöner sei als auf dem londoner. Mc Curdy bezweifelt, ob der rechte Fuß des Engels, der, wenn auch undeutlich und nur zum Teil sichtbar, unrichtig angesetzt scheint, von Leonardo herrühre, wobei er freilich anführt, daß dieser Engel in ausgedehntem Maße übermalt worden sei¹⁶⁾. — Endlich spricht am meisten zugunsten der Originalität der Umstand, daß die sichern Zeichnungen Leonardos zu dieser Darstellung gerade für das pariser Exemplar (nicht aber für das londoner) angefertigt sind, besonders der fein durchgeistigte Kopf des Engels in Turin und die Studie zu dem Gewand dieses Engels in Windsor¹⁷⁾. — Nicht



ARMELSTUDIE
Zeichnung in Kreide und Rötel. Windsor

unmöglich erscheint es, daß Leonardo die Tafel, als er 1500 nach Florenz zog, trotz der Schwierigkeiten, die ein solcher Transport damals bereiten mußte, mit hingenommen habe, da unmittelbare Einflüsse davon sich auf früheren Madonnen Raphaels, wie der Madonna im Grünen, der mit dem Stieglitz und der Belle Jardinière, bemerklich machen, während diesem Künstler damals noch das Problem einer halbknieenden Gestalt, wie er es sich bei der Madonna Eszterhazy stellte, noch zu schwierig erschien¹⁸⁾. Auf Raphaels Rundbild der Bridgewater-Galerie erscheint dann der Typus des Christkinds, und zwar desjenigen aus dem pariser nicht aus dem londoner Bilde, bereits vollständig in dessen eigne Formen übersetzt¹⁹⁾, wie denn überhaupt Raphael in seinen Kinderköpfen von dem in dieser Komposition Leonardos zuerst ausgebildeten Typus abhängig erscheint. Doch können solche Einflüsse auch auf den Karton

zu dem pariser Bilde der h. Anna zurückgeführt werden. In einer noch spätern Zeit hat der alternde Perugino, der einst Leonardos Genosse in Verrocchios Werkstelle gewesen war, die Maria mit den beiden Kindern in einem Bilde, das sich jetzt in Nancy befindet, kopiert, indem er zwei knieende Engel und die freie Landschaft hinzufügte (Abb. Müller-Walde 108); er kann freilich das Bild auch schon 1496 bei seinem Aufenthalt in der Lombardei gesehen haben.

Wenn man nun das londoner Bild mit dem pariser vergleicht, so gewahrt man, daß alles, Zeichnung wie Ausdruck, weicher und unbestimmter geworden ist. Die Farben sind nicht nur durch den dicken gelben Firnis getrübt, sondern schon von vornherein durch eine größere Dunkelheit der Modellierung zurückgedrängt; zugleich ist das Zittern des Lichts einer einheitlichen Beleuchtung gewichen²⁰); die Umrisse der Felsen aber sind härter und bestimmter geworden. Die Gräser sind spärlich gesät und überdies oberflächlich und geistlos gezeichnet²⁰). Sind auch, wie der Katalog angibt, die Heiligenscheine und das Kreuz erst in späterer Zeit hinzugefügt worden, so beschränken sich die Verschiedenheiten in der Komposition nicht allein auf die veränderte Gebärde des Engels, der hier mit seiner Rechten, statt auf den Johannesknaben zu weisen, das Christkind in ganz überflüssiger und zudem nicht klarer Weise stützt, sondern können bei allen vier Gestalten festgestellt werden. Der Kopf der Maria ist weniger vorgeneigt und wendet den Blick nicht nach dem Sohn hin, sondern richtet ihn auf den leeren Raum, der sich zwischen den beiden Kindern befindet; ihre Rechte entwickelt geringere Kraft und ihre Linke bekundet, infolge der geringern Krümmung der Finger, mehr Staunen als Zärtlichkeit. Der Johannesknabe beugt sich mit seinem Körper weniger vor und streckt auch die Arme nicht so stark vor, so daß hier die inbrünstige Anbetung in eine gemessene Verehrung umgewandelt ist. Das Christkind hebt in folgedessen den Kopf stärker, stützt sich aber dabei nicht mit der gleichen Kraft auf seine Linke, wie auf dem Louvrebilde. Daß es stärker im Profil gesehen wird, hat schon Mc Curdy ausgeführt²²); trotzdem aber ist, infolge des Vorschiebens des Schultergelenks, von der Brust weniger zu sehen als auf dem Louvrebild. Der Engel blickt nicht auf den Beschauer hin, sondern, unter stärkerem Vorschieben der linken Schulter zugleich aber auch unter stärkerem Zurückbeugen des Kopfes, ähnlich der Maria auf einen Punkt, der sich gar nicht näher bestimmen läßt²³).

Alle diese Verschiedenheiten, die zugleich ebensoviel Abschwächungen darstellen, können nicht von demselben Künstler herrühren, der die Louvre-



STUDIE ZUM ENGELSKOPF
auf der Madonna in der Grotte. Silberstiftzeichnung. Turin, Kgl. Bibliothek

komposition geschaffen hat, zumal es sich hier um ein Werk handelt, das seinem entwickeltem Empfinden und seiner freieren Behandlungsweise nach offenbar später entstanden ist als jenes. Waagen hatte ihm wegen des unvergleichlich vornehmern Ausdrucks, den er darin fand, wegen der größern Weichheit der Zeichnung und wegen der meisterhaften Modellierung der Köpfe unbedingt den Vorzug vor dem Louvrebilde gegeben und ihm allein die Originalität zugesprochen, während er zugibt, daß die Extremitäten durchweg plump seien und die linke Hand der Maria von schwacher Zeichnung, so daß diese Teile nicht von Leonardo selbst herrühren könnten²⁴). Wahrscheinlich, fährt er fort, stammen sie von jenem altlombardischen Maler her, der das Brerabild mit Lodovico il Moro und seiner Familie in Anbetung vor der Madonna (die jetzt sogenannte Pala Sforzesca, welche damals Zenale zugeschrieben wurde) gemalt hat. Gruyer fand die Gestalten des londoner Bildes von oberflächlicher Schönheit, plump und weichlich; das Werk bezeichnet er als eher hübsch denn schön. Mc Curdy hält es im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Teilen, für ein Werk Leonardos²⁵). Frizzoni, wengleich er nicht so weit geht, glaubt immerhin (im Archivio storico dell' Arte 1894, 61), daß Leonardo dabei wenigstens mit Rat und Hilfe mitgewirkt haben könne.

Nachdem aber das von Motta veröffentlichte Schriftstück sowohl die Entstehungszeit des Leonardoschen Originals wie den Namen desjenigen lombardischen Künstlers bekannt gemacht hat, der, als Mitarbeiter Leonardos an dem Altaraufbau, möglicherweise auch die Kopie nach ihm angefertigt hat, erscheint es nicht mehr angängig, das Werk immer noch als eine im wesentlichen originale Arbeit Leonardos gelten zu lassen, zumal alle nähern Umstände auf Preda als den Verfertiger hinweisen. Wie bereits Waagen den Zusammenhang des Bildes mit der Pala Sforzesca vermutet hatte, so hat später auch Morelli die londoner Madonna demjenigen Künstler gegeben, der die beiden Engel zu ihren Seiten sowie das unter dem Namen Leonardos gehende männliche Bildnis der Ambrosiana (den Musiker) gemalt hatte: also wiederum Preda. Erst H. Cook freilich gebührt das Verdienst, den Namen Predas dafür ausdrücklich genannt zu haben, wobei er sich namentlich auf die Ähnlichkeit mit dem Bildnis des jungen Archinto (früher bei Fuller-Maitland, seit 1898 in der londoner Nationalgalerie) stützte, welches das Monogramm Predas zugleich mit der Jahrzahl 1494 enthält. Endlich habe ich den Nachweis zu führen gesucht, daß alle die vorgenannten Werke einem und demselben Künstler, und zwar Preda angehören²⁶). Den Hauptbeweis für Predas Urheberschaft bilden aber die schönen Silberstiftzeichnungen zu den Köpfen des Johannesknaben und des Christkinds, die sich im Louvre befinden und stets



A. PEDA, KOPF DES JOHANNESKNABEN
Silberstiftzeichnung. Louvre

unter Leonardos Namen gegangen sind, von denen ich aber nachgewiesen zu haben hoffe, daß sie ebenso wie die vielen sonstigen ähnlichen Zeichnungen von Preda stammen²⁷). Wann dieser Künstler seine Kopie, die um 19 cm geringer an Höhe und 16 cm an Breite ist als das Louvrebild, angefertigt hat, wissen wir freilich nicht und können nur vermuten, daß solches noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts geschehen sei. Zusammen mit den beiden Engeln an den Seiten, die Preda gemalt hatte, blieb sie in der Kirche S. Francesco und galt dort weiterhin als ein Original Leonardos. Eine Mitwirkung Leonardos erscheint dabei, wenn auch nicht als ausgeschlossen so doch als sehr unwahr-

scheinlich, da weder die Zeichnungen irgend etwas mit ihm zu tun haben noch die Ausführung – wenn man nur vermeidet, den Standpunkt des unverantwortlichen subjektiven Gefallens dem Werk gegenüber einzunehmen – auf ihn weist. Macht doch Wölfflin darauf aufmerksam, daß die durch den Fortfall der hinweisenden Hand des Engels entstandne Lücke auf dem londoner Bilde unausgefüllt geblieben sei, und bemerkt Gronau mit Recht, daß der Engel infolge dieser Änderung dort eigentlich überflüssig geworden sei²⁸). Unter solchen Umständen geht es nicht an, sich mit Mc Curdy (92) dahinter zu verschanzen, daß ein Kopist es nicht gewagt hätte, solche Änderungen anzubringen wie hier geschehen; und es bloß für einen Unterschied im Grade zu erklären, ob man hier Leonardos Hand oder die eines Schülers anzunehmen habe²⁹). Die Verteidiger der Eigenhändigkeit des londoner Exemplars stoßen sich an dem Umstand, daß dessen Köpfe und Gestalten so sehr von denen der beiden ungelenten Engel an dem ursprünglichen Bilde abweichen, die laut dem angeführten Dokument tatsächlich von Preda gemalt worden sind. (Sie wurden 1898 für die National Galery angekauft.) So Jacobsen (im Repertorium 1901,

372 fg.) und Frizzoni. Dieser Unterschied erklärt sich aber ohne weiteres aus dem Umstande, daß die beiden Engel noch vor der Mitte der neunziger Jahre gemalt worden sein müssen — woher sie auch eine gewisse Verwandtschaft mit den fliegenden Engeln der Pala Sforzesca zeigen —, während das londoner Madonnenbild seinem Stil nach überhaupt erst in einer spätern Zeit entstanden sein kann; wenn auch vielleicht noch vor 1500, so doch jedenfalls in einer Zeit, da Preda sich bereits zu einem freiern Stil durchgerungen hatte.

Wie weit die Ansichten auseinandergehen können, zeigt ein Vergleich dessen, was einerseits Koopmann andererseits Müller-Walde über das pariser Exemplar sagen³⁰⁾. Bei Koopmann heißt es: Das Augenlid der Maria ist breit und hoch und markiert in einer für Leonardo charakteristischen Weise die Falte zwischen dem obern und dem untern Teil des Lides; es ist zart, weich, lebensvoll gebildet (in London dagegen schwer, dick gerandet, starr). An dem Zeigefinger der linken (rechten?) Hand der Madonna ist es erkennbar, daß der des pariser Bildes größeres Geschick zur Voraussetzung hat; auch die anatomische Gliederung ist eine vollkommen sichere (in London trotz der leichtern Stellung eine mehr unbestimmte, knochenlose). Von meisterhafter Durchführung ist die Hand des Engels mit dem ausgestreckten Zeigefinger durch ihre Gliederung, durch Licht und Schatten in reichster Abwechslung (in London ist diese Hand ganz fortgelassen). An den Händen des kleinen Johannes ist das erste Fingerglied von der Hand aus, wie es sein muß, bei weitem das längste der drei Fingerglieder (in London ist der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Fingerglied mehr ausgeglichen, am Mittelfinger ist das zweite Glied sogar länger als das erste). An dem Christkinde ist die verkürzte Fläche der Brust mit großer Kunst durch geschickt verteiltes Licht- und Schattenspiel überzeugend dargestellt (während in London ein dunkler Schlagschatten die rechte und linke Seite von oben bis unten trennt). Das Fleisch des linken Oberschenkels des Christkinds ist stramm und fest (in London schwammig, wulstig). Gegenüber dem natürlich fallenden, abwechslungsreich behandelten Haar aller Köpfe ist die Behandlung des Haares in London, so sorgfältig sie auch ausgeführt ist, doch nur schablonenmäßig³¹⁾.

Infolge der Veröffentlichung der entscheidenden Urkunde durch Motta im Jahre 1893 erhob sich sofort ein Streit über die beiden Bilder, der bis heute noch nicht zur Ruhe gelangt ist. Doch hoffe ich in Vorstehendem gerade auch über die Bildung und den Ausdruck der Köpfe auf dem londoner Exemplar, die immer noch einzelne zugunsten Leonardos zu stimmen pflegen, genug Tatsachen angeführt zu haben, um darauf hinzuwirken, daß es nicht auch in bezug auf diese Frage immer noch heiße: *adhuc sub iudice lis est*³²⁾.

In seinen Vergleichenden Gemäldestudien (1907, 43) hat K. Voll eine sorgfältige Vergleichung beider Bilder vorgenommen, die zu dem Ergebnis führt, daß das londoner Exemplar eine Umwandlung der quattrocentistischen Komposition in die Empfindungsweise des Cinquecento darstelle. Die Falten wirken hier nicht mehr für sich, sondern sollen dazu dienen, die von ihnen bedeckten Körperformen zu verdeutlichen; diese Formen selbst aber sind verflaut und abgeschwächt. Hätte Leonardo selbst diese Änderungen vorgenommen, so hätte er sich nicht mit kleinen Abweichungen begnügt, sondern das Werk von Grund aus umgearbeitet; vor allem aber hätte er die Regeln der malerischen Darstellung beobachtet, die er so eindringlich in seinem Traktate predigt, während solches hier versäumt worden ist. — Alte Kopien des Bildes gibt es ein Dutzend, wovon die meisten nach dem londoner Exemplar ausgeführt sind³³. Von der Nachahmung Peruginos ist schon oben die Rede gewesen. — In Desio befindet sich noch ein Marmormedaillon, das aus der Schule der Solari hervorgegangen ist. In dem Sanctuarium von Varese ein nach dem pariser Exemplar gesticktes Pallium (siehe Racc. Vinc. III 33). — Hier ist auch der Ort, die Madonna mit zwei Nebengestalten im Seminar von Venedig zu erwähnen, die unter Boltraffios Namen geht, jedoch wohl von einem andern Nachahmer Leonardos herrührt, der Preda ziemlich nahe steht. Maria stützt auf diesem Halbfigurenbilde das auf der Brüstung sitzende Christkind mit ihrer Linken, während sie mit ihrer Rechten dessen zum Segnen erhobnen rechten Arm hält; diese beiden Gestalten sind der Madonna in der Felsgrotte entnommen. Rechts von ihm steht ein kahlköpfiger Alter in Rot mit grauem, getupftem Fellkragen; links ein mandolinespielender Jüngling. Schwarzer Grund³⁴).

VI

Das Reiterdenkmal



Das erste Werk, das Leonardos Ruf durch ganz Italien verbreitet hat, ist sein Reiterdenkmal für Francesco Sforza gewesen, dessen Modell schon gegen Ende des Jahres 1493 so weit gediehen war, daß es von den Dichtern des Hofes mit überströmendem Lobe als eines der Wunderwerke der Kunst gepriesen werden konnte, woran der Künstler aber noch in den nachfolgenden Jahren, als er bereits das Abendmahl in Angriff genommen hatte, weiter arbeitete, ohne es bis zum Guß bringen zu können. Der Sturz Lodovico il Moros im Jahre 1499 vereitelte die Ausführung des Werkes, dessen Modell bald darauf verfiel und zugrunde ging. Abgesehen von einer Zeichnung Leonardos, die uns das Pferd innerhalb eines zu seiner Fortbewegung dienenden Gerüstes zeigt, hat sich nur eine große Anzahl sehr verschiedenartiger und in der Komposition weit voneinander abweichender Entwürfe des Meisters zu diesem Denkmal erhalten, so daß wir selbst über dessen endgültige Gestalt, die das Roß in ruhiger Gangart zeigte, nachdem anfangs ein galoppierendes geplant gewesen war, keine vollständig sichere Kunde haben und in bezug auf die Haltung, die dem Reiter gegeben war, auf bloße Mutmaßungen angewiesen sind.

Immerhin vermögen selbst diese spärlichen und unsichern Hinweise durch den Einblick, den sie uns in die Gedankenarbeit des Künstlers und seine vielfach wechselnden Entwürfe gewähren, die Überzeugung zu erwecken, daß es sich bei dem Werke, wenn es zur Ausführung gekommen wäre, um eine Schöpfung gehandelt haben würde, die sich den berühmten Reitergestalten Donatellos und Verrocchios zum mindesten ebenbürtig an die Seite hätte stellen können. Den Plan eines galoppierenden Pferdes hat freilich Leonardo bald aufgeben müssen, da sich, so wirkungsvoll auch die Gestalt des Reiters dabei zur Geltung gekommen wäre, der Ausführung zu große Schwierigkeiten entgegengestellt hätten. Sein schreitendes Pferd dagegen, zu dem er sich endlich entschloß, zeigt eine solche Verbindung von Kraft, Ruhe und Schönheit,

daß es das Pferd des Gattamelata an Vornehmheit, das des Colleoni an Natürlichkeit übertroffen hätte und wegen seiner Vollendung nur mit den Schöpfungen des Altertums hätte verglichen werden können. Dazu befähigte den Künstler seine innige Vertrautheit mit dem Wesen der Tiere, besonders der Pferde, und das erschöpfende Studium, das er auf die Erforschung ihres Baues und ihrer Bewegungsgesetze verwendet hatte.

Die angeführte, freilich nur flüchtige Rötelzeichnung im Cod. Atl. 216 v. (abgebildet bei Richter, Litt. Works II Taf. 76, 1), welche wegen des Gerüstes gemacht ist, das zum Zweck des Transports errichtet worden sein mag, und von Leonardos Hand die Beischrift enthält: Tutti i capi delle chiavarde (alle Köpfe der Schrauben) (R. II 712), zeigt das wohlgebaute Pferd in kräftiger Vorwärtsbewegung, mit erhobner linker Vorderhand, die von einem umgestürzten Wassergefäß gestützt wird, und vorgesetztem rechtem Hinterbein, das mit der Spitze des Hufes noch die Erde berührt; auf der rechten Vorderhand, die leicht vorwärts geneigt ist, ruht das Hauptgewicht des Körpers, das linke Hinterbein stößt kräftig ab. Der Kopf ist leicht vorgebeugt und mittels des Zügels straff an die Brust herangezogen; der Schweif, nur wenig vom Körper abstehend, fällt gerade herab. Dieselbe Haltung treffen wir auf der kleinen Hilfsskizze für den Guß (R. II 710) und auf den Entwürfen R. Taf. 69, 71 und 73 an; während auf andern ähnlichen Zeichnungen (R. Taf. 70 und 72 oben r.) das entgegengesetzte Beinpaar in Tätigkeit ist. Welche Gebärde der Reiter ausführen sollte, ob mit seinem Kommandostab, wie anzunehmen ist, nach vorn deuten, oder gleichwie auf der Mehrzahl der Entwürfe mit dem galoppierenden Pferde nach hinten, läßt sich nicht genau ausmachen, da beide Bewegungen auf den Entwürfen gleich häufig vorkommen; doch scheint der besonders durchgeführte Federentwurf auf Richter Taf. 69 links unten, wenn wir ihn als den endgültigen ansehen dürfen, darauf zu deuten, daß der Fürst mit dem Kommandostab nach hinten weisen sollte.

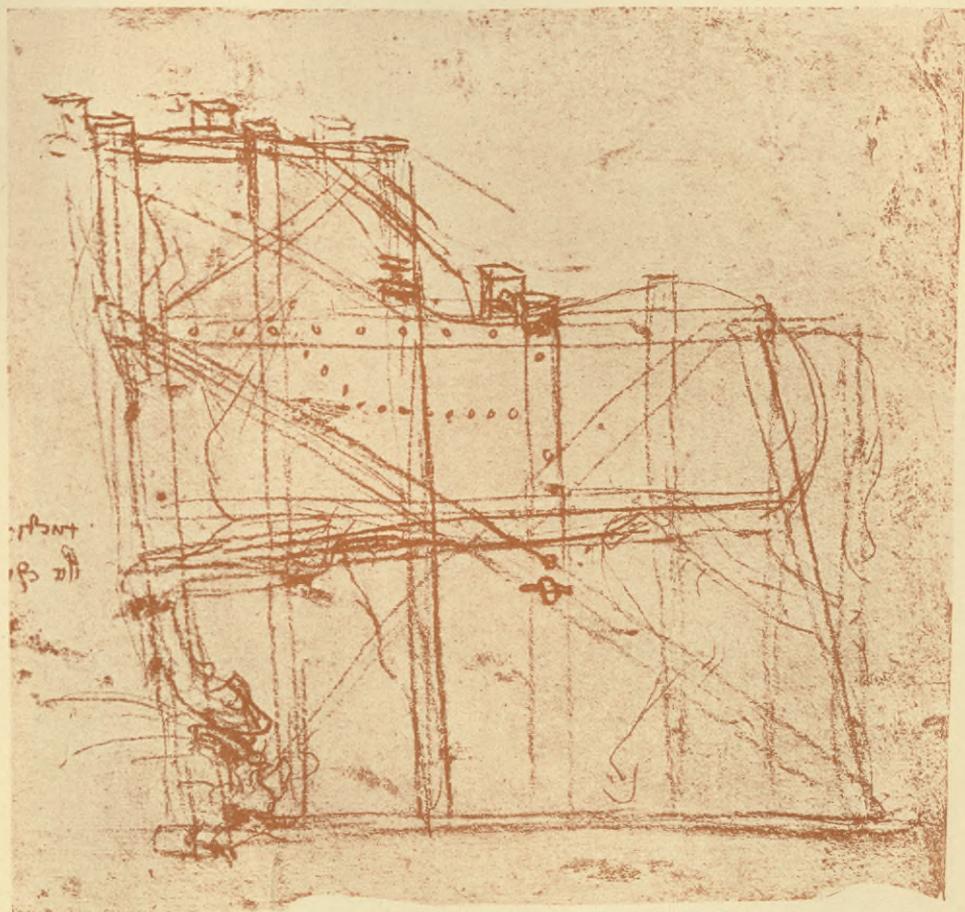
Wahrscheinlich hat dieses Denkmal den Hauptbeweggrund für Leonardos Übersiedlung von Florenz nach Mailand gebildet. Bereits 1473 hatte der Herzog Galeazzo Maria den Entschluß gefaßt, seinem am 8. März 1466 gestorbenen, im Dom von Mailand beigesetzten Vater Francesco Sforza ein bronzenes Reiterdenkmal (*la imagine . . . de bronzo ad cavallo*) in der Nähe des Kastells zu errichten (*metterlo in qualche parte de quello nostro castello de Milano o li nel rivellino verso la piazza o altrove dove stesse bene*) und in Mailand, wenn nötig auch in Rom, Florenz oder anderwärts nach einem für ein solches Werk geeigneten Meister suchen lassen¹⁾. Es scheint aber unter ihm noch zu keinem Anfang gekommen zu sein. Dafür wissen wir aber, daß

sein Bruder und Nachfolger Lodovico bereits bald, nachdem er die Herrschaft an sich gerissen, dieses Unternehmen zu dem seinigen gemacht hat. Denn wir besitzen eine Anzahl lateinischer Epigramme, die der Dichter Francesco Arrigoni von Neapel aus dem Herzog mit einem Brief vom 25. Februar 1482 schickte, damit eines davon ausgewählt werde, um an dem Unterbau der Statue, die er bereits als fertiggestellt sich dachte, angebracht zu werden²⁾. Der Beweis dafür, daß Leonardo wegen der Herstellung des Reiterdenkmals nach Mailand berufen worden sei, scheint sich aus dem Konzept jenes Briefes an die Verwalter des Dombaus von Piacenza zu ergeben, das von Leonardos eigener Hand stammt, jedoch so abgefaßt ist, als rühre der Brief von einer andern Person her. Wohl dürfte diese Äußerung erst dem Ende des Jahrhunderts angehören, doch erscheint ihr Inhalt durchaus glaubhaft. Da steht auf der Rückseite, ziemlich genau an derselben Stelle, welche auf der Vorderseite die Worte enthält: „Leonardo Fiorentino che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo“, die Angabe: „e ci è uno il quale il signore per fare questa sua opera a tratto di Firenze“. Damit ist also gesagt, daß Lodovico ihn wegen dieses Werkes von Florenz berufen habe³⁾. Danach müßte Leonardo sich schon in Florenz in der Bildhauerei versucht haben, was wir freilich nicht mit Bestimmtheit wissen,



VERROCCHIO. COLLEONI
Venedig

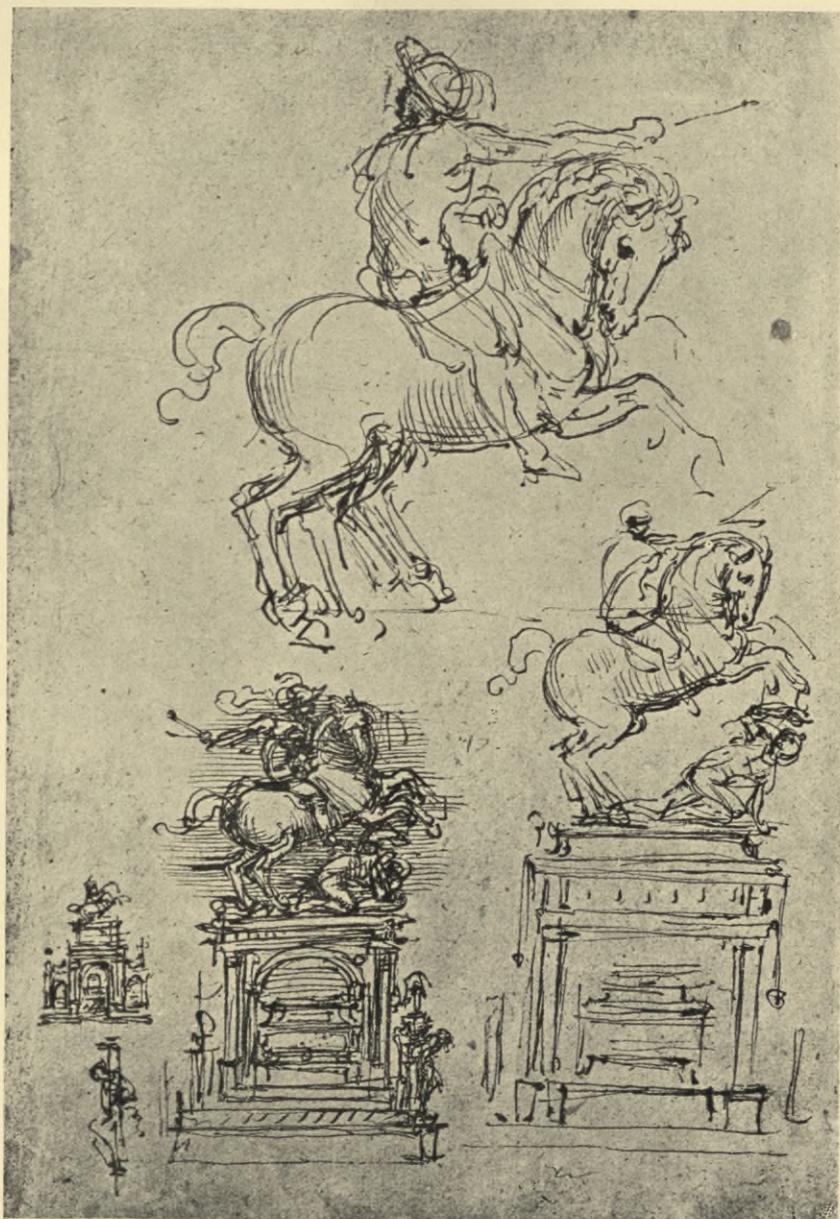
aber sehr wohl aus gewissen Beziehungen folgern können, die zwischen seinen Werken und denen seines Lehrers Verrocchio bestehen. Es ist dabei weniger an jene ihm von Bode zugeschriebenen Reliefs aus der Mitte der siebziger Jahre zu denken, von denen schon die Rede gewesen ist, als an das Denkmal Colleoni, das Verrocchio im Jahre 1479 aufgetragen worden ist, also zu einer Zeit, da Leonardo sich noch in Florenz befand, und dessen erste Entwicklungsstufen in die Zeit bis zum Herbst 1481 fallen, so daß Leonardo, den wir noch bis mindestens 1481 in Florenz wissen, sie sicher mit erlebt hat⁴). Wenn es auch durchaus gewagt weil nicht genug begründet erscheint, mit Emil Jacobsen anzunehmen, daß Leonardo „der Mitarbeiter Verrocchios an dem Reitermonument, wenigstens was das Kondottierhaupt anbetrifft, gewesen sei“⁵), so ist doch soviel richtig, daß Leonardo das alte bartlose Modell, welches Verrocchio bei seinem Kopf des Colleoni und vorher schon bei dem Relief der Enthauptung Johannes d. T. benutzt hat, gleichfalls so häufig verwendet hat, daß Jacobsen hier sogar von einem „durchaus leonardesken Typus, der den Meister (Leonardo) offenbar lange Zeit hindurch fortwährend beschäftigt hat“, reden kann⁶). Diese Bezeichnung läßt immerhin die Möglichkeit offen, daß Leonardo nicht nur in seiner Schülerzeit sondern auch noch in den letzten Jahren seines ersten florentiner Aufenthalts neben der Malerei die Bildhauerei betrieben habe, und zwar in einem gewissen Zusammenhang mit seinem ehemaligen Lehrer Verrocchio. Mehr als der zufällige Umstand der Benutzung ein und desselben Ateliermodells sowohl für Verrocchios Colleoni wie in Leonardos Zeichnungen läßt die Tatsache, daß der h. Thomas in Verrocchios im Jahre 1483 vollendeter Gruppe an Or San Michele einen gewissen Einfluß Leonardos zu verraten scheint, auf eine solche Betätigung schließen. Vielleicht hat er sogar tatsächlich an dem Colleoni noch mitgewirkt, denn seine 1481 entstandne Anbetung der Könige zeigt wenigstens, daß er damals bereits mehr konnte, als Verrocchio. Unmöglich erscheint es daher auch nicht, daß Leonardo, durch Verrocchios Colleoni angeregt, einen Entwurf zu dem bereits seit längerer Zeit geplanten Sforza-Denkmal gefertigt habe, sobald Lodovico il Moro im Jahre 1480 die Zügel der Regierung ergriffen, und daß er daraufhin nach Mailand berufen worden sei⁷). In seinem Schreiben an Lodovico stellt er freilich die Arbeit am Denkmal nicht an den Anfang sondern erst an den Schluß (*ancora si potria dare opera al cavallo di bronzo*), vielleicht weil ihm die Ingenieurwerke mehr am Herzen lagen, vielleicht auch weil er mit seinem Entwurf für die Statue noch nicht im reinen war. Dazu, daß er gleich nach seinem Eintreffen in Mailand, also von etwa 1483 an sich mit dem Modell des Denkmals beschäftigt habe, stimmt auch die Ausdrucksweise von Sabba da Castiglione, der in seinen Ricordi,



PFERD DES SFORZADENKMALS

Rötelzeichnung. Cod. Atlanticus

XXVIII



ZUM REITERDENKMAL

Federzeichnung. Windsor

deren Vorrede von 1549 stammt, gleich nach der Erwähnung von Leonardos malerischen Arbeiten und sonstigen Studien, die Beschäftigung mit der Reiterstatue in unmittelbarem Zusammenhang mit der sechzehnjährigen Dauer seines mailändischen Aufenthalts bringt (e oltre ciò si occupò nella forma del cavallo a Milano, ove sedici anni continui consumò).

Bis zum Sommer 1489 scheint aber die Arbeit keine wesentlichen Fortschritte gemacht zu haben, wenigstens was die Vorbereitungen für den Guß betrifft. Denn der florentiner Gesandte in Mailand, Petrus Alamannus, schreibt am 22. Juli d. J. aus Pavia an Lorenzo de' Medici, Lodovico il Moro, der schon seit langem (di già) die Statue bei Leonardo bestellt habe, lasse um die Zusendung von einem oder zwei dafür geeigneten Künstlern bitten, da er kein Vertrauen zu haben scheine, daß Leonardo das Werk auszuführen (condurre) wissen werde; die Schwierigkeiten scheinen also durch die Herstellung des Gusses hervorgerufen worden zu sein⁸). Über die Gestalt des Werkes in dieser ersten Form erfahren wir aus dem Brief, daß auch hier schon ein Guß von größtem Umfang geplant war, und daß der Dargestellte eine Rüstung trug. — Um die gleiche Zeit wird Leonardo seinerseits den gelehrten Platino (Piatto) um ein Epigramm für die Statue gebeten haben, denn am 31. August d. J. schickte dieser ein solches von Garlasco aus seinem Onkel J. T. Plato mit der Bitte, es Leonardo, der ihn darum vor einiger Zeit (jam pridem) ersucht habe, zu übergeben⁹). Lorenzo de' Medici scheint damals nicht in der Lage gewesen zu sein, einen Bronzegießer zu empfehlen, denn in Florenz waren seit Verrocchios Fortgang (er starb 1488 in Venedig) keine großen Bronzegüsse mehr ausgeführt worden; Leonardo aber wird infolgedessen seine Arbeit am Denkmal mit gesteigertem Eifer wieder aufgenommen haben. Die Notiz vom 23. April 1490: „cominciai questo libro e ricominciai il cavallo“¹⁰) ist wohl in diesem Sinn zu verstehen und nicht auf eine ganz neue Gestalt des Entwurfs zu deuten. Bis dahin scheint er sich mehr mit der menschlichen Figur beschäftigt zu haben, wie der Eintrag vom 2. April 1489 beweist: libro titolato de figura umana (R. 1370). Von da ab aber mehrten sich die Nachrichten über den Fortgang der Arbeit, die bis gegen das Ende des Jahres 1493 zu einem gewissen Abschluß gediehen zu sein scheint.

Faßt man den Charakter der Zeichnungen für das Reiterdenkmal ins Auge, so zeigt sich, daß die frühen unter ihnen allesamt das Pferd in galoppierender Stellung zeigen, daß aber auch die spätern noch die beiden Stellungen, die galoppierende wie die ausschreitende, nebeneinander enthalten und zwar augenscheinlich als zu gleicher Zeit gezeichnet. Läßt sich diese Hinneigung zu der galoppierenden Stellung auch aus dem Wunsche erklären, ein noch nie ge-

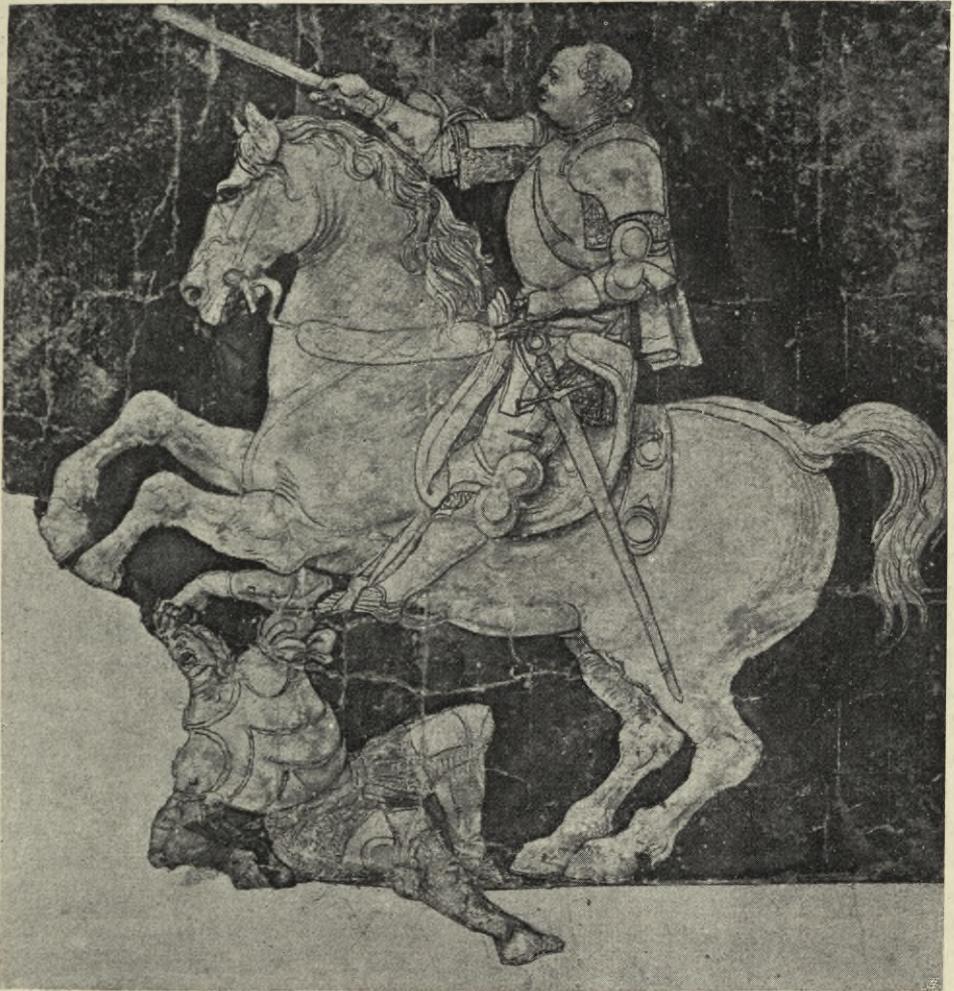


ZUM REITERSTANDBILD
Federzeichnung. Windsor

sehenes Werk von äußerster Lebendigkeit hervorzubringen, so scheint die endliche Zuwendung zu der ausschreitenden Stellung im Jahre 1490 erfolgt zu sein, als der Künstler die Arbeit wieder aufnahm und bei Gelegenheit seines Aufenthalts in Pavia die dortige gotische Reiterstatue des sogenannten Regisole, die in dieser ruhigen Gangart gehalten war, eingehend studieren konnte. — Die früheste Zeichnung zu diesem Werk scheint die schöne Silberstiftzeichnung in Windsor zu sein (Richter II Tafel 67), welche wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit den Pferde-

köpfen auf der Anbetung der Könige bis nah an seine florentiner Zeit herangerückt werden muß. Hier befindet sich unter den Vorderhufen des sich bäumenden Pferdes ein niedergeworfener Feind; der Arm des Reiters weist mit dem Kommandostabe vorwärts, während der Kopf rückwärts gewendet ist, wie um die Scharen der Nachfolgenden anzuspornen; dann ist aber derselbe Arm wieder, als Variante, zurückgewendet, gleichfalls den Kommandostab haltend, gezeichnet. Eine andre Zeichnung in Windsor (R. II Taf. 65 unten) weist dasselbe Bewegungsmotiv des Pferdes und die gleiche Silhouette bei zurückgewendetem Arm des Reiters auf, doch nicht nach demselben Modell, da der Kopf des Pferdes nach der entgegengesetzten Seite gewendet ist und die Stellung der Vorderhufe vertauscht ist; hier ruht die eine Vorhand des Pferdes statt auf einem Feinde auf einem Baumstumpf, und die Beine des Reiters sind statt eingezogen weit vorge-
streckt¹¹⁾. Das galoppierende Pferd kehrt dann mehrfach wieder, namentlich

auf Skizzen für den ganzen Unterbau (R. II Taf. 65 oben, 66), die gleichfalls wohl noch aus der ersten Zeit stammen; dann aber auch auf Kreidezeich-



A. POLLAIUOLO
Francesco Sforza. Getuschte Federzeichnung. München

nungen, die durch diese ihre Technik auf eine spätere Entstehungszeit, etwa von den neunziger Jahren an, hinweisen, da eine Verwendung dieses Materials für seine florentiner Zeit nicht bekannt ist. Beidemal holt da der Reiter zu

einem Hieb auf den am Boden liegenden Feind weit aus; das eine mal hebt dabei das Pferd den linken Vorderhuf, das andre mal den rechten (R. II Taf. 68 und 69), die Darstellung stand also dem Künstler damals noch nicht fest; bezeichnend aber ist, daß die letztre Darstellung auf einem Blatt mit mehreren andern vereinigt ist, welche in gleicher Technik bereits das ruhig einerschreitende Tier zeigen. Meist ist dabei der Kopf des Pferdes stark angezogen; bisweilen aber auch, wie auf R. Taf. 67 und 68, etwas erhoben und zur Seite gewendet. Einen weitem Beweis für die lange Dauer, während deren sich Leonardo mit dem Gedanken an ein galoppierendes Pferd getragen hat, bietet auch der Umstand, daß er schon eine Skizze zu dem innern Gerüst für ein solches entworfen hat (Abb. R. II S. 13 zu Nr. 713, in Windsor); durch eine Eisenstange in einem jeden der Hinterbeine läßt er die ganze Last stützen und verbindet diese Stange mit dem Hohlguß durch eine Reihe von Eisenbändern, die wie Rippen angeordnet sind.

Häufiger freilich als das galoppierende Pferd kehrt in den Entwürfen das ruhig einerschreitende wieder, und zwar das im diagonalen Schritt, nicht im Paßgang sich bewegend¹²⁾. Davon scheint die Federzeichnung in der Ambrosiana, von der nur noch das Vorderteil des Pferdes erhalten ist (Richter II S. 4), noch nahe an die florentiner Zeit zu grenzen¹³⁾. Früh scheint auch noch die Federzeichnung zu sein, worauf der Reiter die Hand mit dem Kommandostab vorstreckt (R. II Taf. 72 unten); hier zeigt das Pferd erst einen Ansatz zu der rundlichen wohlgenährten Bildung nach Art der antiken Vorbilder, die bei den meisten andern überwiegt. Auch die ähnliche Zeichnung mit dem leicht in Rötel skizzierten Aufbau, welcher einen Sarkophag enthält (Richter II Taf. 74), könnte noch aus der Zeit stammen, als Leonardo zwischen verschiedenen Entwürfen schwankte, statt (wie Richter II S. 6 annimmt) für das Trivulzi-Denkmal bestimmt zu sein, das erst im 16. Jahrhundert, nach dem Sturz Lodovico il Moros, in Angriff genommen werden konnte. Auf diesem Blatt ist die linke Vorderhand des Pferdes auf eine umgeworfne Urne, das rechte Hinterbein auf eine Schildkröte gestützt, beides nicht gerade glückliche Auskünfte, die noch mehrfach wiederkehren; so namentlich auf R. II Taf. 69 links unten, wo der rechte Arm des Reiters zurückgeworfen ist. Die gleiche Stellung nimmt das Pferd auf der Rötelzeichnung mit dem Gerüst im Cod. Atl. (Richter II Tafel 76, 1) ein. Welchem Zweck dieses Gerüst dienen sollte, ob etwa für einen Transport, ist nicht genau festgestellt. Daß der Guß als ein dünner Hohlguß mit massiven Beinen gedacht war, geht aus einer Skizze in Windsor hervor (Richter II S. 13 zu Nr. 714)¹⁴⁾. Nachdem somit Leonardo eine Zeitlang zwischen der Wahl eines galoppierenden und eines ruhig einerschreitenden

schreitenden Pferdes geschwankt hatte, hat er sich schließlich für letzteres entschieden. Wir können annehmen, daß solches gegen Anfang des Jahres 1490 geschehen ist. Ob er die Vorbereitung für den Guß weiter als bis zur Planung von Schmelzöfen hat führen können, ist nicht bekannt¹⁵⁾.

Mit einer der Zeichnungen des galoppierenden Pferdes, die zugleich auch auf dem Blatt mit den vier Entwürfen durch den Grabstichel ähnlich wiedergegeben ist (R. II Taf. 65 unten), stimmt eine getuschte Federzeichnung des Münchner Kupferstichkabinetts in 4^o ziemlich nah überein, die mit Antonio Pollaiuolo in Zusammenhang gebracht worden ist¹⁶⁾. Die Beine des Reiters sind auch hier stark nach vorn gestreckt, sein rechter Arm mit dem Kommandostab weist aber nach vorn statt rückwärts;



PFERDEKOPF
Federzeichnung. Windsor

1489, kurz vor seiner Abreise nach Rom, gefertigt haben könne, nachdem Lodovico il Moro bei Lorenzo de' Medici sich nach einem geeigneten Künstler habe erkundigen lassen (Jahrb. 1897, 125). Wohl berichtet Vasari im Leben der Pollaiuoli, daß Antonio für Lodovico die Zeichnung eines Reiterdenkmals für Francesco Sforza gefertigt habe, und zwar in zwei Gestalten: das eine mal mit der besiegten Verona; das andre mal (wobei der Reiter in voller Rüstung dargestellt

und das Pferd wird durch einen Besiegten statt durch einen Baumstumpf gestützt. Wie diese Übereinstimmung zu erklären sei, ist noch nicht aufgeheilt. Richter (II S. 2) hat vermutet, daß Pollaiuolo an einem Wettbewerb teilgenommen habe, der vielleicht um 1480, somit vor Leonardos Abreise nach Mailand, ausgeschrieben worden sei; Müller-Walde dagegen meint, daß Pollaiuolo die Zeichnung im Jahre

und der Unterbau mit Schlachtendarstellungen geziert war) mit einem Krieger; doch sei keines davon zur Ausführung gelangt¹⁷⁾. Aber daß hier eine Zeichnung Pollaiuolos vorliege, und dann eine aus Vasaris Besitz stammende, von der der Unterteil mit dem Postament abgelöst wäre, wird nicht allgemein zugegeben. Angesichts der nahen Übereinstimmung dieser Zeichnung mit Leonardos Entwürfen für das galoppierende Pferd glaubte Courajod, daß es sich um eine Wiedergabe des Leonardoschen Modells in einer seiner ersten Fassungen und zwar durch einen lombardischen Künstler handle. Doch gehört sie wohl tatsächlich Pollaiuolo an¹⁸⁾.

Den entscheidenden Anstoß zur Wahl einer ruhigen Gangart des Rosses mag Leonardo, wie gesagt, während seines Aufenthalts in Pavia in der zweiten Hälfte des Jahres 1490 empfangen haben, wo er den Regiole, die aus Ravenna stammende angebliche Reiterstatue des Gotenkönigs Gisulf, welche erst zur Zeit der französischen Revolution zerstört wurde, sehen konnte. Denn auf dieses Werk bezieht sich offenbar Leonardos Notiz im Cod. Atl., welche dessen Bewegung lobt, den Trab als die natürliche Gangart des Pferdes bezeichnet, für die Darstellung einer scheinbaren Beweglichkeit eintritt und endlich den für Leonardo ungewöhnlichen Ausspruch enthält, daß die Nachahmung der Antike sich mehr empfehle als die moderner Werke¹⁹⁾. — Aus der Zeit, da er im Januar 1491 an den Vorbereitungen für das Fest bei Galeazzo Sanseverino in Mailand teilnahm, werden auch die Notizen über Pferde in dem berühmten Stall Sanseverinos herkommen, über den gianetto grosso di messer Galeazzo, über dessen Sizilianer; dann vom 16. Juli 1493 oder später über einen florentinischen Rappen, einen weißen Hengst, ein schweres Pferd bei verschiedenen Besitzern²⁰⁾.

Bei Gelegenheit der Vermählung Bianca Marias mit dem Kaiser Maximilian am 30. November 1493 erwähnt der Dichter Taccone, daß Leonardo „in corte“ d. h. in der Corte Vecchia, dem alten Palast neben dem Dom, an dem Reiterbild arbeite²¹⁾. Fertig scheint er nur mit dem Modell geworden zu sein, wenigstens mit dem des Rosses; zu dem Guß aber kam es nicht, da Lodovico il Moro seine Herrschaft verlor, bevor solches möglich wurde. Lancino Corti (Curzio), ein Dichter des 15. Jahrhunderts, dessen Epigramme erst 1521 in Mailand gedruckt wurden, erwähnt den Guß nur als ein künftiges Ereignis²²⁾. In dem nicht datierbaren Briefentwurf an die Dombauverwaltung von Piacenza sagt Leonardo selbst, nachdem er von seiner Berufung wegen des Reiterbildes gesprochen und sich als einen degno maestro bezeichnet: er habe freilich so viel zu tun, daß er sein Werk nie vollenden werde²³⁾. Und in dem ergreifenden Klagebrief, den er in den letzten Jahren seines mailänder

Aufenthalts an Lodovico il Moro richtete, zur Zeit als er die Camerini im Kastell auszumalen hatte, sagt er: vom Reiterstandbild wolle er schweigen, da er die Ungunst der Zeitumstände kenne²⁴⁾.

Von weitem Nachrichten über das Werk sind die folgenden anzuführen. Leonardos Freund, der Mathematiker Fra Luca Pacioli, nennt in der vom 9. Februar 1498 datierten Vorrede zu seiner Lodovico il Moro gewidmeten *Divina Proporzione* das Standbild „l'admiranda e stupenda equestre statua di Leonardo da Vinci compatriota nostro fiorentino“ und gibt dessen Maße und zugleich auch das Gewicht an, das dessen Guß (*tutta la sua ennea massa*)

haben würde. Von Pacioli, etwa durch die Vermittlung Jacopo de' Barbaris, wird wohl auch Dürer wie andre Proportionszeichnungen Leonardos so auch die zum Pferde des Reiterdenkmals erhalten haben, denn Dürers *Ritter, Tod und Teufel* erweist sich (nach Wölfflin, *Die Kunst A. Dürers* [1905] 188) als eine genaue Wiedergabe der Rötelseichnung in der Ambrosiana, die wir für die endgültige Form des Denkmals halten. — Sabba da Castiglione bringt als erster die Nachricht von der Zerstörung des Modells durch die gascognischen Bogenschützen, die freilich im einzelnen später berichtigt worden ist, in der Hauptsache aber doch wohl als die An-



DONATELLO, GATTAMELATA
Padua

gabe eines Augenzeugen auf Wahrheit beruhen wird²⁵). — Pomponius Gauricus (De sculptura, Florenz 1504, letztes Blatt) berichtet, die Arbeit sei unvollendet geblieben, wie auch Leonardo selbst in seiner Notiz von 1500 über Lodovicos Sturz sagt: *nessuna sua opera si finì per lui*. — Michelangelo höhnte später Leonardo in Florenz, um 1503, daß dieser es nicht verstanden habe, den Guß auszuführen, und schmählich die Sache im Stich gelassen habe. — Das Libro di Antonio Billi, das zwischen 1516 und 1530 verfaßt wurde, sagt, Leonardo habe das Modell aus Ton (di terra) gemacht; den Guß aber hätten alle für unmöglich gehalten, da er ihn in einem Stück habe ausführen wollen²⁶). — Von ihm übernimmt der Anonymus Gaddianus die Nachricht, der gegen Schluß der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts seine Notizen niederschrieb; er fügt hinzu, die Arbeit sei durch den Sturz Lodovico il Moros unterbrochen worden, während Leonardo den Guß vorbereitete²⁷). — Paulus Jovius, der seine Niederschrift um 1527 machte, spricht von dem Modell in Ton (ex argilla) und lobt die hohe Kunst, die aus dem kräftig angespornten schnaubenden Pferde spreche²⁸).

Vasari endlich entnimmt in seiner ersten Ausgabe von 1550 die Nachricht, daß der Guß aus einem Stück erfolgen solle, dem Libro Billi; fügt aber dazu aus eignen die falsche Nachricht, daß Leonardo selbst den Vorschlag zur Errichtung des Reiterdenkmals gemacht habe, und zwar erst zu der Zeit, als er bereits am Abendmahl malte. Wenn er dann weiter sagt, er habe das Werk so groß angelegt, daß er von vorn herein wußte, es könne überhaupt nicht zu Ende geführt werden, so entspricht das der Anschauung, die er überhaupt von Leonardos Wirken hatte. — In der zweiten Ausgabe von 1568 verbessert er sich dahin, daß es wahrscheinlich deshalb unvollendet geblieben sei, weil Leonardo nach seiner Art gesucht habe, es immer mehr zu vervollkommen. Hier erscheint auch die mit Castiglione übereinstimmende Nachricht, daß die Franzosen das über alle Maßen schöne Tonmodell (die terra) ganz zerstört hätten (*lo spezzarono tutto*). Er erwähnt dort auch ein kleines Wachsmo-
dell von vollkommener Ausführung, das jedoch damals schon verloren gegangen war. — Im Leben des Giuliano da S. Gallo berichtet er dann noch, daß Leonardo mit diesem über den Guß gesprochen und von ihm gute Ratschläge erhalten habe (*bonissimi documenti*); dann kehrt hier (und zwar schon in der ersten Ausgabe) die Nachricht wieder, daß die Franzosen das Modell vernichtet hätten (*messa l'opera in pezzi*)²⁹). — Lomazzo scheint merkwürdigerweise weder in seinem Trattato noch in seiner Idea von dem Denkmal zu sprechen, sondern führt nur (im Tratt. (1844) I 301) *un cavallo di rilievo di plastica fatto di sua mano an, das der Bildhauer Leone Leoni in Mailand besaß*³⁰).



ENTWURF FÜR DAS SFORZADENKMAL
Silberstiftzeichnung. Windsor

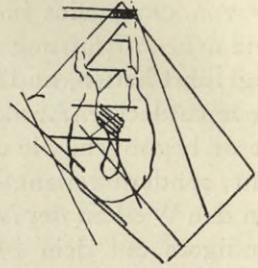
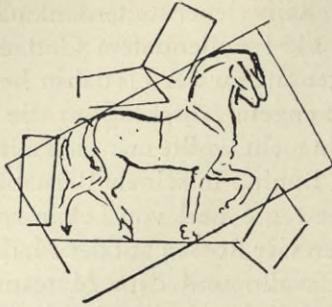
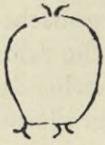
XXX



ZUM REITERDENKMAL

Federzeichnung. Windsor

Leonardos Werk fügt sich der Reihe jener Reiterdenkmäler an, die im Gefolge von Donatellos im Jahre 1454 vollendetem Gattamelata zu Padua eine ganz neue Auffassung im Gegensatz zu der bis dahin herrschenden gotischen eingeführt hatten, und zwar in engem Anschluß an die von Donatello selbst wiederentdeckten Antike. Nicht mehr wollte man sich mit dem ruhig stehenden Pferde begnügen, wie es noch Bonino in seinem Barnabò Visconti geschaffen hatte, sondern verlangte das bewegte und von Leben sprühende, wie man es von den Werken der Alten, den vier Rossen auf der Markuskirche, den Rossebändigern auf dem Monte Cavallo und dem Marcaurel kannte. Rühmte doch Vasari³¹⁾ an dem Pferd des Gattamelata lo sbuffamento ed il fremito als das Neue, gerade wie Jovius an dem Werk Leonardos den equus vehementer incitatus et anhelans. Dasselbe Leben hatte auch Verrocchio seinem Colleoni einzuflößen verstanden. Wie die Reiterbildnisse ausgesehen haben, welche der Florentiner Niccolò di Giovanni Baroncelli im Jahre 1443 für Niccolò d'Este, im Jahre 1450 für Borso d'Este in Ferrara goß (letzteres wurde 1796 zerstört), wissen wir nicht. Ebensowenig ist uns über die Modelle bekannt, die im Jahre 1473 Galeazzo Maria Sforza für das Denkmal vorgelegt wurden, das er seinem Vater errichten wollte. Von Leonardo aber können wir annehmen, daß er durch Verrocchios Entwürfe für das bereits 1479 bei diesem bestellte Colleoni-Denkmal, somit noch während seiner letzten florentiner Jahre, nachhaltig beeinflußt worden sein wird, wenn er nicht gar selbst in irgend welcher Weise an diesem Werk beteiligt war. Nur weichen sämtliche Entwürfe, die uns von seinem Sforza-Denkmal erhalten geblieben sind, sowohl die mit dem springenden Pferde wie auch die mit dem ruhig einherschreitenden, durchaus von dem Colleoni, wie er ausgeführt wurde, ab. Anfänglich wird ihm offenbar der Plan vorgeschwebt haben, über alles bisher Geleistete noch weit hinauszugehen, und das Pferd in der freien Bewegung, die die Malerei ihm gestattet hatte, als ein galoppierendes darzustellen. Ob ihm dabei die Rosse des Monte Cavallo vorgeschwebt haben, die er aus Zeichnungen kennen konnte, wissen wir nicht; immerhin ist zu beachten, daß sich von ihm im Cod. Atl. 215 (a) eine merkwürdige große Kreidezeichnung von vorzüglicher Ausführung erhalten hat, die einen von vorn gesehenen nackten Mann im Umriß zeigt, welcher durchaus an die Rossebändiger dieser Gruppe erinnert. Schließlich aber mußte er sich doch, nach einer eignen Notiz, davon überzeugen, daß freistehende Figuren in heftiger Vorwärtsbewegung, wenn sie allein ihre Beine zur Stütze haben, naturgemäß die Neigung zeigen, nach vorn überzufallen³²⁾. So sah er sich denn genötigt, bei dem ruhig einherschreitenden Pferde stehen zu bleiben. Dieses aber bildete er nicht, gleich dem des Colleoni,



GUSSFORM
Federzeichnung. Windsor

als Paßgänger; auch verlieh er ihm keine gleich starke Vorwärtsbewegung, wie er denn auch dessen Verhältnisse weniger schlank gestaltete. Sondern wählte er einen schönen gedrungnen Typus, der den Pferden des Altertums am nächsten kommt, ohne doch an ein bestimmtes Vorbild, wie etwa die Rosse der Markuskirche, zu erinnern. Vielleicht daß der Regisole von Pavia ihm hierbei zum Ansporn gedient hat. Jedenfalls sehen wir, daß er, so wenig geneigt er auch war, die Nachahmung schon bestehender Kunstwerke gutzuheißen, doch Unabhängigkeit des Denkens genug besaß, um ein als vollkommen anerkanntes Vorbild in seinen Grundzügen anzunehmen, wenn er keine Möglichkeit sah, das ihm vorschwebende, wenn auch höhere Ziel zu erreichen³³⁾.

Den Reiter wird er wahrscheinlich schließlich in entsprechend ruhiger Haltung, etwa wie auf dem Entwurf R. Taf. 74 oder eher noch Taf. 69 links unten, mit dem nach rückwärts weisenden Kommandostab, gebildet haben. Als er sich noch mit dem Entwurf für das galoppierende Pferd trug, hat er auch sehr verschiedenartige, besonders reiche Pläne für den Aufbau des ganzen Denkmals angefertigt. Einmal (R. Taf. 65 links oben) trägt ein Rundbau mit dichtgestellten Säulen rundum einen kleineren runden Aufsatz, auf dem der Unterbau der Statue ruht. Ein zweiter Entwurf (ebendort rechts) zeigt ein Rechteck, dessen Seiten als von Säulen eingefasste, mit einem Giebel bekrönte Rundbogen-nischen gestaltet sind, während auf diesen Säulen gefesselte Sklaven sitzen und Trophäen den Unterbau der Säulen verdecken; über diesem Rechteck erhebt sich ein andres, kleineres, das die Statue trägt. Später wurde der Unterbau vereinfacht und auf die gewöhnlichen Maße eingeschränkt, so daß er ungefähr dem Umfang des Reiterstandbildes selbst entspricht, aber nicht massig gehalten ist sondern durchbrochen, mit Raum für die Aufnahme eines Sarkophags in der Mitte. Dieser offene Raum wird entweder durch Bogen begrenzt, die Säulen zu den Seiten haben und — als Reste des früheren reicheren Ent-

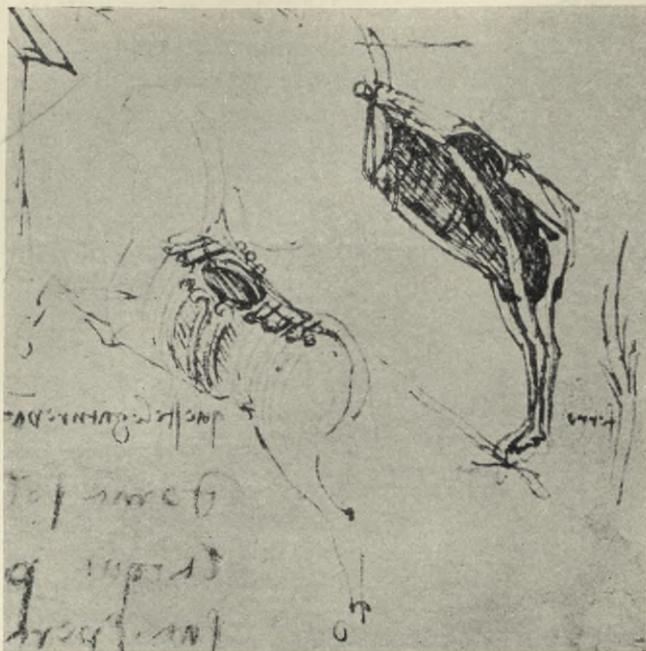
wurfs — Trophäenbündel von Sklaven gestützt an den Ecken (R. Taf. 66 links unten), oder Bogen mit Nischen zu den Seiten (R. Taf. 68, einer der spätesten Entwürfe mit dem galoppierenden Pferde); oder aber er hat einen gradlinigen Abschluß (R. Taf. 66 rechts unten und Taf. 74), von dem man nicht begreift, wie er die Last des Bildwerkes tragen soll. Der letztgenannte Entwurf R. 74, der leicht in Rötel skizziert und in dem Bildwerk mit der Feder übergangen ist, zeigt bereits das ruhig einerschreitende Pferd und stellt wegen seiner Übereinstimmung mit der Zeichnung des Gerüsts wohl die endgültige Gestalt an (somit ohne den Unterbau), und sein Gesamtgewicht auf etwa 200000 Pfund oder 66 Zentner an³⁴⁾. — Daß Leonardo den Guß tatsächlich, wie die alten Schriftsteller angeben, aus einem Stück zu machen beabsichtigte, geht aus der kleinen Zeichnung zu R. II 710 hervor, worauf vier Schmelzöfen um eine die Form enthaltende Einfassung angeordnet sind. Nino Smiraglia Scognamiglio³⁵⁾ hat richtig erkannt, daß der eine dieser Öfen die Bronze dem



GUSSFORM
Federzeichnung, Windsor

an (somit ohne den Unterbau), und sein Gesamtgewicht auf etwa 200000 Pfund oder 66 Zentner an³⁴⁾. — Daß Leonardo den Guß tatsächlich, wie die alten Schriftsteller angeben, aus einem Stück zu machen beabsichtigte, geht aus der kleinen Zeichnung zu R. II 710 hervor, worauf vier Schmelzöfen um eine die Form enthaltende Einfassung angeordnet sind. Nino Smiraglia Scognamiglio³⁵⁾ hat richtig erkannt, daß der eine dieser Öfen die Bronze dem

Die Maße des Pferdes gibt Pacioli in der Vorrede zu seiner *Divina Proportione* auf zwölf braccia oder genauer 7,20 m vom Scheitel bis zur Erde gerechnet Kopf des Pferdes, der zweite dem Mittelteil seines Rumpfes [vielmehr der hinteren Hälfte], der dritte dem Vorderteil, der vierte dem Hinterteil zuführen sollte. — Von dem Reiter ist hier noch nichts zu sehen; er sollte also, wie natürlich, besonders gegossen werden. — Ein Schriftsteller über Militärarchitektur aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, F. de Marchi, hat als Grund dieser Anwendung mehrerer Schmelzöfen den Umstand angegeben, daß eine so große Metallmenge sich nicht in einem Ofen zu gleichmäßiger Flüssigkeit hätte bringen lassen³⁶⁾. — Die Angaben des *Libro Billi* und der spätern Schriftsteller, daß Leonardo den Guß aus einer Form habe ausführen wollen, bestätigen sich sonach; nur gedachte er dabei mehrere Schmelzöfen zu ver-



GUSSFORM
Federzeichnung. Windsor

wenden. Denn erspricht in dem zugehörigen Text R. II 710 mehrfach ausdrücklich vom Cavallo, erwähnt die Schmelzöfen, die den einzelnen Teilen der Gußform das Metall zuzuführen haben, und sagt insbesondere von dem für die Beine (nämlich die Vorderhände), daß dieser so angelegt sei, daß das Metall nicht von den Beinen zum Kopf hinablaufe, was übrigens unmöglich wäre³⁷⁾. — Von der Art, wie er die Gußform zu fertigen beabsichtigte, ist schon früher die Rede gewesen; zu der Zeich-

nung zu R. II 714 sind noch diejenigen auf R. II S. 24 hinzuzufügen; nach R. 710 Z. 1 sollte die Gußform durch drei Bandeisen zusammengehalten werden. Auf den Guß bezieht sich auch R. 711 mit den kleinen Hilfszeichnungen auf R. II Taf. 75. — Auch von den innern Stützen, womit er dem galoppierenden Pferde, wenn es zu dessen Guß gekommen wäre, hätte Halt geben wollen (R. II, 713), ist schon früher gehandelt worden. — Richter stellt noch verschiedene Aufzeichnungen über Metallguß zusammen, die sich zum großen Teil auf den Guß von Kanonen beziehen; in den dem Codice Trivulzi 17 entnommen (R. 737—740) befindet sich auch eine Stelle über einen großen Guß von 100000 Pfund, dessen Zahlenangaben jedoch nicht stimmen³⁸⁾. Daran, daß es nicht zum Guß des Werks kam, wird wohl die Knappheit der Geldmittel Schuld gewesen sein, in die Lodovico il Moro geriet, seitdem er sich in das Unternehmen mit den Franzosen eingelassen hatte, das seinen Sturz herbeiführte. An die Stelle des Denkmals trat seit der Mitte der neunziger Jahre die Beschäftigung mit den Abendmahl. Ist auch das Gipsmodell des Werkes nicht unmittelbar nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen zerstört

worden, so befand es sich doch zwei Jahre darauf schon, wie wir aus einer zufälligen Notiz wissen, in einem Zustande des Verfalls, der es erklärlich erscheinen läßt, daß es der Angabe Castigliones und Vasaris gemäß dann durch französische Soldaten, die danach geschossen hätten, völlig zerstört worden wäre. Der Herzog Ercole I. von Ferrara schrieb freilich noch am 19. September 1501 seinem Gesandten in Mailand, Giovanni Valla, er möge sich erkundigen, ob das Leonardosche Modell, das dort wegen mangelnder Sorgfalt von Tag zu Tag mehr verfalle, nicht zu erlangen wäre, da ein Künstler, den er mit der Herstellung einer Reiterstatue betraut habe, gestorben sei, und dieses Modell vielleicht dafür verwendet werden könne. Valla antwortete am 24. Dezember, daß er mit dem Kardinal von Rouen gesprochen habe, daß dieser aber erklärt habe, erst den König von Frankreich fragen zu müssen³⁹⁾.

Zur Verdeutlichung des geplanten Denkmals kann ein Kostenanschlag dienen, den Leonardo später für ein ganz ähnliches Denkmal des Marschalls Gian Giacomo Trivulzi aufgestellt hat und der im Cod. Atl. 176 v. erhalten geblieben ist⁴⁰⁾. Danach sollte das bronzne Reiterstandbild auf einem marmornen Unterbau aufgestellt werden, der acht kanellierte Säulen, acht Figuren, sechs Kandelaber tragende Harpyen und einen Sarkophag mit der Gestalt des Toten zu enthalten hatte. Der Guß sollte sich auf 1582 Dukaten stellen, nämlich 500 für das Metall, 200 für die Armatur und den Ofen, 432 für das Ton- und das WachsmodeLL zusammen, 450 für die Ziselierung; der Marmor für den Unterbau sollte 389, dessen Bearbeitung 1075 Dukaten erfordern; das ganze Denkmal somit sich auf 3046 Dukaten stellen. Der Cicerone (7. Aufl. 736) bringt eine Statuette des Marschalls mit diesem Ent-



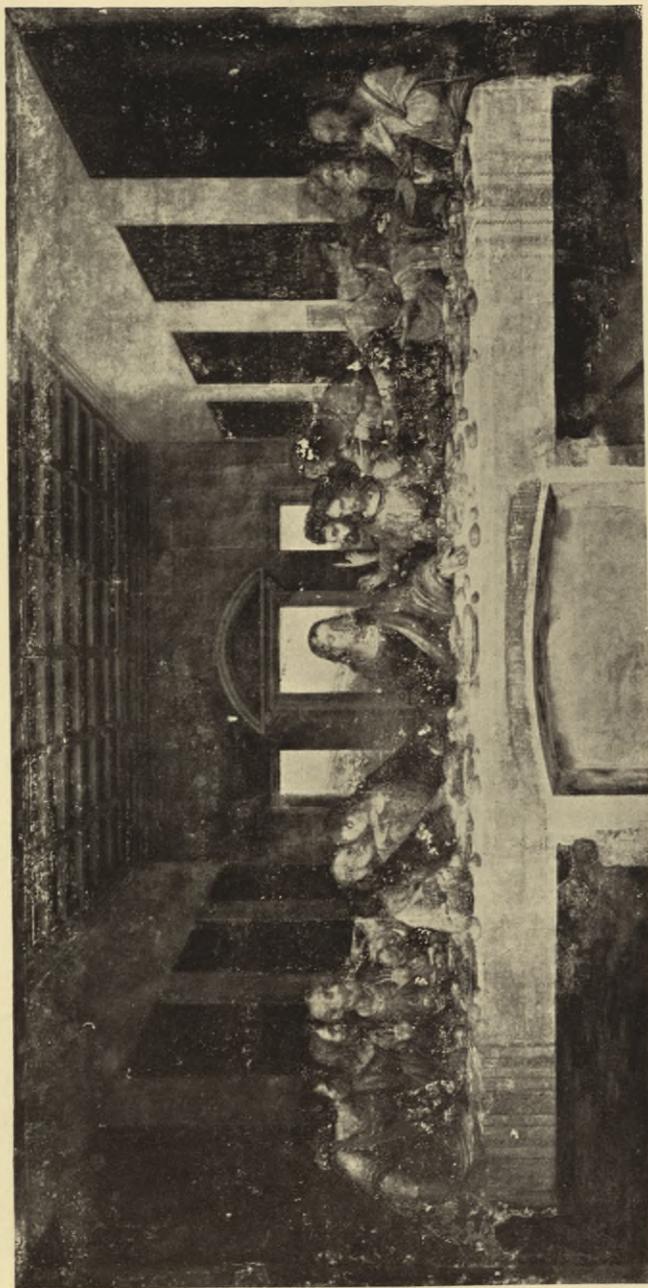
PFERDEKÖPFE
Silberstiftzeichnung. Windsor

wurf in Zusammenhang. Zur Ausführung des Werks aber ist es ebenso wenig wie in dem frühern Fall gekommen. Trivulzi, der eine Margherita di Niccolino Colleoni zur Frau hatte, ist freilich erst 1518 in Chartres, somit ein Jahr vor Leonardo, gestorben. Das Reiterdenkmal, das ihm dann in S. Nazaro Maggiore in Mailand errichtet wurde, erscheint gegenüber dem Leonardoschen Plan freilich recht kümmerlich.



KARIKATUR
Rötelzeichnung. Louvre

DRITTES BUCH
MAILAND 1494—1499



5 Jacobus min. 4 Andreas 3 Petrus 1 Johannes
6 Bartholomäus 2 Judas

2 Thomas 3 Philippus 4 Matthäus 5 Thaddäus
1 Jacobus maj. 6 Simon

ABENDMAHL

S. Maria delle Grazie

XXXII



ZUM ABENDMAHL
Federzeichnung. Louvre



it dem Jahre 1494 beginnt ein in vielfacher Beziehung neuer Abschnitt im Leben Leonardos. Seine Arbeiten für den Vierungsturm des Mailänder Domes hatte er hinter sich; die Madonna in der Felsgrotte war entstanden; mit dem Reiterdenkmal war er soweit gekommen, daß er dessen Modell vollendet hatte und nun auf die Gelegenheit wartete, dessen Guß in Angriff zu nehmen. Da gestalteten sich für seinen Gönner Lodovico il Moro die Verhältnisse derartig, daß er seinen kühnen Plänen, die Herrschaft des Mailänder Staates an sich zu reißen und dann mit Hilfe der Franzosen auch die Vorherrschaft in Italien zu erlangen, immer näher geführt wurde. Nachdem er seine Nichte an den Kaiser verheiratet hatte, wurde der Einfall der Franzosen in Italien endlich zur Tatsache; unmittelbar darauf starb auch Lodovicos Neffe, der Herzog von Mailand. Mit diesem Wandel der Dinge hängt offenbar der große Auftrag zusammen, der Leonardo nun wurde, das Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu malen. Etwa drei Jahre hat ihn diese Arbeit beschäftigt. Daneben gingen Entwürfe für den Ausbau des Mailänder Kastells, Bemühungen um die Verbesserung des Kanalwesens der Lombardei, Arbeiten künstlerischer und wissenschaftlicher Art. Bevor diese vielfachen Beschäftigungen geschildert werden, für deren genaue zeitliche Einordnung die Anhaltspunkte nur spärlich sind, und das unruhige politische Leben dargestellt wird, das die folgenden Jahre erfüllte, muß vorausgeschickt werden, was über das große Werk zu sagen ist, das den Künstler während dieser zweiten Hälfte seines mailänder Aufenthalts vorwiegend beschäftigte und das seine größte Leistung darstellt, durch die er einen völligen Umschwung in den Anschauungen der Zeit herbeiführte.

Die Darstellung des Abendmahls, als des für die Speisesäle der Klöster gegebenen Gegenstandes, hatte die italienische Kunst seit den Tagen Giottos beschäftigt. Zu einer neuen großartigen Gestalt war sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts durch Andrea del Castagno, in seinem Wandbilde von S. Apollonia in Florenz, gebracht worden. Nicht nur der störende Heiligenschein hatte er die Apostel entkleidet, sondern ihnen auch natürliche Bewegungen gegeben und einen jeden als besondere Persönlichkeit gekennzeichnet. Aber das volle Leben fehlte noch diesen Gestalten: wie aus Erz gegossen sitzen sie da, auf einer Bühne, die durch die Marmorvertäfelung des Hintergrundes abgeschlossen wird, aber nicht den Eindruck des freien Raumes

erweckt, innerhalb dessen sich der Vorgang abspielt. Und vor allem waren die Apostel nicht mit ihrem vollen Gefühl in die Handlung mit hineingezogen, sondern nahmen bloß als Beisitzer an ihr teil. — Domenico Ghirlandaio freilich gelang es in seinem Fresko von 1480 im Refektorium von Ognissanti zu Florenz, den Raum tiefer und luftiger zu gestalten, indem er ihn durch zwei mächtige Rundbögen nach hinten zu öffnete; auch wußte er seinen Gestalten eine größere Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Gemütsbewegungen zu verleihen: doch fehlte ihm selbst zu sehr die Kraft der Empfindung, um starke Gefühle zum Ausdruck zu bringen; und namentlich besaß er nicht die Gabe, eine von verschiedenartigen Empfindungen bewegte Menge zu einer gemeinsamen Handlung zu vereinigen. Dieselbe Darstellung, die er bald darauf in S. Marco wiederholte, gelang ihm dort noch weniger.

Leonardo war es vorbehalten, in seinem Wandbilde von S. Maria delle Grazie zu Mailand diese Einheitlichkeit der dramatischen Handlung mit einer Überzeugungskraft darzustellen, wie sie seit Giotto nicht wieder gesehen worden war; und bei aller Schlichtheit und Natürlichkeit der Schilderung in einer Größe der Formenauffassung, welche sich unmittelbar an Masaccio anschloß, das von diesem Geleistete aber durch eine Kenntnis der Erscheinungswelt bereicherte, welche plötzlich der von allen Schranken befreiten Kunst des Cinquecento die Wege öffnete. Wie dieses Wunder vor sich gegangen ist, wird wohl ewig ein Rätsel bleiben. Nur soviel können wir empfinden, daß ähnlich wie Masaccio durch das Vorbild Donatellos zu seiner körperhaften Darstellungsweise geführt worden ist, so Leonardo durch seine Arbeit an dem Reiterdenkmal jene Freiheit in der Behandlung der menschlichen Gestalt gewonnen hat, welche ihn in den Stand setzte, die ganze Gruppe, trotz der Lebendigkeit der Einzelgestalten, als eine fest zusammenhängende Einheit zu fassen, bei der ihn das Bestreben, einen jeden dieser Apostel nach seinem Wesen und seinem Empfinden zu schildern, nicht weiter behinderte, da das Ganze in seinem Geist fertig dastand.

Gehen auch Leonardos erste Entwürfe für eine solche Darstellung, ebenso wie vermutlich die Madonna in der Grotte, noch in seine florentiner Zeit zurück, so scheint er doch erst um die Mitte der neunziger Jahre, als er sein Reitermodell wenn auch noch nicht vollendet so doch in der Hauptsache bereits festgestellt hatte, das Abendmahl in Angriff genommen und dann im Verlauf von etwa drei Jahren, bis zum Anfang des Jahres 1498, fertiggestellt zu haben, indem er daneben noch an dem Reiterdenkmal weiterarbeitete. Liegt somit auch ein Zeitraum von nahezu fünfzehn Jahren zwischen den ersten Gedanken zu einer solchen Darstellung und ihrer wirklichen Inangriffnahme, und scheint

auch während dieses Zeitraums seine Tätigkeit als Maler in der Hauptsache geruht zu haben, wenn man von der in den Anfang der neunziger Jahre fallenden, aber noch stark florentinisch angehauchten Madonna in der Grotte absieht: so kann man sich immerhin vorstellen, wie befruchtend während dieser Zeit die Beschäftigung mit dem Reitermodell auf seine innere Formenwelt eingewirkt haben muß. Denn einerseits darf nicht aus den Augen gelassen werden, daß er es bereits in Florenz, wie seine Untermalung der Anbetung der Könige beweist, und nicht minder sein Hieronymus, zu einer vollständigen Kenntnis und Beherrschung des menschlichen Körpers gebracht hatte, wie sie kein anderer Künstler Italiens, mit Ausnahme des ihm vermutlich unbekannt gebliebenen Mantegna, damals besaß; und andererseits daß er, wenn er durch eine lange Zeit hindurch die Malerei auch nur gelegentlich betrieben haben mag, doch nie aufgehört hat, in ihrer Vollendung das Hauptziel seines Lebens zu erblicken, wie sein Malerbuch es beweist. Was ihm und der Zeit überhaupt noch fehlte, war die Größe der Form, welche innerhalb des Bildraums nicht nur nach ihrer Breite sondern auch nach ihrer Tiefe die Luft zu verdrängen und die Leere auszufüllen vermochte: solches ihn zu lehren war aber vor allem die Bildhauerei geeignet, mit der er sich und zwar in der Gestalt einer ihrer gewaltigsten Aufgaben soeben zu beschäftigen gehabt hatte.

Das 1464 gegründete Dominikanerkloster von S. Maria delle Grazie, in dessen Refektorium Leonardo sein Wandbild ausführte, hatte dadurch einen neuen Aufschwung erhalten, daß Lodovico il Moro das Querschiff und den Chor der Kirche seit 1492 durch Bramante aufs prächtigste errichten ließ¹⁾. Auch Leonardos Malerei ist auf Kosten dieses Fürsten ausgeführt worden²⁾. Zunächst malte in demselben Raum, an der Schmalwand gegenüber dem Abendmahl, der Mailänder Montorfano, von dem wir auch Malereien in einer Kapelle von S. Pietro in Gessate zu Mailand besitzen, im Jahre 1495 eine die ganze Breite der Wand einnehmende figurenreiche Kreuzigung in Fresko, auf die später Leonardo zu unterst an den Seiten die Bildnisse des knieenden Lodovico und seiner Gemahlin mit ihren beiden Söhnen in der ihm eignen Technik auf trockenem Grunde hinzumalte. Von Montorfano rührt wahrscheinlich auch die Verzierung des Oberteils der Langwände her, welche in Rundmedaillons Brustbilder zeigt³⁾. Leonardo wird seine Arbeit wohl damit begonnen haben, daß er nach seinen Zeichnungen die Wandverzierung über dem Abendmahl, die sich an jene der Langseiten anschließt, ausführen ließ. Sind die Sforzawappen, aus denen sie besteht, sowie vor allem die diese Wappen umschließenden reichen Fruchtkränze von Palmen, Äpfeln usw.,

die sich in ihren natürlichen Farben und mit ihren goldnen (jetzt weiß erscheinenden) Bändern von ultramarinblauem Grunde, dessen dunkelrote Unterlage jetzt allein sichtbar ist, abhoben, auch von der herrlichsten und zartesten Zeichnung, so wird ihre Ausführung, ebenso wie die der später zu betrachtenden Sala delle Asse, doch wohl auf Schülerhände zurückzuführen sein, da sie in einer andren Technik gemalt gewesen zu sein scheinen als das Abendmahl⁴). Das allmähliche Entstehen der Komposition des Abendmahls können wir an der Hand einer ziemlichen Anzahl von Zeichnungen Leonardos verfolgen. Zunächst ist da die Federzeichnung im Louvre (Br. 186, Müller-W. Abb. 73) mit verschiedenen sich unterhaltenden Personen an einem Tisch und daneben dem Oberkörper Christi. Müller-Walde (147) versetzt sie mit Recht in die Zeit um 1478, bringt sie aber freilich irrigerweise mit der bald darauf ent-



PETRUS
Getuschte Federzeichnung. Albertina

standnen Anbetung der Könige in Verbindung, während sie tatsächlich den Beweis dafür liefert, daß Leonardo bereits in so früher Zeit Studien gemacht hat, die ihm später bei der Darstellung des Abendmahls zu nutz kommen konnten. Wegen der Lebendigkeit und freien Anmut der Gestalten erklärt Wolynski (284) sie für die schönste Zeichnung der Renaissance überhaupt. — Eine ähnliche Rötzelzeichnung aus gleicher Zeit in Windsor (Müller-W. Abb. 74, Richter I Taf. 52, 1), Männer in Unterredung zusammen sitzend, bringt Müller-Walde gleichfalls fälschlich mit der Anbetung der Könige in Zusammenhang, indem er die Gegenstände vorn auf der

Erde als Gepäckstücke faßt, während es sich bei ihnen offenbar um Weinkühler handelt. — Eine dritte Federzeichnung dieser Zeit, die ähnliche Studien enthält, befindet sich im Britischen Museum (Br. Expos. 40, Müller-W. Abb. 72; ehemals bei Malcolm).

Aus späterer Zeit, doch wohl noch vor den neunziger Jahren, stammt die Federzeichnung in Windsor (Br. 180, Grosv. 80, Müller-W. Abb. 80); sie zeigt die Komposition bereits deutlich als Abendmahl. Etwa drei Viertel der Tafel sind hier dargestellt; Judas sitzt noch allein an der Vorderseite des Tisches und zwar auf der rechten Seite; den Hintergrund bildet eine Arkadenarchitektur nach florentinischer Weise, doch mit dichter gestellten und daher schlankeren Bogen. Daneben ist die Mittelgruppe nochmals in genauere Weise durchgeführt und zwar so, daß Johannes über den Tisch geneigt schläft, Jesus seine Linke vorstreckt (in zwei verschiedenen Haltungen gezeichnet), Judas aufgestanden ist und seine Rechte vorstreckt und zwischen ihm und Christus ein Apostel sichtbar wird, der sich mit der bei Leonardo beliebten Bewegung die Augen mit der Linken beschattet. Dieses Blatt, worauf außerdem noch ein paar Gestalten einzeln gezeichnet sind, ist für die später zu erörternde Deutung Strzygowskis von Wichtigkeit, wonach in dem ausgeführten Werk nicht die Wirkung der Worte: Einer von Euch wird mich verraten, sondern die Erwartung geschildert wird, welche auf die weitere Äußerung Christi folgte: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten⁵⁾.

Dem ausgeführten Gemälde am nächsten endlich steht die große Röteldruckzeichnung in Venedig (Br. 58, Richter I Taf. 46; Original 26 × 39 cm), wenn sie auch Judas noch an der Vorderseite des Tisches, aber diesmal schon links sitzend zeigt. Müntz (189) hatte sie freilich merkwürdigerweise für fort médiocre wenn auch authentique erklärt, und Gronau (Kunst-Chron. 1903/4, 547) sie gar, jedoch ohne ausschlaggebenden Grund, als eine Kopie angesehen. Hier ist die Tafel noch von einem höhern Standpunkt aus als später im Gemälde gesehen, aber die Apostel schließen sich bereits zu Gruppen zusammen; hierin ist ein wesentlicher Fortschritt über das Windsorblatt hinaus zu erkennen, welches die Gestalten noch nach florentiner Weise gleichmäßig zu den Seiten Christi verteilt zeigt. Der dargestellte Augenblick ist (nach Mc Curdy 107) derjenige, nachdem Christus die Worte vom Eintauchen in die Schüssel gesprochen hat. Die Zeichnung ist so auf dem Blatte verteilt, daß oben die ganze rechte Hälfte und ein Teil der linken, darunter aber der Rest der linken dargestellt ist. Die Namen der meisten Apostel sind von Leonardos Hand darüberschrieben. Johannes schläft hier rechts von Christus, dann folgt



JUDAS
Getuschte Federzeichnung. Windsor

Jacobus major sich erhebend, in der Kopfhaltung des spätern Thomas; Thomas, bärtig, macht eine ähnliche Gebärde wie später Matthäus, jedoch ohne sich zu den am Tische Sitzenden zu wenden; die Bewegung des Matthäus, der mit beiden Händen einen Gegenstand faßt, ist auf dem Bilde nicht verwendet worden; Simon in der Stellung des Thaddäus; Philippus am rechten Tische, bartlos und jugendlich (wohl verrieben für Jacobus minor), macht mit seiner Rechten eine ähn-

liche übergreifende Bewegung nach der Schulter des an zweiter Stelle von ihm Befindlichen wie jetzt derselbe Apostel auf der linken Seite. — Links neben Christus steht Petrus, zu Christus sprechend und die Linke leicht erhebend; ein ungenannter bärtiger Greis hat beide Hände auf dem Tisch; Philippus (hier richtig bezeichnet) in ähnlicher Haltung der Hände wie auf dem Gemälde auf der andern Seite, jedoch zu seinem Nebenmann, nicht zu Christus sich wendend; Andreas scheint die Hände gegeneinander zu reiben; Bartholomäus am linken Tische sitzt, statt zu stehn. — Die Folge dieser Zeichnungen zeigt wie Leonardo, in vollem Gegensatz zu dem was Vasari über die Unbeständigkeit und Unzuverlässigkeit seines Wesens berichtet, vielmehr mit einer seltenen Ausdauer und Beharrlichkeit an den Entwurf festgehalten hat, die ihm in seiner goldnen florentiner Zeit aufgegangen war, und wie er nicht müde geworden ist, diese Gedanken seiner schöpferischen Lebensjahre durch lange Zeiten hindurch zu vervollkommen und weiter auszubilden. In diesem allmählichen Reifen weit mehr als in der raschen Durch-



ENTWURF FÜR DAS ABENDMAHL
Rötelzeichnung. Venedig

führung eines bestimmten Werkes liegt die Stetigkeit eines echten Künstlers begründet.

Alle Einzelstudien für das ausgeführte Gemälde befinden sich in Windsor. Ein herrlicher Kopf des Petrus, Federzeichnung in der Albertina (Br. 94), ist um diese Zeit entstanden, doch nicht für das Bild verwendet worden. — In Windsor sind zu nennen: die Kopfstudien für den Bartholomäus, zwei verschiedene (Grosv. Publ. 17 in Kreide, das Haar wohl von andrer Hand übergegangen; desgl. 10 in Rötel, nach Richter Taf. 47 zum Matthäus, ein herrlicher älterer Charakterkopf von römischem Typus); die Zeichnung des Judas (Br. 179, Grosv. 11, Richter I Taf. 50 in Rötel, bartlos) ist wegen der Art, wie der Rock abgeschnitten ist, wohl Kopie; doch befindet sich daselbst eine getuschte Federzeichnung, die diese Gestalt mit einer Zipfelmütze wiedergibt und jedenfalls unmittelbar nach dem Leben gezeichnet ist (Abb. bei Rouveyre, Génération 10); für Jacobus major (Grosv. 13 in Rötel, dabei die Zeichnung für einen Schloßbau in Tinte; der Mund ist geöffnet; die Hand des über eine Stuhllehne hinabhängenden linken Armes ist angedeutet; das Blatt bildet keine Studie zur Schlacht von Anghiari, wie früher angenommen wurde; siehe Gronau in der Kunstchronik 1903/4, 547; war schon von Bayersdorfer richtig bestimmt worden); für Philippus (Br. 178, Grosv. 16, Richter I Taf. 48 in Kreide; scheint im Umriß etwas überarbeitet; Mc Curdy [108] sagt von diesem Blatt mit Recht: *of most incomparable beauty; the whole profile seems quivering with life, so eager is the protestation of the parted lips, so intense the willing passion of the eye*); endlich zum Simon (Grosv. 8 in Rötel, als bartloser Greis, im Profil nach links dargestellt; von Richter I S. 335 fälschlich als alte Kopie bezeichnet). — Weiterhin der Ärmel des Petrus (Grosv. 76, Richter I Taf. 49), in Kreide, die Umrisse kräftig und sicher mit der Feder nachgezogen; die verschiedenen Händestudien daselbst sind als Kopien anzusehen. — Eine sehr schön in Rötel gezeichnete linke Hand (im Cod. Atl. 283 v. [b]), die einen Zeichenstift hält, gehört nicht zum Abendmahl; daneben befindet sich die Federzeichnung einer schlafenden nackten Frau, deren Unterkörper leicht bedeckt ist⁶).

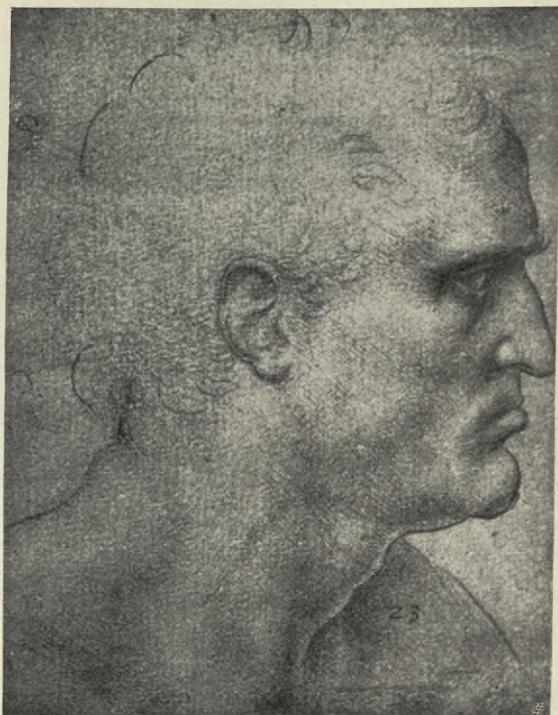
Notizen über einzelne Gestalten des Abendmahls finden sich auf ein paar Blättern von Leonardos Hand, die im South Kensington Museum aufbewahrt werden (R. I 665 fg.); es sind entweder erste Ideen oder Aufzeichnungen über wirklich Beobachtetes. Auf dem Gemälde hat jedoch nur ein Teil der aufgezeichneten Züge Verwendung gefunden; diese heben wir hier durch gesperrten Druck hervor, indem wir die Namen der betreffenden Apostel hinzufügen: „Uno che beveva e lasciò la zaina (den Becher) nel suo sito e volse la

testa inverso il proponente (den Sprecher) (Philippus?) — un altro tesse le dite delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volta al compagno (Thaddäus?); l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orecchi (Andreas) e fa la bocca della meraviglia — un altro parla nell' orecchio all' altro (Petrus) e quello che l'ascolta si torce inverso lui e gli porge li orecchi (Johannes), tenendo un coltello nell' una mano e nell'altro il pane mezzo diviso da tal coltello; l'altro nel voltarsi tenendo un coltello in mano (Petrus) versa con tal mano una zaina sopra della tavola (Judas, der das Salzfaß umwirft). — (666). L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda (Bartholomäus), l'altro soffia nel boccone, l'altro si china per vedere il proponente e fassi ombra colla mano alli occhi (nur in der Windsor-Zeichnung), l'altro si tira indietro a quel che si china (Jacobus major) e vede il proponente infra 'l muro e 'l chinato.“ — Auf ein Modell, das Leonardo zum Christus benutzte, deutet schließlich die Notiz hin: „Cristo — Giovan Conte, quello del cardinale del Mortaro“ (R. I 667). Von all den angeführten Zeichnungen und Entwürfen kann man mit Müntz (192) sagen: „En résumé la donnée primitive avait quelque chose de violent: l'artiste a successivement tempéré et discipliné les gestes et c'est au spectacle de cette force condensée qu'il a dû son plus éclatant triomphe.“

Über die Art, wie Leonardo an dem Werk arbeitete, sind wir durch Berichte von Zeitgenossen ziemlich genau unterrichtet⁷⁾. Der Novellendichter Giambattista Giral di (Cinthio; 1504—73) erzählt in seinem Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie (Venedig 1554, 4^o, S. 194) nach den Mitteilungen seines Vaters, daß Leonardo, „wenn er eine Gestalt zu malen hatte, zuerst deren Art und Wesen studierte, ob sie vornehm oder gewöhnlich, heiter oder ernst, in sich gekehrt oder offen, alt oder jung, hitzig oder ruhig, gut oder böse zu sein habe. Sei er sich darüber klar geworden, so habe er solche Orte aufgesucht, wo er wußte daß Menschen der gewünschten Art sich zusammenzufinden pflegten, und habe aufmerksam deren Gesichter, Benehmen, Gewohnheiten und Bewegungen beobachtet. Sobald er etwas für seinen Zweck Geeignetes gefunden, habe er es mit dem Stift in seinem Skizzenbuch eingetragen, das er stets an seinem Gürtel befestigt trug. Und nachdem er das so oft wiederholt, als ihm für das vorschwebende Bild ausreichend erschien, sei er daran gegangen ihm Gestalt zu geben, und das sei ihm in wunderbarer Weise gelungen.“ Alles dies entspricht genau den Ratschlägen, die er selbst in seinem Malerbuch erteilt. So sagt er (Ludwig, ital. 373): „Die Bewegungen der Menschen sind so verschiedenartig wie die Mannigfaltigkeit der Zustände,

die durch ihre Seele hin und wieder gehn. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von größerer oder geringerer Kraft sind und je nach ihrem Alter“ usw. — Ebend. 187: „Ich sage auch noch, daß man in Historien die direkten Gegensätze nahe nebeneinander und zusammenmischen soll, denn sie verleihn einander große Steigerung“ usw. — Auch Lomazzo berichtet in seinem um 1560 verfaßten Trattato (I. II. c. 1, Ausg. von 1844 I 176), daß Leonardo „keine Bewegung dargestellt habe ohne sie vorher in der Wirklichkeit studiert zu haben, um daraus eine gewisse Natürlichkeit und Lebendigkeit zu schöpfen, die den Gebilden, welche er mit Hilfe seiner Kunst schuf, eine noch größere Deutlichkeit verlieh als ihren Vorbildern eigen war.“ Darauf folgt bei ihm die Geschichte, wie Leonardo, nach dem Bericht seiner Gehilfen (domestici), um ein Bild lachender Bauern zu machen, eine Anzahl geeigneter Modelle zu einem Gelage lud, sie mit Hilfe seiner Freunde unterhielt und ihnen solche Verrücktheiten aufsticht, daß sie, ohne seine Absicht zu merken, in das unbändigste Lachen ausbrachen; nachdem sie aber fort waren, habe er sie auf seinem Zimmer auf treulichste nachgebildet⁸⁾. Auch sei er „sehr eifrig gewesen, die Bewegungen der zum Tode Verurteilten auf ihrem letzten Gang zu beobachten, um sich das Emporziehen der Augenbrauen und das Verdrehen der Augen und des Leibes zu merken.“ —

Giraldi erzählt weiterhin die auch von Vasari in seine zweite Ausgabe übernommene Geschichte von dem Kopf des Judas, den er lange unausgeführt gelassen habe, so daß die Mönche ungeduldig wurden und den Herzog veranlaßten, den Maler darüber zur Rede zu stellen. Leonardo erwiderte, „daß er sich über ihre Klagen wundere, da er keinen einzigen Tag verstreichen lasse, ohne zwei volle Stunden auf sein Gemälde zu verwenden.“ Worauf die Mönche entgegenhielten, daß er über ein Jahr lang das Bild nicht angesehen habe, geschweige denn daran Hand gelegt. Der Künstler aber sagte: „Was wissen diese Mönche vom Malen? Wahr ist was sie sagen, daß ich lange nicht dorthin gegangen sei; im Irrtum aber befinden sie sich, wenn sie leugnen daß ich jeden Tag mindestens zwei volle Stunden auf jene Darstellung verwende . . . Es ist wohl ein Jahr her oder etwas mehr, daß ich jeden Tag, morgens wie abends, mich in das Borghetto begeben, wo all die gemeinen und verworfnen Geschöpfe, zumeist Übeltäter und Verbrecher leben, bloß um zu sehen ob ich nicht ein Gesicht finde, das geeignet wäre, das Bild dieses Verruchten (des Judas) wiederzugeben. Doch habe ich bis zur heutigen Stunde noch keines auftreiben können; sobald es mir begegnet, werde ich in einem Tage beendigen was mir noch zu tun übrig bleibt. Sollte ich es aber etwa, fügte er scherzend hinzu, nicht finden, so werde ich dasjenige dieses verehrten Priors verwenden, der mir jetzt solche Schwierig-



BARTHOLOMÄUS
Rötzelzeichnung. Windsor

keiten macht, denn es wird sich wunderbar dafür eignen.“ Darauf fand sich aber doch noch das gesuchte Modell und mit dessen Hilfe vollendete er den Judas und gab ihm ein Gesicht der Art, „daß ihm der Verrat an die Stirn geschrieben zu sein scheint“⁹⁾.

Auch von dem Kopf Christi berichtet Vasari (29, 31), daß Leonardo ihn nicht vollendet habe, da er „kein Vorbild dafür auf Erden suchen wollte, und es ihm schien, als könne er nur aus seiner Einbildungskraft jene Schönheit und himmlische Anmut schöpfen, welche der menschgewordenen Gottheit würdig sei.“ — Lomazzo (Tratt. I 80) gibt hierzu die folgende Erklärung: „Nachdem Leonardo alle übrigen Apostel gemalt, habe er Jakobus

dem Ältern und dem Jüngern eine solche Schönheit und Würde (maestà) verliehen, daß er, als nun die Reihe an Christus kam, selbst unter Aufbietung seiner allereigensten Kraft dieses heilige Antlitz nicht zum Abschluß und zur Vollendung habe bringen können. Da sei er zu Bernardino Zenale (dem alten lombardischen Maler) gegangen, um sich von ihm Rat zu holen; dieser habe ihm, um ihn zu trösten, gesagt: O Leonardo, der Fehler, den du begangen hast, ist so groß und von der Art, daß nur Gott allein ihn beheben kann . . . Schick dich drein und laß Christus unvollendet, wie er ist . . . So tat denn auch Leonardo, wie man heute (um 1560) noch sieht, obgleich das Gemälde ganz verdorben ist“, fügt Lomazzo hinzu¹⁰⁾.

Matteo Bandello, der bekannte Novellenschreiber, der später Bischof von Agen war, zur Zeit aber, als das Abendmahl entstand, als junger Mönch dem Kloster von S. Maria delle Grazie angehörte (ascritto), erzählt (in der Widmung der 58. Novelle seines ersten Teils) die folgenden wichtigen Einzelheiten

über die Art wie Leonardo arbeitete¹¹⁾. „Dieser liebte sehr, daß jeder, der seine Malereien sah, freimütig seine Meinung darüber äußere. Auch pflegte er, wie ich es häufig bemerkt und beobachtet habe, häufig schon früh am Morgen das Gerüst zu besteigen, denn das Abendmahl befindet sich ziemlich hoch über dem Fußboden, um vom Sonnenaufgang bis zur Dämmerung den Pinsel nicht aus der Hand zu legen, sondern ohne an Essen und Trinken zu denken unausgesetzt zu malen. Dann mögen wieder zwei, drei oder vier Tage verstrichen sein, ohne daß er daran Hand anlegte; aber dabei geschah es doch bisweilen, daß er ein oder zwei Stunden dort verweilte und sich damit begnügte, die Figuren zu betrachten, zu überdenken und durch innerliche Prüfung zu beurteilen. Je nachdem die Laune oder Lust ihn ankam, habe ich ihn auch um Mittagszeit, wenn die Sonne im Zeichen des Löwen stand, aus der Corte Vecchia, wo er jenes staunenswerte Pferd aus Ton bildete, geradeswegs zum Kloster gehn, dort das Gerüst besteigen und an einer der Gestalten ein paar Pinselstriche machen, dann aber unverzüglich aufbrechen und einen andern Ort aufsuchen sehen.“

In unmittelbarem Anschluß hieran erzählt derselbe Schriftsteller, welche Antwort Leonardo dem alten Kardinal von Gurk erteilte, als dieser im Januar 1497 sich incognito in Mailand aufhielt und im Kloster von S. Maria



CHRISTUS
Kreidezeichnung, Venedig

delle Grazie untergebracht war¹²). Auf die Frage des Kardinals, welches Gehalt der Künstler vom Herzog beziehe, erwiderte Leonardo, daß er „für gewöhnlich ein Jahrgehalt (pensione) von 2000 Dukaten erhalte, ohne die Schenkungen (doni) und Gelegenheitsgeschenke (presenti), die der Herzog ihm fortwährend auf das freigebigste mache.“ (Daß es tatsächlich nur 500 Dukaten gewesen seien, werden wir später sehen). Nachdem der Kardinal sich entfernt, habe Leonardo ein hübsches Geschichtchen in bezug auf Fra Filippo Lippi erzählt als Beweis dafür, daß die hervorragenden Maler stets gebührend geehrt worden seien. — Paulus Jovius endlich berichtet¹³): Der König Ludwig (XII.) von Frankreich sei von einer solchen Begierde entflammt worden, das Werk zu besitzen, daß er gespanntem Blickes sein Gefolge gefragt habe, ob es sich nicht durch Herausschneiden von der Wand lösen lasse, damit dieses ausgezeichnete Werk, wenn auch in Stücken, unverzüglich nach Frankreich übergeführt werden könne¹⁴).

Daß Leonardo von etwa 1495 bis zum Ende des Jahres 1497 an dem Werke gearbeitet hat, können wir aus den folgenden Umständen schließen. Die von Fruchtkränzen umgebene Wappen in den Lünetten über dem Abendmahl, die zuerst gemalt sein werden, stammen, wie oben ausgeführt, etwa aus dem Jahre 1495. Die Bildnisse der herzoglichen Familie, welche Leonardo in das Wandbild Montorfanos auf der gegenüberliegenden Seite hineingemalt hat, gehören gleichfalls dem Jahre 1495 an, da der neben Beatrice knieende zweite Sohn Francesco (geboren am 4. Februar 1495), ganz wie auf Predas gleichzeitig entstandener Pala Sforzesca, noch in Windeln dargestellt ist, während der um zwei Jahre ältere Massimiliano neben dem Vater kniet¹⁵). — Die erste sichere Nachricht über Leonardos Arbeit am Abendmahl besitzen wir freilich erst aus dem Januar 1497, wo nach Bandellos Erzählung der damals in Mailand weilende Kardinal von Gurk es sah. Daß das Werk aber damals schon seinem Ende entgegenging, kann aus einem Schreiben Lodovicos vom 29. Juni 1497 an seinen Bautenminister Marchesino Stanga gefolgert werden, worin der Herzog Marchesino aufträgt, „Leonardo zu ersuchen (sollecitare), daß er das im Refektorium der Grazie begonnene Werk beende, um dann die andre Seite dieses Refektoriums in Angriff zu nehmen¹⁶). Aus demselben Jahre 1497 teilt ferner Bottari in seinen Lettere pittoriche eine Rechnung über 37 Lire 16 S. 5 D. mit, die „für Arbeiten in dem Refektorium, wo Leonardo die Apostel malt, sowie für ein Fenster“ gezahlt wurden¹⁷). — Als vollendet (penelleggiato) erwähnt endlich Luca Pacioli das Werk in der bekannten, vom 9. Februar 1498 datierten Widmung seiner Divina Proporzione¹⁸). Ende

lich stimmt auch damit, daß Leonardo, wie wir weiterhin bei den Arbeiten der Jahre 1494 fgg. sehen werden, zu Anfang des Jahres 1498 angibt, daß er über drei Jahre an dem Werk gearbeitet habe.

Dem Schicksal, von der Wand losgelöst und nach Frankreich übergeführt zu werden, entging das Gemälde; aber schon bald nach seiner Entstehung begann die Tragödie des Abendmahls, wie Rosenberg sie nennt, indem die Öltempera, welche Leonardo unglücklicherweise für das Wandbild gewählt hatte, sich von dem Untergrunde zu lösen begann, so daß schon zwanzig Jahre nach der Fertigstellung sich Spuren des Verfalls bemerklich machten und weitere vierzig Jahre später das Werk als zur Hälfte verdorben bezeichnet werden mußte¹⁹⁾. Dazu mag der Umstand mitgewirkt haben, daß die dahinter liegenden Räume zu Küchenzwecken dienten; Feuchtigkeit oder Salpetergehalt der Wand aber scheinen nach dem Urteil von Sachverständigen nicht in so hohem Grade, wie bereits frühzeitig angenommen wurde, zum Verderb des Bildes beigetragen zu haben (siehe weiter), trotzdem das Refektorium tiefer liegt als die anstoßenden Räumlichkeiten.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war der Verfall des Werkes schon so weit vorgeschritten, daß der kunstliebende Kardinal Federigo Borromeo in den Jahren 1612–16 durch Andrea Bianchi gen. Vespino jene Kopie des Oberteils der Figuren ausführen ließ, welche sich noch in der Ambrosiana befindet, damit wenigstens die Erinnerung an das Bild gerettet werde. Derselbe Borromeo hatte übrigens gleich Ludwig XII. die Frage erwogen, ob das Gemälde sich nicht von der Wand lösen lasse. Die erste äußere Beschädigung erfuhr das Gemälde dadurch, daß im Jahre 1652 die Tür in der Mitte der



ARMEL PETRI

Kreidezeichnung, mit der Feder überzeichnet. Windsor

Wand vergrößert wurde, so daß sie in die Malerei hineinragte und die Füße Christi sowie die der Apostel zu seinen Seiten wegschnitt; oberhalb des Bildes aber wurde dann ein kaiserliches Wappen angebracht, das gerade bis zum Kopf Christi hinabreichte. Darauf wurde 1726 durch Michelangelo Bellotti die erste umfassende Übermalung des Bildes vorgenommen; 1770 folgte die zweite durch Mazza, die glücklicherweise wenigstens aufgehoben wurde, bevor sie ganz durchgeführt war: dadurch wurden die drei Apostel zuäüßerst links vom Heiland aus vor weitrem Schaden bewahrt²⁰).

Damit aber waren noch lange nicht alle Gefahren überstanden. Um 1800 wurde das Kloster von den Mönchen geräumt, das Refektorium aber darauf als Heumagazin verwendet. Das Gemälde hatte nicht nur durch die Ungunst der Witterung sondern auch durch die Roheit von Menschen, die es absichtlich beschädigten, zu leiden. Es war bröcklig geworden, so daß bei der leisesten Berührung Stücke herabfielen. Auf Anordnung des Malers Andrea Appiani, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts Kommissar für die Schönen Künste war, wurde eine der Türen, die nach Beendigung der Kriegsgreuel sämtlich zugemauert worden waren, geöffnet, um der Luft bessern Zutritt zu gewähren; zugleich wurden sämtliche Leitern aus dem Raum entfernt, damit sie nicht an das Gemälde angelehnt werden könnten. Nachdem Eugène Beauharnais Vizekönig von Italien geworden war, beschloß er durch den römischen Mosaikschneider Raffaelli eine Mosaikkopie in der Größe des Originals herstellen zu lassen. Vom Mai bis zum Oktober 1807 fertigte der mailändische Maler Giuseppe Bossi mit Hülfe eines sorgfältigen Studiums der sonstigen alten Kopien und namentlich unter Benutzung der Bianchischen Kopie aus dem 17. Jahrhundert in der Ambrosiana einen Karton in der gleichen Größe, auf Grund dessen er dann bis zum Oktober 1809 eine farbige Kopie des Werks herstellte, wonach das Mosaik ausgeführt wurde, das in die Minoritenkirche in Wien kam. Die Erfahrungen, die er bei den Vorstudien zu dieser Arbeit sammelte, verarbeitete er 1810 in seinem großen Werk *Del Cenacolo*, das Goethe wiederum zu seinem bewundernswerten Aufsatz von 1817 Anlaß bot. Freilich war während seiner Arbeit ein eiserner Ofen in den Raum aufgestellt worden, der durch seine Wärmeausstrahlung wie durch den Rauch, den er erzeugte, auf das Gemälde weiterhin schädlich eingewirkt haben wird²¹).

Nachdem man wiederholt, jedoch ohne zu einem Entschluß zu gelangen, eine Restaurierung des Werkes erwogen, erbot sich 1819 der Maler Stefano Barezzi aus Busseto, es um den Preis von 7000 Lire von der Wand abzulösen und gleich andern Wandbildern, bei denen er solches schon mit Glück ausgeführt hatte, auf Leinwand oder Holz zu übertragen, damit es den schädlichen Einflüssen

des Untergrundes entzogen werde. Laut einem Beschlusse der von der Akademie gewählten Kommission vom 6. März 1821 wurde das Gemälde zuerst durch die beiden Restauratoren der Akademie mit Wasser abgewaschen; dann versuchte Barezzi Ende Mai dess. Jahres ein Stück von den alten Übermalungen zu befreien und zwar die linke Hand



ZUM ABENDMAHL
Federzeichnung. British Museum. (Ehemals Samml. Malcolm)

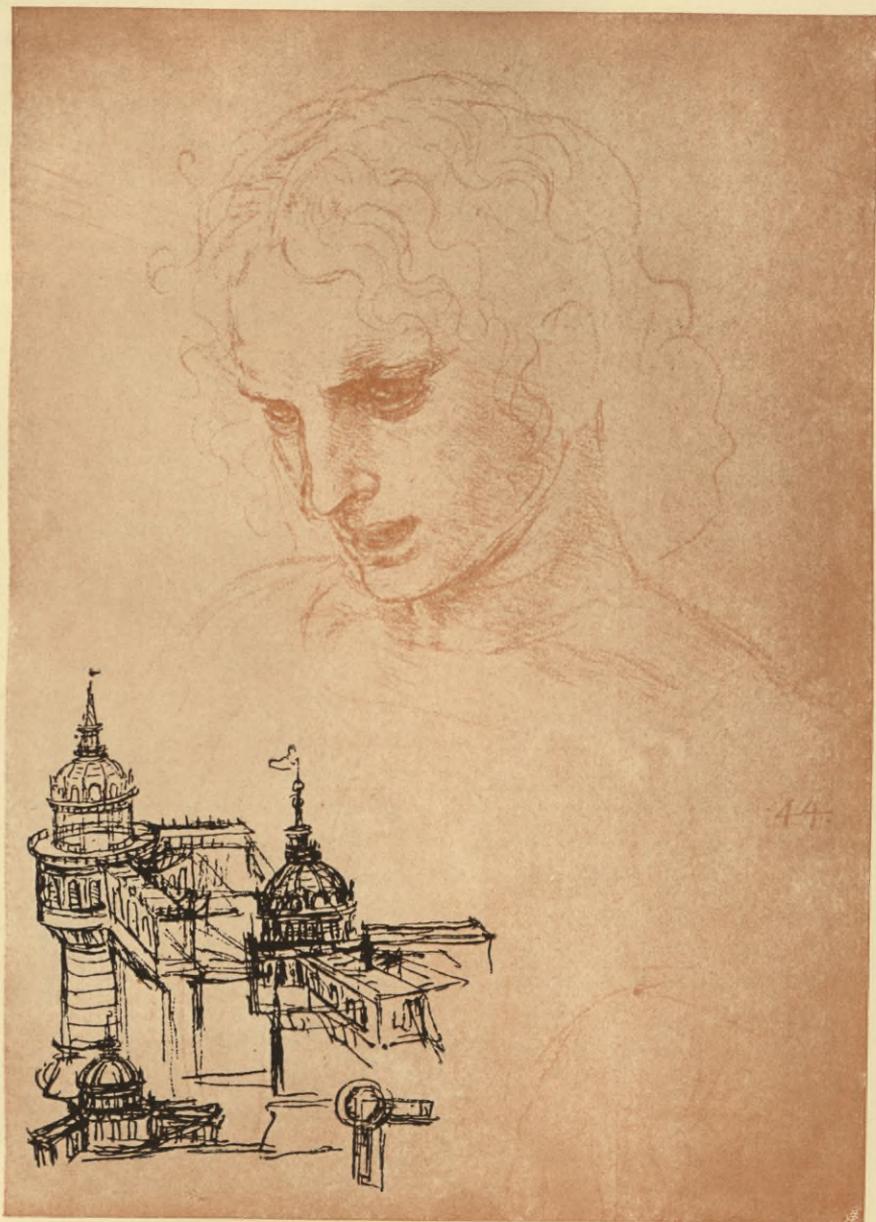
Christi mit dem entsprechenden Teil des Tisches (während ihm freilich ein andres Stück aufgegeben worden war). Weitres scheint aber damals nicht erfolgt zu sein, sondern es wurde infolge eines Gutachtens der Akademie-Kommission von 3. April 1823 der Plan, das Bild durch Barezzi loslösen oder überhaupt restaurieren zu lassen, vorläufig ganz aufgegeben²²).

Dreißig Jahre später aber meldet sich Barezzi wieder und zwar, um das Gemälde zu restaurieren. Diesmal hatte er mehr Glück mit seinen Antrage und konnte diese Arbeit in den Jahren 1854/55 ausführen. Beltrami (35) gibt an, er habe eine Probe dafür an den beiden letzten Aposteln zur Rechten des Beschauers und am Kopf des nächsten Apostels gemacht. Bei der Ausführung hat er sich freilich nicht darauf beschränkt, die sich lösenden Teile zu befestigen (wie Mongeri in *L'arte in Milano*, 1872, 510 sagt), sondern vor allem gesucht die alten Übermalungen zu entfernen (Vicende 49 fg.). Der Leim aber, den er verwendete, erwies sich nicht als geeignet, die einzelnen Teilchen festzuhalten: bald nach der Beendigung der Arbeit trat daher wieder der Verfall ein. — Untersuchungen, die von Chemikern angestellt wurden (1851 von Ant. Kramer, 1870 von Angelo Pavesi), ergaben wohl, daß die Farbe, die Leonardo angewendet hatte, nicht aber Feuchtigkeit der Wand den Untergang des Werkes herbeigeführt habe: zu einem Mittel, es zu erhalten,

führten sie aber nicht. — Zu Anfang der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde wohl die Rückwand der Mauer, welche das Abendmahl trägt, von all den Unreinlichkeiten, die sich dort aufzuhäufen pflegten, befreit; auch wurde nach 1890 der Fußboden erneut, den Fenstern die alte Gestalt gegeben (um 1894), vor allem aber die Ventilation verbessert; dafür aber begann man wieder die Gefahren einer zu großen Trockenheit zu fürchten (Carotti 50). Zu einem Entschluß darüber, wie das Gemälde zu erhalten sei, war man aber bis Ende 1905 nicht gekommen²³).

Es sah also aus, als solle Gabriele d'Annunzio recht damit behalten, daß er bereits seine Ode per la morte di un capolavoro gedichtet. Da machte sich Cavenaghi, nachdem seine ersten Wiederherstellungsversuche sich im Laufe der inzwischen vergangenen vier Jahre bewährt hatten, am 25. Juni 1908 an die Arbeit, befestigte zuerst die lockern Teilchen und diejenigen die sich gehoben hatten, entfernte sodann den Staub und den Schimmel von den einzelnen Stückchen, soviel möglich auch den alten Leim, und beendete die Wiederherstellung mit glücklichem Erfolge zu Anfang September desselben Jahres, also in wenig mehr als zwei Monaten. Eine wirkliche Übermalung hatte er nur an der von Barezzi restaurierten linken Hand Christi nebst dem daran stoßenden Teil des Tischtuches zu entfernen. In seinem Bericht vom gleichen September (abgedruckt bei Beltrami, *Il Cenacolo*, 49 fgg.) konnte er feststellen, daß von der ursprünglichen Malerei Leonardos viel mehr erhalten geblieben sei als man bisher angenommen habe. Im wesentlichen hätten die frühern Wiederherstellungen sich auf die Gewänder bezogen und sich im übrigen damit begnügt, die Stellen auszufüllen, die ganz abgefallen waren; fast unberührt dagegen seien die Köpfe und Hände geblieben, außer bei Philippus und die linke Hand Christi; unberührt seien das Tischtuch und die Gegenstände darauf, die Balkendecke und die Landschaft. Um den früheren Zustand des Gemäldes zu zeigen, hatte Cavenaghi die beiden schmalen äußersten Streifen zu den Seiten unberührt gelassen und ebenso ein kleineres Stück unterhalb des Tisches etwas rechts von der Mitte. Weder am Original noch in den Übermalungen hatten sich Ölbestandteile vorgefunden: das Bild sei in reiner Öltempera (*tempera forte*) ausgeführt gewesen. Damit fällt also Lomazzos Angabe von der Verwendung wirklicher Ölfarbe²⁴).

Zur weitem Erhaltung des Bildes, meint Cavenaghi, seien vor allem eine gleichmäßige Temperatur und Schutz vor Staub nötig. Die Tür nach dem kleinen Klosterhof wie die Fenster zunächst dem Gemälde seien also geschlossen zu halten. Weiterhin empfiehlt er die Anbringung eines Vorhangs oder besser noch einer Glaswand in einer gewissen Entfernung vom Bilde.



JACOBUS MAJOR

Rötzelzeichnung z. T. mit der Feder überzeichnet. Windsor

xxxv

Schutz vor Staub ist jedenfalls die Hauptsache. Dazu würde vor allem ein Belegen des Fußbodens mit Linoleum dienen, sowie eine tägliche Reinigung mit feuchten Tüchern, damit kein Staub aufgewirbelt werde. Vor dem in der Luft befindlichen Staub kann ein Baldachin schützen, der nur etwa monatlich, dann aber gleichfalls mit feuchten Tüchern zu reinigen wäre. Ein an diesem befestigter Vorhang würde immerhin in den Stunden vor und nach der Öffnungszeit das schädliche Tageslicht von dem Bilde abhalten; er würde weniger Staub aufwirbeln, wenn er nach oben aufgerollt würde, statt seitwärts aufgezogen zu werden, da er dann keine Falten bilden würde.

Eine Glaswand dagegen würde das Bild so gut wie unsichtbar machen.

II

Das Abendmahl (II)



urh die Schuld des Künstlers, der ein ungeeignetes Malverfahren anwendete, um dem Zwang zu raschem Handeln, der in der Freskotechnik liegt, aus dem Wege zu gehen; durch den Einfluß, den Staub und Feuchtigkeit im Lauf der Jahrhunderte ausgeübt haben; durch die wiederholten Wiederherstellungen endlich hat das Abendmahl so zu leiden gehabt, daß es nur noch als ein schwacher Abglanz seiner frühern Herrlichkeit angesehen werden kann. Der innre Gehalt des Werks aber ist so bedeutend, daß alle Anstrengungen gemacht werden müssen, um es wenigstens in seinem jetzigen Zustande nach Möglichkeit zu erhalten; denn trotz aller Ablätterungen und Übermalungen, trotz der Undeutlichkeit der Umrisse und der Verblaßtheit und Unreinheit der Farben leuchtet aus der Gesamtheit der Komposition gerade an dem Ort, den der Künstler dafür auserwählt hat, eine so überwältigende und hinreißende Lebenskraft, daß keine der vielen noch vorhandnen Kopien noch auch die gewissenhafteste Nachschöpfung einen Ersatz für das wenn auch noch so verdorbne Original zu bieten vermöchten. Auf diesen jämmerlich verunstalteten, wie durch einen feinen Nebel zu uns hindurchschimmernden Resten wird denn auch jeder Versuch, die ursprüngliche Gestalt des Werkes uns zu vergegenwärtigen, aufzubauen sein¹⁾.

Schon Vasari bezeichnete das Gemälde als ein Werk von ausnehmender und wunderbarer Schönheit, und fügte hinzu, daß jeder kleinste Teil desselben von einer unglaublichen Gewissenhaftigkeit zeuge: selbst bei dem Tischzeug sei das Gewebe so vortrefflich wiedergegeben, daß das wirkliche Linnen nicht natürlicher wirken könne²⁾. Und Lomazzo nennt es eines der wunderbarsten Werke der Ölmalerei, die je zu irgend welcher Zeit von irgend welchem Maler, und sei es der vorzüglichste, geschaffen worden seien³⁾. In seiner Idea spricht er sich ausführlicher über Leonardos Malweise aus, indem er sagt: Leonardo sei es gewesen, der (bei der Wandmalerei) von den Wasserfarben (er nennt

sie freilich tempera) abgegangen sei und zu den Ölfarben gegriffen habe (damit wird er die Öltempera gemeint haben), die er durch Distillierung (des Öls) leichter flüssig zu machen pflegte; dadurch aber sei bewirkt worden, daß fast all seine Schöpfungen sich von der Wand gelöst hätten, wie man es u. a. an dem bewundernswerten Schlachtbilde im Ratssaal von Florenz und in Mailand an dem Abendmahl Christi in S. Maria delle Grazie sehen könne, die durch den Malgrund, welchen er für sie bereitete, verdorben worden seien⁴).

Daß Leonardo die trockne Malerei dem Fresko vorzog, ist nach Bandellos Erzählung (siehe im vor. Kap.) darauf zurückzuführen, daß er sich die Möglichkeit wahren wollte, seine Arbeit zu übergehen und überhaupt je nach der Gunst des Augenblicks mehr oder weniger langsam zu fördern, was bei dem Fresko ausgeschlossen ist. Wie es sich aber mit den von Lomazzo ange deuteten Nachteilen einer solchen Malerei auf dem Wandbewurf verhält, hat Bossi des nähern ausgeführt. Zunächst verlieren die Öle (er spricht nur von der Verwendung des Öls, meint aber damit offenbar die Öltempera), wenn sie, wie es hier der Fall gewesen zu sein scheint, stark gereinigt und entfettet werden, zu viel von ihrem Gehalt und von ihrer Widerstandskraft gegen die Witterungseinflüsse, wodurch die Vorteile ihrer erhöhten Durchsichtigkeit und des Ausschlusses des Gelbwerdens wieder aufgehoben werden. Sodann aber liege eine weitre Gefahr in dem Untergrund der Malerei selbst, der einerseits dazu bestimmt ist, die Wand von der Malschicht zu isolieren, andererseits aber die Fläche herzustellen hat, auf der die Farben haften sollen. Um die Isolierung von dem Salpeter oder sonstigen schädlichen Bestandteilen der Mauer zu bewirken, hat Leonardo nach Bossis Ansicht eine Mischung von Pech, Mastix, Gips und andren Bestandteilen angewendet, die er mit dem heißen Eisen über den Bewurf breitete; außer dieser Schicht, welche die äußren Einflüsse abhalten sollte, gewahre man aber noch einen darüber gelegten hellen Malgrund, der vielleicht, Vasaris Angaben über die damals übliche Bereitung entsprechend, aus Weiß, Gelb, Braun und ähnlichen Farben mit Öl und vielleicht mit Firnissen zusammengemischt war: dieser Untergrund nun wird, sobald ihm nicht genug Öl aus der Farbschicht zugeführt wurde, um ihn weich und straff zu erhalten, zu stark eingetrocknet sein und bald begonnen haben sich, wie manche Harze, durch Zusammenziehung von der darunter liegenden schützenden Schicht loszulösen; dort aber, wo die Risse und Zusammenziehungen am stärksten waren, werden die Krusten sich abgelöst haben und herabgefallen sein, so daß die darunter liegende Feuchtigkeit bloßgelegt wurde und den Grund zur Schimmelbildung legte⁵).

In dem geräumigen hohen Speisesaal, der als besondrer Anbau zwischen das



DREI ORIENTALENKÖPFE
Rötzelzeichnung. Turin, K. Bibliothek

Kloster und die Kirche S. Maria delle Grazie eingeschoben ist, befindet sich das Gemälde, das Christus mit den zwölf Aposteln in anderthalbfacher Lebensgröße darstellt, an der an das Kloster anstoßenden Schmalwand, etwa drei Meter über dem Fußboden und die ganze Breite dieser Wand einnehmend. Es mißt 4,51 m in der Höhe und 8,60 in der Breite. Man blickt in einen nicht allzu hohen, aber sehr tiefen Raum hinein, in dessen Vordergrund die langgestreckte Tafel sich hinzieht, während die Hinterwand durch eine Tür und zwei zu deren Seiten angebrachte Fenster das Tageslicht einströmen läßt. Das natürliche Licht fällt von links durch hoch an der Seitenwand angebrachte Fenster auf das Bild⁶⁾.

Goethe hat in seinem Aufsatz über das Abendmahl in überzeugender Weise die glückliche Wahl des Platzes für das Bild nachgewiesen, indem er hervorhebt, daß es gerade der Tafel des Priors an der andern Schmalseite des Saales gegenübersteht, während sich an den beiden Langseiten, gleichfalls um eine Stufe über den Fußboden erhöht, die Tische der Mönche hinzogen. Christus und seine Jünger sind also als zu der Gesellschaft der Mönche gehörend dargestellt. „Es muß“, sagt er, „zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder aufeinander blickten, und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deshalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandnen Mönchstische zum Vorbild nehmen.“ Hinter der Tafel des Priors nimmt noch jetzt das große im Jahr 1495 von dem Mailänder Montorfano in Fresko gemalte Kreuzigungsbild den Oberteil der dem Abendmahl gegenüber liegenden Schmalwand ein; auf dieses Fresko hat Leonardo zu unterst links

und rechts die knienden Gestalten Lodovico il Moros und seiner Gemahlin samt ihren beiden Söhnen aufgemalt.

Der dargestellte Raum auf dem Abendmahl erscheint in seiner Tiefe durch die drei dort angebrachten Lichtöffnungen mäßig erhellt (während bei Morghen sich die Gestalten von einem zu dunklen Hintergrunde scharf abheben)⁷⁾. Durch die Tür und die beiden Fenster sieht man auf eine lombardische Hügellandschaft in sanftem Abendsonnenglanz; dieser Teil des Gemäldes ist noch einigermaßen erhalten, während freilich das Ultramarin des Himmels jetzt störend hervorsteht⁸⁾. Von der Helligkeit der breiten, durch einen Rahmen eingefassten und mit einem flachen Rundbogen bekrönten Tür hebt sich die Gestalt Christi ab. Die beiden Seitenwände des Raumes, von denen die rechte hell beleuchtet ist, während die linke im Schatten liegt, sind mit je vier Brokatteppichen behängt, welche ein rotes Muster auf grünem Grunde zeigen; zwischen diesen Teppichen sieht man schlecht gezeichnete kleinere Rechtecke, die später hinzugefügt sein müssen, da sie auf allen alten Kopien fehlen. Die Balkendecke, die bei Morghen zu sehr herabgedrückt ist, wird durch fünf Tragbalken gestützt, welche in der Längsrichtung des Saales von vorn nach hinten verlaufen; diesen Balken entsprechen am Fußboden die fünf Hauptstreifen, die jedoch nicht, wie auf dem Morghenschen Stich, sich hell vom Dunkel, sondern umgekehrt abheben. Nach Strzygowskis Bemerkung laufen alle diese Linien in der Stirn Christi, als dem Brennpunkt der Komposition, zusammen⁹⁾. Vor die Tiefe dieses Raumes nun ist die Tafel, an der die Gesellschaft sitzt, in voller Länge hingestellt; und doch ist sie in Wirklichkeit so kurz, daß nur die Hälfte der Personen daran hätte Platz finden können (Dalton). Diese Tafel ruht auf vier Böcken, die bei Morghen vierkantig und überdies verziert erscheinen, während sie auf dem Original sechskantig und unverziert sind; das Tischtuch zeigt nach beiden Enden hin die bekannten, in blau eingewobnen Verzierungen, welche bei den italienischen Bauern bis zum heutigen Tage als ein Vermächtnis des Mittelalters in Übung geblieben sind. Zu jedem der dreizehn Teilnehmer gehört ein flacher gefüllter und ein tieferer leerer Teller, ein halbgefülltes Glas, ein Apfel und ein Brot; auf jeder Hälfte des Tisches stehen je eine Schüssel mit Fischen, eine zierliche Flasche und zwei Salzfässer; die Schüssel vor Christus ist leer (Strzygowski)¹⁰⁾.

Die Färbung des Ganzen ist als hell, leicht und sehr sorgfältig durchgeführt anzunehmen (Müntz 200). Nur Judas ist dadurch herausgehoben, daß er infolge seines Zurückwendens ganz im Schatten erscheint; überdies ist, nach Magnis Kopie zu schließen, seine Hautfarbe dunkler als die der übrigen gewesen, wie auch Tizian ihn auf seinem berühmten Zinsgröschchen durch kupferig

braune Färbung scharf von der hellen Gestalt Christi abhebt. Christus trägt einen graublauen (jetzt erneuten) Mantel über karminrotem Gewand; daß das helle Futter dieses Mantels, nach Leonardos Weise, übergeschlagen ist, kann aus Morghens Stich nicht ersehen werden; das Haar Christi ist braun. Die gleiche Kleidung, doch in den Tönen abgeändert, kehrt nur bei Judas wieder; ein rotes Gewand trägt auch Jakobus minor. Blaues Kleid mit rotem Mantel findet sich bei Petrus und Johannes, bei beiden verschieden behandelt; einen roten Mantel trägt auch Thomas. Von der Mitte, wo sie vorherrschen, verteilen sich dann die beiden Farben rot und blau, welche der Überlieferung gemäß bei einer Darstellung dieses Gegenstandes die Hauptrolle spielen, nach den Seiten hin in der Weise, daß sie durch Einschubung weißer oder hellgelber Gewänder und dunkelgrüner Mäntel unterbrochen werden. Bei Philippus ist der Rock hellblau, der Mantel hellrot gehalten; Bartholomäus trägt über blauem Kleide einen grünen Mantel, Andreas einen ebensolchen über gelbem, wollig gefältelem Rock. Jakobus major hat ein hellgelbliches Kleid an, Matthäus und Simon tragen weiße Röcke, ersterer mit einem blauen, letzterer mit einem roten Mantel darüber. Thaddäus endlich hat einen weißen Mantel über rotem Rock. Bei Christus und Jakobus major hat Morghen die ziemlich hoch angebrachten Gürtel fortgelassen, wodurch das ganze Faltenwerk bei ihnen willkürlich verändert erscheint. Das Haar ist bei allen Teilnehmern, ihrem Alter und Wesen entsprechend, verschieden gefärbt, vermeidet jedoch das helle Blond wie das tiefe Schwarz, während ein warmes Braun bei den meisten vorherrscht¹¹⁾. Von den Händen ist die rechte des Simon gut erhalten, die linke Christi dagegen erneut. An den Fingern des Andreas kann man sehen, daß sie an ihrem Ansatz weit voneinander abstehen, rundlich und in ziemlich gleichmäßiger Dicke bis zu ihrer Spitze verlaufen, in den einzelnen Gliedern durch leichte Kurven umrissen werden und eine sehr weiche Modellierung aufweisen¹²⁾.

Wie die Färbung des Bildes harmonisch und abwechslungsreich innerhalb eines tief und ernst gehaltenen Grundtones ist, so zeigt auch die Komposition eine vollkommene Überwindung der starr-feierlichen Anordnung, welche während des Quattrocento geherrscht hatte. Christus ist als Mittelpunkt der Darstellung dadurch hervorgehoben, daß er vereinzelt und ruhig dasitzt; über ihm wölbt sich der Bogen der Türöffnung; von den beiden Enden der Tafel aber stürmt, durch sein Wort erweckt, eine heftige Bewegung in den mannigfaltigsten Äußerungen auf ihn ein, bis sie sich an seiner unerschütterlichen Ruhe, welche jede weitre Erläuterung ablehnt, staut und bricht und nun wieder zurückströmt. „Das Bild ist anzusehen wie eine gewaltige Fuge: der Meister in der

Mitte, so ruhig, so bewußt dessen, was er getan, hat den Akkord angeschlagen und nun läuft die Tonweise durch alle Seelenregister der Anwesenden hindurch, in jedem einzelnen in eigentümlicher Weise widerhallend“¹³⁾. Die sechs Apostel jeder Seite sind in Gruppen von je drei Personen zusammengefaßt, die wiederum durch die Bewegung je einer Figur auf jeder Seite, des Jakobus minor links und des Matthäus rechts, untereinander verknüpft und auf den Mittelpunkt des Ganzen verwiesen werden. Zwei andre Gestalten, links Petrus, rechts Philippus, bilden dadurch entscheidende Abschnitte, daß sie gerade vor die Ecken, welche den Raum im Hintergrunde abschließen, gestellt sind. Ein äußerlicher Rhythmus aber, in dem man eine Nachwirkung von Leonardos architektonischer Tätigkeit erblicken kann, wird dadurch hergestellt, daß der Hintergrund durch die acht Teppiche und die drei Öffnungen gleichmäßig abgeteilt wird. Durch das Zurücklehnen der beiden neben Christus sitzenden Gestalten wird eine Lücke gebildet, welche den Erlöser auch äußerlich in seiner

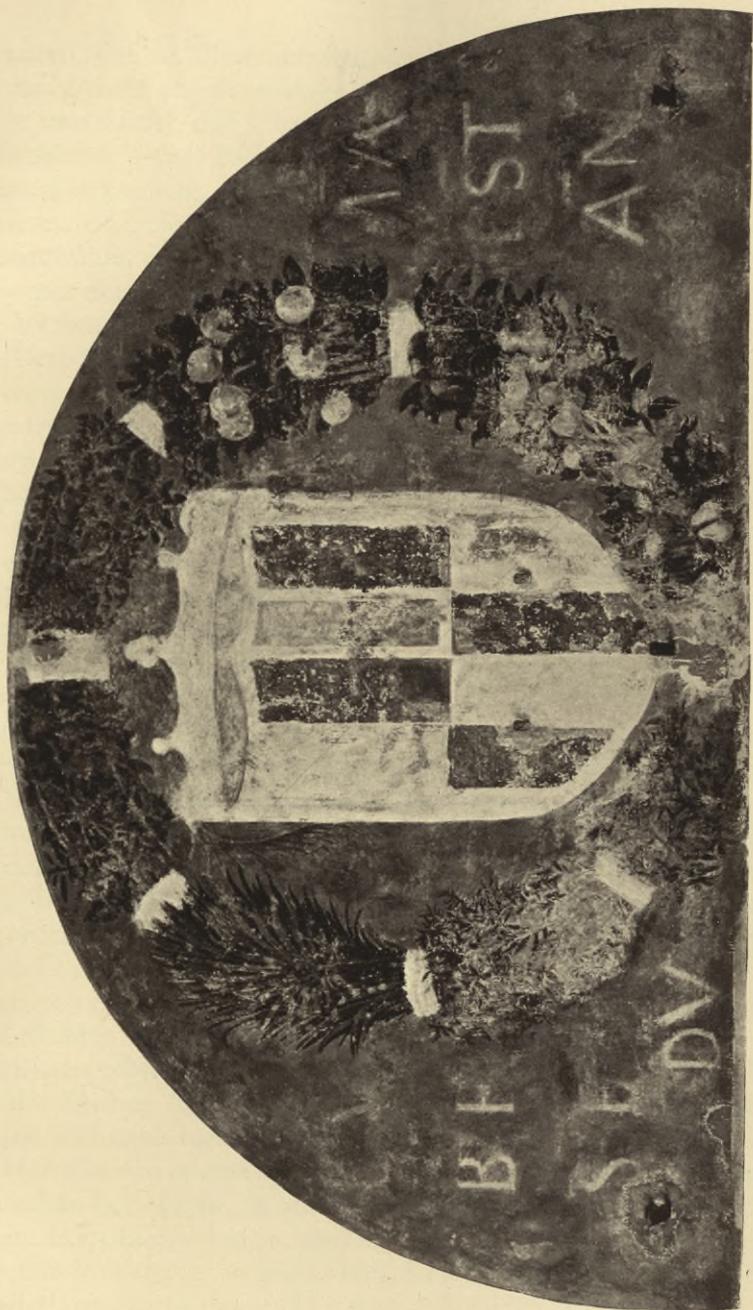


CHRISTUSKOPF
Schwarze und rote Kreide, Brera

Vereinsamung hervortreten läßt. Judas erscheint durch sein starkes Vorbeugen über den Tisch und durch das Zurückwenden seines Gesichts als der einzige im Schatten befindliche unter den Aposteln. So hat jede Gestalt ihren bestimmt angewiesenen Platz in dem Gefüge des Ganzen und tritt uns doch in ihrer vollen Eigenart entgegen. Die meisten Gesichter sind im Profil gesehen, drei in Dreiviertelstellung: nur Christus und sein Lieblingsjünger Johannes erscheinen von vorn. Durch verschiedene Behandlung der einzelnen Personen in

Gesichtsbildung, Ausdruck, Haltung, Bewegung, Gebärdensprache, Kleidung ist ein Höchstes an Lebendigkeit erreicht; diese Sorgfalt erstreckt sich bis auf die Haare, die bald kraus, bald lockig, bald gewellt sind (Müntz 195). Keine dieser Personen ist als sprechend gedacht, aber das Ganze wirkt als eine Pantomime von größter Klarheit des Ausdrucks (Strzygowski); wie auf einen Schlag von Schrecken und Entsetzen erfaßt erscheinen die Jünger: als deutlichstes Ausdrucksmittel dienen ihnen die Hände, die bei allen zu sehen sind (Jansen).

Goethe hielt mit Pacioli, Vasari, Lomazzo an der Deutung fest, daß der Augenblick dargestellt sei, wo Christus soeben die Worte gesprochen: Einer ist unter euch, der mich verrät! Diese Worte finden sich bei allen vier Evangelisten; ebenso ist diesen allen gemeinsam, daß die Jünger nicht erfahren, wer denn der Verräter sein werde. Richtig ist ferner, daß hier, wie Jansen hervorhebt, der Ausspruch der Apostel, der bei Matthäus und Markus gleichmäßig vorkommt: Bin doch ich es nicht, Herr! namentlich in der Gestalt des Philippus mit zur Darstellung gebracht worden ist. Daneben aber erscheint die weitre Deutung, welche Strzygowski gegeben hat, sehr beachtlich und sollte nicht, wie Jansen es will, einfach von der Hand gewiesen werden: daß es sich dabei nämlich zugleich um die Wirkung des auf obige Worte folgenden zweiten Ausspruchs Christi handle, den gleichfalls allein Matthäus und Markus wiedergeben: Der mit mir (wie ein Hausgenosse) in die Schüssel taucht, der wird mich verraten. Dieser Ausspruch kommt übrigens, wenn auch etwas abgeändert, auch bei den beiden andern Evangelisten vor: bei Johannes in der Form: Dem ich den Bissen eintauchen und geben werde; bei Lukas: Die Hand meines Verräters ist mit mir auf dem Tisch. Zu dieser Deutung aber, die manches auf dem Bilde besser verstehn läßt und die dramatische Spannung des Vorgangs noch wesentlich erhöht, stimmen übrigens gerade die frühern Entwürfe in Windsor und Venedig, die gerade diese Handlung betonen¹⁴). Danach ergibt sich etwa die folgende Deutung der einzelnen Gestalten¹⁵). Christus ist durch die Bewegung der beiden zu seinen Seiten sitzenden Apostel isoliert; die Einfassung der Gestalt durch die Tür gibt ihm den Anschein eines Altarbildes (Mc Curdy); da sich sein Kopf von der hellen Luft abhebt, so muß er besonders licht und duftig gehalten gewesen sein (Thausing). Er senkt den Blick nieder, um niemand als den Verräter zu bezeichnen (Dalton 39); er sinnt über das Rätsel des Verrats; seine Linke, die erneut ist, bekräftigt den Ausspruch: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät; die Rechte strebt dem Teller zu, der zwischen ihm und Judas steht¹⁶). In dieser Gestalt glaubt Wolynsky einen Mangel an jener Sicherheit



MITTLERES WAPPEN
über dem Abendmahl

XXXVI

zu gewahren, die zu allem moralischen Handeln erforderlich ist; er vermißt an ihr die höchste unerforschbare Schönheit, das Zeichen vollkommener Gesundheit, und findet, daß Christus nicht das Gemälde beherrsche. Eine weit bessere Erklärung seiner Ruhe gegenüber der stürmischen Bewegung, welche die Apostel beherrscht, gibt dagegen Séailles wenn er sagt, daß Christus sich unter diesen einfachen Leuten, die seine Gedanken nicht verstehn können, vereinsamt fühle, da er mit der Seelenruhe des Weisen erkenne, daß das Böse unlösbar mit dem Getriebe der Welt verknüpft sei¹⁷). So erscheint Christus als die Verkörperung der innersten Gedanken, welche Leonardo selbst in seinem Verhältnis zur Welt beherrschten. Wölfflin (29) hat daher durchaus recht, wenn er sagt, der Künstler habe hier das Beste aus seiner eignen Natur herausgearbeitet.

Links von Christus und als ein Seitenstück zu ihm sitzt Johannes, mit ruhig gefalteten Händen, in das unabwendbare Schicksal ergeben. — Judas hat den rechten Arm fast über die Mitte des Tisches vorgeschoben und blickt sich voll Trotz und Mißtrauen nach Petrus um, gleich einem lauerten Tier entschlossen, sich zur Wehr zu setzen (Séailles 68); mit seiner langausgestreckten und leicht sich hebenden linken Hand aber folgt er unterdessen, wie durch eine höhere Gewalt getrieben, der Bewegung, welche Christus nach dem verhängnisvollen Teller zu macht (Strzygowski 148), und verrät sich gerade durch diese unbewußte Gebärde. Das Salzfaß, das er dabei mit seinem rechten Arme umgeworfen hat, ist auf der Kopie von Magni deutlich zu sehen. Er als einziger hat ein Symbol, den Geldbeutel in seiner Rechten; aber auch ohne diese Beigabe wäre er ohne weiteres erkennbar, denn kein Künstler hat das Wesen des Verräters so tief ins Mark getroffen, wie hier Leonardo (Rosenberg 67). — Hinter Judas Rücken berührt Petrus die Schulter des Johannes, indem er ihm, nach Leonardos eignen Worten, ins Ohr spricht; Johannes nämlich soll, wie Bossi richtig nach dem Johannesevangelium 13, 24 angibt, den Herrn fragen, wer es sei, von dem er gesprochen habe¹⁸). Mit dem Griff des Messers, das er in seiner Rechten hält, nähert er sich unwillkürlich, aber in einer die Phantasie des Beschauers lebhaft anregenden Weise der Flanke des Judas. — Der greise Bruder des Petrus, Andreas, eine einfache Natur, sitzt neben diesem und drückt den höchsten Grad der Verwunderung aus; nach Goethe die einzige mit solcher Heftigkeit bewegte Gestalt des Bildes. Sein Kopf ist bei Morghen, und so auch schon bei Magni, in stärkerem Profil dargestellt als im Original. — Jakobus der jüngere hat in den Zügen Ähnlichkeit mit Christus, seinem Bruder. Die Bewegung, womit er hinter Andreas die Schulter des Petrus berührt, wird von Strzygowski (151 Anm. 1) nach Schönbach dahin gedeutet,

daß er Petrus abhalten wolle, in die Schüssel zu greifen; gegen eine solche Auffassung spricht aber die geringe Lebhaftigkeit seiner Bewegung. Er will ihn offenbar nur beruhigen. — Bartholomäus ist aufgesprungen, wobei er die Beine noch in der gekreuzten Stellung behalten hat, und blickt gespannt, wie Leonardo selbst sagt¹⁹).

Rechts von Christus breitet Jakobus der ältre, das Gegenstück zu Johannes auf der andern Seite, voll Entsetzen beide Arme aus, indem er sich stark zurückwirft: er hat gesehen, welche Bewegung Judas macht; wie überhaupt auf dieser Seite erkannt wird, daß der gegenüberstehende Judas der Verräter sei²⁰). — Thomas hinter ihm ist der Philosoph unter den Aposteln; sein Zeigefinger deutet nicht, wie Goethe wohl nach Morghens Stich angenommen hat, gegen die Stirn, sondern ist, vielleicht in Bezug den ihm gegenüberstehenden Judas, warnend emporgehoben, wie aus dessen geradrer Richtung im Original hervorgeht. — Philippus macht die betauernde Gebärde, die Goethe so schön geschildert hat: Herr, ich bin's nicht! — Matthäus ist die einzige Gestalt, die etwas rhetorisch Absichtliches in ihrer Bewegung hat; daher man sie sich auch gern mit dem antiken bartlosen Kopf vorstellt, den Morghen ihr gegeben hat. Als verbindendes und belebendes Glied des Ganzen aber ist sie unübertrefflich²¹). — Thaddäus macht eine erklärende Bewegung mit seinen Händen, steht aber nicht, wie Goethe annahm, im Begriff, mit dem Rücken der rechten in die linke einzuschlagen; das scheint schon durch die als Simeon bezeichnete Gestalt auf der Zeichnung in Venedig ausgeschlossen. (Bei Magni schießt er übrigens außerdem nach rechts, also nach der Mitte des Tisches zu.) Er bildet den Mittelpunkt der drei, die sich darüber unterhalten, wer der Verräter sei. — Simon endlich stellt die ruhige Erwägung des Alters dar (auf Magnis Kopie ist er bartlos).

Wie man auch das Werk betrachte, man muß in gleicher Weise die Durchbildung der Einzelheiten wie den Aufbau des Ganzen bewundern. Nichts ist konventionell erfaßt, sondern alles empfunden und dem Leben entnommen; aber die einzelnen Bestandteile der Natur sind zum vollen Eigentum des Künstlers geworden und haben dadurch ihr einheitliches und großes Gepräge erhalten. Die Anwesenden bilden eine Masse, in der jeder auf den andern einwirkt, indem er die Frage, die alle bewegt, auf seine eigne Weise erfaßt: die Richtung des Empfindens, welche sie beseelt, verleiht aber dem Werk die geschlossene Einheit. So dient dem Künstler der starke Lebensgehalt, mit dem er seine Schöpfung erfüllt, nur dazu, um den seelischen Gehalt zu vollem Ausdruck zu bringen²²).

Eine so eindringende Darstellungsweise war seit Giotto nicht wieder gesehn

worden. Wohl waren seit Castagno schon die Heiligenscheine fortgefallen; die Apostel hatten natürliche Bewegungen erhalten und waren verschieden charakterisiert worden: aber die Macht der Gefühle kam dabei noch nicht zu ihrem vollen Ausdruck. Die wahrhaft dramatische Belebung war Leonardos eigenstes Werk, und zugleich wagte er es, die Szene in einer Natürlichkeit und Schlichtheit wiederzugeben, die von keinem Nachfolger wieder erreicht werden sollte, weder von denen, die die Kraft und Vornehmheit seiner Gebärden festzuhalten suchten, noch von denen, die der größern Wahrhaftigkeit zuliebe wiederum zu einer niedrigeren Stufe der Darstellung geistigen Lebens hinabsteigen zu müssen glaubten. Plötzlich stand das Ideal des florentinischen Kunststrebens, der mächtige Gehalt in der gewaltigen Form, das schon Masaccio zur Darstellung gebracht hatte, das aber dann über dem Suchen nach bestimmten Wirkungen verloren gegangen war, fertig vor den Augen der Welt da, als Offenbarung einer neuen Zeit, jenes Cinquecento, das eine allgemein verständliche Sprache der Kunst fand und den Künstler, als ihren Dolmetsch, auf die höchsten Höhen der Menschheit hob. Den Weg zu diesem Ziel aber fand Leonardo, ebenso wie sein jüngerer Nebenbuhler Michelangelo, der sich damals bereits zu dem gleichen Fluge in Florenz vorbereitete, nicht in der Anlehnung an die Bestrebungen der Antike, sondern in der eignen Betätigung als Bildhauer, die ihm das Geheimnis der kraftvollen Wirkung großer, einfacher Formen offenbart hatte. Den Einfluß der Werke des Mantegna, die gleichfalls bildhauerischen Charakter tragen, mag er durch Vermittlung Foppas und besonders Zenales erfahren haben.

So plötzlich der Umschwung erfolgt war, so rasch fand er die allgemeinste Verbreitung. Weniger als ein Jahrzehnt genügte dafür, da die Zeit es forderte. Den gewaltigen Einfluß, den das Abendmahl ausübte, kann man aus der Menge der Kopien ersehn, die sofort über die ganze Lombardei hin von dem Werk angefertigt wurden. Auf einen weitem Umkreis läßt sich eine unmittelbare Einwirkung des Abendmahls aber nur in beschränktem Umfange nachweisen. In Venedig wurde dadurch der junge Tizian zu seinem Zinsgroschen angeregt. In Florenz dagegen finden wir erst nach Leonardos Tode, in Andrea del Sartos Abendmahlsfresko von S. Salvi, das 1527 entstand, eine Nachwirkung der neuen und bewegten Kompositionsweise des Originals, zu einer Zeit, da dieses bereits durch verschiedene Kupferstichnachbildungen allgemein bekannt geworden war. Die Zeit war für Darstellungen dieser Art nicht mehr günstig; man verlangte nach heroischen, leidenschaftlich bewegten Stoffen. Erst der französische Maler Prudhon hat zu Anfang des 19. Jahrhunderts (nach René Ménard, Hist. des Beaux-Arts 307) wieder eine warmempfindende

Stellung zu dem Werk finden können. Er schreibt in einem Briefe über das Abendmahl: „Ce tableau est le premier du monde et le chef-d'œuvre de la peinture. Toutes les qualités de l'art s'y trouvent réunies au degré le plus sublime . . . C'est une source intarissable d'études et de réflexions . . . Cet homme rare joignait au génie le plus transcendant, un raisonnement juste et une spéculation profonde qui se rencontrent rarement en une même tête . . . Pour moi, c'est la perfection, et c'est là mon maître et mon héros.“

Die zahlreichen und größtenteils sehr sorgfältigen Kopien, die für lombardische Klosterrefektorien und Kirchen angefertigt wurden, gestatten im Verein mit den Zeichnungen einzelner Köpfe, welche in Straßburg und Weimar aufbewahrt werden, wenigstens einigermaßen sich das ursprüngliche Aussehen des Bildes gegenüber seinem jetzigen verfallenen Zustand vorzustellen. Ein großer Teil von ihnen ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in demselben Raume vereinigt, der das Original enthält. Die älteste davon ist die ungenaue und jetzt ganz verdorbne Freskokopie, welche ein Antonio da Gessate 1506 für das Ospedale Maggiore von Mailand ausführte. Eine zweite wurde noch vor 1514 für das Kloster von Castellazzo bei Mailand angefertigt, wie man annimmt von Andrea Solario, da sie mit den Zeichnungen in Weimar übereinstimmt, welche seine Eigenart zeigen. Abgesehen von ihrem brenzlich hellen Ton ist sie als die treueste anzusehen. 1832 wurde sie der Brera geschenkt, dort auf Leinwand übertragen, und gelangte gegen 1890 in das Refektorium. Die dritte, nur bis zum Unterrande des Tischtuchs reichend, wurde um 1561 von Lomazzo für das Kloster von S. Maria della Pace zu Mailand ausgeführt. Sie ist im Ausdruck vortrefflich, aber in den Farben willkürlich. Auch zeigt sie im Hintergrunde wesentliche Abweichungen. Außerdem befinden sich noch im Refektorium drei Ölkopien: eine mittelgroße, die ohne Grund Marco d'Oggionno zugeschrieben wird, schwach und in der Färbung flau; im Hintergrunde vier rundbogige Öffnungen; ferner eine gute kleine Kopie von unbekanntem Urheber und die in den Farben zu sehr leuchtende von Cesare Magni.

Neben der Kopie von Castellazzo kommt besonders in Betracht die Freskokopie in der Parochialkirche von Ponte Capriasca, einem Bergstädtchen, das in einer Stunde Fahrens von Lugano aus erreicht werden kann. Sie hat ihre Bedeutung darin, daß auf ihr die Namen der sämtlichen Apostel untergeschrieben sind. Ein tüchtiger Maler hat sie ausgeführt, der sich jedoch dadurch als bereits einer spätern Zeit angehörend erweist, daß er die Färbung und Modellierung des Originals übertreibt. — Eine größere Glaubwürdigkeit

kommt naturgemäß den Ölkopien zu, die sich in der Londoner Akademie und im Louvre befinden. Beide stammen noch aus den unmittelbar auf Leonardo folgenden Zeiten, doch gehen die Ansichten über ihre Urheber stark auseinander. Die größte in London, welche aus dem Refektorium der Certosa von Pavia stammt, erinnert am meisten an Pedrini; die andre im Louvre dürfte von einem Schüler Marco d'Oggionnos herrühren. Beide sind stark nachgedunkelt. Zu Rate können noch gezogen werden die Kopien von Vespino, aus dem 17. Jahrhundert, in der Ambrosiana, und die zu Anfang des 19. Jahrhunderts angefertigte von Bossi, im Museo Civico zu Mailand²³).

Auch in Reliefs wurde die Darstellung bereits frühzeitig wiedergegeben²⁴). In Stichen findet sich das Abendmahl schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts mehrfach nachgebildet²⁵). — Zu Ende des 18. Jahrhunderts führte Raphael Morghen in Florenz seinen berühmten Stich nach einer Zeichnung aus, die Teodoro Matteini für ihn in Mailand angefertigt hatte. Matteini war von dem Großherzog von Toskana eignes zu dem Zweck von Florenz nach Mailand geschickt worden, um dort die Zeichnung



KOPIE DES CHRISTUSKOPFES
Kreidezeichnung, Straßburg

herzustellen, wobei er namentlich die Kopie von Castellazzo, die sich damals noch an ihrer ursprünglichen Stelle befand, zu Rate zog. Für den Christuskopf dagegen benutzte Matteini (nach Amoretti 69) die jetzt in der Brera befindliche Zeichnung, welche damals Mussi gehörte. Morghen führte dann den Stich, wie es scheint ohne das Original überhaupt gesehen zu haben, in Florenz während des Verlaufs dreier Jahre aus; Anfang 1800 war er fertig. Dieser Stich gibt, trotz mehrfacher Unrichtigkeiten und willkürlicher Zutaten, durch die Kraft seiner

Gesamthaltung jetzt noch immer das beste Bild von der ganzen Komposition; im einzelnen ist er freilich gar zu stark durch den Modegeschmack seiner Zeit beeinflusst, wie aus einer gewissen antikisierenden Kälte in der Zeichnung der Gesichter und andererseits aus der Süßlichkeit des Ausdrucks in vielen von ihnen hervorgeht. — In den Jahren 1874 bis 1887 endlich fertigte Rudolph Stang, Professor an der Amsterdamer Akademie, einen besonders großen und sehr sorgfältigen Stich, der sich möglichst an das, was noch auf dem Original zu sehen ist, anzulehnen sucht; leider ist jedoch der Künstler zu keiner klaren Einsicht über das Aussehen, das das Bild ursprünglich gehabt haben mag, gelangt²⁶). — Sehr zu bedauern ist, daß Gaillard nicht zur Anfertigung des von ihm geplanten Stiches gelangt ist, da er wesentliche Eigenschaften für eine solche Arbeit mitgebracht hätte.

Auf Grund einer Notiz von Lomazzo hat man verschiedene Pastellzeichnungen nach Köpfen des Abendmahls Leonardo zugeschrieben. Lomazzo sagt, Leonardo habe häufig das Pastell angewendet und die Köpfe Christi und der Apostel in solcher Technik wunderbar vollendet auf Papier gezeichnet²⁷). Nun besitzen wir freilich zahlreiche Rötelzeichnungen Leonardos, darunter auch mehrere Studien zu den Köpfen der Apostel (in Windsor), die ein wesentliches Hilfsmittel bieten, um sich das ursprüngliche Aussehen des Werkes in Gedanken wieder herzustellen: von Pastellzeichnungen seiner Hand ist uns aber, abgesehen von denen, auf welche Lomazzo hier offenbar anspielt, die jedoch nicht als eigenhändig anerkannt werden können, nichts bekannt. Wir müssen also annehmen, das schon zu Lomazzos Zeit sich eine falsche Überlieferung in bezug auf Zeichnungen dieser Art gebildet hatte.

Vor allem handelt es sich dabei um den Christuskopf in der Brera (Br. 404), eine vollständig überarbeitete Zeichnung in schwarzer und roter Kreide (also nicht in Pastell von sonstigen bunten Stiften), die den Heiland bartlos darstellt, in derselben Haltung wie auf dem Abendmahl. Carotti (48) hält sie für eine Arbeit Cesare da Sestos; doch läßt sich die Frage nach der Urheberschaft bei dem schlechten Erhaltungszustande kaum beantworten. Das Blatt scheint identisch zu sein mit einer Zeichnung, die Amoretti (68) als im Besitz des Prof. Mussi in Mailand anführte, und die Matteini bei der Herstellung seiner Zeichnung für Morghen als Vorlage gedient hat²⁸).

Weiterhin kommen die mit Kreide und Buntstift gezeichneten Apostelköpfe in Weimar, im Besitz des Großherzogs, in Betracht. Es sind zehn Köpfe, die auf acht Blätter gezeichnet sind. Sie stammen aus dem Besitz des Grafen Arconati, waren 1721 in der Casnedi-Sammlung in Venedig, und zwar

zusammen mit dem Karton der h. Anna; 1749 in der Sammlung Sagredo daselbst. Der britische Konsul Rob. Udny (nicht Odn), der in solcher Eigenschaft 1760–66 in Venedig lebte, kaufte diese ganze Sammlung und schickte die Köpfe nach England, wo später Sir Thomas Lawrence, der Maler († 1830), sie kaufte. Nachdem dieser sie in seinem Testament für 1000 Pf. Sterl. der englischen Regierung vergeblich angeboten, gelangten sie durch Woodburns Vermittlung an den König Wilhelm von Holland, auf dessen Versteigerung 1850 sie für 17 200 Franken zurückgekauft wurden²⁹⁾. Bei solchem Stammbaum können sie nicht, wie Dehio annimmt, erst im 19. Jahrhundert angefertigt worden sein³⁰⁾. Daß sie Kopien nach dem fertigen Gemälde sind, zeigt die Art, wie Teile der angrenzenden Figuren mit wiedergegeben sind; in den Farben freilich weichen sie ganz von dem Original ab. Frizzoni, Carotti und Berenson halten sie für Arbeiten Andrea Solarios³¹⁾.

Noch näher dem Original stehen die sechs farbigen Köpfe im Museum von Straßburg, darunter der des Christus. Sie stammen aus England. Dehio schreibt sie Boltraffio zu³²⁾.

III

Der Einfall der Franzosen 1494/1495



Lodovico il Moro hätte sein auf die Vorherrschaft in Italien gerichtetes Streben nicht so nachdrücklich verfolgen können, wenn ihm nicht seine ehrgeizige Gemahlin, die junge Beatrice von Este, dabei mit Eifer zur Seite gestanden hätte. Von ihr müssen wir uns daher vor allem eine Vorstellung zu bilden suchen, wenn es gilt, diesen Hof kennen zu lernen, an dem nur die Gestalt des Herrschers hervortrat, während daneben eine Anzahl geistig hochstehender Frauen sich nicht damit begnügte, dem Leben Glanz, Freude und Schönheit zu verleihen, sondern nach Kräften bestrebt war, auch in die Politik einzugreifen. Beatrice stand zu Anfang des Jahres 1494, in dessen Verlauf die Franzosen in Italien einfielen, im Alter von neunzehn Jahren. Drei Jahre war sie damals bereits mit Lodovico verheiratet; nur noch drei weitere Lebensjahre waren ihr beschieden; ihrem Mann aber hatte sie sich bereits so unentbehrlich gemacht, daß er in ihr seine beste Beraterin erblickte. Als sie dann frühzeitig von seiner Seite gerissen wurde, brach er zusammen und erholte sich nie wieder vollständig von diesem Schlage. Einen Sohn, Massimiliano, besaß das Paar damals seit einem Jahre; ein Jahr später sollte der zweite, Francesco, folgen.

Im Gegensatz zu ihrem Gemahl war Beatrice eine unternehmende kühne Natur, lebenslustig und prachtliebend, aber auch stolz und hochfahrend. Auf kleinem gedrungnem Körper saß ihr ein wohlgeformter rundlicher Kopf; unter den reichen, glatt anliegenden schwarzen Haaren blickten ein paar graue Augen kalt und stechend hervor. So hat sie Gian Cristoforo Romano in seiner Marmorbüste im Louvre geschildert, mit dem eigenwilligen Zug um die festgeschlossenen Lippen. Auf dem Brustlatz ist der Ring mit dem dreieckigen Diamanten und einer Blume (eine Impresa der Este) dargestellt und innerhalb desselben zwei Hände mit dem Buratto, dem Mehlsieb (einer Devise Lodovicos¹⁾). Nachdem sie im Sommer 1493 sich nach Venedig begeben hatte, um im Auf-



PHILIPPUS
Kreidezeichnung. Windsor
XXXVII

trage ihres Gemahls diplomatische Verhandlungen mit dem Dogen zu führen, legte sie es bei dem Einfall Karls VIII. in Italien darauf an, diesen ungestalteten und schwachen Lüstling durch die Künste einer überlegten Verführung zu gewinnen. Als der französische König die Alpen überschritten hatte und in Asti angelangt war, empfing ihn am 12. September 1494 Lodovico il Moro in dem nahen, zum Herzogtum Mailand gehörenden Schloss Annone. Beatrice trat dabei dem König in Gesellschaft von achtzig Damen, die sie aus den verschiedenen Teilen ihres Staates zusammenberufen hatte, entgegen und tanzte vor ihm, zu seiner höchsten Befriedigung, *bien à la mode de France*. Nach damaliger mailändischer Mode, die sich bald darauf auch in Frankreich ausbreiten sollte, trug sie ein viereckig tief ausgeschnittnes Kleid. Der König war von ihr so entzückt, daß er sofort ihr Bildnis bestellte, um es nach Frankreich zu schicken²⁾.

Mit ihrem Gemahl lebte sie im ganzen in glücklicher Ehe, wenn er es auch durchaus nicht an Grund zu einer berechtigten Eifersucht fehlen ließ. Eine kühne Reiterin, folgte sie ihm unverdrossen bei den Jagden, die ein Lieblingsvergnügen jener Zeit bildeten, und ließ sich zu seiner Freude selbst durch gefährvolle Abenteuer nicht davon abhalten. Schon bald nach ihrer Hochzeit machte sie die Falkenjagden mit solchem Erfolge mit, daß Lodovico sagen konnte, sie übertreffe darin ihn sogar. Einmal hob ein Hirsch ihr Pferd, wohl um Lanzenhöhe, wie Lodovico sich ausdrückte; sie aber blieb fest im Sattel sitzen, und als ihr Gemahl nebst dem Herzog Gian Galeazzo und dessen Frau zu ihr eilten, um zu sehen ob ihr kein Leid widerfahren sei, fanden sie sie lachend und ohne die geringste Angst; der Hirsch hatte wohl ihr Bein gestreift, ohne jedoch sonst Schaden anzurichten. Der schwächliche junge Herzog dagegen spielte bei solchen Gelegenheiten eine klägliche Rolle; auf einer Jagd z. B., die Francesco Gonzaga zu Ehren in Vigevano abgehalten wurde, blieb er hinter den andern zurück, ohne daß jemand sich weiter um ihn gekümmert hätte; so daß Isabella von Este schreiben konnte, daß es den Anschein hatte, als gehöre er gar nicht zur Gesellschaft³⁾.

Von Beatrices Prachtliebe berichten sowohl ihre Bildnisse wie die Schilderungen von Zeitgenossen. Ein deutliches Beispiel dafür bietet das hinten und vorn mit Perlen besetzte Mieder, das sie bei der Begegnung mit Karl VIII. trug. Zur Hochzeit hatte ihr Lodovico einen herrlichen Smaragd geschenkt, der mit einem Rubin und einer birnförmigen Perle zu einem schönen Anhänger verarbeitet war; dazu eine Halskette mit großen Perlen. In ihrer Garderobe besaß sie 84 Kleider, die sie als Aussteuer mitgebracht hatte; zwei angrenzende Kammern waren, die eine mit Glas, Porzellan, Elfenbeinschnitzereien und ver-

schiednen Jagdgeräten, die andre mit wohlriechenden Wassern in kostbaren Gefäßen angefüllt⁴).

Eine ganz andre Natur war ihre Schwester Isabella von Este, die Gemahlin Francesco Gonzagas, des Marchese von Mantua. Gehörte sie auch nicht zum mailänder Hof, so war sie doch häufig zum Besuch dort und stand zu der nur um ein Jahr jüngern Beatrice wie auch zu Lodovico in dem vertrautesten

Verhältnis. Von sprühender Lebenslust erfüllt, dabei aber voll feinen Sinnes für alles, was Kunst und Geschmack betraf, hatte sie sich weit mehr in der Gewalt als ihre heißblütige Schwester. Als sie noch ein Kind von sechs Jahren war (1480), hatte Lodovico um sie geworben, jedoch die jüngere Schwester zugesprochen erhalten. Nachdem sie im Februar 1490 den Gonzaga geheiratet und Lodo-



KARL VIII.
Niccolo Fiorentino zugeschrieben

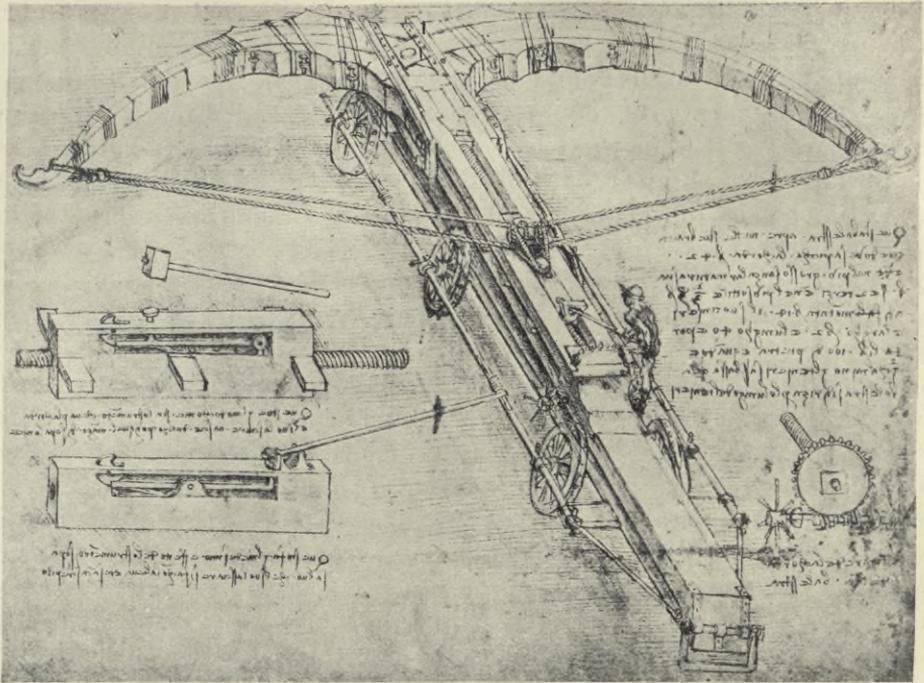
vico ein Jahr später Beatrice heimgeführt hatte, befestigte sich zwischen diesem und seiner Schwägerin ein Band zarter Zuneigung, das über den Tod Beatrices hinaus, ja bis über seinen jähen Sturz andauerte. Er wußte, welch treue Helferin und Beraterin er an ihr hatte, ja selbst als er in die Gefangenschaft geraten war, suchte sie eine Milderung seines Loses zu erwirken. Mit Luzio, ihrem ausgezeichneten Biographen, kann man wohl fragen, wie sich sein Geschick gestaltet hätte, wenn sie, statt der ungestümen Schwester, ihm beschieden gewesen wäre⁵. „Wer weiß“, sagt er, „welch neue Fähig-

keiten sie in sich hätte entwickeln können, wenn sie sich auf den umfassendern Schauplatz Mailand gestellt gesehn hätte; wer weiß, welchen Einfluß sie auf das Gemüt ihres Gemahls dann hätte ausüben können; wer weiß, ob das Geschick Italiens, auf welches der Moro in so hervorragender, nur leider auch in so unseliger Weise eingewirkt hat, nicht überhaupt geändert worden wäre. Durch ihre Standhaftigkeit hätte sie die Unruhe des Gemahls gemäßigt und seine Unsicherheit und sein Schwanken durch die Männlichkeit ihres Geistes überwunden.“

Das Bildnis dieser liebenswürdigen Frau hat Leonardo nach Lodovicos Sturz im Jahre 1500 festgehalten. Man kann es ihrem heitern, offenen Gesicht ansehen, daß sie dazu geschaffen war, den Ton in der Mode anzugeben; und wie sie sich als eifrige Fördererin der Künste, als die *ispiratrice sovrana di quanto era bello e gentile* erwies, zeigen noch bis zum heutigen Tage die mit wunderbarem Geschmack ausgestatteten kleinen Zimmer, die sie sich im Schlosse von Mantua herrichten ließ und in die man sich die allegorischen Gemälde eines Mantegna, Perugino, Costa und anderer eingelassen denken muß, die jetzt im Louvre vereinigt sind. Wie sie später, wenn auch ohne Erfolg, Leonardo für eine Arbeit zu gewinnen suchte, werden wir weiterhin sehen. Daneben war sie aber auch eine gewandte Politikerin, die in skrupelloser Berechnung ihre Mittel anzuwenden verstand, so daß Luzio sie einen *Macchiavelli anticipato in gonnella*, einen *Macchiavelli im Weiberrock* und zwar einen Vorläufer dieses Meisters der Staatskunst, nennen kann. Höflich, zurückhaltend, nie um Auskunftsmittel verlegen, war sie die eigentliche Beherrscherin Mantuas und wußte diese Herrschaft zu bewahren, während so manche andre Geschlechter dieser Zeit, die Aragonesen, die Sforza, die Bentivoglio, in dem damaligen Zusammenbruch Italiens ihren Untergang fanden.

Ihr Mann, Francesco Gonzaga, der Heerführer der Venezianer, hatte dagegen nur für seine Pferde Sinn, die durch ganz Italien berühmt waren und die uns noch in den nach Giulio Romanos Zeichnungen ausgeführten Gemälden des Palazzo del Te erhalten sind⁶).

Luzio schließt seine Schilderung dieser ausgezeichneten Frau mit den Worten: „Wir finden in ihr einen wunderbaren Zusammenklang der erlesensten Gaben: aufrichtige Religiosität ohne abergläubische Bigotterie, eine ausgedehnte und gründliche Geistesbildung ohne Überhebung, unberührte Keuschheit ohne Prüderie, weibliche Anmut und Beweglichkeit mit männlichem Mut und Verstand gepaart, die Liebe zur Kunst und zu allen Äußerungen des Geistes verbunden mit praktischem Sinn für die Bedürfnisse und Anforderungen des Lebens.“ Diese erste wahrhaft moderne Frau, den guten Genius der italie-



BELAGERUNGS-ARMBRUST
Federzeichnung. Cod. Atlanticus

nischen Renaissance (la prima donna completamente moderna, e il buon genio del rinascimento italiano) hat Ariosto (Orl. Fur. XIII 59–61) in unsterblichen Versen besungen⁷).

Abseits von diesen beiden Frauen stand Isabella von Aragon, die unglückliche Gemahlin des im Schloss von Pavia dahinsiechenden jungen Herzogs Giangaleazzo, auf dessen Nachfolge es Lodovico abgesehen hatte. Auch sie war jung, zählte 24 Lebensjahre zu Anfang des Jahres 1494. In fünfjähriger Ehe hatte sie ihrem Gemahl im Dezember 1490 den Erstgeborenen, Francesco, und dann noch zwei weitere Kinder geboren. Sie war von einem Hofstaat von 15, aufs reichste mit Garderobe ausgestatteten Frauen umgeben⁸); aber all dieser Glanz vermochte nicht das Elend zu verdecken, in dem sie und ihr Mann wie in der Gefangenschaft leben mußten. Schön und tapfer dabei hätte sie gern, soweit es in ihren Kräften stand, ihrem Mann Ansehen verschafft; der aber war einfältig und plauderte aus, was sie ihm anvertraute⁹). Bekannt ist der ergreifende Brief, den sie 1493 ihrem Vater, dem spätern

König Alfons von Neapel schrieb: Lodovico habe die ganze Gewalt an sich gerissen, so daß nicht Giangaleazzo sondern er der Herrscher zu sein scheine. Er ordne alles nach seinem Gutdünken an, verhandle wegen Krieg und Frieden, erlasse Gesetze, verleihe Titel und Vergünstigungen, lege Steuern und Kriegseleistungen auf, ordne Danksagungsgottesdienste an, häufe Schätze auf Schätze, wie es ihm beliebe. Ihr Mann aber könne von ihm und seinen Beamten kaum den zum Leben nötigen Unterhalt erhalten, und selbst das erst auf wiederholtes Bitten. Soeben sei Lodovico ein Sohn geboren worden, sein Erstgeborener, von dem es heiße, daß er für die Nachfolge im Staat bestimmt sei; die Mutter aber werde gefeiert, als sei sie schon die Herzogin. Trotzdem fühle sie, Isabella, in sich noch Mut und Hoffnung, denn das Volk liebe sie



KARIKATUREN
Federzeichnung. Ms. Trivulzi

und ihren Gemahl und habe mit ihnen Mitleid; den Tyrannen aber, der es aus Habgier ausgesogen habe, hasse und verabscheue es¹⁰⁾.

Unter solchen Verhältnissen und in solcher Umgebung trat Lodovico in das Jahr 1494 ein, das zu dem bewegtesten und ereignisreichsten, zugleich auch zu dem verhängnisvollsten seines Lebens werden sollte. In den Anfang dieses Jahres fallen die Vorbereitungen für den seit langem geplanten Einfall Karls VIII. in Italien, den Lodovico bald zu fördern, bald, wenn auch ohne Erfolg, hintanzuhalten gesucht hatte, je nachdem sich die politische Lage dieser mehr als jede andre durch diplomatische Berechnungen bestimmten Zeit gestaltet und seine eignen Stimmungen gewechselt hatten. Er sah nur in der Herbeirufung der Franzosen das Mittel, sich die Übermacht in Italien zu erringen, scheute auch nicht die Verantwortung, die Gesicke Italiens von dem Eindringen einer fremden Nation abhängig zu machen: innerlich aber war er sich nicht klar darüber, wie weit es ihm selbst gelingen würde, sich dem neuen Bundesgenossen gegenüber zu behaupten. Zu Anfang des Monats September erfolgte dann endlich der Einfall, Karl überschritt die Alpen und eilte unaufhaltsam nach Süden, bis er am 31. Dezember in Rom anlangte. Der unterdessen am 21. Oktober in Pavia erfolgte, für Lodovico so entscheidende Tod des Herzogs Giangaleazzo blieb so gut wie ohne jeden Einfluß auf diese Verhältnisse. In der ersten Hälfte des folgenden Jahres 1495 drang Karl bis Neapel vor, wo er am 22. Februar einzog. Dann aber wurde am 1. April in Venedig die Liga gegen ihn begründet, an der auch Lodovico teilnahm. Nachdem dieser die Herrschaft von Mailand ganz an sich gerissen und sich zum Herzog hatte ausrufen lassen, brauchte er die Hülfe der Franzosen nicht mehr, sondern mußte weit eher fürchten, daß sie, als die unmittelbaren Nachbarn, seinen mit Geduld und List erlangten Besitzstand nur beeinträchtigen würden. So sah sich Karl zum schleunigen Rückmarsch von Neapel, das er im Mai verlies, genötigt; am 6. Juli kam es dann zur entscheidenden Schlacht der Liga gegen ihn bei Fornovo am Taro in Oberitalien. Brachte diese auch keinen ausgesprochenen Sieg, so zwang sie doch die Franzosen endgültig zum Verlassen Italiens. Mit dem Frieden, den Lodovico am 9. Oktober mit Karl schloß, und mit der Rückkehr Karls nach Frankreich am 15. Oktober endigte dieser Feldzug; seine verhängnisvollen Folgen für die Gesicke Mailands und Italiens überhaupt sollten sich aber wenige Jahre darauf zeigen. Sie führten zur Vertreibung Lodovicos aus Mailand im Jahre 1499 und endlich 1500 zu seinem völligen Sturz.

Das Bündnis mit Frankreich hatte Lodovico angestrebt, um sich seines Neben-

buhlers Ferdinand I. von Aragonien zu erwehren, der vom Süden aus, wie er vom Norden, auf die Vorherrschaft in Italien ausging. Schon 1492 hatte er Unterhandlungen mit Karl VIII. angeknüpft und solche auch durch Bestechungen am französischen Hofe zu fördern gesucht. Dann hatte er am 25. April 1493 die Liga der italienischen Staaten Venedig, Mailand, Kirchenstaat, Ferrara, Mantua gegen Neapel zustande gebracht, der bereits am 29. desselben Monats auch Frankreich beitrug. Als gar am 29. August dieses Jahres der Kaiser Fried-



ALLEGORIE

Federzeichnung. British Museum

rich III. starb und Maximilian, der künftige Gemahl seiner Nichte, den Kaiserthron bestieg, konnte Lodovico sich seines Erfolgs sicher fühlen.

Da wurde die Liga dadurch wieder durchbrochen, daß der Kirchenstaat mit Neapel ein Bündnis schloß. So wenig das auch in seine Pläne paßte, mußte Lodovico doch gute Miene zum bösen Spiel machen, und begann nun seit dem November 1493 zurückhaltend auf Karl VIII. einzuwirken, was ihm um so leichter gelingen konnte, als Karl wohl den Willen zu einem Kriegszug gegen Neapel, nicht aber die Mittel und die Truppen dafür zur Verfügung hatte.

Als gar Ferdinand von Neapel, sein alter Widersacher, am 25. Januar 1494 starb und diesem Alfons II. als König nachfolgte, begann Lodovico um so stärker dem Einfall Karls in Italien entgegenzuwirken, als es ihm durchaus nicht hatte gelingen wollen, Venedig zu tätiger Bundesgenossenschaft zu veranlassen, und er nun in seiner vereinzelter Stellung befürchten mußte, die Franzosen möchten es auf Mailand absehen, welches er sich vielmehr anzueignen beabsichtigte.

So verging unter mannigfachen diplomatischen Verhandlungen die erste Hälfte des Jahres 1494, während Karl bereits seit dem März von Lyon aus seine Vorbereitungen zum Feldzuge traf. Einen entscheidenden Anstoß erhielten dessen Rüstungen durch den Kardinal Giuliano della Rovere, den spätern Papst Julius II., der von Rom, wo er sich nicht sicher fühlte, über Genua, Nizza, Avignon nach Lyon geflohen war, das er am 1. Juni erreichte; dort ließ er nicht ab, Karl in seinem Vorhaben zu bestärken. Noch mehr aber wirkte auf eine endliche Entschließung der Angriff Neapels gegen Portovenere ein, der nur durch die Vernichtung der neapolitanischen Flotte bei Rapallo wieder ausgeglichen wurde.

Trotz der Untätigkeit Venedigs konnte nun Lodovico nicht mehr zurück, wollte er nicht ganz vereinsamt bleiben und seinen Staat der Gefahr aussetzen, von Neapel und dem Kirchenstaat angegriffen zu werden. Am 5. September versicherte er sich bei Kaiser Maximilian der Investitur mit dem Herzogtum Mailand für den Fall, daß Giangaleazzo, der in Pavia dahinsiechte, sterben sollte, und verband sich darauf endgültig mit Karl, indem er ihm am 27. September eine Beihülfe von 50000 Scudi versprach. Dieser war schon zu Anfang des September nach Asti vorgerückt, wohin ihm sein Vetter, der Herzog Louis von Orléans und spätere König Ludwig XII., zwei Monate früher vorausgeeilt war. Hier in Asti erfolgte die bereits geschilderte Zusammenkunft Karls mit Lodovico und dessen Gemahlin Beatrice. Das Unglück nahm nun seinen Lauf, wobei Lodovico deutlich einsah, welche Gefahr er über Italien heraufbeschworen habe; denn dem venezianischen Gesandten erklärte er: ich bekenne, daß ich Italien großes Übel zugefügt habe, doch mußte ich es tun, um mich in der Stellung, in der ich mich befinde, zu erhalten. Ungern nur habe ich es getan, doch die Schuld trägt der König Ferdinand und, ich will es nicht verhehlen, zum guten Teil auch die erlauchete Signorie von Venedig, weil sie sich nicht hat überzeugen lassen wollen¹¹⁾.

Karl VIII. wird von einem Zeitgenossen, Francesco dem Sohne Andrea Mantegnas, als klein und bucklig geschildert, mit großen vorspringenden Augen, starker Adlernase und wenig Haaren auf dem Scheitel¹²⁾. Mit Lodovico



LODOVICO IL MORO
auf Montorfanos Kreuzigung

zusammen besuchte er am 14. Oktober seinen sterbenden Vetter, den Herzog Giangaleazzo, in Pavia. Dieser hatte noch kurz vorher, am 7. Oktober, einen Vertrauten Lodovicos gefragt, ob der Onkel ihm gewogen sei und nicht etwa wegen seines Krankseins zürne¹³⁾. Am 16. wurde die Certosa besichtigt, die ihrer Vollendung entgegenging; am 18. ging es dann weiter nach Piacenza. Hier erreichte Lodovico am 22. die Nachricht von dem am gleichen Tage erfolgten Hinscheiden Giangaleazzos. Sofort eilte er nach Mailand und berief noch am 22. das Consiglio de' Primati, den Rat von circa 200 Vornehmen, dem er die Wahl von Giangaleazzos Sohn Francesco zum Herzog von Mailand vorschlug. Auf den Widerspruch eines Teils von ihnen aber entschloß er sich dann, unter Übergehung des rechtmäßigen Erben, die Herzogswürde für sich anzunehmen. Daß es sich hierbei um eine wohl vorbereitete Komödie gehandelt hat, geht aus den früheren Abmachungen mit Kaiser Maximilian hervor. Zwei Stunden lang zeigte sich Lodovico dem Volk, mit einem Brokatmantel (turca) angetan, während alle Glocken läuteten und die Leiche Giangaleazzos im Dom aufgebahrt war. Jetzt endlich entschloß sich Venedig, mit ihm in offenkundiger Weise einen Freundschaftsbund zu schließen. Doch war es zu spät, der Fremde schon im Lande.

Für Isabella von Aragon, die Witwe Giangaleazzos, war der Schlag vernichtend. Selbst der Spaßmacher Barone kann sein Mitleid nicht verbergen, als er sie anderthalb Monat später sieht, abgemagert, in weitem schwarzem Trauergewande von einfachstem Stoff, mit ihren drei Kindern; und Isabella von Este vergießt Tränen, als sie sie noch später besucht und in dem gleichen Aufzuge in einem dunklen Gemach antrifft, dessen Luft kaum zu ertragen ist¹⁴⁾.

Karl VIII. setzte seinen Zug nach Florenz, von wo Piero de' Medici verjagt worden war, allein fort; dann drang er bis zum Ende des Jahres bis Rom vor. Hier benutzte der Kardinal Ascanio Sforza, der Bruder Lodovicos, die Bedrängnis des Papstes, um so ungeheuerliche Forderungen im Interesse des Hauses Sforza durchdrücken zu wollen, wie die, daß nur Freunde dieses Hauses zu Kardinälen gemacht werden sollten, und daß der Sohn des Papstes, Cesare Borgia, der Kardinal von Valencia, Lodovico als Geisel ausgeliefert werden solle. Alexander VI. sah sich schließlich genötigt, ihn samt einigen ihm befreundeten Kardinälen am 10. Dezember gefangen nehmen zu lassen. Bis zum 25. blieb Ascanio in der Haft; in Rom aber und in Mailand glaubten viele, diese Verhaftung sei nur ein im Einvernehmen mit Lodovico ausgeführtes Scheinmanöver gewesen, um gewisse geheim gehaltne Zwecke damit zu erreichen.

Von Rom drang Karl VIII. im Anfang des Jahres 1495 bis nach Neapel vor, von wo Alfons fliehen mußte. Dieser Siegeszug des französischen Königs veranlaßte Lodovico, mit verdoppelter Kraft auf die andern italienischen Staaten zu wirken, um sie zu einem geschloßnen Vorgehen gegen den Eindringling zu bewegen. Endlich am 1. April 1495 gelang ihm dies: die Liga, an der auch Venedig teilnahm, wurde begründet¹⁵⁾. Dazu kam, daß Lodovico am 26. Mai vom Kaiser endgültig als rechtmäßiger Herzog von Mailand bestätigt wurde, angeblich weil diese Würde ihm als dem ersten Sohn, welcher Francesco Sforza nach dessen Emporsteigen zum Herzog geboren worden war, zukam statt seines ältern noch vor diesem Ereignis gebornen Bruders Galeazzo Maria, der die Herrschaft zu Unrecht angetreten und auf seinen Sohn Gian Galeazzo übertragen habe. Nun sah sich Karl VIII. genötigt, Neapel eilig zu verlassen und den Rückmarsch anzutreten. Sein Vetter Louis von Orleans besetzte freilich am 13. Juni Novara, um ihm den Weg nach den Alpen offen zu halten; doch konnte er Karl nicht helfen, da er selbst dort eingeschlossen wurde. So sah sich der französische König genötigt, allein den Kampf gegen die verbündeten Truppen der oberitalienischen Staaten aufzunehmen, die ihm bei Fornovo am Taro den Weg zu verlegen suchten. Das geschah in der denkwürdigen Schlacht vom 6. Juli 1495, in der er sich durchschlug, aber freilich nicht ohne eine gewaltige Beute seinen Feinden überlassen zu müssen¹⁶⁾. Am 15. desselben Monats erreichte er darauf Asti, von wo aus er am 16. September einen Waffenstillstand mit Lodovico il Moro, dann am 9. Oktober den Frieden, zunächst mit diesem und weiterhin mit den übrigen italienischen Staaten, schloß, so daß er endlich am 15. Oktober nach Frankreich zurückkehren konnte.

IV

Arbeiten der Jahre 1494—1496



In das Jahr der Vertreibung der Franzosen und das folgende fällt die Vorbereitung des Abendmahls; das Werk selbst wird Leonardo im wesentlichen dann während des Jahres 1497, zu dessen Anfang Beatrice von Este starb, fertiggestellt haben. Der Verlust der Gattin bildete im Leben Lodovico il Moros einen so tiefen Einschnitt, die Verhältnisse des Staates nahmen ein so verändertes Aussehen an, daß auch die Wirksamkeit des Künstlers dadurch aufs stärkste beeinflußt wurde. Von diesem Zeitpunkt an muß also eine neue Epoche gerechnet werden. Die beiden Jahre, welche auf den Beginn des Krieges folgten, stehen aber noch so stark unter dem Einfluß der vorhergehenden Ereignisse, daß sie mit jenen zusammen einer einheitlichen Betrachtung unterzogen werden müssen. Die Madonna in der Grotte können wir als vor Beginn dieser Zeit fertiggestellt annehmen und ebenso das große Reitermodell, woran der Künstler fortan nur gelegentlich weiter gearbeitet haben wird; nun aber eröffneten sich ihm neue Aufgaben.

Aus einer Notiz Leonardos wissen wir, daß er am 2. Februar 1494, also noch vor dem Beginn der Kriegswirren, sich in Vigevano, dem Lieblingssitz und der Geburtsstadt Lodovico il Moros, aufhielt, um Wasserbauten für die Sforzesca, die Musterfarm Lodovicos, auszuführen; und aus einer andern Notiz von ihm geht hervor, daß er noch am 20. März desselben Jahres dort beschäftigt war. Lodovico selbst aber war um die gleiche Zeit dort, wie aus Briefen vom 10. und 18. März d. J. hervorgeht¹⁾.

Vigevano, ein mittelgroßer Ort südwestlich von Mailand, am Ostrande der fruchtbaren vom Tessin und dem Po eingefassten Lomellina gelegen, verdankte Lodovico il Moro zahlreiche Verschönerungen. Dieser hatte dort 1492 den hohen Turm errichten lassen, der den Haupteingang zu dem geräumigen Hofe des alten gotischen Kastells überragt, dann in den Jahren 1492—1494 in der Mitte der Stadt die von Palästen eingefasste Piazza grande angelegt. Als Bau-

meister war dabei vornehmlich Bramante tätig gewesen, der auch während der Jahre 1494 und 1495 dort noch beschäftigt war und jedenfalls die zierliche siebenböige jetzt leider vermauerte Loggia in dem Cortile delle Signore des Kastells errichtet hat. Ein Hauptaugenmerk richtete der Fürst auch auf die reichliche Versorgung der Stadt und besonders der umliegenden Ländereien mit Wasser, so daß diese bis dahin trockne und unfruchtbare Gegend durch ihn einen gewaltigen Aufschwung nahm. Mit diesen Bestrebungen hängt Leonardos dortige Tätigkeit zusammen²⁾.

Die Musterfarm La Sforzesca, welche Lodovico im Jahre 1485 unweit der Stadt errichtete, bildet ein großes Quadrat, um das sich die von reichlichem Wasser durchfloßnen Wiesen lagern³⁾. Die noch wohl erhaltenen Gebäude gehörten zu Ende des 19. Jahrhunderts einem Baron Fusi. Ihre Front besteht aus einem langen Stallgebäude, dessen Gesims den in der Lombardei üblichen Zackenfries aus Backstein zeigt, und zwei sich links und rechts unmittelbar anschließenden etwas höhern Eckbauten, die mit ihren wenigen großen Spitzbogenfenstern und ihrem zierlichen Backsteinfries eine vornehme Wirkung ausüben. Die Außenwände dieser Eckhäuser zeigen noch jetzt in ziemlich guter Erhaltung ihre ursprüngliche Bemalung mit verschlungenen Schnüren, die des Stalls eine solche mit Quadraten, welche abwechselnd grün und rot gefärbt sind (die roten mit Spruchbändern darauf).

Hier auf der Sforzesca führte nun Leonardo eine Wasseranlage aus, deren Reste sich bis in unsre Zeit erhalten haben. Es ist der etwa eine Viertelstunde jenseits des Gutsgebäudes befindliche Mulino della Scala, der jetzt als Panificio (Backofen) benutzt wird; ein etwa ein Stockwerk hoher Stufenbau, der bestimmt war, das Wasser in gelindem Fall aus einem höher gelegnen Teil in den tieferliegenden überzuleiten, grenzt daran. Auf diese Anlage bezieht sich die oben angeführte Notiz Leonardos, daß er am 2. Februar 1494 auf der Sforzesca fünfundzwanzig Stufen von $\frac{2}{3}$ braccio Höhe und 8 braccia Länge gezeichnet habe. Damit ist offenbar die gleichfalls stufenförmig gestaltete Einfassung dieser Wassertreppe gemeint, die, aus großen sauber behauenen Quadern gebildet, noch jetzt die volle Schärfe der ursprünglichen Bearbeitung zeigt. Zuunterst sammelt sich das Wasser in einem Becken von nahezu runder Form. In einem weitem Schriftstück gibt Leonardo die Treppe selbst als aus 130 Stufen von nur $\frac{1}{4}$ braccio Höhe und $\frac{1}{2}$ braccio Breite bestehend an, über die das Wasser so sanft hinabgeleitet werde, daß es bei seinem letzten Aufprall gar keine Erde mit fortreiße. Der Zweck dieser Treppenanlage scheint aber für ihn nicht nur in der Sammlung des Wassers und in seiner allmählichen Weiterleitung bestanden zu haben, sondern er berichtet (offenbar in späterer Zeit), daß

durch das Wasser soviel Erdreich weggeschwemmt worden sei, daß ein tiefer Sumpfdamitausgefüllt und dadurch in Wiese habe verwandelt werden können⁴). Von den Reben bemerkt er unterm 20. März 1494 in Vigevano, daß sie im Winter eingegraben zu werden pflegen; ebenso verzeichnet er dort einen hölzernen Pavillon. — Mit ihm zusammen war der Architekt Giacomo Andrea di Ferrara dort, ebenso wie schon 1490 in Pavia. Dieser Mann, den Pacioli als „accuratissimo sectatore delle opere di Vitruvio“ rühmt, war um 1480 an den mailändischen Hof gekommen. Seine Anhänglichkeit an Lodovico il Moro mußte er am 12. Mai 1500 mit dem Tode büßen (Solmi, Fonti).

Von einzelnen Seiten wird immer wieder angenommen, Leonardo sei in der ersten Hälfte des Sommers 1495 auf kurze Zeit nach Florenz gegangen, weil Vasari im Leben des Cronaca berichtet, daß er dort zusammen mit Michelangelo, Giuliano da S. Gallo, Baccio d'Agnolo und Cronaca sein Gutachten über den Bau eines großen Saales für die Volksversammlungen im Palazzo Vecchio (über der Dogana) abgegeben habe. Diesen Bau, den Savonarola nach der zweiten Vertreibung Piero de' Medicis in Vorschlag gebracht hatte, erhielt Mitte Juli Cronaca zur Ausführung. Da aber, abgesehen von dieser Notiz, nichts auf eine damalige Anwesenheit Leonardos in Florenz deutet, die Notiz selbst aber zu gewichtigen Bedenken Anlaß gibt, so empfiehlt es sich, diese Frage verneinend zu beantworten⁵).

Mit der feierlichen Anerkennung und Einsetzung Lodovico il Moros als Herzog von Mailand, die am 26. Mai 1495 erfolgte, kann das Gemälde der „Natività“, also einer Anbetung der Hirten, das Leonardo für Lodovico malte und das dieser dem Kaiser Maximilian nach Deutschland schickte, vielleicht in Zusammenhang gebracht werden, denn kein Anlaß wäre für die Darbietung eines solchen Geschenkes geeigneter gewesen, als dieser. Der Anonymus Gaddianus schildert es als ein Altarbild und sagt, daß man es für eines der schönsten und seltensten Werke erachtet habe. Mit der Madonna in der Grotte wird es nicht zu identifizieren sein, da es durchaus unglaublich ist, daß dieses Bild auf dem Umwege über Deutschland nach Frankreich gelangt sei (das andre Exemplar hat erwiesenermaßen Mailand überhaupt erst viel später verlassen): es muß sich also dabei um eine verschiedene Komposition gehandelt haben⁶). Die Hauptarbeit Leonardos muß in dieser Zeit die am Abendmahl gewesen sein. Wie schon früher erwähnt, ist nach Pacioli dies Werk zu Anfang des Jahres 1498 so gut wie vollendet gewesen. Nun gibt es im Cod. Atlanticus eine Aufzeichnung von der Hand Leonardos, die gleichfalls aus den ersten Monaten des Jahres 1498 stammt, und wonach er für das Werk, das Lodovico il Moro

ihm einst aufgetragen (*l'opera che già V. S. mi commise*), und wobei er sechs Gehilfen durch einen Zeitraum von drei Jahren habe unterhalten müssen (*ho tenuto 6 bocche 36 mesi*), nur fünfzig Dukaten erhalten habe (*ho avuto 50 ducati*)⁷). Diese Angabe führt auf den Beginn des Jahres 1495 als Anfang der Arbeit. Damals werden wohl, wie wir gesehen haben, die Fruchtkränze mit den Wappen, als oberster Teil der Wandverzierung, zuerst ausgeführt worden sein. Um die Mitte des Jahres 1495 wird Leonardo dann die Fürsten-
bildnisse auf das Fresko Montorfanos gemalt haben und dann, nach Ablegung dieser Probe, an die Ausführung des Abendmahls selbst geschritten sein⁸). — Das Jahr 1496 ist das ruhigste in der ganzen Zeit, die auf den Einfall der Franzosen in Italien folgte. Lodovico stand wohl scheinbar auf der Höhe seiner Macht und konnte sich brüsten, daß der Papst sein Kaplan, der Kaiser sein Feldherr, Venedig sein Kammerherr und der König von Frankreich sein Kurier seien. Aber dabei begann sich doch, infolge der vorhergegangenen Kriegszeiten, die Knappheit der Geldmittel in der herzoglichen Kasse bedenklich fühlbar zu machen, worunter auch Leonardo gelitten haben wird, wie aus seinen Klagebriefen des folgenden Jahres hervorgeht. Der unglückliche Zug, den Kaiser Maximilian im Juli dieses Jahres nach Italien unternahm und der zu Ende des Jahres durch seinen schmachvollen Rückzug nach Deutschland seinen Abschluß fand, wird Lodovico wohl nicht besonders in Mitleidenschaft gezogen haben. Dafür aber mag der am 22. November erfolgte Tod seiner natürlichen Tochter Bianca, die 1490 Galeazzo Sanseverino geheiratet hatte, nicht ohne Einfluß auf den Herzog geblieben sein.

In diese Mitte der neunziger Jahre, während deren Bramante noch an dem mailänder Kastell beschäftigt war, werden auch Leonardos Arbeiten an diesem Kastell im wesentlichen fallen. Da gibt es Skizzen von ihm, welche sich auf die Zuleitung des Wassers aus dem die Stadt umschließenden Kanal, dem Redefosso oder kürzer Refosso, in die das Schloß umgebenden Gräben beziehen (*Ms. J, Abb. bei Beltrami, Castello, 465 fg.*); dann beschäftigt ihn die Herstellung einer zweiten, gleichfalls mit Gräben umgebenen Umfassungsmauer des Schlosses, mit starken runden Ecktürmen, deren innerer Ausbau mehrfach durch Zeichnungen erläutert wird (*Ms. B, Abb. bei Beltrami 466 bis 469 und bei R. II Taf. 80, 3*); endlich die Errichtung einer vor dem Turm des Filarete, dem Hauptzugang von der Stadt aus, gelegenen und von Wasser umgebenen Bastion, deren Seiten von den beiden Ecktürmen aus bestrichen werden konnten (*Ms. B, Abb. bei Beltrami 470 fgg.*). In ansprechender Weise bringt Beltrami diesen Plan mit der schon vom Herzog Galeazzo Maria gehegten Absicht in Verbindung, das kolossale Reiterdenkmal für Francesco

Sforza vor dem Eingang des Schlosses aufzustellen. — Ein weiterer Entwurf zeigt den Turm Filaretos durch einen noch höhern runden, etwa 150 m messenden leuchtturmartigen ersetzt, der in seinem untern Teil von einer Säulenhalle umgeben und oben durch ein konisches Dach abgeschlossen ist (Samml. Vallardi im Louvre und Ms. B, Abb. bei Richter II Taf. 80, 1 und 2). Die Ecktürme dieser Front sollten eine entsprechend reiche Ausgestaltung durch umlaufende Galerien und Kuppelaufbauten erhalten, wie aus jener Rötelzeichnung in Windsor hervorgeht, welche die Studie für den Jakobus major auf dem Abendmahl enthält, also gerade in dieser Zeit entstanden ist (Abb. bei Richter II Taf. 80, 4, jedoch verkehrt wiedergegeben). Vier Federzeichnungen zu Eckbauten von Schlössern befinden sich auch auf einem Blatt im Cod. Atl. 395 [b]); darüber Studien der Kräuselung des Wassers.

In den Beginn der Arbeit am Abendmal, also in das Jahr 1495, scheint auch die Bemühung Leonardos um die Anbringung des Heiligen Nagels (Santo Chiodo) im Mailänder Dom zu fallen. Müller-Walde fand auf der Rückseite jenes Blattes in Windsor, das die Zeichnung zu den Fruchtkränzen in den Lünetten und dazu den Kopf des Apostels Bartholomäus enthält, die Worte von der Hand Leonardos: „carrucole (Flaschenzüge), chiodi, corda, mercurio, tela, lunedì in domo“. Es handelt sich nämlich dabei um die Anbringung jener Reliquie, die noch jetzt hoch oben am letzten Joch des Mittelschiffs aufgehängt ist und alljährlich am 3. Mai vom Erzbischof, der sich in Begleitung von zwei Personen in einem Gehäuse hinaufziehen läßt, herabgeholt wird, um dem Volk gezeigt zu werden. Der Ritter Arnold von Harff aus Köln, der Mailand im Jahre 1499 besuchte, berichtet, daß dieser Nagel vom Kreuz Christi auf Befehl des Kaisers Konstantin zu einem Zügel von einfacher Form, „ein schlecht Gebiß“, „wie an den Ackerzäumen“, umgearbeitet worden sei, und sich nun unterhalb eines vergoldeten „marmelsteinen“ Kruzifixus angehängt befinde, der über dem Altar an der Decke schwebt. Auf dieselbe Vorrichtung deutet auch eine Zeichnung Leonardos von Flaschenzügen im Ms. Leicester 15 (R. 1019), die die Notiz enthält: „In domo alla carrucola del chiodo della croce.“ Das Ms. Leicester, das hauptsächlich aus den Jahren 1500–1503 stammt, ist somit nicht erst, wie Müller-Walde angibt, 1497 begonnen worden, sondern schon 1495⁹).

Vom 2. Januar 1496 haben wir die folgende Notiz Leonardos: domattina a dì 2 di gennaro 1496 farai fare la soatta (das Riemenleder) e prouva (die Probe), (C. A. 318 v. a.) die sich auf eine Nähnadelschleifmaschine bezieht (siehe Buch VII).

Während dieser Jahre um 1495 begann die mailändische Kunst einen Aufschwung zu nehmen, der sicherlich durch Leonardo bedingt war, immerhin aber zeigt, daß dessen Kunst dort nicht mehr ganz unvermittelt stand, sondern auf einem Boden ruhte, der die Erschaffung des Abendmahls wohl einigermaßen verstehen läßt. Welchen Einfluß Leonardo auf diese einheimische Kunst gewonnen hatte, zeigen am besten die ruhe- und würdevollen Altarbilder, die Bergognone bis 1494 in der Certosa von Pavia ausgeführt hatte (auf deren Beziehung zu Leonardo Bode bereits in der *Gaz. des B. Arts* 1889 I, 426 hingewiesen hat); sie sind von einer Beseelung erfüllt und bekunden zugleich eine plastische Rundung, welche noch der wohl unmittelbar vorher von ihm ausgeführten Freskoausschmückung des Querschiffs derselben Kirche abgehen (siehe Carotti, *Le opere ecc.* 162 fg. Bramante zuschreibt). Ob Bramante sein Fresko des Argus im Kastell von Mailand früher oder später ausgeführt hat, wissen wir nicht (darüber weiter); in dieser Zeit war er mehr als Baukünstler beschäftigt, wie die Ponticella von 1495 beweist, jener zierliche Säulengang auf einer über dem Schloßgraben führenden Brücke, den man neuerdings irrigerweise dem Leiter der herzoglichen Bauten Ambrogio Ferrario hat zuschreiben wollen; ferner die reichen Säulenkapitelle, die Bramante in dem gleichen und dem folgenden Jahre 1496 an der südwestlichen Seite der Rocchetta desselben Kastells herstellen ließ (Beltrami, *Castello* 502). Daß die Kunst eines Perugino, der damals in der Vollkraft seines Schaffens stand, in der Lombardei gewürdigt wurde, zeigt seine Madonna mit zwei Heiligen, die er 1494 für S. Agostino zu Cremona schuf. Ambrogio Preda, der Hofmaler des Herzogs, bewegte sich freilich damals noch ganz in den Geleisen der etwas steifen und starren altlombardischen Kunst, wie aus seinem Bildnis des jungen Archinto von 1494 (in der londoner Nationalgalerie, ehemals bei Fuller-Maitland) und besonders aus seiner Pala Sforzesca vom folgenden Jahre hervorgeht; auch seine beiden Engel, die er vorher zu Leonardos Madonna in der Grotte als Flügelbilder gemalt, verraten nur eine gewisse äußere Nachahmung dieses Meisters in der bewegteren Stellung, während ihre Gesichter ebenso kümmerlich-verlegen sind wie diejenigen seiner Engel auf der Pala Sforzesca. Dies alles spricht dafür, daß er seine (in London befindliche) Kopie nach dem Mittelbilde erst in späterer Zeit ausgeführt hat, nachdem es ihm gelungen war, sich bis zu einem gewissen Grade in den Stil und die Ausdrucksweise des großen Florentiners einzuarbeiten. Das gleiche gilt von Bernardino de' Conti, dessen Bildnis des kleinen Francesco, des ältesten Sohnes des verstorbenen Herzogs Giangaleazzo von 1496 (im Vatikan), das älteste seiner uns erhaltenen Werke ist; auch er gelangt erst um die Wende

des Jahrhunderts in den Bann Leonardos. Dafür aber begann sich um Leonardo ein Kreis von Schülern zu sammeln, die von Anbeginn an seinen Unterricht genossen, den ihm eigentümlichen Liebreiz, soweit es ihnen gelingen wollte, sich anzueignen suchten, und nun bereits in der Lage sein mußten, ihm bei seinen Arbeiten zu helfen. Unter ihnen ragt Boltraffio hervor, den wir schon 1490 in seiner Werkstatt angetroffen haben; ferner Marco d'Oggionno, der Zeit seines Lebens jene Typen beibehalten hat, die er aus dem Abendmahl des Meisters kennen gelernt hatte. Sodoma freilich, der am meisten veranlagt war, um das Wesen der leonardoschen Kunst zu erfassen und selbständig auszubilden, sollte erst weit später, vielleicht erst nachdem Leonardo Mailand bereits verlassen hatte, mit dieser neuen Bewegung in Berührung kommen.

Im allgemeinen freilich herrschte um 1495 noch die alteingebürgerte Weise vor. Aber die verhältnismäßige Ruhe, die nach der Niederlage der Franzosen und besonders mit der Bestätigung Lodovico il Moros in der Herzogswürde eingetreten war, führte doch zu bedeutenden Aufträgen, die günstige Bedingungen für ein weiteres Aufblühen der Kunst boten. Damals malte Montorfano sein großes Fresko der Kreuzigung in S. M. delle Grazie, zu dessen Hintergrundarchitektur mit der Darstellung von Jerusalem, wie Geymüller vermutet, Bramante die Vorzeichnung geliefert hat. Amadeo arbeitete an dem Tiburio des Domes; Andrea Fusina fertigte für S. M. della Passione das Denkmal Birago, eine der bedeutendsten Schöpfungen der damaligen Bildhauerkunst; nur Cristoforo Solari, der hervorragendste Bildhauer Mailands, war damals vorübergehend von Mailand abwesend und hielt sich in Rom auf. Mit zweien der Hauptvertreter der ältern Kunst, Bramante und Zenale, stand Leonardo in freundschaftlichen Beziehungen; dazu gesellte sich 1496 die Bekanntschaft mit dem Mathematiker Luca Pacioli, mit dem ihn bald enge Freundschaft zu gemeinsamer Arbeit verbinden sollte. Welch gesunder Geist damals die mailänder Schule durchwehte, zeigen zwei mit Miniaturen geschmückte Handschriften der Trivulzischen Bibliothek, die gelegentlich, aber mit Unrecht, Leonardo selbst zugeschrieben wurden: die Grammatik des Donat, für den 1492 gebornen Massimiliano, den Sohn Lodovicos, geschrieben; sie entstand nach dem Zuge Maximilians nach Italien, Beatrice, die zu Anfang 1497 starb, wird darin noch als lebend erwähnt (Cod. Nr. 2167); und das ziemlich gleichzeitig entstandne, für denselben Prinzen bestimmte Gebetbuch, das Libro del Jesus (Cod. Nr. 2163; Abb. im Kat. von Porro).

V

Die Jahre 1497/1498



Am 2. Januar 1497 verlor Lodovico plötzlich seine Gemahlin Beatrice von Este, die ihm während sechs entscheidungsvoller Jahre seines Lebens treu als Helferin zur Seite gestanden hatte. Nur das dreiundzwanzigste Lebensjahr hatte sie erreicht. Dieser Verlust schnitt auf das Empfindlichste in das Leben des Herzogs ein. Noch am Morgen dieses Tages hatte sie eine Spazierfahrt unternommen, dann am Grabe der jüngst verstorbenen Bianca Sanseverino gebetet, und abends getanzt: eine Fehlgeburt brachte ihr um Mitternacht den Tod.

Lodovico, von tiefster Verzweiflung erfaßt, schloß sich in eine Kammer ein, welche ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagen war; die Fenster waren geschlossen, Lichter brannten, kein Besuch wurde empfangen. Alle Staatsgeschäfte ließ er ruhen, jeden Trost wies er ab. Ganze Tage verbrachte er darauf in S. M. delle Grazie, wo Beatrice beigesetzt war, im Gebet am Sarge der Dahingeschiednen. Durch einen ganzen Monat hin ließ er dort täglich hundert Messen für sie abhalten. Dem Kloster aber wies er reiche Schenkungen zu, an kostbarem Meßgerät allein 22 Stück, wovon 14 in Silber oder Gold und mit Niellen verziert waren. Die Geistlichkeit des Domes benutzte diese Gelegenheit, um die Rückgabe vieler Kostbarkeiten zu erwirken, die einst von Azzo Visconti der Schloßkirche S. Gottardo, neben der Corte Vecchia, geschenkt, dann aber in das Kastell gebracht worden waren¹⁾. In dem gleichen Jahre trat Lodovico auch alle Rechte, die er bisher auf das Herzogtum Bari in Unteritalien gehabt hatte, an Isabella von Aragon, die Witwe des Herzogs Giangaleazzo, ab; offenbar um dafür das von ihm selbst in Anspruch genommene Anrecht auf den mailändischen Herzogstitel um so nachdrücklicher behaupten zu können²⁾. Zu Ende des Jahres kam der Kardinal Ippolito d'Este, der Bruder Beatrices, von Gran in Österreich, wo er bis dahin Erzbischof gewesen war, nach Mailand, um den dortigen Erzbischofssitz einzunehmen³⁾.



MINIATUR AUS DER SCHENKUNGSURKUNDE
an das Kloster S. Maria delle Grazie. Ehemals Sammlung d'Adda

Am 29. Juni dieses Jahres muß Leonardos Arbeit am Abendmahl bereits ihrer Beendigung entgegengegangen sein, da Lodovico il Moro ihn unter diesem Datum durch seinen Bautenminister Marchesino Stanga um die Fertigstellung des Werkes ersuchen läßt, damit er sich dann der gegenüberliegenden Wand in diesem Refektorium zuwenden könne; zu solchem Zweck solle mit dem Künstler ein Vertrag abgeschlossen werden, damit er das Werk in einer mit ihm zu vereinbarenden Frist zu Ende führe. Was unter der Arbeit an der gegenüberliegenden Wand zu verstehen sei, läßt sich jetzt nicht mehr feststellen; doch scheint es, als habe Lodovico beabsichtigt, Montorfanos Fresko herunterschlagen und durch Leonardo in derselben Weise übermalen zu lassen, wie dieser es schon bei Gelegenheit der Anbringung der Fürstenbildnisse getan hatte⁴).

Einen gewissen Einfluß Leonardos verraten einige Miniaturen, die in dieser Zeit entstanden sind. So diejenige am Anfang des Decreto di concessioni ai Domenicani di S. M. delle Grazie vom 4. Dezember 1497, worauf der Prior Baldelli di Castelnovo dargestellt ist, wie er von dem Herzog das Dekret in Empfang nimmt; eine zweite Miniatur derselben Handschrift stellt die Mönche unter dem Vorsitz ihres Priors dar. Dieselbe Zartheit atmen die sieben reichen Einfassungen, welche das Widmungsexemplar der 1495 in

Mailand gedruckten Geschichte (romanzo) di Paolo e Daria, von Gaspare Visconti, schmücken⁵⁾. Ebenso der Bildschmuck des Pacioli in Genf.

Mit zwei Künstlern stand Leonardo damals, als die Arbeit am Abendmahl ihrem Ende entgegenging, in einem nähern Verhältnis: mit Zenale, den er wegen der Vollendung des Christuskopfes um Rat fragte, und der ihm durch die breite plastische Art, wie er seine Gestalten hinzustellen wußte, durchaus sympathisch, ja für sein großes Werk sogar förderlich sein mußte; und gleichwie in der vorhergehenden Zeit mit Bramante, der gerade in dem Jahre 1497 seine unvollendet gebliebne, in reinen Renaissanceformen gehaltne Fassade der Kirche von Abbiategrosso (auf dem Wege nach Vigevano) aufführte. Wegen der Vollendung seiner Formgebung mag dessen im Kastell von Mailand befindliches Fresko des Argus, das eine zeitlang Leonardo selbst zugeschrieben wurde, etwa um dieselbe Zeit entstanden sein⁶⁾.

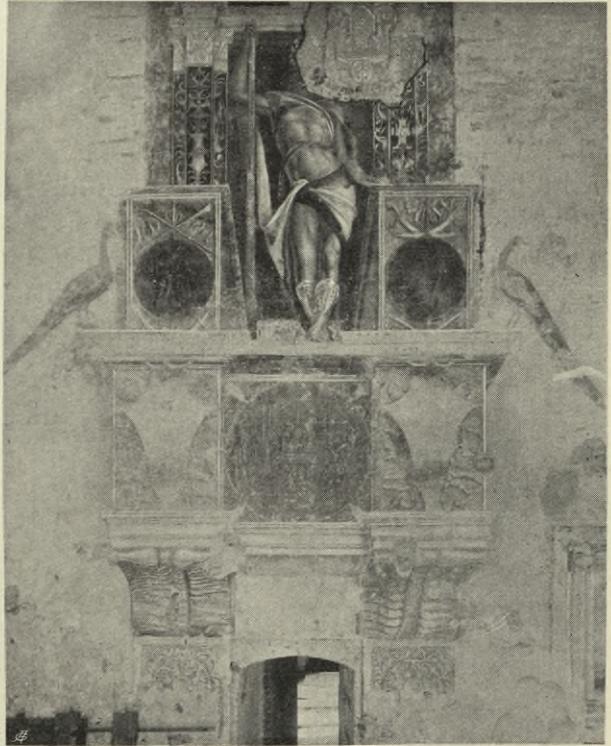
Mit dem Tode Beatrices mag auch die jetzt verlorne Himmelfahrt der Maria zusammengehängt haben, die Leonardo für das Halbrund über dem Hauptportal von S. M. delle Grazie auf Leinwand gemalt hat und worauf der Herzog mit dem h. Dominikus auf der einen Seite und Beatrice mit dem h. Petrus auf der andern dargestellt waren⁷⁾. — Auf diese Zeit mag sich auch Leonardos Notiz (im Ms J, 107) beziehen: *Nostra donna — tavola del duca*.

Überhaupt bot das Jahr 1497 reichen Anlaß zu künstlerischer Betätigung. Cristoforo Solari erhielt den Auftrag auf die beiden Grabmäler für Lodovico und Beatrice, die er bis 1499 für S. M. delle Grazie ausführte, die aber später nach der Certosa von Pavia gelangten. Preda muß um diese Zeit den etwa zwei- bis dreijährigen zweiten Sohn des Herzogs, Francesco (geb. im Febr. 1495), gemalt haben (jetzt bei W. Beattie in England). Die Fassade der Certosa von Pavia wurde im Mai geweiht, worauf Briosco sich an die Herstellung der Tür machte, die er 1501 beendigte. Gian Cristoforo Romano arbeitete damals für das Studiolo der Markgräfin Isabella in Mantua. Die bereits angeführte Liste der Aufträge, welche Bernardino Calco am 29. Juni 1497 im Namen Lodovicos für Marchesino Stanga aufgesetzt hat, ist ungemein bezeichnend für die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Pläne des Herzogs wie auch für die Hast, womit er sie betrieb. Da ist die Rede von einem Marmorwappen, das an der Porta Ludovica angebracht werden soll; von der Lieferung weiterer Marmorblöcke; von der Beteiligung Cr. Solaris an Arbeiten für den Altar von S. Maria delle Grazie; von dessen schon erwähnten Grabmälern; von der Beendigung des Leonardoschen Abendmahls, wie oben angeführt; von dem Portikus von S. Ambrogio; von einem andern Portikus (wohl dem großen Klosterhof daselbst); von der Herstellung des Modells für die Fassade von

S. Maria delle Grazie, damit das Schiff in das richtige Verhältnis zum Chor gebracht werde; von der Straße an der Corte Vecchia; von Medaillonbildnissen des Herzogs und seiner verstorbenen Gemahlin, wohl für das Portal von S. M. delle Grazie; von der Öffnung eines Tores in der Richtung von S. Marco, welches nach Beatrice benannt werden soll; von dem Broletto novo; endlich von Inschriften zu den Medaillons einer Kapelle⁸⁾.

Wie der Herzog sich mit den verschiedenartigsten Plänen trug, so betrieb auch Leonardo die mannigfaltigsten wissenschaftlichen Interessen neben seinen künstlerischen. Ein langes Notizblatt von ihm im Cod. Atl. 222, das etwa aus dieser Zeit stammen mag, gibt hierüber willkommenen Aufschluß⁹⁾. Er vermerkt darin verschiedene Bücher, die er sich verschaffen will: bei den Marliani ein Werk über Algebra, das deren Vater verfaßt hat; bei denselben ein Werk über den Knochenbau; Fazius Cardanus soll ihm eine Proportionslehre zeigen, der Mönch vom Brera-kloster ein Werk über das Gleichgewicht; die Proportionslehre bei Cardanus kehrt nochmals wieder, es ist die des Alchindus, mit Betrachtungen des bereits genannten Marliani; im gleichen Besitz ein Buch von Giovanni Taverna; endlich notiert er die Meteorologie des Aristoteles im Italienischen und die Optik des Vitellione, die sich in der Schloßbibliothek zu Pavia befindet. Sein Augenmerk ist also gleichzeitig auf alle Gebiete der Naturwissenschaft gerichtet.

Dann beschäftigt ihn der Plan von Mailand, wie er nach einer Zeichnung von ihm im Cod. Atl. 73 v. (a) in etwa halber Größe



BRAMANTE. ARGUS
Wandgemälde im Castello Sforcesco

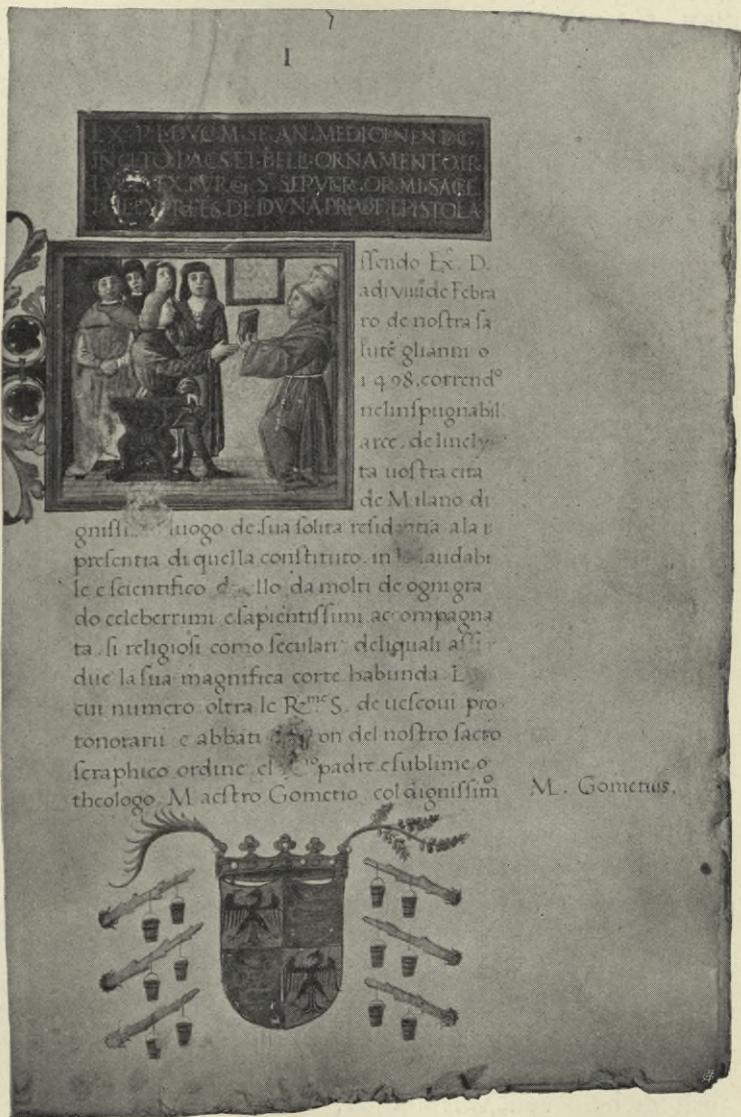
bei Richter II Taf. 109 abgebildet ist, mit einer Ansicht der Stadt aus der Vogelschau; er braucht dazu die Maße der Stadt und der Vorstädte, ein Buch über Mailand und dessen Kirchen, das am letzten Bücherstand nach dem Cordusio hin (in der Nähe der Piazza de' Mercanti) zu finden ist, die Maße der Corte Vecchia, des Kastells, von S. Lorenzo usw.

Auf den die Stadt umziehenden Kanal beziehen sich die Fragen nach dessen Maßen, nach den Schleusen und Stützen, nach den größten Fahrzeugen, die in ihm Platz haben, und nach den Kosten; von einem Wasserbautechniker will er erfahren, wie hoch ein Wehr, eine Schleuse, ein Kanal, eine Mühle nach lombardischer Art zu stehn kommt; ein Neffe des Malers Gian Angelo besitzt ein Buch, das er von seinem Vater hat; als einen guten Wasserbaukünstler notiert er sich den Steinmetzen Paolino.

Gian Giacomo von Bellinzona kennt eine besondere Art die Knochen anzubohren und Nägel mit Leichtigkeit herauszuziehen; der Schulmeister soll ihm, wie es scheint, die Quadratur des Kreises anzeigen; der Franzose Maestro Giovanni (Jean Perréal?) hat versprochen, ihm die Maße der Sonne mitzuteilen. Endlich folgen verschiedene Notizen: dem Mönch Filippo im Breklöster hat er gewisse Zeichnungen von Verknotungen (vielleicht die bekannten Stiche) geliehen; dabei notiert er auch Verschlingungen (gruppi) des Bramante; der (einst von Bellincioni besungne) Bombardier Giovannino soll ihm mitteilen, wie in Ferrara der Turm ohne Luken errichtet worden ist; der Maestro Antonio aber, wie man, sei es am Tage sei es in der Nacht, Bombarden aufpflanzt und Bastionen errichtet; Meister Giannetto weiß um ein neues Wurfgeschöß; Benedetto Portinari soll angeben, wie man in Flandern auf dem Eise läuft.

Im Jahre 1498 scheint das Abendmahl beendet worden zu sein; ob Leonardo an dem Reitermodell weitergearbeitet hat, wissen wir nicht; einige Wandverzierungen im Mailänder Kastell dürfte er in diesem Jahr ausgeführt haben: im ganzen aber begannen für ihn die Zeiten sich ungünstiger zu gestalten, denn Lodovico il Moro sah sich genötigt, zu einem neuen Kriege gegen Frankreich zu rüsten, und wußte nicht, wo er die Geldmittel dafür hernehmen solle. Zu Anfang dieses Jahres, am 9. Februar, erfolgte im Mailänder Kastell in Gegenwart Lodovicos jener Wettkampf (duello) zwischen all den Vertretern der Wissenschaften und Künste, welchen der Mönch und Mathematiker Luca Pacioli, der Landsmann Piero della Francescas und Freund Leonardos, in der Widmung seiner Divina Proportione an Lodovico il Moro schildert. Es waren dort sowohl Geistliche wie Laien, Baukünstler wie Ingenieure, stets auf neue Erfindungen bedacht, versammelt, vor allem aber Leonardo da Vinci, den er

als seinen Landsmann aus Florenz bezeichnet und von dem er rühmt, daß er in der Bildnerei, dem Guß und der Malerei alle besiege¹⁰⁾. In dem 6. Kapitel derselben Schrift erwähnt dann Pacioli, daß Leonardo ihm die Zeichnungen, die geometrischen Figuren zu seinem Werk entworfen, und daß er (Pacioli) sie in Farben ausgeführt habe, im ganzen 60. Leonardo wird hier als ausgezeichnete Maler, Bautenentwerfer und Musiker bezeichnet, mit dem Pacioli von 1496 an bis 1499 in Mailand gelebt, darauf gemeinsam diese Stadt verlassen und weiterhin nach verschiedenen Schicksalen in Florenz wieder zusammengetroffen sei (die Divina Proportion wurde



MINIATUR AUS PACIOLIS DIVINA PROPORZIONE
Handschrift der Genfer Bibliothek

erst 1509 in Venedig gedruckt). Trotz dieses klaren Zeugnisses taucht von Zeit zu Zeit immer wieder die Ansicht auf, daß die Zeichnungen in dem Widmungsexemplar an Lodovico il Moro, welches sich auf der Genfer Bibliothek erhalten hat, nicht nur von Leonardo entworfen, sondern auch ausgeführt seien. Der Augenschein aber lehrt, daß dieses nicht der Fall sein kann, da sie viel zu spitz und gleichmäßig ausgeführt sind, um ihm zugeschrieben werden zu können: sie werden also Luca Pacioli, wie er selbst es auch angibt, angehören¹¹).

Luca Pacioli, der 1450 in Borgo S. Sepolcro geboren und somit ziemlich Altersgenosse von Leonardo war, hatte zwischen 1464 und 1471 in L. Albertis Hause in Rom gelebt und auch Melozzo da Forli kennen gelernt. 1483 wurde er Franziskanermönch, ging dann nach Venedig, wo er 1494 seine *Summa de Arithmetica ec.* herausgab; dort wird ihn der zwanzigjährige Jacopo de' Barbari 1495 gemalt haben, indem er sein eignes Bildnis hinzufügte (dieses Doppelbildnis seit 1903 im Museum von Neapel, Abb. im *Arte* 1903 zu S. 96); vielleicht hat auch Dürer damals Pacioli in Venedig kennen gelernt. 1496 wurde er von Lodovico il Moro als Professor der Mathematik für Pavia, jedoch wahrscheinlich mit Wohnsitz in Mailand, bei dem hohen Jahrgehalt von 310 Lire berufen. Mit Leonardo verband ihn besonders die hohe Wertschätzung der Malerei, die er über alle andern Künste stellt. Auf ihn bezieht sich wohl auch die Notiz Leonardos im Cod. Atl. 103: „impara la moltepllicatione delle radici da maestro Luca“ (Solmi 112). — Seine *Divina Proportione* ist in einem abstrusen, mit schlechtem Latein vermischem Italienisch abgefaßt, wie solches ähnlich in Francesco Colonnas *Hypnorotomachie* (Venedig 1499) und in dem Vitruv von Cesare Cesariani, dem Schüler Bramantes (Como 1521), vorkommt¹²).

Wie Vasari bereits wußte, daß Pacioli in seiner Arithmetik von 1494 sich den Traktat seines damals bereits erblindeten Landsmanns Piero della Francesca skrupellos zu eigen gemacht habe, so scheint dieser auch in seiner 1509 gedruckten *Divina Proportione* Leonardo selbst ausgenutzt zu haben, ohne ihn zu nennen, wenn er die Anleitung zur Konstruktion der Buchstaben des römischen Alphabets gibt. Geoffroy Tory beschuldigt ihn wenigstens in seinem 1529 zu Paris erschienenen *Champfleury* ausdrücklich dieses Plagiats an dem damals bereits verstorbenen Leonardo, und die neuere Kritik hat ihm darin durchaus recht geben müssen. Diese Buchstabenkonstruktion ist aber auch deshalb von Wichtigkeit, weil sie ganz ähnlich in Dürers bekannter Unterweisung der Messung von 1525 wiederkehrt, nur freilich nicht in unmittelbarer Nachahmung Paciolis, sondern offenbar auf Grund derselben

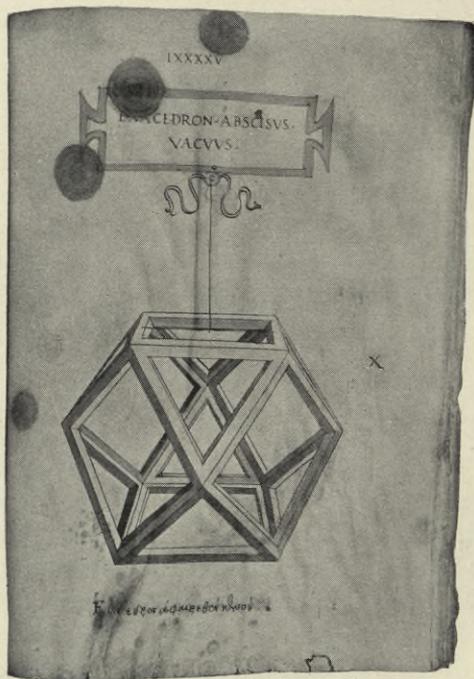


TÄNZERINNEN
Federzeichnung. Venedig
XXXIX

Quelle, die auch Pacioli benutzt hat, von der aber Dürer nicht wußte, daß sie auf Leonardo zurückgehe.

Geoffroy Tory nämlich, der vor seiner Niederlassung in Paris, die 1518 erfolgte, in Italien, namentlich in Rom und Bologna, grammatische, antiquarische und künstlerische Studien betrieben hatte, sagt in seinem reizenden Champfleury, dort wo er vom *l'art et science de la deue (due) et vraie proportion des lettres Attiques qu'on dit autrement Antiques* handelt, daß Pacioli, wie ihm von Italienern mitgeteilt worden sei, seine Buchstaben dem verstorbenen Leonardo entwendet und dann als die seinigen habe drucken lassen, was insofern wahr sein könne, als er sie nicht in ihrer richtigen Proportion gegeben habe¹³). Damit hat es folgende Bewandtnis. Die Paciolischen Buchstaben sind nach den Regeln des Vitruv konstruiert, der im 1. Kap. des III. Buches ausführt, die Maßverhältnisse eines Bauwerks müßten dem Gliederungsgesetz der menschlichen Gestalt entsprechen, welche sich, mit ausgebreiteten Armen und Beinen gedacht, sowohl in einen Kreis als in ein Quadrat einzeichnen lasse; wenn man von der Gesichtslänge, vom Kinn bis zum Haaransatz gemessen, als Einheit ausgehe, lasse sich die Gestalt in zehn gleiche Teile zerlegen (D. 278). Eine solche in den Kreis wie in das Quadrat eingezeichnete Gestalt von der Hand Leonardos findet sich auf der bekannten Federzeichnung in Venedig (Phot. Braun 45); sie ist dann für die Holzschnitte in den Vitruvsausgaben des Fra Giocondo (Venedig 1511 Fol., Florenz 1513 8^o) und Cesariano (Como 1521) verwendet worden. In einer anonymen lateinischen Niederschrift, die nach Dehio (S. 273) wahrscheinlich auf Leonardo zurückgeht, und die der Nürnberger Humanist Hartmann Schedel unter der Überschrift *Ars litteraria* abgeschrieben hat, ist nun über die Herstellung der Buchstaben gesagt, daß man zunächst die Höhe jener Gestalt zur Grundlage eines Quadrats zu nehmen und dann deren zwölften oder zehnten oder auch neunten Teil zur Bildung der Buchstaben zu verwenden habe, je nachdem man diese dicker oder dünner zu bilden beabsichtige; in dieser Niederschrift sei der zehnte Teil gewählt worden¹⁴). Dieses System der Buchstabenkonstruktion hat denn auch Pacioli verwendet, jedoch um sich einen Schein von Selbständigkeit zu geben auf Grund des neunten (statt des zehnten) Teils der Linie, und ohne diese Wahl weiter zu erläutern. Ebenso, nur mit kleinen Änderungen, ist Sigismondo Fanti 1514 verfahren. Dürer jedoch hat, wie gesagt, das Zehntel der ursprünglichen Vorlage verwendet und danach erst, als eine weitere Möglichkeit, auch die Figuren aus dem Neuntel vorgeführt. Auf das von der Vorlage abweichende Verfahren Paciolis geht somit Torsys Bemerkung zurück, daß er eine falsche Konstruktion angewendet habe.

Am 7. April 1498 starb König Karl VIII. von Frankreich, der sich nicht in der Lage gesehen hatte, den Kampf gegen Lodovico nach seinem Rückzug über die Alpen im Jahre 1495 wieder aufzunehmen. Durch die Thronbesteigung seines Veters, des Herzogs Louis von Orléans, als Ludwig XII. änderte sich aber mit einem Schlage die Sachlage. Denn er war Lodovicos erbittertester Gegner und säumte nicht, nach allen Seiten sich durch Bündnisse zu stützen, so daß er sich innerhalb Jahresfrist gerüstet sah, Mailand mit Krieg zu überziehen, was dann auch in der zweiten Hälfte des Jahres 1499 geschah. Lodovico aber hatte not, sowohl Bundesgenossen zu finden wie die für die Kriegführung erforderlichen Geldmittel aufzubringen. So verschlechterte sich zusehends die Lage auch für die Künstler; und Leonardo scheint darunter besonders



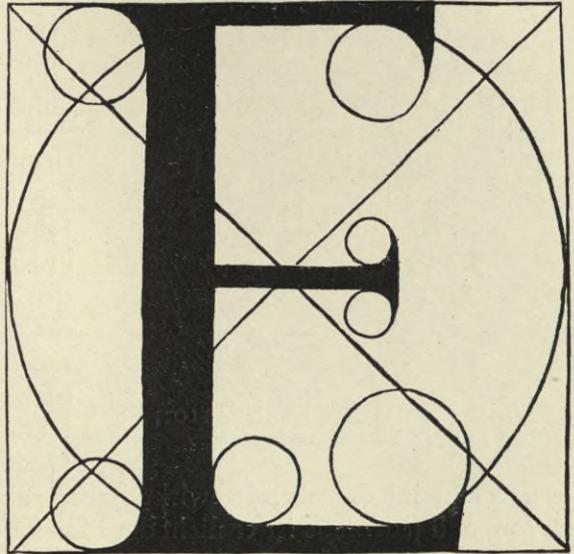
MINIATUR AUS PACIOLIS DIVINA
PROPORTIONE
Genf, Bibliothek

muß nicht nur deshalb hier Erwähnung finden, weil sie dokumentarisch bezeugt ist, sondern weil gewisse Malereien in einem dieser beiden Zimmer, dem sogen. Cabetto degli Amorini, Leonardo selbst, wenn auch durchaus zu unrecht, zugeschrieben worden sind; und ferner weil aus der Beteiligung Leonardos an diesen Arbeiten eine ganze romanhafte Geschichte, Zerwürfnis Leonardos mit dem Herzog, Flucht aus Mailand, langjähriger Aufenthalt des Künstlers in der Verborgenheit und endliche Aussöhnung, nachdem er sich demütig zur Rückkehr entschlossen, gefolgert worden ist. — Die Malereien in dem quadratischen

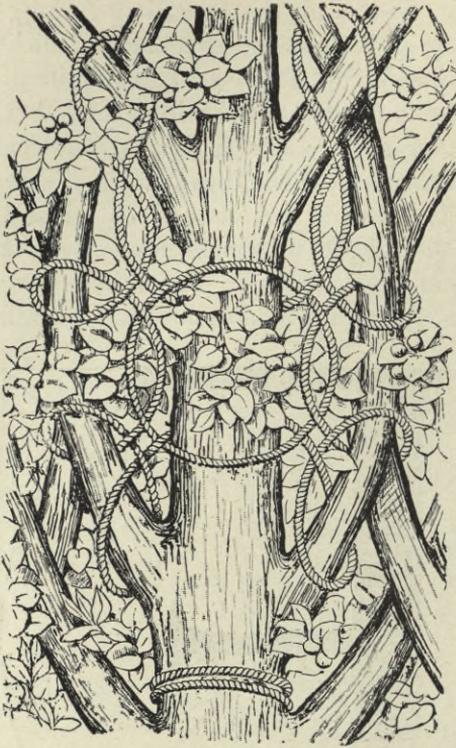
ders zu leiden gehabt zu haben¹⁵⁾. Um den 20. April desselben Jahres ist Leonardo an gewissen Ausstattungsarbeiten für eines der beiden kleinen Gemächer, der Camerini, beschäftigt, die an die 1495 errichtete Brücke, die Ponticella des Mailänder Kastells, anstießen und mit dem großen Saal des nördlichen Eckturms, der Sala delle Asse, durch eine Tür verbunden waren. Diese Arbeit

Cabinetto degli Amorini fand Müller-Walde, als das Kastell zu Anfang Oktober 1893 vom Militär, das es bis dahin als Kaserne benutzt hatte, endlich geräumt worden war, und schrieb sie Leonardo zu. Diese acht Engelputzen, die Beltrami in seinem Werk über das Mailänder Kastell abbildet, sind aber weder von Leonardo selbst noch auch unter seiner Leitung gemalt, sondern deuten in ihrer flotten und leeren Behandlungsweise (wie dies Müller-Walde nur für einen von ihnen zugestehn will) allesamt bereits auf eine Hand aus der Mitte des 16. Jahrhunderts hin; sie mögen auf einem neuen Bewurf über der ursprünglichen Verzierung gemalt worden sein¹⁶). Auch in der anstoßenden, etwas größeren Saletta negra, die an die Sala delle Asse anstößt, fand Müller-Walde damals noch Spuren der schwarzen Bemalung, die aber Ende 1894 bereits spurlos wieder verschwunden waren. Die Wölbungen dieser beiden Gemächer waren schon 1495, gleichzeitig mit der Ponticella, fertiggestellt worden und sollten damals bemalt werden; im Juni 1496 entfernte sich aber der (bisher unbekannt gebliebne) Maler, nachdem er sich irgend etwas hatte zu schulden kommen lassen (facto certo scandalo), so daß Lodovico nach einem Ersatzmann suchen lassen mußte. Aus dem Umstande nun, daß der Herzog hier-

für einen so hervorragenden Künstler wie Perugino zu haben wünschte — er ließ ihn in Venedig, dann noch 1497 in Perugia suchen — folgert Müller-Walde, daß der Flüchtling kein geringerer als Leonardo gewesen sei. Wenn auch Leonardo später, im Jahre 1498, an der Ausschmückung dieser Camerini, wahrscheinlich freilich nur als Ratgeber, mitgewirkt hat, so erscheint es doch durchaus ausgeschlossen, daß er es gewesen sei, der während der ganzen Zwischenzeit von zwei Jahren mit dem Herzog in Konflikt gestanden, ja Mailand verlassen habe, da er während dieser Zeit, wie



BUCHSTABE
aus Pacioli's Divina Proportione. 1509



URSPRÜNGLICHE DEKORATION
der Sala delle Asse. Castello Sforcesco

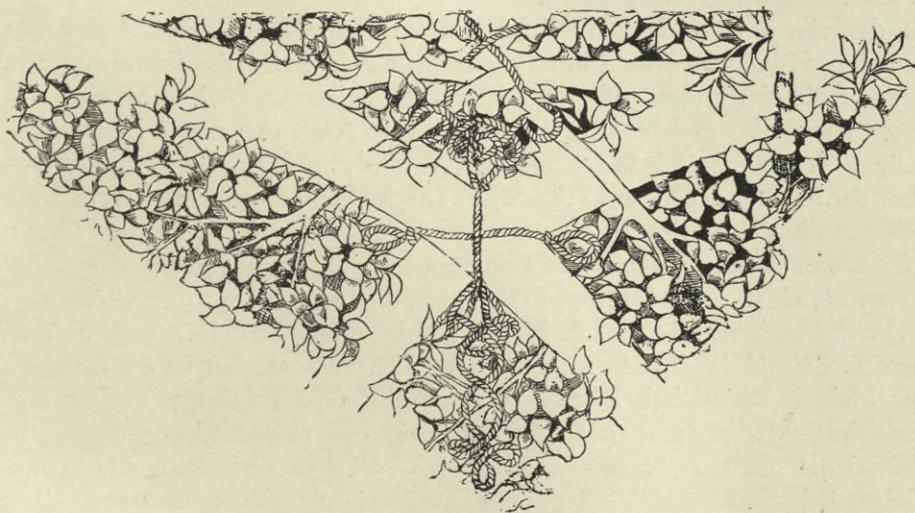
uns anderweitig genugsam bezeugt ist, an dem Abendmahl weitergearbeitet hat. In dem weiter zu besprechenden Entwurf eines (undatierten) Klagebriefes von Leonardo an Lodovico il Moro sagt der Künstler freilich, daß der Herzog ihm den Auftrag gegeben habe, die Camerini auszumalen (*si ricorda della commissione del dipignere i camerini*), aber die erhaltenen amtlichen Schriftstücke lehren nur, daß im März 1498 die Gewölbemalereien in diesen beiden Räumen endlich wieder in Angriff genommen worden waren und zwar daß dort mehrere Künstler (*limaestri*) beschäftigt waren, während Leonardo nur am 20. April desselben Jahres ausdrücklich erwähnt wird, indem damals der Kranz am Gewölbe der Saletta negra nach den Angaben, die der Bauverwalter Ambrogio Ferrari im Verein mit Leonardo gemacht hatte, dem Wunsche des Herzogs gemäß abgeändert worden war. — Leonardo mag also an den Malereien

jener Camerini damals mitgewirkt haben, aber erhalten hat sich nichts mehr davon, und jedenfalls ist er nicht der Maler, der im Jahre 1496 den erwähnten Skandal verursacht hat¹⁷).

Auf die Beendigung des Abendmahls zu Anfang des Jahres 1498 läßt besonders der Umstand schließen, daß Leonardo etwa gleichzeitig mit der Arbeit an den Camerini auch die Ausführung einer großen, ganz eigenartigen Dekoration im Mailänder Kastell übernommen hat, die ihn bis zum Herbst dieses Jahres beschäftigt haben wird, nämlich die der angrenzenden Sala delle Asse im Nordturm des Schlosses. Dieser Saal, bezeichnet als die Camera grande della Torre, war einst im Jahre 1469 auf Befehl des Herzogs Galeazzo Maria mit dem Sinnbild der Eimer an den brennenden Holzscheiten (den *secchie*) auf rotem Grunde bemalt worden, und hieß danach auch die Camera deli Ducali (der herzoglichen Abzeichen). Während diese Malerei die

Wölbung bedeckte, werden die Wände mit Holz vertäfelt gewesen sein, da der Saal schon 1471 auch als die Camera dele asse (der Bretterverkleidung) bezeichnet wird.

Daß Leonardo die Neubemalung der Decke dieses Raumes im Jahre 1498 übernommen hat, geht aufs unzweideutigste aus den Worten hervor, die der herzogliche Schatzmeister Gualtero seinem oben erwähnten Bericht vom 21. April d. J. beigefügt: am Montag werden in der Camera grande die Gerüste (welche wahrscheinlich für die Anbringung des neuen Bewurfs gedient hatten) entfernt werden; Meister Leonardo verspricht den Raum bis Ende September zu vollenden; deshalb wird man den Raum aber doch, fügt er hinzu, benutzen können (zu Festlichkeiten oder wenigstens zu vorübergehenden Zwecken), denn die leichten Gerüste, welche der Künstler errichten wird, werden den ganzen Raum darunter frei lassen¹⁸). Ob Leonardo tatsächlich mit der Arbeit bis zum September fertig geworden ist, wissen wir nicht. Die Dekoration aber hat sich noch vollständig erhalten, nur freilich leider in keinem einzigen originalen Stück mehr, sondern die ganze Decke ist im Jahre 1901 auf Kosten eines opferwilligen Bürgers von Mailand durch den Maler Ernesto Rusca auf Grund der alten Spuren neu gemalt worden, mit großem Fleiß und unleugbarer Gewissenhaftigkeit, aber ohne jedes Verständnis für die zarte Linienführung und die duftige Färbung Leonardos, wie

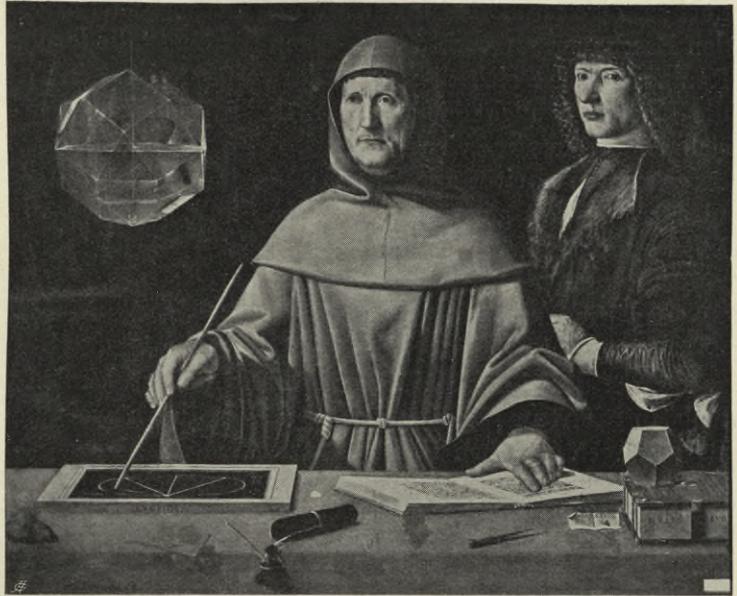


URSPRÜNGLICHE DEKORATION
der Sala delle Asse, Castello Sforcesco

sie noch aus den erhaltenen Fruchtkränzen in S. M. delle Grazie [hätte entnommen werden können. Beltrami hatte noch zahlreiche Spuren der ursprünglichen Bemalung an der Decke vorgefunden und sie in seinem Werk über Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse sorgfältig nachgezeichnet, wo sie das wichtigste Mittel für die Kenntnis dieser zu Grunde gegangenen Schöpfung bilden (S. 43—50 und 32); die Notwendigkeit einer vollständigen Erneuerung suchte er damit zu stützen, daß diese Spuren fast vollständig verwischt gewesen seien (S. 7: *tracce sfuggite a completa rovina*): immerhin wäre dem Andenken Leonardos besser gedient gewesen, wenn der Maler das wenige, was noch vorhanden war, unberührt gelassen und das übrige in Übereinstimmung damit nur andeutend behandelt hätte; das Verdienst, die schwierige Ergänzung der fehlenden Teile ausgeführt zu haben, wäre ihm verblieben, das Ganze hätte freilich nur die pietätvolle Erhaltung einer Ruine dargestellt, aber wenigstens wäre noch ein schwacher Schimmer der ursprünglichen Arbeit gerettet worden, während diese jetzt durch die vollständige Übermalung wohl für immer vernichtet ist und die neue Malerei mit ihren gleichförmigen Umrissen und trüben Farben weder eine Vorstellung von Leonardos Kunst gibt noch für den Raum einen wirklich erfreuenden Schmuck bildet. Das Geniale der äußerst verwickelten Erfindung dieser ineinander verschlungenen Baumzweige hätte sich ebensogut, ja noch besser, durch eine nur andeutende Wiederherstellung retten lassen.

An den vier je 15 m langen Wänden des quadratischen Gemaches wachsen von einer Höhe von etwa 4 m an sechzehn mächtige Baumstämme empor, die sich auf die vier Ecken, die vier Mitten der Seiten und die acht dazwischen liegenden Stellen gleichmäßig verteilen. Ihre Äste, die durch kunstvoll verknüpfte Schnüre miteinander verbunden sind, und an denen Kränze sowie über der Mitte jeder Wand Schilde mit Inschriften befestigt sind, verschlingen sich auf die geistvollste Weise, so daß sie über die vier, in einer Höhe von 6,60 m vom Boden ansetzenden Lunetten hinweg, deren Ränder abgeschliffen waren um einen fortlaufenden Malgrund zu gewinnen, an der Wölbung ein undurchdringliches Laubdach bilden (Abbildungen bei Beltrami, *Sala delle Asse* S. 11 und 48, Tafeln zu S. 44 und 52). Wunderbar ist die Zeichnung der kleinen rundlichen Blätter (wahrscheinlich des *Diospyros Lotus*, ital. *ermellino*) mit den dicht am Stiel sitzenden kleinen roten Früchten dazwischen; ebenso die der verschlungenen Stricke¹⁹⁾. Verliert sich auch das Auge in diesem Labyrinth von Verästelungen, so überzeugt sich doch der Beschauer leicht davon, daß hier die Hauptmassen von vornherein vollkommen klar und bestimmt angelegt waren. In der Sicherheit, womit die Verästelungen verfolgt

sind, erkennt man den Forscher, der mit Vorliebe die Wachstums-
gesetze der Pflanzen und Bäume ins Auge gefaßt hat; und in der Leichtigkeit, womit die Verknotungen der Schnüre wiedergegeben sind, den geistreichen Künstler, der an der mannigfaltigen Bildung solcher Knoten (gruppi, groppi) sein besondres



LUCA PACIOLI

Von Jacopo de' Barbari 1495. Neapel, Museum

Gefallen hatte. Eingewirkt mögen auf die Wahl dieser Verzierungsweise die Beispiele haben, die Leonardo von seiner Heimatstadt her gekannt haben kann (solche Wandmalereien mit Laubwerk aus gotischer Zeit sind aus den Häusern des Mercato Vecchio in das Museum von S. Marco in Florenz gerettet worden); Anregungen zu einer solchen Gestaltung kann er auch aus Baldovinettis vorzüglich gezeichneten Fruchtschnüren in S. Trinità zu Florenz geschöpft haben: aber im ganzen muß diese Erfindung doch als sein Eigentum in Anspruch genommen werden, als eine Neuerung, die erst in Correggios Laube im Kloster S. Paolo zu Parma ihre wirkliche Fortsetzung fand. Daß Bramante bei der Erfindung dieser Verzierung mit beteiligt gewesen sei, wie Beltrami (38) vermutet, braucht nicht von der Hand gewiesen zu werden, da er, wie wir aus Leonardos Notizen wissen, gleichfalls eine Vorliebe für solche Verknotungen hatte. Durch die Freiheit und Schönheit, womit Leonardo hier seine schwierige Aufgabe löst, erweist er sich als der Vorläufer jenes vollkommensten Ornamentzeichners, den die Welt gesehen hat: Hans Holbeins. Bezeichnend für ihn und die eigenwillige, von jedem Verwendungszweck absehende Art seiner Kunst aber ist der Umstand, daß er weit weniger darauf bedacht gewesen ist, eine schmückende Wirkung hervorzubringen, als seinem

hochgesteigerten Erfindungsbedürfnis Genüge zu leisten und allenfalls auch den Beschauer zu verblüffen. Denn für eine Gliederung und Belebung des Raumes erweist sich dieses Gewirr von Einzelheiten, denen das Auge auf die Dauer gar nicht genau folgen kann, als viel zu groß. Hier offenbart sich eine Schranke seines Wesens, der mangelnde Sinn für das Maßhalten, der manche Arbeiten minder begabter, aber stärker auf den Zweck bedachter Geister als weit geeigneter erscheinen läßt, um eine wirklich schmückende Wirkung zu erzielen²⁰).

Aus einer Anweisung Francesco Gonzagas, des Marchese von Mantua, an seinen Schatzmeister vom 13. Dezember 1498 wird gefolgert, daß Leonardo, der dem Marchese Saiten für Lauten und Violen verschafft hatte, damals in Mantua gewesen sei. Doch ist der Beweis keineswegs zwingend. Beziehungen zwischen ihm und dem Hof der Gonzaga bestanden schon in früherer Zeit; im April desselben Jahres hatte Isabella d'Este, Francescos Gemahlin, das Bildnis sich zur Ansicht ausgebeten, das Leonardo einst von Cecilia Gallerani gemalt hatte; mit Sicherheit wissen wir jedoch erst aus dem Anfang des Jahres 1500 von einem Aufenthalt des Künstlers in Mantua. In der ersten Hälfte des Dezembers 1498 stand Francesco Gonzaga auch noch nicht in jenen guten Beziehungen zu Lodovico il Moro, die wohl Ende Juni d. J. angeknüpft worden waren, dann aber mit dem Oktober eine Unterbrechung gefunden hatten, indem Francesco zur Partei der Lodovico feindlichen Venezianer übergetreten war, von denen er sich erst in der zweiten Hälfte des Dezembers wieder abwandte. Leonardos Anwesenheit in Mantua zu jener Zeit ist somit durchaus unwahrscheinlich²¹).

Dagegen hat in demselben Jahr die Herzogin Isabella Leonardos Schüler Boltraffio nach Mantua geschickt, um nach dem dort befindlichen Bildnis ihres verstorbenen Bruders, des Königs Ferdinand von Aragon, eine Kopie für sie anzufertigen; Francesco Gonzaga hatte ihr bereits zu Anfang April dieses Jahres eine Kopie dieses Bildnisses geschickt, die ihr offenbar aber nicht gefallen hatte²²). Da Boltraffio eines solchen Auftrags für würdig erachtet wurde, so wird er wohl um jene Zeit bereits selbständig genug gewesen sein, um die verschiedenen schönen Madonnen leonardesken Gepräges zu malen, die wir von ihm besitzen. Sie müssen noch vor 1500 entstanden sein, da seine große Madonna Casio aus diesem Jahre (im Louvre) bereits eine voll entwickelte Eigenart bekundet; vor dieser Zeit erscheint auch eine unmittelbare Einwirkung Leonardos auf sein Schaffen durchaus erklärlich. — Dieser Umstand führt auch darauf, die Madonna Litta in der Petersburger



KARIKATUREN
Federzeichnung. Windsor

Eremitage, die Leonardos ehemaliger Genosse Ambrogio Preda unter Benutzung, ja Pausung einer frühen Silberstiftzeichnung des Meisters (in der Sammlung Vallardi im Louvre) ausgeführt hat, eben derselben Zeit zuzuschreiben, da sie mit den genannten Madonnen Boltraffios eine nahe Verwandtschaft zeigt, einer derselben, der in der Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand, sogar unmittelbar zum Vorbild gedient hat. Erweisen sich dabei auch die kühle graue Färbung des Fleisches, der scharfe Umriß, die klobige Zeichnung der Finger als Merkmale, die Predas Gemälden eigentümlich sind, so verbreitet doch der Hauch leonardoschen Empfindens einen bezaubernden Duft über diese Schöpfung. Nur handelt es sich dabei nicht um ein Werk der spätern weichlichen, süßlichen und schwächlichen Leonardoschule, sondern durchaus um eines von quattrocentistischer Bestimmtheit. Aus dem Jahre 1498 wissen wir von Preda noch, daß er zusammen mit seinem Bruder Bernardino die Lieferung von sechs Wandbehängen für den Kaiser Maximilian übernahm, die nach seiner Zeichnung auf schwarzem Samt gestickt wurden. — Sodoma, der später so stark durch Leonardo beeinflusst wurde, besuchte 1498 noch die Lehre in dem zum mailändischen Gebiet gehörenden Vercelli; aber da er von da an bis 1500 sich in Mailand aufgehalten hat, so wäre es nicht unmöglich, ja sogar wahrscheinlich, daß er schon damals mit Leonardo in Berührung gekommen sein wird. Ist Frizzonis Annahmerichtig, daß er das große Madonnenfresko in Vaprio, südlich vom Comersee, gemalt hat, so könnte dieses den Madonnen Boltraffios naheverwandte Werk schon damals entstanden sein²³). Zu diesen frühen Schülern Leonardos ist außer Preda vor allem Francesco Napoletano zu zählen, über den im Anhang des folgenden Kapitels näher gehandelt werden wird.

Vor 1500 wird auch eine Madonna in Halbfigur gemalt sein, die sich in der Sammlung Liberty E. Holden in Cleveland (Ohio) befindet (Abb. in der Rass. 1907, 5). Durch die Fenster zu ihren beiden Seiten wird der Ausblick auf eine Festung mit Hafen ermöglicht; der Turm aber entspricht nicht dem sogenannten Turm Filaretos am Mailänder Kastell. Der Einfluß Leonardos ist hier offenkundig, doch handelt es sich dabei nicht, wie Mary Logan Berenson annimmt, um Preda.

Unter dem 17. Oktober eines ungenannten Jahres verzeichnet Leonardo einen Benedetto, der gegen einen Monatslohn von vier Dukaten bei ihm eintrat und $2\frac{1}{2}$ Monat blieb; gleich darauf trägt er einen Joditti ein, der am 8. September für den gleichen Lohn eintrat und fast vier Monate blieb. Diese Notizen scheinen in die Zeit vor 1500 zu fallen²⁴).

VI

Kanalbauten. Akademie



evor der Abschluß von Leonardos Wirksamkeit in Mailand geschildert wird, muß mitgeteilt werden, was über seine Tätigkeit als Kanalbauer und weiterhin über die als Leiter der dortigen Akademie bekannt ist.

Für das Kanalwesen der Lombardei hat er sich schon von Anfang an interessiert. In dem Brief an Lodovico il Moro führt er gegen den Schluß, nachdem er sich als Baumeister empfohlen hat, auch die Überleitung der Gewässer von einem Ort an den andern als ein Gebiet an, auf dem er Erfahrung besitze¹⁾. Sicherlich wird er vorher schon in Florenz Gelegenheit gefunden haben, am Arno seine Studien zu machen, mit dessen Ausgleichung er später selbst zu tun gehabt hat. Die Aussicht, gerade auf diesem Gebiet beschäftigt zu werden, dürfte ihn ebensowohl zur Übersiedlung nach Mailand bestimmt haben, wie die Hoffnung, sich als Kriegstechniker zu bewähren und (vor allem) die, den Auftrag auf das Reiterdenkmal zu erhalten. Das paßte auch durchaus zu der Vielseitigkeit seines Wesens, die Vasari trefflich mit den Worten umschrieb, daß er nicht nur einen Beruf ausgeübt habe, sondern alle diejenigen die auf dem Zeichnen beruhen, wobei ihm seine wunderbare und wahrhaft göttliche Einsicht sowie seine vorzüglichen Kenntnisse in der Geometrie zu statten kamen²⁾; welche Schilderung auch durch Pacioli und Lomazzo bestätigt wird.

Bei dem Kanalwesen der Lombardei und der Wasserversorgung Mailands kommen drei Wassersysteme in Betracht: 1. die aus den Comasker Bergen herabfließenden Gewässer, welche den mailänder Stadtgraben speisen; 2. die Abzweigung des aus dem Lago Maggiore fließenden Tessin nach Mailand; und 3. der Martesanakanal, der das Wasser der aus dem Lecco-See fließenden Adda nach Mailand leitet.

Die Fließchen, welche von Norden her, aus den Bergen von Como, nach Mailand fließen, sind einerseits der Seveso, der sich südlich von Mailand,

bei Melegnano, mit dem ihm parallel fließenden Lambro verbindet; andererseits der Lura, der durch Saronno fließt, und sich bei Rho mit der aus den Bergen von Varese kommenden Olona verbindet, welche seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch den Bozzante in sich aufgenommen hat. Diese Zuflüsse speisen den mailänder Stadtgraben (die Fossa), die um die Mitte des 12. Jahrhunderts bereits schiffbar gemacht worden war.

Der vom Tessin abgeleitete Gran Naviglio wurde erst im 13. Jahrhundert bis Mailand geführt. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatten sich Zisterzienser

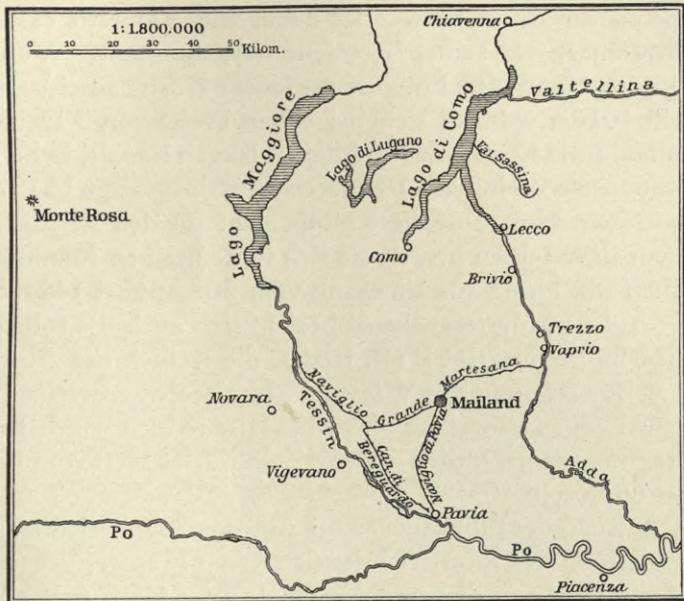
in Morimondo, südlich von Abbiategrasso, angesiedelt, und von Tornavento, unweit vom Lago Maggiore, aus einen Kanal vom Tessin, den Ticinello-Kanal, nach Castelletto östlich von Abbiategrasso geführt, von wo er, nach der Eroberung Mailands durch Friedrich Barbarossa, im Jahre 1179 bis Gaggiano weitergeleitet wurde, namentlich um das umliegende Land zu bewässern, dann aber 1227 bis Mailand selbst geführt wurde, unter dem Namen des Gran Naviglio³⁾.



AMBROGIO PREDÀ
Madonna Litta. St. Petersburg, Eremitage

Als zu Ende des 14. Jahrhunderts der Dombau die Herbeischaffung großer Marmorblöcke aus der Candoglia bei Pallanza nötig machte, wurde zwischen dem Endpunkt des Gran Naviglio, dem Laghetto Vecchio bei S. Eustorgio, und dem in der Nähe des Domes gelegnen Hafen (Laghetto) von S. Stefano in Brolio, welcher durch den Stadtgraben, die Fossa interna, gespeist wurde, eine Verbindung hergestellt, welche den Namen des Naviglio Nuovo oder Ducale erhielt. Hierbei galt es, die Oberfläche des Gran Naviglio auf die Höhe des nur halb so breiten, dafür aber um etwa fünf Ellen höher liegenden Stadtgrabens zu bringen. Dies war nur durch eine zeitweilige Stauung des niedriger gelegnen Kanals und durch die Ansammlung seines Wassers, bis es die nötige Höhe erlangt hatte, zu erreichen. Damit waren die für die Folgezeit so wichtigen Schleusen (conche) erfunden. In den zwei letzten Stunden des Tages, von der 22. bis zur 24., wurden alle Abflüsse des letzten Stückes des Gran Naviglio durch Wehre (planche) geschlossen, damit die Fahrzeuge in der Schleuse auf die Höhe des Stadtgrabens gebracht werden konnten. Dieses muß schon um 1400 geschehen sein, da im Jahre 1405 der Naviglio Ducale, der bis dahin nur für den Dombau verwendet worden war, gegen eine bestimmte Taxe auch den Privaten zugänglich gemacht wurde⁴⁾. Die Schleuse, welche der Herzog Filippo Maria Visconti i. J. 1439 durch die beiden Ingenieure Filippo von Modena und Fioravante von Bologna bei Varenna errichten ließ, ebenso wie diejenige die er zwischen Abbiategrasso und Vigevano plante (Venturi, Essai 40), und die Schleuse, die schon 1443 auf dem nach Pavia führenden Naviglio di Bereguardo bestanden, können somit nicht die frühesten gewesen sein. Bereits 1447 hat der sienesische Baumeister Francesco di Giorgio Martini ein Schleusensystem beschrieben, wie er es wahrscheinlich in der Lombardei kennen gelernt hatte (Beltrami 8); dasselbe gilt von Leo Battista Alberti, der in seiner seit 1452 verbreiteten Schrift *De re aedificatoria* ein solches System beschrieben und dabei den Einflußöffnungen den Vorzug gegeben hatte, welche nicht in der Mitte des Wehrs sondern etwa drei Handbreiten seitwärts davon angebracht waren. Lombardini (18) gibt an, daß in den Jahren 1439 bis 1475 gegen 90 Kilometer Kanäle mit gut 25 Schleusen gebaut worden seien. Bei den Venezianern werden Schleusen dagegen erst 1481 erwähnt. — Die Ansprüche, welche die Anwohner wiederholt wegen der Abgabe von Wasser an den Stadtgraben erhoben, veranlaßten Francesco Sforza, von der aus dem Comersee fließenden Adda einen neuen Kanal abzuzweigen, den Naviglio di Martesana, der unterhalb des befestigten Trezzo in einer Länge von 30 Miglien bis zur Ostseite von Mailand geführt wurde. Bertola von Novate führte ihn von 1457 an aus⁵⁾. 1465 konnte bereits Francescos

Witwe Bianca Maria die Bedingungen regeln, unter denen sein Wasser für Bewässerungszwecke abzugeben sei. In demselben Jahr kann der Kanal, der von Mailand aus südlich nach Pavia führt, noch nicht fertiggestellt worden sein, wie Beltr. 10 Anm. 2 angibt, da der Herzog Galeazzo Maria ihn erst über Binasco hinaus führen ließ, ohne jedoch daß er ganz beendigt wurde. 1474



DIE MAILÄNDISCHEN KANÄLE

schenkte Galeazzo Maria seiner Geliebten Lucia de Marliano die Einnahmen aus dem Martesanakanal für sie und etwa künftig von ihm stammende Kinder, wobei hervorgehoben wird, daß diese Einnahmen nicht etwa durch irgendwelche Befreiungen unter 1000 Golddukatn gebracht werden sollten (Morbio, Cod. Visc. Sforzesco 431, Nr. 228). Zugleich ließ er an der Stelle, wo dieser Kanal in den Stadtgraben einmündet, bei S. Marco, eine Schleuse anlegen, dieselbe welche Leonardo später zeichnete. Doch stürzte 1480 ein Teil der Wände des Kanals ein, so daß 200 Braccia desselben wieder neu ausgegraben werden mußten. Aus einer Urkunde Lodovico il Moros vom 16. Mai 1483 geht hervor, daß damals dieser Kanal noch nicht wahrhaft schiffbar war, sondern erst noch dazu gemacht werden sollte⁶). Dafür, daß er solches auch ausgeführt habe, wird Lodovico später von Lancinus Curtius (Silv. l. I) gelobt. Im Juli 1495 floß der Martesanakanal noch nicht in die Fossa interna, doch wurde schon damals mit dieser Verbindung als mit einem bevorstehenden Ereignis gerechnet. 1496 nahm die Schleuse von S. Marco bereits einen Teil des angrenzenden Kirchhofs ein (Amoretti 188). Die Breite der Fossa interna wird auf 10,80 Meter angegeben⁷).

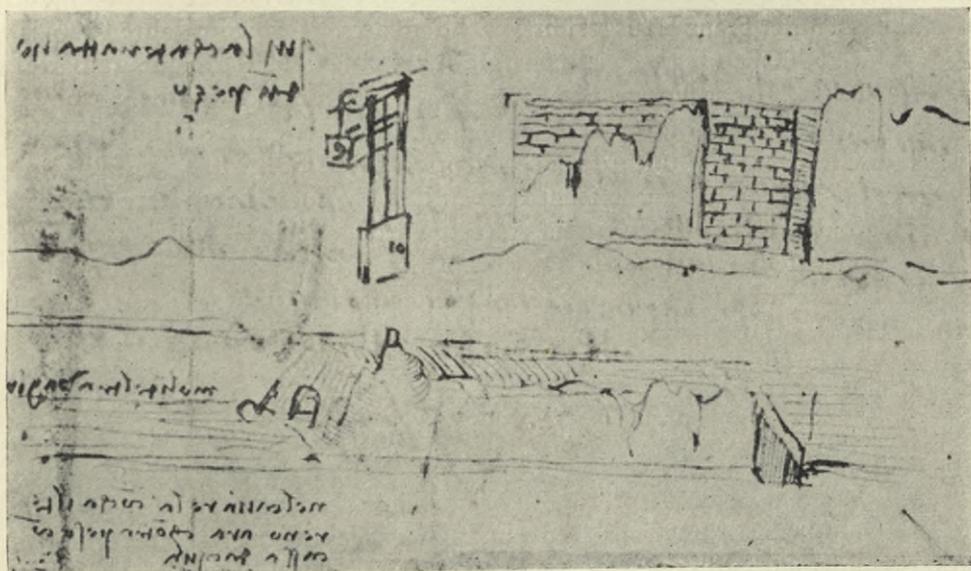
Durchaus möglich ist es, daß Lodovico grade beim Bau des Martesanakanals

Leonardo zuerst verwendet habe, wie Amoretti (190) nach dem Vorgang Mazentas, der selbst Ingenieur war, annimmt. Wenigstens liegt von Leonardos Hand der Entwurf zu einem Kostenanschlage für diese Arbeit vor (R. 1014), wonach sich bei einem Preise von 3 Denaren für den Quadratbraccio die Kosten des 30 Miglien langen Kanals, bei einer Tiefe von 4 Braccia und einer Breite von 18 Braccia, auf insgesamt 15 187 $\frac{1}{2}$ Dukaten belaufen würden. Nur rührt diese Notiz nicht aus den achtziger sondern erst aus den neunziger Jahren her, da sie sich in demselben Manuskript H² befindet, das auch die Notiz aus Vigevano vom 20. August 1494 enthält (siehe oben)⁸. — Auf den Martesanakanal bezieht sich auch die folgende Äußerung Leonardos im Manuskript F (R. 1010), die freilich die Abzweigung von Fontanili zur Bewässerung der Wiesen nicht als etwas bereits Bekanntes sondern als einen neuen Vorschlag hinstellt. Hier jedoch handelt es sich erst um eine Eintragung aus wesentlich späterer Zeit, da das Heft vom 12. Oktober 1508 datiert ist (Amoretti 103)⁹.

Oltrocchi, der Bibliothekar der Ambrosiana, berichtet, Leonardo habe für die Ableitung des Lambro, der den Kanal kreuzte, Vorsorge getroffen (siehe die Karte des Lago di Lecco bis Lambro im Cod. Atl. 275 [a]); bei Gorla, bis wohin ein sanfter Abfall erfolgt, habe er die erste Schleuse angelegt (die später unter Francesco II Sforza nach der Cassina de'Pomi verlegt wurde); in grader Linie habe er dann die Adda vermittels zweier weiterer Schleusen bis zur Höhe des mailänder Stadtkanals emporgeführt und sie durch zwei andre Schleusen in diesen Kanal geleitet; zuvor aber habe er für die gleichmäßige Höhe des Wassers durch ein Wehr gesorgt (scaricatoio; siehe die Karte des scaricatoio generale im Cod. Atl. 275 [b])¹⁰. — Von der Conca di S. Marco, die die Verbindung des Martesanakanals mit dem Stadtkanal herstellte, fertigte Leonardo eine Zeichnung, wobei er bemerkte, daß die Balken, welche das Wasser aufzuhalten hatten, früher an den Pfählen befestigt gewesen seien, und daß die Durchlaßöffnung sich um eine Angel gedreht habe, die nicht in der Mitte des Kanals, sondern näher nach der einen Seite hin sich befunden habe; auch bestand dort keine Doppeltür sondern eine einfache, die durch Ketten auf- und zugezogen wurde. Es handelt sich dabei somit, wie auch Amoretti (194) annimmt, um eine Verbesserung, die Leonardo eingeführt hat, und wodurch die Schleusen diejenige Gestalt mit den porte accoppiate ad angolo erhalten haben, welche auch jetzt noch üblich ist¹¹. — Eine Federzeichnung Leonardos im Cod. Atl. 33 v. (a) zeigt, wie ein Fluß mit starkem Gefäll durch Wehre so geleitet wird, daß er immer einer seitlich angebrachten Schleuse zufließt, die durch Schließung der Einflußseite auf den nächstniedrigen Spiegel gebracht

werden kann und dann durch Öffnung dieses Verschlusses wieder den höheren Spiegel erreicht. — Im Cod. Atl. 395 (a) ferner von ihm die in Braun und Grün getuschte sehr sorgfältige Federzeichnung des „navilio di s. Cristoforo di Milano facto adi 3 di maggio 1509“, die drei Schleusenöffnungen nebeneinander zeigt, deren jede eine obre und eine untre horizontale Luke enthält; an der linken und mittleren Öffnung ist die untre Luke geschlossen, an der rechten dagegen geöffnet; daneben der Durchschnitt einer solchen Schleusenwand.

Zur Schifffahrtsverbindung mit dem Comersee konnte der Martesanakanal des-



KANAL

Federzeichnung. Codex Atlanticus

halb nicht verwendet werden, weil die Klippen bei Brivio, auf halbem Wege zwischen Lecco und Trezzo, dem entgegenstanden, indem sie wegen der Weichheit ihres aus Kies und Kalk gebildeten Bestandes an der Durchbruchstelle (dem Ceppo) immer wieder in das Wasser hinabstürzten und dadurch die Herstellung eines festen Bettes verhinderten. Für diese Stromschnellen gibt Tiraborchi (1824) VI p. III, 1766 einen Fall von 46 Br. auf 4280 Br. an. Lodovico il Moro hatte 1496 an Ort und Stelle Untersuchungen zur Beseitigung dieses Übelstandes anstellen lassen, die jedoch zu keinem Ergebnis geführt hatten. Genannt wird bei dieser Gelegenheit ein gewisser Giuliano

Vascono (oder Quaestor Guasconus); ob Leonardo dabei beteiligt war, wie Amoretti (195) annimmt, läßt sich nicht ausmachen. Beschäftigt hat er sich aber auch mit dieser Frage, und zwar schon zu Ende der neunziger Jahre (siehe R. 1388), wenn er ihr auch vermutlich erst in späterer Zeit, als er in dem nahen Vaprio bei seinem Schüler Francesco Melzi lebte, näher getreten ist. Im Cod. Atl. 139 v. (R. 1012) sind noch Zeichnungen des Flußlaufs von Brivio bis zur Abzweigung des Kanals unterhalb Trezzo, im Grundriß und Aufriß, erhalten, mit den Klippen, die unterhalb Padernos sich mitten im Fluß erheben¹²⁾.

Ein solcher um 2 Miglien abkürzender Kanal, wie Leonardo ihn geplant hatte, wurde dann unter Franz I. ausgeführt, nachdem dieser König im Jahre 1516 dafür jährlich 5000 Scudi angewiesen hatte, worauf die beiden Ingenieure Bartol. della Valle und Bened. Massaglia 1518 die Vorarbeiten so, wie Leonardo sie geplant, begannen. Unter der spanischen Herrschaft führte dann 1591 der mailändische Architekt und Maler Giuseppe Meda die große Schleuse von Paderno aus, die später zusammenbrach und 1777 unter der österreichischen Herrschaft durch sechs Schleusen ersetzt wurde, welche endlich den Fluß schiffbar machten.

Zusammenfassend kann über die Tätigkeit Leonardos als Kanalbauer gesagt werden, daß er, der schon in seiner Jugend am Sumpf von Fucecchio die Gefahren der Überschwemmungen kennen gelernt hatte, wohl gleich von Anfang an das hochentwickelte Kanalwesen der Lombardei studiert haben wird, aber wahrscheinlich erst in den neunziger Jahren und weiterhin im 16. Jahrhundert praktisch daran mitgearbeitet hat, dann aber auch mit jener Gründlichkeit und jenem Erfolg, der ihm eine der ersten Stellen unter den Wasserbaukünstlern anweist. Denn ihm ist es gelungen, aus einer bloßen Praxis eine wohlbegründete Wissenschaft zu machen (Lombardini IV).

Benedetto Castelli, der gewöhnlich als der Begründer dieser Wissenschaft angesehen wird, muß die Schriften des mehr als hundert Jahre vor ihm lebenden Leonardo gekannt haben, wie die Übereinstimmung zwischen beiden lehrt. Da er sechzehn Jahre im Dienst des Papstes Urban VIII. Barberini stand, der die Abschriften der Leonardoschen Notizen in seiner Bibliothek besaß, so wird er Gelegenheit gehabt haben, sich Einsicht in diese Manuskripte zu verschaffen. 1624 begann Castelli seine hydraulischen Untersuchungen, 1628 veröffentlichte er die *Misura delle acque correnti*, und starb 1644. Doch ist andererseits zu berücksichtigen, daß unterdessen die Kenntnis der Hydraulik in der Lombardei nicht stillgestanden hatte; denn schon 1591 wußte man dort den Einfluß der Fallgeschwindigkeit auf die durchfließende Wassermenge zu

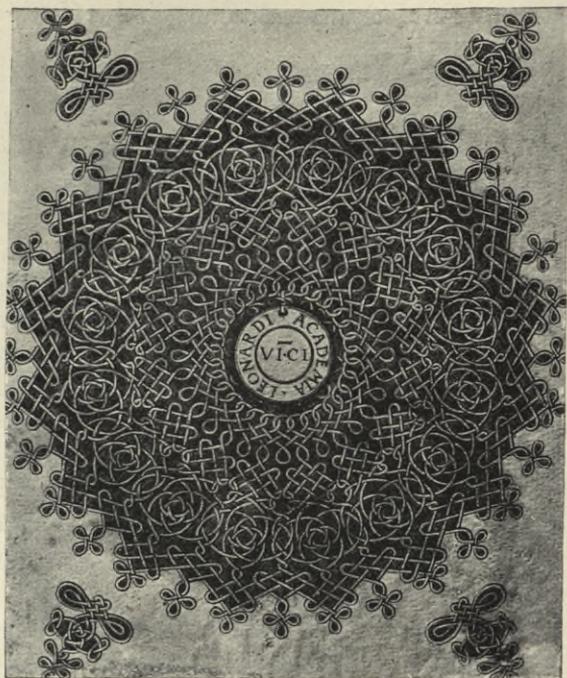


PFERDE
Federzeichnung. Windsor
XLI

berechnen, so daß der Ruhm auch dieser Entdeckung nicht ihm gebührt (Lombardini 43).

Eine besondere Erörterung erfordert die Frage, ob Leonardo in Mailand eine Akademie (für die Zeichenkunst) errichtet habe. Dafür spricht die Bezeichnung *Academia Leonardi Vinci* auf den sechs Stichen mit Verschlingungen (Knoten) und auf dem Stich einer Bacchantin, während freilich keiner der ältern Schriftsteller eine solche Akademie erwähnt, sondern diese erst in den spätern Zeiten genannt wird¹³). Zuerst soll Girolamo Borsieri, der Kommentator des Paolo Morigia, von der Akademie sprechen, während Morigia selbst ihrer mit keinem Worte erwähnt. Doch erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in J. A. Sassis (Saxius) *Hist. lit. typogr. Mediol.* (in Argelatis *Bibl. Script. Mediol.* [1745] II, 1 col. 1384) die bestimmte Behauptung auf, daß Lodovico il Moro eine neue *Academiam picturae architecturaeque* gegründet habe (aperuit), mit Leonardo an ihrer Spitze, der dafür ein Jahrgehalt von 500 aurei erhielt (diese Angabe von Argelati in demselben Werk III col. 42 wiederholt mit dem Zusatz: *sub tanto viro (Leonardo) detersam fuisse gothicam illam ruditatem, quae a centum inde annis in altera Mediolanensi Academia à Johanne Galeatio Vicecomite instituta (von der wir nichts wissen) invaluerat, primoque veteri nitore atque elegantiae restitutam architectonicam artem, narrat in ejusdem vita R. Du Fresne*). Danach hat es den Anschein, als sei dieser ganze Bericht aus den frühern Nachrichten, unter Hinzufügung der Notiz über Leonardos Jahrgehalt (siehe später), zusammengeschmiedet worden. Daß Leonardo diesen Jahrgehalt für die Leitung der Schule statt für seine sonstigen Arbeiten bezogen habe, ist nicht wahrscheinlich. Mit der Schule, ob nun für Malerei allein oder auch noch für die andern Künste, mag es aber seine Richtigkeit haben. Leonardo, oder einer seiner Freunde wie etwa Pacioli, hätte dann als der erste das Wort *Academia* zur Übersetzung dieses Begriffs verwendet. Die Zeichnung des Stichts, die so signiert ist, läßt darauf schließen, daß diese Schule in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bestanden habe, während der Künstler bei seinem zweiten Aufenthalt in Mailand ganz andre Pläne verfolgte, die ihm schwerlich Muße ließen, sich mit der Ausbildung einer größern Anzahl von Schülern abzugeben¹⁴).

Für die Zwecke dieser Akademie, vor allem zum Nutz einiger Lieblingsschüler, wie etwa Salai und Boltraffio, wird Leonardo den Plan gefaßt haben, seinen Traktat von der Malerei (*trattato della pittura*) aus den zerstreuten Notizen zusammenzustellen, die er sich aufgeschrieben hatte, um sich Klarheit über die Vorgänge der Natur zu verschaffen und um seinem Gedächtnis zu



KNOTEN
Kupferstich. British Museum

Hilfe zukommen. Denn Luca Pacioli bezeugt in der Widmung seiner *Divina Proportione* an Lodovico il Moro, daß Leonardo (somit bereits zu Anfang des Jahres 1498) sein Buch von der Malerei und den Bewegungen des menschlichen Körpers beendet habe¹⁵). Seine Vorarbeiten aber reichen sogar in das Jahr 1489 zurück, gemäß seiner Notiz: „a di 2 d'aprile 1489 libro titolato de figura umana“ (R. 1370); ja eine ganze Reihe von Zeichnungen zu Proportionsfiguren reicht noch in die florentiner Zeit zurück. In dem Jahre 1490 beschäftigte er sich dann mit der Lehre vom Licht und dem Schatten, da das Manuskript C, welches die Notiz

dieses Jahres über das Reiterdenkmal enthält, wesentlich diesem Gegenstande gewidmet ist; und auf demselben Blatt im Cod. Atl. (181 v.), welches die Zeichnung zum mailänder Kastell enthält, somit in den neunziger Jahren entstanden ist (R. 493 und Taf. 101), macht er die Bemerkung darüber, daß die Mathematik für den Maler unentbehrlich sei. Wenn Lomazzo berichtet, daß Leonardo mit müder (?) Hand auf Bitten Lodovicos ein Buch über die Vorzüge der Malerei und der Bildnerei geschrieben habe, so hat er dabei offenbar den Paragone, die einleitenden Abschnitte des Trattato im Sinn, die auf jenen Wettstreit von 1498 zurückgehen, über den Pacioli berichtet¹⁶).

Das Werk sollte mindestens zehn Bücher enthalten. In der jetzigen Form ist es sicherlich erst durch einen Schüler zusammengestellt worden, da die einzelnen Notizen nicht ineinander verarbeitet sind und überhaupt eine endgültige Redaktion fehlt¹⁷). Es ist in verschiedenen Abschriften und danach gefertigten Drucken verbreitet, deren Urform in dem Cod. 834 der Barbarinischen Bibliothek zu erblicken ist. So unvollständig auch das Ganze ist,

leuchtet doch aus jeder einzelnen Notiz ein so tiefes Verständnis für die Aufgaben der Malerei und eine so klare Einsicht in die Mittel, die ihr zur Verfügung stehen, daß Gronaus Urteil durchaus zu Recht besteht (29), es sei das wichtigste kunsttheoretische Werk, das je ein Künstler verfaßt. Die beste Ausgabe (nach der sogenannten Urbina im Vatikan) veranstaltete Heinrich Ludwig im Jahre 1882. J. P. Richter veröffentlichte in den Litterary works of L. da V. 662 Paragraphen aus Leonardoschen Handschriften zum Trattato, die sich zumeist in englischen Bibliotheken befinden, von denen 225 sich mit solchen der Vaticana decken. Tira-boschi erwähnt den Trattato am Schluß seiner Geschichte der italienischen Litteratur, würdigt ihn aber ebenso wenig wie die übrigen Schriften Leonardos¹⁸⁾.

Auf Grund der Bezeichnung „Academia Leonardi Vinci“ hat man dem Meister einige Kupferstiche zuschreiben wollen, die jedoch ihm nicht angehören sondern von mailändischen Stechern seiner Zeit nach Vorlagen teils von ihm teils von seinen Schülern angefertigt worden sind. Keiner der alten Schriftsteller spricht davon, daß Leonardo in Kupfer gestochen habe. Passavant hat diese Blätter in seinem Peintre-Graveur (V, 180 fgg.) verzeichnet und Girolamo d'Adda hat ihnen eine erschöpfende Untersuchung gewidmet (Leonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant, in der Gaz. d. B.-Arts vom 1. Aug. 1868 und gleichzeitig als Sonderabdruck).

Das Profilbildnis einer jungen Frau mit getreßtem Haar und gepufften Ärmeln, im Britischen Museum (Pass. 1), darf nicht deshalb, weil es eine im Stechen



BEWEGUNGSFIGUREN
Federzeichnung. Windsor

ungeübte Hand verrät, Leonardo zugeschrieben werden, wie d'Adda es tut. Schon die Ausführung des Stichs mit der rechten Hand (da die Striche des Abdrucks von links nach rechts verlaufen) spricht gegen diesen; nicht einmal die Vorlage braucht von ihm zu sein, sondern erinnert eher an Boltraffio. — Das Profilbildnis einer Bacchantin in Rund, mit der Bezeichnung Acha. — Le. Vin., gleichfalls im Britischen Museum, von Passavant (Nr. 2) als Bildnis eines Jünglings gedeutet, geht auf eine Vorlage Boltraffios aus dessen jüngern Jahren (vor 1500) zurück, gehört somit ebensowenig Leonardo an, dem d'Adda es geben möchte; auch die Behandlungsweise ist eine ganz andre als auf dem vorhergehenden Blatt. D'Adda hält die Beischrift für eine spätre Zutat und gibt an, daß sie mit dunklerer Farbe gedruckt sei; doch mag das auf Täuschung beruhen. — Die übrigen figürlichen Darstellungen und ebenso die drei Pferdeköpfe (Pass. 10)¹⁹⁾ gehören ebensowenig Leonardo an. Die sechs Knoten sind nach seiner Erfindung gestochen; die vier Studien zum Reiterdenkmal, auf einem Blatt, nach seinen Zeichnungen.

Die Stiche mit den Knoten kannte schon Vasari. Er beschreibt einen davon mit großer Bewunderung der Geschicklichkeit, womit Leonardo die Verschlingungen (*gruppi*) von Schnüren so durchgeführt hat, daß das Ende genau zum Anfang wieder zurückkehrt und das Ganze ein Rund füllt²⁰⁾. Passavant (Nr. 9) hat drei solcher Stiche beschrieben; jetzt sind deren sechs bekannt (siehe Burlington Magazine XII (1907) 41 fg. m. Abb.), also sämtliche Vorlagen für die Kopien, die Dürer nach ihnen in Holzschnitt fertigte²¹⁾. Über diese Knoten hat G. d'Adda in der *Gaz. d. B. Arts* XVIII, 434 ausführlich gehandelt. Abbildungen bei Müntz. Die Platten befinden sich (nach Duplessis in der *Revue universelle des arts* 1862, t. XV, 157 fg.) noch in der Pariser Bibliothek.

Ebenso wie Bramante hat Leonardo solche Verschlingungen, die in Mailand ein beliebtes Dekorationsmotiv bildeten, das wahrscheinlich von Bramante ausgeführt worden ist, oft gezeichnet. In dem Verzeichnis seiner Arbeiten im *Cod. Atl.* (Richter 680) führt er „*molti disegni di gruppi*“ an; auch sonst erwähnt er „*gruppi*“, darunter ausdrücklich solche von Bramante²²⁾. Das Wort *gruppo*, eigentlich *grosso*, bedeutet Knoten; für Leonardo können sie, durch ihre Gedankenverbindung mit dem Geflecht, das in der florentiner Gegend aus den Weiden, den *vinci*, gefertigt wurde, die Bedeutung eines redenden Wappens erlangt haben²³⁾.

Aus einem ähnlichen Bedürfnis nach harmonischer Erfassung der Formbeziehungen werden auch die zahlreichen Zeichnungen hervorgegangen sein, die Leonardo gelegentlich angefertigt hat, um die verschiedenen Möglichkeiten

darzutun, aus Kreislinien gebildete Verzierungen in Quadrate einzuzeichnen. Im Cod. Atl. sind z. B. auf Bl. 167 (a. b.) zwei Blätter mit je neun Reihen solcher Figuren angefüllt, deren jede etwa zehn solcher enthält. Sie mögen auch mit seinen spätern Versuchen, die Kubatur sphärischer Dreiecke zu finden, in Zusammenhang stehen²⁴).

Von der Vielseitigkeit der Interessen, die Leonardo damals erfüllten, gibt das Verzeichnis von Büchern aus seiner sehr ansehnlichen Bibliothek Zeugnis, das

sich, mit dem Rotstift in rascher sauberer Schrift von seiner Hand geschrieben, auf einem großen Blatt des Cod. Atlanticus (Bl. 210) befindet. Aus den Ausgaben der einzelnen Bücher geht hervor, daß er sie meist vor 1500, somit noch in Mailand angeschafft hat. Girolamo d'Adda hat diesem Verzeichnis in einer anonymen Schrift (Leonardo da Vinci e la sua Li-



AMBROGIO PEDA
Der Singmeister. Ambrosiana

brario abzustoßen beabsichtigte. War auch die Anzahl der Bücher nicht groß, so waren sie doch so vortrefflich ausgewählt, daß in ihnen fast alle Wissensgebiete des 15. Jahrhunderts ihre Vertretung fanden. Nicht nur die Mathematik, die Naturwissenschaft und die Medizin umfaßten sie, sondern auch die Philosophie und die Theologie; neben der Geographie, der Agrikultur und Reisebeschreibungen waren auch die Militärwissenschaften und die Architektur vertreten, neben der Geschichte und der Poesie (darunter Petrarca) auch Lebensbeschreibungen, Briefsteller, selbst Zeremonialbücher. Leonardo

breria. Note di un bibliofilo. Mailand 1873) eine höchst anziehende Studie gewidmet. Richter (Nr. 1469) konnte eine Menge Nachträge d'Addas zu dieser Schrift veröffentlichen. Solmi endlich (Le fonti, 1908) hat noch weitere Beiträge dazu geliefert. Übrigens meint er daselbst (332) nicht ohne guten Grund, das sei nur eine Liste solcher Bücher gewesen, die Leo-



AMBROGIO PREDÀ

Massimiliano Sforza. Silberstiftzeichnung. Ambrosiana

erweist sich somit auch hierdurch als ein Gelehrter, der auf der vollen Höhe seiner Zeit stand. Außerdem pflegte er auch viel Bücher sich von seinen Bekannten auszuleihen (siehe d'Adda 43 fgg.).

Das Verzeichnis führt im wesentlichen die folgenden Werke auf: die Bibel, die Psalmen; von antiken Schriftstellern: Plinius, Livius, Justinus, Ovids Briefe, Diogenes Laertius, Aesop (viele andre erwähnt er sonst noch in seinen Notizen); von Werken der mittelalterlichen Schriftsteller: das *Quadriregio*, ein *Doctrinale*, die Chronik des Isidoro, Albertus Magnus, die *Acerba* des Cecco d'Ascoli, das *Fiore di virtù* (Augustin, *de civitate Dei*, entleiht er sich);

von Schriftstellern der neuern Zeit: Pulcis Morgante, Platina, das Gedicht *Manganello*, die Briefe des Filelfo, die *Fazezien* des Poggio, Marsilius Ficinus, Burchiellos Sonette, Pulcis *Driadeo*, *Petraca* (Dante entleiht er sich); von Werken über besondere Wissensgebiete: ein Werk über die Militärwissenschaft, einen Traktat der Chirurgie, P. Crescentios Agrikultur, ein Werk über Musik von Guido d'Arezzo, *Mandavillas Reisen*, eine *Kosmographie*, ein *Lapidario* (*Mundinus' Anatomie* und *Alchindis Proportionen* entleiht er sich); endlich einen Traktat der Arithmetik, einen *Donat*, ein *Formulario di pistole*, eine *Rhetorik*, eine *Chiromantie* und Bücher hygienischen Inhalts²⁵).

In seinen Notizen (die Richter Nr. 1470–1508 zusammenstellt) erwähnt er noch, außer verschiedenen lateinischen und griechischen Schriftstellern wie Varro, Aristoteles (*de inundatione Nili*), Celsus (*de medicina*), Euclid, Hippocrates, Lucrez, Horaz, Virgil, auch die folgenden mittelalterlichen: Roger

Bacon, Avicenna, Vitellione²⁶). Seine Bildung, wenn sie auch die eines Auto-
didakten war, umfaßte somit ein ungeheures Gebiet. Ebenso mit den alten
wie mit den mittelalterlichen Schriftstellern war er vertraut, und überragte
gerade durch diese Kenntnis der damals verachteten mittelalterlichen Litteratur
weit die Humanisten seiner Zeit. Zu all seinen Vorgängern aber nahm er in
durchaus selbständiger Weise Stellung²⁷).

Anhang: Schüler der ersten mailänder Zeit

Am Ende des 5. Kapitels ist schon die Rede davon gewesen, daß Predas
Madonna Litta, die frühen Madonnen Boltraffios und vielleicht das Fresko
der Madonna in Vaprio (von Sodoma?) dem Ende des Jahrhunderts an-
gehören mögen. Hier sei noch etwas näher auf diese und andre Schüler und
Nachfolger Leonardos aus seiner ersten mailänder Zeit eingegangen, nament-
lich soweit deren Arbeiten Leonardo selbst zugeschrieben worden sind.

Vor allem müßte hier Bernardino de' Conti genannt werden, wenn Morelli
mit seiner Behauptung recht hätte, daß Conti die sogenannte Pala Sforzesca von
1495 in der Brera und somit auch die
Madonna Litta in St. Petersburg ge-
malt habe. Dann würde ihm auch
die Zeichnung zum Kopf des jungen
Massimiliano auf der Pala Sforzesca,
die die Ambrosiana bewahrt, und dem-
nach eine ganze Reihe Leonardo fälsch-
lich zugeschriebener Zeichnungen zu-
zuweisen sein. Ich hoffe aber in mei-
ner Abhandlung über Ambrogio Preda
und Leonardo da Vinci (im Jahrbuch
der Kunstsammlungen, Wien 1906, 1)
den Nachweis geführt zu haben (S. 6),
daß für eine solche Annahme jeder
Grund fehlt. Conti ist ein im übrigen
ziemlich schwacher Schüler der alt-
lombardischen Schule, dessen Wirken
sich gerade für die Jahre von 1496 bis
1506 meist Jahr für Jahr durch bezeich-
nete und datierte Werke, fast aus-
nahmslos Bildnisse, verfolgen läßt.
Aus solchem Überblick aber geht aufs



AMBROGIO PEDA
Die Pala Sforzesca. Brera

deutlichste hervor, daß er mit Leonardo überhaupt nichts zu tun hat, und nur im Jahre 1501 einmal (in der Madonna von Bergamo) ein Werk geschaffen hat, das eine gewisse Beeinflussung durch Leonardo erkennen läßt, die aber freilich kaum als eine unmittelbare bezeichnet werden kann, sondern eher durch einen Schüler oder Nachahmer Leonardos, wie etwa Preda, vermittelt sein wird. Conti, der aus Maniago bei Lecco am Comersee stammt, aber als Pavese bezeichnet wird, somit wohl in Pavia lebte, dürfte um 1470 geboren sein. Seine datierten Bilder sind die folgenden:

1. Der kleine Francesco Sforza, der Sohn Gian Galeazzos, 1496, in der Anticamera della udienze im Vatikan (Abb. Beltrami, Sala delle Asse 58).

2. Männliches Bildnis, 1497. Samml. Crespi, Mailand.

3. Kardinal, 1499. Berlin.

4. Männliches Bildnis, 4. Nov. 1500. Paris, Samml. Mad. André (aus der Samml. Vittadini in Mailand).

5. Sixtus Ruerus Balvus, 1501. Berlin, K. Schloß (Abb. Rassegna 1905, 62).

6. Madonna, 1501. Bergamo.

7. Catellanus Trivulcius, 1505. Ehemals beim Grafen d'Angrogna in Turin (Abb. Rassegna 1905, 62).

8. Aloisius Bexutius, 1506. Berlin, Vorrat des Kaiser Friedrich Museums. Diesen ist u. a. anzureihen das undatierte männliche Bildnis der Sammlung Borromeo in Mailand Nr. 56.

Die ihm von Morelli zugeschriebenen, unter Leonardos Namen gehenden Werke stammen vielmehr nach Ausweis des von 1494 datierten Bildnisses des Bartolomeo Archinto in der Londoner Nationalgalerie von Preda, der nachweislich schon vor 1494 gemeinsam mit Leonardo gearbeitet hat, indem er die beiden Engel zu den Seiten von Leonardos Madonna in der Grotte fertigte und sich schon in diesen beiden Tafeln als der früheste unter denjenigen mailänder Malern erwies, die durch Leonardo unmittelbar beeinflußt worden sind. Ihm ist außer der Madonna Litta auch das männliche Bildnis in der Ambrosiana, die Auferstehung Christi in Berlin und die Keuschheit beim Grafen Czartoriski in Krakau zuzuschreiben, weiterhin aber gehören ihm wie die Zeichnung zum jungen Massimiliano und die zum jungen Francesco, dem Sohne Gian Galeazzos, so auch die Vorzeichnungen zu den Köpfen des Christkinds und des Johannesknaben zu dem Londoner Exemplar der Madonna in der Grotte, die im Louvre bewahrt werden, an und damit all die vielen diesen entsprechenden Zeichnungen im Louvre, in den Uffizien, in der Ambrosiana, im Britischen Museum, in Windsor und in Weimar, welche



KOPF DER MADONNA LITTA
Silberstiftzeichnung. Louvre (ehemals Samml. Vallardi)

fälschlich Leonardo zugeschrieben werden und so stark dazu beigetragen haben, das Bild von der künstlerischen Eigenart dieses Meisters zu verwischen. Erscheint die Übereinstimmung des weiblichen Bildnisses in der Ambrosiana mit Predas bezeichnetem Bildnis des Kaisers Maximilian von 1501 in Wien, vor dem es übrigens entstanden sein muß, nicht überzeugend, so bleibt nichts andres übrig, als es einem andern bisher noch nicht nachgewiesenen lombardischen Künstler zu geben; mit Leonardos Auffassungs- und Darstellungsweise hat es jedenfalls nichts gemein, so anziehend und schön es an sich auch ist: daher reicht auch die altüberlieferte Benennung als Leonardo (seit 1625 nachweisbar) nicht aus, um es diesem zu geben.

Von Boltraffio wissen wir mit Bestimmtheit, daß er Leonardos Schüler gewesen ist, wie Vasari (IV, 51) es ausdrücklich am Schluß seiner Biographie Leonardos sagt: *Era discepolo di Lionardo Giovanantonio Boltraffio milanese, persona molto pratica ed intendente*; in der zweiten Ausgabe fügt er hinzu: *che l'anno 1500 dipinse in nella chiesa della Misericordia fuori di Bologna in una tavola a olio, con gran diligenza, la Nostra Donna* (folgt die Beschreibung der Madonna Casio in Louvre), *opera veramente bella*; ed in quella scrisse il nome suo e l'esser discepolo di Lionardo (diese Inschrift ist nicht mehr vorhanden). *Costui ha fatto altre opere ed a Milano ed altrove, ma basti aver qui nominata questa che è la migliore.* Zu seiner im Castell Sforzesco bewahrten Grabschrift, wonach er 1516 im Alter von 49 Jahren gestorben, somit 1467 geboren ist, paßt es daß Leonardo ihn im April 1491, unter der Bezeichnung Gian Antonio, als seinen Gehülfen anführt; er war damals gegen 24 Jahr alt und gehörte somit gleich Preda zu den Künstlern, welche am frühesten sich an Leonardo anschlossen. Von allen aber war er auch derjenige, der dem Geist des Meisters am nächsten kam, während er zugleich sich in höherm Grade als die übrigen seine Selbständigkeit zu bewahren wußte. Noch im Jahre 1507 nennt Leonardo seinen Namen in der Notiz: „*tornio del Boltraffio.*“ Mit Sicherheit kennen wir seinen Stil erst vom Jahre 1500 an, als er die Madonna Casio im Louvre malte, und weiterhin von seiner mit diesem Bilde im wesentlichen übereinstimmenden h. Barbara in Berlin, von der wir jetzt (durch F. Malagazzi-Valeri in der Kunstchronik 1904/5, 31) wissen, daß sie 1502 für S. Satiro gemalt worden ist. Rückschließend von diesen Bildern hat man ihm auch eine Anzahl Werke zugeschrieben, die ihrer herbern Auffassung und der geringren Weichheit ihrer Durchführung nach noch früher entstanden sein müssen. Es sind das vor allem einige Madonnendarstellungen, die einen ähnlichen Geist atmen wie Predas Madonna Litta, somit ziemlich um die gleiche Zeit entstanden sein werden wie diese, wenn sie auch von einer anders



CESARE DA SESTO
Fresko in S. Onofrio, Rom

gearteten Individualität Zeugnis ablegen; dann einige Bildnisse. Die Madonnen sind diejenigen in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand und die im Pester Museum, die freilich von einzelnen Forschern in seine späte, reife Zeit versetzt werden, jedoch hierher gehören, da sie eine Vorstufe für die Madonna in der Nationalgalerie von London zu bilden scheinen, welche sich durch einen größeren Reichtum der Modellierung wie durch einen weichen Umriss auszeichnet, daher bereits zu den völlig selbständigen Schöpfungen gleich nach 1500 überleitet, während der Künstler einige Jahre später, in seiner großen Madonna mit Heiligen der Sammlung Pálffy in Preßburg, bereits einer leeren und manierten Nachahmung Leonardos anheimfiel. Auch die freie Kopie nach der Madonna Litta, in der Sammlung Poldi-Pezzoli, gehört noch den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts an und stellt somit ebenso einen Zusammenhang Boltraffios mit Preda her, wie sie einen ungefähren Anhaltspunkt für die zeitliche Einreihung der Petersburger Madonna bietet. Wie von einigen Bildnissen, dem Lodovico il Moro der Sammlung Trivulzi in Mailand und dem männlichen Bildnis bei G. Frizzoni daselbst, sowie einem andern beim Hofantiquar Jul. Böhler in München, gilt das gleiche auch von dem Jüngling, der seine rechte Hand unter dem Mantel hält, beim Herzog von Devonshire (Mailänder Ausstellung des Burlington Club in London von 1898, Nr. 46,

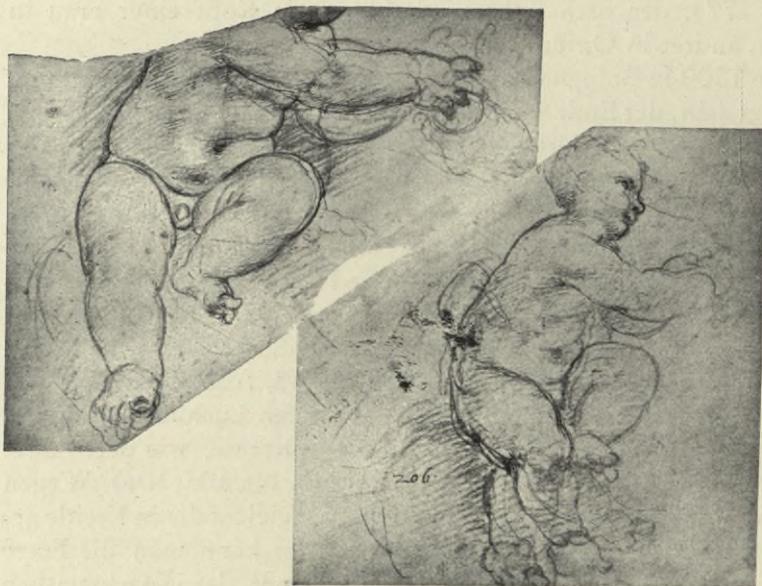
Abb. Taf. X rechts), und dem Jünglingsbildnis als Sebastian der Sammlung Stroganof in St. Petersburg. Dazu die Zeichnung einer Madonna beim Herzog von Devonshire in Chatsworth (Abb. Müntz Taf. 6).

Wegen des stärker ausgeprägten leonardesken Typus, der jedoch von einer höchst anmutvollen, ganz individuellen Kindlichkeit erfüllt ist, wird eine Reihe von Schöpfungen Boltraffios, welche die Profilstellung bevorzugen und sich durch eine solche Beschränkung als Jugendarbeiten erweisen, einer noch frühern Zeit angehören, die etwa um die Mitte der neunziger Jahre angesetzt werden mag. Solcher Art ist der Narziß in der Sammlung der Uffizien; übereinstimmend auch beim General Ellis in England (Burl. Club 1898 Nr. 47^a, Abb. Taf. XI); die Madonna im Besitz des Herrn Ch. Loeser in Florenz (wovon die Galerie Crespi in Mailand eine Wiederholung besitzt, Abb. in Venturis Gall. Crespi 237 und 239); der h. Sebastian beim Earl of Elgin in England (Burl. Club 1898 Nr. 47, Abb. Taf. X links); der Profilkopf eines Jünglings in Rund, in Bamberg, die Halbfiguren von weiblichen Heiligen in Runden in der Hinterkirche von S. Maurizio zu Mailand, und einige ähnliche Zeichnungen, die unter Leonardos Namen gehen, wie die Madonna in Chatsworth (Nr. 48), das Profilbildnis einer jungen Frau und das eines Jünglings im Louvre (Nr. 177), der nach links niederblickende Kopf einer Frau in Windsor und ein anderer in Oxford (s. Colvin).

Da wir Boltraffio 1500 in Bologna antreffen, so mag er dorthin in Begleitung Leonardos gelangt sein, der Ende 1499 Mailand verließ, zu Anfang 1500 sich in Venedig aufhielt und von dort seinen Weg nach Florenz nahm, der ihn über Bologna führte. Ein solcher Umweg über Venedig würde auch den plötzlichen Wandel in der Auffassungsweise Boltraffios, die größte Breite seiner Zeichnung und den neuen Duft seines Kolorits erklären. Aus der Zeit nach der Madonna Casio stammt dann das große Bild mit einem anbetenden Stifterpaar in der Brera (Abb. bei Carotti im 4. Band der Gallerie Nazionali Italiane, 1899) das Bildnis des Girolamo Casio daselbst, der männliche Profilkopf bei L. Mond in London (Burl. Club 1898 Nr. 48, Abb. Taf. XII), das Bildnis der sogen. Clarice Pusterla beim General Grafen Luchino del Mayno in Mailand und jene schönen großen Bildnisköpfe in Kreide, wie deren zwei sich in der Ambrosiana befinden (Abb. bei Rosenberg Nr. 105, 106). Wegen einer gewissen Ähnlichkeit der letztgenannten mit der gleichfalls in Kreide gezeichneten Halbfigur der Isabella von Este im Louvre kann man die Frage aufwerfen, ob nicht auch letztere von Boltraffio her stammt, der ja nachweislich am Hofe von Mantua sich aufgehalten hat. Darüber wird noch weiterhin zu handeln sein.

Es bleibt uns die Frage übrig, ob die Belle Ferronnière des Louvre wohl mit Recht Boltraffio zugesprochen wird oder nicht, und bejahendenfalls wie sie in dessen Werk einzuordnen sei. Soviel ich weiß, hat Ch. Loeser (nach Frizzoni in der Zeitschr. f. b. K. 1894, 79) zuerst den Namen Boltraffios genannt. Die meisten Forscher halten an dem Namen Leonardos fest. Und das läßt sich auch erklären aus der Vorzüglichkeit der Auffassung wie der Durchführung. Für Leonardo erscheint aber die Ruhe sowohl des Charakters wie seiner Darstellung durchaus ungewohnt und abweichend von dem gesteigerten geistigen Leben und Seelenausdruck, den wir in allen seinen Werken antreffen. Auch die Nebeneinanderstellung ausgesprochener, wengleich schön zusammengestimmter Farben, die Wahl des schwarzen Hintergrundes, die weiche und kräftige, aber doch in breiten, wenig bewegten Flächen zusammengehaltne Modellierung sprechen gegen Leonardo, dem es bei seinem Hell- und Dunkel und seinem Relief vor allem auf die Herausarbeitung des Körperhaften innerhalb eines vom Licht vollständig durchfluteten Raumes ankam, wobei die feinsten Gradunterschiede zwischen Hell und Dunkel durchgebildet werden konnten, während die Farbe der Gegenstände innerhalb der einheitlichen

Durchmodellierung des Ganzen nur in starker Abstönung hervortrat. Von ihm, der die Bedeutung der Hände, ihrer Bildung und ihrer Bewegung wie kein anderer kannte, hätte sich am wenigsten erwarten lassen, daß er die sicher höchst sprechenden Hände dieses so



CESARE DA SESTO
Rötelzeichnung. Windsor

schön geformten Wesens hinter einer Brüstung versteckt haben sollte. Die feinen Haarsprünge kommen wohl ähnlich auch auf der Mona Lisa vor, sind aber noch viel mehr bezeichnend für gewisse Malereien Predas und besonders Boltraffios. Wolinsky (251) muß recht gegeben werden, wenn er das Bild namentlich deshalb Leonardo abspricht, weil es eine gesunde Schönheit und eine, wie er sagt, demokratische Kraft und Schlichtheit ausatmet, die Leonardo fremd gewesen seien; ohne seiner Schilderung Leonardos als eines nervösen Sensationssuchers und andererseits eines die Menschen verachtenden und sie kaltblütig für seine eignen Zwecke gebrauchenden Experimentators beizustimmen, müssen wir doch zugestehen, daß das Genügen an der Darstellung einfacher äußerlicher Schönheit nicht seine Sache war, da ihm vielmehr bei allen seinen Schilderungen, sei es weiblicher sei es männlicher Gestalten, ein wenn auch von äußerster Anmut und Vornehmheit erfülltes, so doch seelisch in hohem Maße erregtes und daher sehr verfeinertes und schwer in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegendes Ideal vorschwebte. In dieser Hinsicht nähert sich Preda in seinen Zeichnungen sehr dem Meister, während für Boltraffio gerade die Verbindung seelischer Ruhe mit einer vornehmen und lebenswürdigen Auffassung bezeichnend erscheint.

Die jugendliche Schöne im Anfang der Zwanziger ist leicht nach links, mit dem Kopf fast gerade auf den Beschauer blickend dargestellt. Die Stellung der Augen, sagt Rosenberg (56), „die dem Beschauer, auch wenn er sich abgewendet hat, noch nachzublicken scheinen, hat zum Teil freilich das Wunder der bezaubernden Wirkung hervorgebracht; aber auch die fein gewölbten Lippen umspielt ein Zug von Anmut, von sonnigem und gelaßnem Wesen, das für eine Frau von überlegnem Geiste spricht.“ Gerade in der Wahl sehr bewegter und dabei doch ganz ungesucht erscheinender und sehr anmutig wirkender Stellungen lag Boltraffios Stärke während seiner leonardesken Zeit. Das viereckig ausgeschnittne tief ziegelrote Kleid, mit schmalen goldnen Litzen benäht und am Ausschnitt von einer breiten Goldstickerei eingefast, ist der Mode der neunziger Jahre gemäß über ein festes und plattes Mieder gezogen, während die Ärmel, welche durch gelbliche Bänder gehalten werden, zwischen denen das feine weich sich kräuselnde Hemd im Puffen herausgezogen ist, bauschig niederwallen. Das tief-warmbraune, platt anliegende Haar, welches die Ohren völlig verdeckt und bis an die Augenwinkel heranreicht, ist ganz hinten durch ein Goldnetz zusammengehalten. Hoch auf der Stirn trägt die Dargestellte einen an einer schmalen Schnur befestigten Edelstein. Eine dreifach um den Hals geschlungne, abwechselnd schwarz und weiß gemusterte Schnur fällt ihr auf das Mieder hinab. Das dunkel, aber warm und weich

modellierte Fleisch zeigt an der Backe den rötlichen Widerschein der schön gerundeten, von der vollen Sonne getroffenen Schulter. Auch diese letzte Eigentümlichkeit, so sehr sie seinen im Trattato vorgetragnen Lehren entspricht, würde von Leonardo nicht in so stark bemerklicher Weise herausgearbeitet worden sein.

Wenn Loeser zum Vergleich auf ein Bild Boltraffios beim General Grafen del Maino in Mailand verweist, so kann ich hier nicht darauf eingehn, da ich das genannte Bild nicht aus eigener Anschauung kenne. In die Entwicklung Boltraffios würde das Pariser Bild aber, das dem Vergleiche mit Werken Predas gemäß in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstanden sein muß, sehr wohl hineinpassen, namentlich wenn man es mit der Pester Madonna Boltraffios zusammenhält. Den Gedanken an Preda, den ich einst in *L'Arte* (1903, 31) geäußert habe, habe ich aufgegeben, da sowohl die Weichheit der Modellierung wie die Ruhe und doch Lebendigkeit im Ausdruck gegen diesen Künstler sprechen. Zu Boltraffio dagegen paßt beides ebenso wie der volle Lichteinfall, den Waagen (*Kunstw. und Künstler in Paris* [1839] 423) als eine Seltenheit bei Leonardo an jener Stelle erwähnt, wo er das Bild als das schönste, das der Louvre vom Meister besitze, anführt. Und wenn Bode (*Jahrb.* 1886, 240), der übrigens die Madonna Litta und die Pester Madonna einem und demselben Leonardoschüler zuweist, den Verfertiger des letztgenannten Bildes als den „dem Leonardo am nächsten kommenden Schüler desselben“ bezeichnet, so wird Leonardo noch am wenigsten nahegetreten, wenn man das besonders schöne Pariser Bild diesem seinem Hauptschüler, eben dem Boltraffio, zuweist. Frizzoni (*Arte* 1906, 409) führt selbst an, daß Leonardo sonst nie den Hintergrund ohne Landschaft gelassen habe; hier freilich könne es sich eben um eine Ausnahme handeln!

Die Dargestellte wird gewöhnlich als die belle Ferronnière, eine der Geliebten Franz I., bezeichnet, die jedoch Leonardo erst in Frankreich, also zu einer weit spätern Zeit, als zu der das Bild wirklich entstanden ist, hätte malen können, und die zudem schon 1515 gestorben sein soll, so daß Leonardo nicht einmal mehr in der Lage gewesen wäre, sie noch nach dem Leben zu malen. Der Pater Dan bezeichnet die Dargestellte 1642 als die Herzogin von Mantua. Das würde schon einer Vermutung näher kommen, die P. Valton an Müntz (209 Anm.) mitgeteilt hat, wonach es sich, nach Ausweis einer Medaille, um Elisabetta Gonzaga Herzogin von Urbino handeln würde. Amoretti nannte sie (170) fabelhafterweise Anna Boleyn, an einer andern Stelle aber hatte er sie, wohl einer ältern Angabe folgend, als Lucrezia Crivelli bezeichnet, was sich, falls die Benennung auf Elisabetta Gonzaga sich nicht bewähren sollte,

wohl am ehesten als Vermutung aufrechterhalten ließe, da das Verhältnis Lodovico il Moros zu Lucrezia, einer der Hofdamen seiner Frau, gerade in die Entstehungszeit des Bildes fällt, indem es im Jahre 1495 begonnen zu haben scheint (era cotto più che mai della Crivelli, schrieb im August dieses Jahres Girol. Stanga an Isabella von Este, ma lo faceva cum grande modestia et tanto cautamente del mondo) und 1497, vielleicht infolge der Geburt eines Sohnes Giovanni Paolo, des spätern Stammvaters der Herzöge von Caravaggio, durch eine namhafte Schenkung Lodovicos besiegelt wurde. — Der Vergleich mit der Medaille auf Elisabetta Gonzaga, Herzogin von Urbino (verheiratet 1489, † 1528; siehe Armand, Médailleurs italiens [1883] II 118; Abb. im Trésor de Numism. Méd. Ital. 2. partie [1836] Taf. 24, 3) könnte nach Tracht und Gesichtsschnitt wohl für die Identität der Dargestellten sprechen, namentlich wenn man annimmt, daß die Medaille früher als das Bild, bereits bald nach 1490, angefertigt worden sei. (Abbildungen bei Müntz 541 und Rosenberg Nr. 41.)

Oggionnos Entwicklung ist noch zu wenig aufgeklärt. Ich wüßte der Zeit vor 1500 nur das Sebastiansbildnis in Rund zuzuschreiben, das bei Dr. G. Frizzoni unter dem Namen Boltraffios geht.

In einer nähern Beziehung zu den frühen Werken Boltraffios steht Cesare da Sesto, wenn auch dessen



AMBROGIO PREDÀ
Ambrosiana

Wirksamkeit vielleicht erst mit dem neuen Jahrhundert begonnen hat. Von Daten aus dem Leben dieses Künstlers kennen wir so gut wie nichts. Morelli (Gal. Borghese [1890] 210) läßt ihn um 1480 geboren sein und von 1507 bis ungefähr 1512 in Mailand unter dem unmittelbaren Einfluß Leonardos wirken. Später, in Rom, habe er namentlich Raphael nachgeahmt. Als einer der besten und zugleich selbständigsten Vertreter des spätern Leonardo-Stils tritt er in den beiden Bildern der Brera hervor, der lieblichen Madonna unter dem Baum und der h. Familie mit dem Johannesknaben (andre Exemplare beim Earl of Carysfort, bis 1888 bei Lord Monson, und ohne den Johannesknaben in der Eremitage); ferner in zwei Rötelzeichnungen eines segnenden Christkinds, einer in Windsor (Abb. bei Morelli, Gal. Borghese, zu S. 212) und einer ähnlichen sehr schönen im Louvre.

Das Motiv des linken angezogenen Beines kehrt nun auf einem Karton der Sammlung Bonnat wieder (Abb. bei Müntz zu S. 454), der gewöhnlich Boltraffio zugeschrieben wird, da das Christkind hier offenbar nach demselben Modell gezeichnet ist, das auch Boltraffio für seine Madonna der Sammlungen Loeser und Crespi verwendet hat; die weiche und etwas kalligraphische Behandlungsweise dieses Kartons spricht aber viel mehr für Cesare de Sesto, mit dessen oben angeführten Gemälden sie auch durchaus zusammengeht. Diesem Künstler wird auch der große, ganz ähnlich behandelte Karton der Madonna mit den beiden Kindern bei Bonnat angehören (Abb. bei Müntz S. 73 und in Venturis Gall. Crespi 241), vielleicht weiterhin die Rötelzeichnung mit der Studie zu einem Johannesknaben in Venedig, wonach eine Kopie in Chantilly vorhanden ist (Abbildungen beider Zeichnungen einander gegenüber bei Rosenberg Nr. 84 fg.), und die Vorlage wonach Cavalli sein Christkind auf dem Blättchen in Venedig mit den beiden Profilbildnissen gefertigt hat (Abb. bei Morelli, Gal. Borghese, zu S. 240).

Dann würde es sich fragen, ob nicht Cesare de Sesto auch für das Fresko von S. Onofrio in Rom, das nicht, wie bisher allgemein angenommen wurde, erst in der Zeit nach 1510, sondern bereits um 1505 ausgeführt worden ist, in Frage zu kommen habe (Abb. bei Müntz 435), da die Stellung des Christkinds derjenigen auf dem Bonnatschen Karton eines solchen Kindes nahe verwandt ist²⁵).

Zu den Schülern aus Leonardos erster mailändischer Zeit ist endlich Francesco Napoletano zu rechnen, der Preda besonders nahe steht, dessen Eigentümlichkeiten aber: die starke, fast metallisch wirkende Modellierung und das äußerlich unruhige, innerlich jedoch wenig belebte Wesen der Figuren, er noch stark übertreibt. Das einzige bezeichnete Bild seiner Hand, die kleine Ma-



WEIBLICHER STUDIENKOPF
Kreidezeichnung. Windsor

donna mit dem h. Sebastian und Johannes d. T., befand sich bis 1895 in der Sammlung Bonomi-Cereda zu Mailand und ging dann in den Besitz des Künstlerguts in Zürich über (Carl Brun, Jahresbericht der Eidgen. Kommission der G. Keller-Stiftung von 1895; nach Carotti, Le opere di Leon. ec. 62 Anm.). Die Bezeichnung lautet: Franciszo Napolitano, und ist mit dem Stiel des Pinsels aus der weichen Farbe herausgeschabt (Abb. bei Guido Cagnola in Rass. 1905, 81). — Damit stimmt genau überein die Madonna in der Brera (Abb. ebend. 82), welche einst unter dem Namen C. da Sestos von der Akademie in Venedig eingetauscht wurde. — Morellis Annahme (Gal. Borgh. 203 Anm.), die auch Jo. de Vasconcellos in seiner Ausgabe des Francesco de Hollanda (Wien 1899, S. CXXVII) teilt, daß er mit jenem Franc. Pagano Napoletano identisch sei, der zusammen mit einem Paolo di Aregio in der Kathedrale von Valencia gemalt hat, läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten, nachdem C. Justi (im Repertor. 1893, 1 fgg.) nachgewiesen hat, daß es sich bei dieser Arbeit nicht um die 1507 fgg. ausgeführten Flügelbilder des Hochaltars handelt, die tatsächlich leonardesken Gepräges aber von zwei ganz andern Künstlern ausgeführt sind, sondern um Fresken die bereits in den Jahren 1471–81 entstanden waren, jetzt übrigens zerstört sind. (Weitres darüber bei Gelegenheit von Leonardos Schlachtkarton).

VII

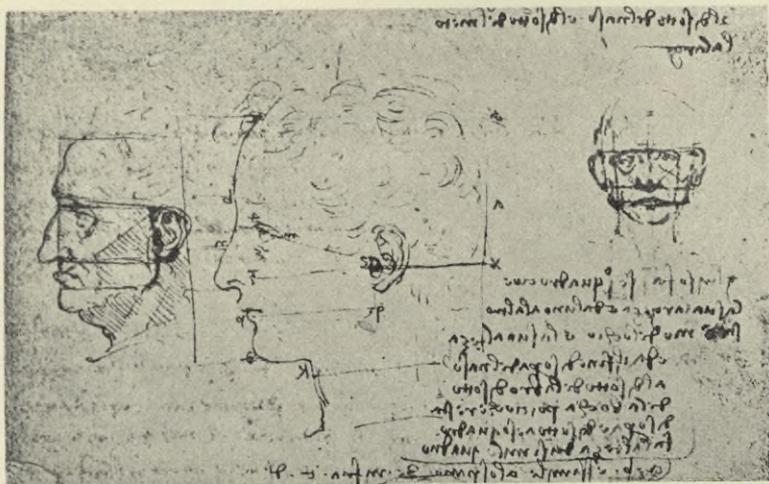
Lodovicos Sturz 1499



Leonardos Vermögensverhältnisse müssen sich in den letzten Jahren der Herrschaft Lodovico il Moro zeitweilig sehr ungünstig gestaltet haben, denn wir besitzen eine Reihe von Aufzeichnungen seiner Hand, die von beweglichen Klagen erfüllt sind. Andererseits aber wissen wir, daß er im Dezember 1499, bevor er Mailand verließ, eine Summe von 600 Dukaten sich nach Florenz überweisen ließ. Von Not und Armut kann also nicht die Rede sein, wie er denn auch vorher ein Jahresgehalt von 500 Scudi bezogen hat; zum vollen Ersatz seiner Unkosten, die bei Werken wie dem Reiterdenkmal und dem Abendmahl groß gewesen sein müssen, wird er freilich nicht gelangt sein. Dafür suchte Lodovico il Moro im letzten Jahr seiner Herrschaft ihn wenigstens durch die Schenkung eines Grundstücks, eines Weinbergs, einigermaßen zu entschädigen¹⁾.

Erhalten haben sich Teile von Briefentwürfen, die an Lodovico il Moro gerichtet waren und wahrscheinlich aus dem Anfang des Jahres 1498 stammen. In dem einen, der gleich dem andern im Cod. Atl. aufbewahrt ist, bittet Leonardo um Aufträge, spricht von Abgaben, auf die der Herzog Anweisungen ausstellen kann, von Leuten, die eher warten können als er, von der Absicht, eine andre Kunst zu ergreifen; er wisse wohl, daß der Herzog jetzt andre Sorgen habe, daher habe er sich auch ruhig gefügt, als ihm bedeutet wurde, von seinen kleinen Nöten zu schweigen; er wolle den Herzog nicht erzürnen und stehe stets zu seinen Diensten; vom Reiterbild spreche er nicht, denn er kenne die Ungunst der Zeiten; für zwei Jahre schulde man ihm den Lohn, zwei Helfer (maestri) habe er fortdauernd in Lohn gehabt, und nur etwa 15 Lire habe man ihm auf dieses Werk bezahlt (?); gern hätte er Werke geschaffen, die ihm weithin Ruhm verschafft hätten, aber er habe nicht gewußt, wohin sich wenden; er hätte mehr darauf achten müssen, sich den Lebensunterhalt zu verschaffen; der Herzog möge sich des Auftrags entsinnen, die Camerini auszumalen²⁾.

Mit diesem Briefentwurf stehen offenbar auch die Bruchstücke von Notizen im Zusammenhang, die auf der andern Seite desselben Blattes sich befinden. Darin ist die Rede von einer Herstellung aus Baumstümpfen für den Stall des Galeazzo (Sanseverino); im Zusammenhang mit (Marchesino) Stangas Namen sind verschiedene Benefizien (Einkünfte) erwähnt, von der Porta Nuova, von Monza; dann ist von einem Irrtum in bezug auf einen Bewurf die Rede; und schließlich heißt es: erst die Einkünfte (aus den Abgaben an den Toren), dann die Arbeiten, darauf aber Undank und weiter das unwürdige Jammern und (hier ist die Schrift abgerissen). Die Benefizien bringt Müller=Walde (109)



PROPORTIONSSTUDIEN
Federzeichnung. Windsor

mit einer undatierten Notiz Leonardos (im Ms. B, siehe R. 1509) in Zusammenhang, wonach er an einem 28. April von Marchesino Stanga die beträchtliche Summe von 103 Lire 12 Soldi ausgezahlt erhalten hat (a di 28 d'aprile ebbi da Marchesino l. 103 e s. 12), und Müller=Walde meint, Lodovico il Moro werde ihm wohl Anweisungen (das könnten die auf der andern Seite des Blattes vorkommenden assegnationi sein) auf die bei den Stadttoren zu erhebenden Einnahmen ausgestellt haben³⁾.

Aus der gleichen oder einer nur um weniges früheren Zeit muß auch ein anderer Briefentwurf stammen, der gleichfalls an Lodovico il Moro sich wendet, ähnliche Klagen enthält und sehr wichtige Aufschlüsse über die Arbeit am Abendmahl bringt. Nach mehrfachen Ansätzen, einen Anfang zu finden,

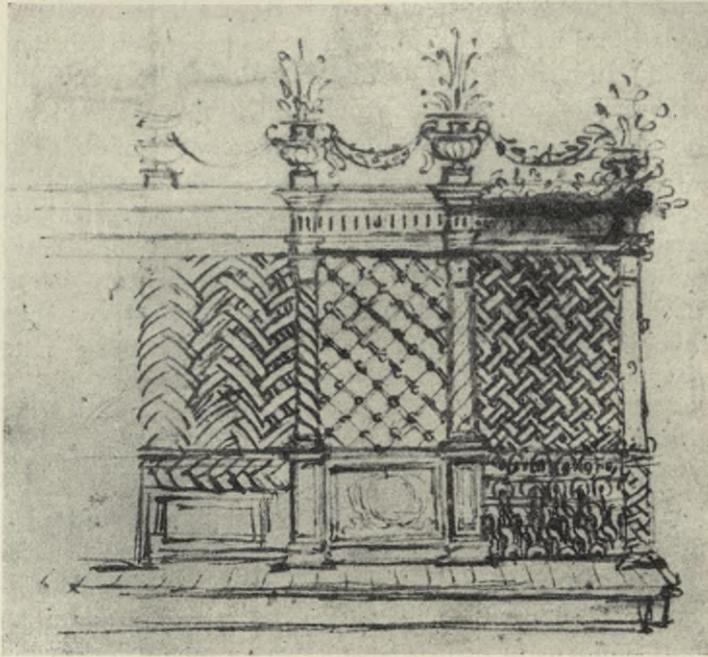
heißt es darin: Sehr bedaure ich, daß die Sorge um die Gewinnung meines Lebensunterhalts mich genötigt hat, das Werk zu unterbrechen (wie aus dem weitern hervorgeht, handelt es sich dabei um das Abendmahl), welches Euer Gnaden mir aufgetragen hat. Doch hoffe ich bald (durch einige kleinre Arbeiten) soviel gewonnen zu haben, daß ich Euer Exzellenz mit gesammelter Kraft werde zufriedenstellen können. Sollte Euer Gnaden glauben, daß ich Geld habe, so würden Sie sich täuschen: Durch 36 Monate hindurch habe ich sechs Gehilfen zu erhalten gehabt und bisher nur 50 Dukaten dafür bekommen. — Bei den Briefanfängen am Beginn befindet sich auch der Satz: vielleicht hat Euer Exzellenz dem messer Gualtieri (G. da Bescapè, dem Leiter der Bauarbeiten, der zu Anfang des Jahres 1498 öfter dem Herzog über die Bauten am Kastell zu berichten hat) keinen andren Auftrag erteilt, weil Sie glaubten, daß ich Geld hätte⁴⁾.

Endlich dürfte mit dieser Zeit der Not auch Leonardos Entwurf zu einem Brief an die Verwalter der Dombauhütte von Piacenza zusammenhängen, der sich im Cod. Atl. befindet. Es handelt sich dabei um die großen Bronzetüren, die damals für den Dom dieses auf mailändischem Gebiet gelegnen Ortes geplant wurden und zu deren Ausführung sich Leonardo durch eine dritte Person empfehlen ließ. Wenn Amoretti (64 Anm.) meint, daß Leonardo hier nur einen fremden, zu seinen Gunsten geschriebnen Brief abgeschrieben habe, so erscheint Richters Annahme (II, S. 400 Anm.), daß Leonardo selbst diesen Brief für eine andre Person abgefaßt habe, noch wahrscheinlicher. Es wird darin vor der voreiligen Wahl eines Meisters gewarnt, da man aus der Güte solcher Werke auf den Wert der Einwohner zu schließen pflege, wie aus dem großen Ruhm gefolgert werden könne, den der Stadt Florenz die Bronzetüren ihres Baptisteriums eingetragen hätten; Piacenza aber liege, ebenso wie Florenz, an der großen Heerstraße und werde daher von vielen Fremden besucht. Es komme sehr darauf an, ob die Bewerber auch die geeignete Vorbildung hätten: der eine verstehe wohl Becher zu treiben, der andre Rüstungen zu schmieden; einer gieße Glocken, ein anderer Schellen; ja selbst Geschützgießer drängten sich heran, wie bereits ein im Dienst des Herzogs stehender sich getröstet habe, daß er, wenn ihm die Empfehlung des Ambrogio Ferrari nichts nützen sollte, zu dem Herzog selbst reiten und von diesem ein solches Empfehlungsschreiben erhalten würde, daß Ihr ihm die Arbeit nie würdet abschlagen können (damit ist der Giovannino gemeint, der bereits beim Jahre 1497 erwähnt worden ist). Von hier aus dem mailändischen Gebiet werdet Ihr nichts andres als gewöhnliche Arbeit erlangen, denn hier gibt es niemand, der dazu taugt, als nur — glaubt es mir — Leonardo den Florenz-

tinier, der das Reiterstandbild des Herzogs Francesco in Bronze fertigt, welches nicht erst des Lobes bedarf und woran er wohl Zeit seines Lebens zu arbeiten haben wird, so daß ich im Hinblick auf die Größe des Werkes bezweifle, ob er es je wird zu Ende führen können. — Der Brief schließt mit dem Ausruf: welche Hoffnung haben erst diejenigen, die durch fortgesetzte Bemühungen in ihrer Kunst vorgeschritten sind, daß ihre Tüchtigkeit belohnt werde? Auf der andern Seite des Blattes stehen dann die wichtigen Worte: „Seht, da ist einer, den der Herzog (einst) von Florenz herangezogen hat, um dieses Werk auszuführen; er ist ein tüchtiger Meister, aber hat soviel zu tun, daß er es nie beenden wird. Was denkt Ihr wohl, welcher Unterschied zwischen dem Anblick eines schönen und dem eines häßlichen Werkes besteht? Hier ist Plinius anzuziehen⁵⁾.“

O bwohl der Krieg immer näher heranrückte, stand doch im Jahre 1499 das Kunstleben in Mailand nicht vollständig still. Andrea Solario, der bisher unter dem Einfluß der Venezianer gestanden hatte, bekundete in seinen Einzelgestalten Johannes des Täufers und der h. Katharina im Museum Poldi-Pezzoli eine leichte Beeinflussung durch Leonardo; Conti malte das Bildnis des Kardinals im Berliner Museum und erwies sich dadurch als auf der Höhe seines Könnens stehend; Lodovico il Moro selbst bewies seinen Eifer für die Ausschmückung der Kirchen des Landes dadurch, daß er Perugino, der damals in Florenz lebte, nachdrücklich drängen ließ, sein Bild für die Certosa von Pavia (das sich jetzt in London befindet) zu beenden. — Von der Blüte der Holzschnittkunst in Mailand legen zwei illustrierte Werke dieses Jahres Zeugnis ab: das von Signerre gedruckte *Tesoro Spirituale* und die Antiquarie *Prospettiche Romane composte per Prospettivo Milanese dipintore*, deren schönes Titelblatt jedenfalls stark durch Leonardo beeinflusst ist⁶⁾.

Leonardo selbst sollte noch von der verhältnismäßigen Ruhe, die zu Anfang des Jahres herrschte, Vorteil ziehen, da ihm Lodovico il Moro, um sich für die mannigfaltigen außerordentlichen Dienste, die der Künstler ihm geleistet, erkenntlich zu zeigen, auch um ihn noch fester an Mailand zu fesseln, am 26. April 1499 16 Ruten (pertiche zu 1,048 Hektar) eines Weinbergs schenkte, den er von der Abtei des h. Viktor außerhalb der Porta Vercellina gekauft hatte. In der Schenkungsurkunde gab der Fürst seiner Bewunderung für Leonardos Größe so warmen Ausdruck, daß dieses Schriftstück fast einzig in seiner Art dasteht. Er nennt ihn darin den berühmten Leonardo Vinci von Florenz und bezeugt ihm nach eigenem wie nach dem Urteil der besten Kenner, daß er es mit jedem Künstler des Altertums aufnehmen könne; wenn er ihn



GITTER

Federzeichnung. Cod. Atlanticus

auch bisher für die vielen Schöpfungen, welche eine wunderbare Erfindungsgabe aufs deutlichste bekunden, nicht nach Wunsch habe belohnen können, so wolle er doch nun einen Anfang damit machen⁷⁾.— Später gestattete Leonardo seinem Schüler Salai, auf der einen Hälfte des Grundstücks ein Haus zu erbauen; in seinem Testament vermachte er ihm

dann diese Hälfte, die andre aber seinem Diener Battista de Vilanis. Endlich im August 1499 kam es zum Einfall der Franzosen. Seit dem Februar schon hatte Ludwig XII. seine Truppen um Lyon und im Dauphinat zusammenzuziehen begonnen; im Mai war er im wesentlichen damit fertig, sagte am 9. Juni den Krieg an und konnte nun im Juli sein Heer, das auf etwa 30000 Mann geschätzt wurde, den Übergang über die Alpen beginnen lassen. Lodovico il Moro dagegen hatte in der ersten Hälfte des Jahres noch zuviel damit zu tun, seine Finanzen in Ordnung zu bringen und die Staatseinkünfte zu erhöhen, um vor dem Juli, also zu der Zeit, als schon die Franzosen die Alpen zu übersteigen begonnen hatten, ernstlich seine Rüstungen zu betreiben. Am 2. Januar hatte er alle seine Gläubiger versammelt, um von ihnen gegen Verpfändung seiner Juwelen noch weitere Vorschüsse zu erlangen; dann erhöhte er die Steuern und Abgaben, zog die Hälfte der Einnahmen aus den geistlichen Stiftungen ein, belegte die Lehnsherrn mit Auflagen, forderte von den Bürgern die Hälfte ihres Einkommens und rief endlich am 15. Juli durch eine pathetische Ansprache die Edelleute und Bürger zur Hilfe gegen den Feind

auf. Durch alle diese Maßnahmen erbitterte er aber nur die Bevölkerung gegen sich, ohne ausreichende Mittel zu erlangen, um sowohl Bundesgenossen zu werben als auch durch Bestechungen am französischen Hofe zu versuchen, den Krieg aufzuhalten. Der Kaiser Maximilian blieb lau und die Venezianer ließen sich selbst durch die Drohung, daß er den Sultan herbeirufen werde, nicht dazu bewegen, mit Lodovico gemeinsame Sache zu machen. Dazu bestand das Heer, das er endlich zusammenbrachte, meist aus Fremden; die Truppen Maximilians aber langten zu spät an, um ihm helfen zu können.

So stand Lodovico unzureichend gerüstet den Franzosen gegenüber und vermochte ihnen keinen ernstlichen Widerstand zu leisten. Nachdem der Einfall ins Herzogtum am 10. August begonnen hatte, wurde die Festung Alessandria am 29. August genommen. Damit war der Krieg eigentlich schon beendet. Trivulzi, der alte Gegner Lodovicos, näherte sich an der Spitze der französischen Truppen der Hauptstadt. Lodovico schickte am 31. August seine beiden Söhne unter dem Schutz seines Bruders Ascanio und des Galeazzo da S. Severino nach Deutschland voraus. Wohl hatte er noch die Hoffnung, mit Frankreich Frieden schließen zu können, da sein Schatzmeister Antonio da Landriano sich bereit erklärt hatte, dieses Geschäft um den von Ludwig XII. geforderten Preis von 200000 Dukaten zu vermitteln; doch wurde dieser tapfere Mann bei seinem Austritt aus dem Kastell von der wütenden Volksmenge ermordet. Da begab sich Lodovico am Sonntagabend den 1. September nach S. Maria delle Grazie, um am Grabe Beatrices seine letzte Andacht zu verrichten, und verließ dann am Morgen des 2. September, von seinen Truppen beschützt, die ihn im Park erwarteten, das Kastell, um über Como nach Innsbruck zu gehen, wo er am 6. Oktober eintraf. 240000 Scudi und viel Edelsteine nahm er auf dieser Flucht mit. Lucrezia Crivelli, die von Sanuto als seine Frau bezeichnet wird, begleitete ihn. Die Schlösser des Landes aber suchte er dadurch zu sichern, daß er den Borromei ihre Besitzungen von Angera, Arona, Vogogna zurückgab, dem Alessandro Crivello Galliate überließ, dem Francesco Bernardino Visconti die Sforzesca bei Vigevano schenkte usw.

Darauf öffnete Mailand am 3. September den Franzosen seine Tore. Am 6. zog Trivulzi an der Seite Cesare Borgias, des Bundesgenossen Frankreichs, in die Stadt ein. Nur das Kastell hielt sich noch. Doch wurde schon eine Woche später, am 13. September, mit dessen Kastellan Bernardino da Corte ein Waffenstillstand geschlossen, dem am 17. die schmachvoll verräterische Übergabe dieser mit Geschütz und Munition wohl versehenen Festung folgte, ohne daß auch der Versuch gemacht worden wäre, sie gegen die Belagerer zu verteidigen. Bei dieser Gelegenheit sollen die Malereien, die Leonardo im Kastell ausgeführt

hatte, zerstört worden sein⁸⁾. — Am 6. Oktober, während Lodovico in Innsbruck eintraf, hielt dann Ludwig XII. seinen triumphierenden Einzug in Mailand; am 27. ließ er sich zum Herzog ausrufen. In diese Zeit seines mailänder Aufenthalts fällt sein Besuch in S. Maria delle Grazie, wo Leonardos Abendmahl einen so gewaltigen Eindruck auf ihn machte, daß er daran dachte, das Gemälde von der Wand loslösen und nach Frankreich bringen zu lassen. Am 3. November zog ein großer Teil seines Heeres nach der Romagna, um Cesare Borgias Eroberungspläne durchzuführen; Ludwig aber kehrte am 7. nach Frankreich zurück. — Unter dem Joch und der Zügellosigkeit der französischen Truppen begannen nun die Mailänder sich nach Lodovico il Moro zurückzusehen, während dieser seinerseits von Deutschland aus Rüstungen betrieb, um sein Besitztum wiederzuerobern⁹⁾.

Noch am 1. August 1499 hatte Leonardo über die Bewegung und das Gewicht Aufzeichnungen gemacht (Cod. Atl. 104). Daß aber nun seines Bleibens nicht mehr in Mailand sei, sah er ein. Daher schickte er am 14. Dezember 1499 600 Dukaten an das Hospital von S. Maria Nuova in Florenz, damit sie ihm dort gutgeschrieben würden¹⁰⁾. Er selbst wird bald darauf Mailand verlassen haben, wahrscheinlich zusammen mit Luca Pacioli. Spätestens im März 1500 war er in Mantua bei Isabella Gonzaga und ging dann nach Venedig weiter, um endlich den Weg nach Florenz einzuschlagen.

Unterdessen war Lodovico il Moro von Innsbruck, wo er während des ganzen Monats Oktober von 1499 die Ankunft des Kaisers Maximilian vergeblich erwartet hatte, nach Brixen zurückgegangen, um von dort aus nachdrücklich die Anwerbung eines neuen Heeres, das wesentlich aus schweizer Söldnern gebildet wurde, zu betreiben. Zu Ende Januar 1500 hatte er 20—30000 Mann zusammen und brach um den 20. Januar mit 8000 Mann in die Valtellina ein, während gleichzeitig Chiavenna von seinen Truppen eingenommen wurde. Bellinzona öffnete sich ihm; am 31. wurde auch Tirano eingenommen und gleichzeitig Domodossola. Da die französische Besatzung zu schwach war, um den gleichzeitigen Übergang dieser verschiedenen Heerhaufen über die Alpen zu verhindern, beschränkte sich Trivulzi darauf, das mailänder Kastell stark zu befestigen, während die Stadt selbst durchaus zu Lodovico stand. Als jedoch Ascanio Sforza am 3. Februar von Como aus, wo er am 1. angelangt war, in Mailand einzog, um für seinen Bruder, den Herzog Lodovico, in der Corte Vecchia Wohnung zu machen, sahen sich die Franzosen genötigt, sich in die nahe gelegene Festung Novara zurückzuziehen; in dem mailänder Kastell blieb bloß eine Besatzung zurück.

Am 5. Februar in der Frühe zog nun auch Lodovico in Mailand ein, an der



FÄHRE
Rötelzeichnung. Windsor

XLIV



REGENLANDSCHAFT

Rötelzeichnung. Windsor

Spitze von 10000 Mann, gefolgt von einer Volksmenge, die bis zu 60000 angewachsen sein soll. Zuerst begab er sich in den Dom, dann in die Corte Vecchia. Dort hielt er gegen fünf Uhr nachmittags im Hof eine Ansprache, worin er seine ganze Beredsamkeit spielen ließ¹¹⁾. Anfangs floß ihm auch die freiwillige Beihilfe der Mailänder reichlich zu; dann aber ließ sie doch merklich nach¹²⁾. Am 5. März endlich konnte er die Belagerung des von den Franzosen besetzten Novara beginnen, die auch am 21. zur Kapitulation dieser Festung führte. Doch waren Lodovicos Truppen wenig zuverlässig und verließen ihn in immer steigendem Grade, da ihnen der Sold nicht pünktlich bezahlt wurde. Am 27. März versuchte es Lodovico noch einmal mit einer Ansprache an das mailändische Volk: die Vorhersagen der Astrologen hätten sich bestätigt, jetzt fühle er sich so stark, daß nichts ihn zurückhalten könne¹³⁾. Am 8. April zog dann das französische Heer, das bei Mortara Stellung genommen hatte, unter dem Oberbefehl La Trémoille's gegen das von Lodovico besetzte Novara. Es kam zu einem Kampf, in dem gegen 4000 Tote blieben. Darauf gingen die burgundischen Soldtruppen zu den Franzosen über und auch der größte Teil der Schweizer verließ Lodovico. So konnten die Franzosen in die Stadt eindringen und Lodovico in der Nacht vom 9. auf den 10. April gefangen nehmen. Wohl versuchte er am nächsten Tage, als die Besatzung Mann für Mann hinausmarschieren mußte, in Verkleidung zu entschlüpfen; doch wurde er verraten und vor den französischen Befehlshaber geführt. Am 10. April 1500 wurde auch Mailand wieder eingenommen¹⁴⁾. Am 17. April wurde Lodovico dann mit Galeazzo da San Severino und andern nach Frankreich geschickt, mußte am 2. Mai einen schmachvollen Einzug in Lyon halten und in einem eisernen Kasten seine Reise nach dem Schlosse du Lys St. Georges im Berri fortsetzen. Nachdem er von dort aus versucht hatte, in einem mit Stroh beladenen Wagen zu flüchten, dabei sich aber in den Wäldern verirrt hatte und schon am nächsten Tage wieder festgenommen worden war, wurde er in noch strengern Gewahrsam genommen. Einige Jahre darauf wurde er nach dem 30 Kilometer von Amboise entfernten Schloss Loches gebracht, wo er am (17.) 27. Mai 1508 starb¹⁵⁾.

Anhang: Zeichnungen der mailänder Zeit

Wie wir glücklicherweise aus Leonardos florentiner Zeit eine beträchtliche Zahl von Zeichnungen besitzen, welche teils das allmähliche Werden seiner Werke erläutern, teils einen vertieften Einblick in seine Gedanken- und Anschauungswelt gestatten: so haben sich auch noch genug Blätter erhalten, aus

denen das Wachsen seines Stilgefühls, die Bereicherung und gleichzeitige Vereinfachung seiner Formauffassung während der nachfolgenden mailänder Zeit hervorgehen. Soweit sich solche Zeichnungen an die großen Schöpfungen dieser Zeit, namentlich das Reiterdenkmal und das Abendmahl anschließen, sind sie bereits angeführt worden; andre aber konnten nicht an der ihnen zukommenden Stelle eingereiht werden, weil solche erst zu bestimmen war und der Gang der Darstellung durch Untersuchungen dieser Art unliebsam unterbrochen worden wäre. Manche von ihnen lassen sich freilich infolge ihrer Übereinstimmung mit mehr oder weniger datierten Blättern einigermaßen näher bestimmen; für andre dagegen fehlen solche Anhaltspunkte, so daß von ihnen zunächst nur im allgemeinen ausgesagt werden kann, sie seien über die Spitzigkeit seiner florentiner Zeit und deren noch etwas traumverlorne zarte Anmut bereits zu größerer Breite der Darstellung und einer mehr bewußten Kraft und Lebhaftig-



BEWEGUNGSFIGUREN
Kreidezeichnung. Windsor

keit des Ausdrucks vorgeschritten, jedoch ohne jenen vollen Reichtum und berückenden Zauber zu bekunden, zu dem er sein jugendliches Ideal erst während seines Aufenthalts in Florenz 1500 entwickelte. Solche Blätter lassen sich also nur überhaupt dieser mailänder Zeit zuteilen.

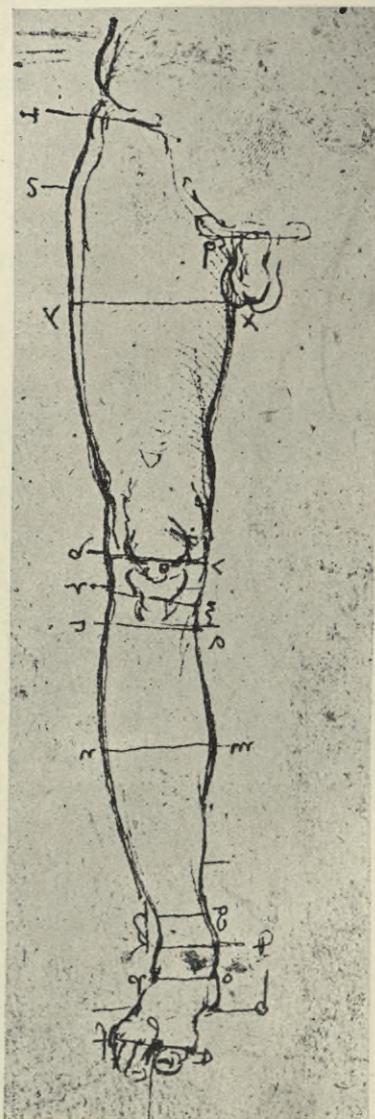
Notgedrungen fassen wir sie in diesem Kapitel zusammen, indem wir hoffen, daß es einer spätern Zeit gelingen wird, sie enger mit den einzelnen Entwicklungsstufen des

Künstlers zu verbinden, damit sie im Zusammenhang mit seinen übrigen Werken eingehender gewürdigt und in ihrem vollen Wert erschlossen werden können. Denn Zeichnungen sollten nicht, nach der immer noch zu sehr verbreiteten Gewohnheit, als Äußerungen einer besondern künstlerischen Betätigung gesondert von ausgeführten Werken der Malerei, Bildhauer- oder Baukunst behandelt werden, sondern vielmehr in engstem Zusammenhang mit solchen, da sie vielfach von Bestrebungen Zeugnis ablegen, die auf andre Weise teils überhaupt nicht, teils wenigstens nicht in vollkommen befriedigender Weise zu einer äußern Darstellung gelangt sind; vor allem aber weil sie unmittelbarer als die ausgeführten Werke in das Geistesleben des Künstlers einführen und daher die allerwichtigsten Urkunden für die Kenntnis seiner Wirksamkeit bilden.

Zu den allerfrühsten, noch an die florentiner Zeit angrenzenden, mag der leicht hinabgeneigte weibliche Profilkopf gehören, den Preda später, wie die Pausspuren beweisen, für seine Madonna Litta in St. Petersburg benutzt hat. Er befindet sich im Vallardi-Band des Louvre, ist mit dem Silberstift gezeichnet, dann gepaust und auf der Rückseite in seinem Umriß von Preda ziemlich handfest mit der Feder umrissen worden (Br. 168, Müntz Taf. XI zu S. 187, Müller-Walde Nr. 51). Dieser dem gewöhnlichen Leben entnommene Kopf mit seinem träumerischen Blick und seinem freundlichen, aber etwas melancholisch herabgezogenen Mund stellt keinen aus des Künstlers Phantasie gebornen Typus dar, zeigt aber mit welcher Energie dieser aus der Wirklichkeit die bezeichnenden Merkmale herauszuheben verstand. — Im Gegensatz dazu bekundet eine um die gleiche Zeit entstandne weibliche Halbfigur in Windsor (Grosv. Publ. 12, Müller-Walde 30, Müntz S. 4, besonders gut bei Berenson Taf. 113), mit der Kreide gezeichnet, durch die Straffheit der Haltung, die Klarheit des Blicks und den festgeschloßnen Mund einen kühnen, fast männlichen Charakter. — Im übrigen mögen noch den achtziger Jahren ein weiblicher Kopf mit Tressen, in Windsor, angehören (Grosv. Publ. 49), die knienden Rittergestalten im Ms. J. (Müntz S. 470 und 471, vielleicht der Entwurf für eine Malerei), einige Proportionsstudien, wie der Kopf in Turin (Richter Taf. 12), die Figuren zum Traktat in Windsor (Richter Taf. 7, 2 und 5), die in Silberstift gezeichnete und mit der Feder übergangne ebendort (Richter Taf. 10) und das herrlich gezeichnete Bein daselbst (Richter Taf. 13, 1).

Von Entwürfen zu Kriegsgerät grenzen zwei noch eng an die florentiner Zeit: die Wagen mit beweglichen Morgensternen und Schleuderkugeln in Windsor (Grosv. Publ. 51, Müntz S. 127, Müller-W. Nr. 109) und die Kriegsmaschinen

im Britischen Museum (Br. 52); weitre stellen die Errichtung einer Brücke dar (im Cod. Atl., Müller-W. 86), einen Wassertreter (ebendort, Müntz S. 332), Schutzschilde (Samml. Walton, Müntz 229), brennende Wurfgeschosse (ebendort, Müntz 395) und Spieße (Müntz 357); im Recueil Vallardi I Nr. 2250 ein Doppelblatt auf blauem Papier mit Mordwaffen, dabei Schrift. In die Zeit der ersten Entwürfe für das Reiterdenkmal, somit um 1490, wird das Blatt in Windsor mit den vielen Darstellungen eines h. Georg zu versetzen sein (Grosv. Publ. 59, Müller-W. 21), ebenso wie das Blatt mit den Katzen daselbst (Grosv. Publ. 58, Müller-W. 20); ferner der Drachenkampf bei Bar. Edm. Rothschild in Paris (Richter I S. 293), der Kampf eines Reiters gegen einen Greif in Oxford (Colv. I, 4c) und der Drachenkampf daselbst (Colv. V, 2 B.)



PROPORTIONSSTUDIE
Federzeichnung. Windsor

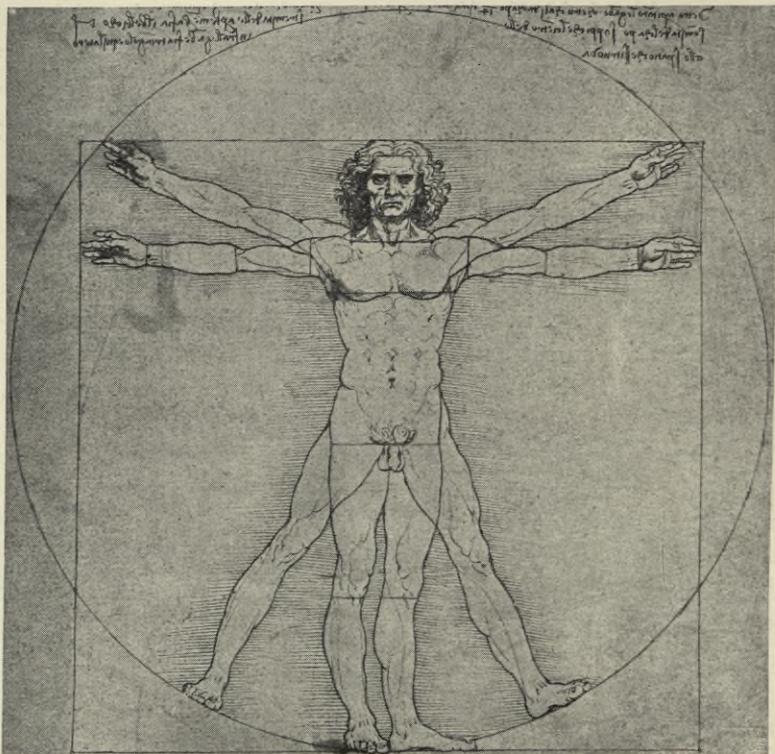
Hierher gehört wohl auch die sorgfältig mit der Feder gezeichnete, mittels feiner Parallellagen schraffierte Bewegungsfigur eines jungen Mannes, die durch ihren Typus noch an die florentiner Zeit erinnert, im Britischen Museum (Br. 48, Müntz S. 1) und endlich die herrliche Federzeichnung mit den beiden Tänzerinnen, deren eine links nochmals ausgeführt ist, in Venedig (Br. 49, Müller-W. 40, Müntz S. 36). In solch lebhafter und anmutiger Bewegung werden wir uns die Gestalten zu denken haben, mit denen Leonardo damals seine Festdekorationen bevölkerte. Vielleicht grenzt dieses Blatt aber, wegen seiner Verwandtschaft mit der Fortuna im Britischen Museum, noch näher an die florentiner Zeit.

Kostümfiguren für Festlichkeiten haben wir, wie in dem Wilden in Windsor, einer in der Haltung höchst lebendig erfaßten Gestalt (Grosv. Publ. 63, Müntz S. 139), noch in drei andern Kreidezeichnungen daselbst, die gleichfalls um 1491 entstanden sein werden: dem jungen Mann (Grosv. Publ. 60, Müller-W. 36), der Frau im Panzerhemd (Grosv. Publ. 96, Müller-W. 37) und der leicht einerschwebenden „Beatrice“, welche an Botticellis Zeichnungen erinnert (Grosv. Publ. 65, Müller-W. 39); endlich in der Federzeichnung eines Reiters (Grosv. Publ. 61, Müller-W. 38). Daselbst noch eine weitre weibliche Figur im Panzer, nicht veröffentlicht: sie senkt leicht den Kopf, hat die Linke in die Seite gestemmt und hält die rechte Hand offen. Diese Blätter bieten uns durch ihre schön proportionierten fülligen Gestalten Anhaltspunkte dafür, daß Leonardo damals bereits die überschlanken Verhältnisse seiner florentiner Zeit völlig überwunden hatte (diese Zeichnungen sind schon früher angeführt worden).

Die gehöhte Silberstiftzeichnung eines stehenden jugendlichen Johannes d. T. in Windsor gehört zu den schönsten Erzeugnissen seiner Hand. — Von Allegorien grenzt die Fortuna im Britischen Museum (aus der Sammlung Malcolm) noch an die florentiner Zeit; ihr nahe steht die Allegorie auf den Neid usw. daselbst (Br. M. 1886—6—9—42). Aus der Zeit der Madonna in der Grotte wird eine kniende Madonna im Cod. Atl. (358 [b]) stammen. Die Madonna in Windsor (Müller-Walde Nr. 58) stammt aber nicht von ihm. Mit dem Reiterdenkmal hängen unmittelbar die zahlreichen Pferdestudien in Windsor zusammen, über vierzig mit äußerster Sorgfalt ausgeführte Blätter, fast allesamt auf gefärbtem Papier ausgeführt, die meisten in Federzeichnung, andre in Silberstift, einige in Kreide oder Rötel.

Der dornengekrönte Christus, Federzeichnung in Venedig, wird noch dem Anfang der achtziger Jahre angehören, da er an die frühe Zeichnung zum Abendmahl im Louvre sowie an die Fortuna im Brit. Mus. erinnert (Br. 54, Müller-W. 83, Müntz S. 88). Der Zeit des Abendmahls gehört der Greisenkopf in Rötel im Louvre (Br. 175, Müntz S. 241), die Kreidezeichnung eines bartlosen Greises in langem Gewand in Windsor (Müntz S. 249), die Federzeichnung eines nach rechts gewendeten sitzenden Greises ebendort (Grosv. 50, Richter Taf. 23; die linke Hälfte eines gefalteten Blattes, das auf der rechten Seite Wellenstrudel in Federzeichnung zeigt) und wahrscheinlich das Profil eines nach rechts gewendeten sitzenden älteren Mannes, Rötelzeichnung (Grosv. 64); endlich drei Bewegungsfiguren in Kreide und darunter eine Menge kleiner einzelner solcher Figuren in Federzeichnung, gleichfalls in Windsor (Grosv. 55). In Hamburg (21486) der Profilkopf eines lockigen Jünglings.

Von Landschaften mag der mailändischen Zeit die von oben gesehne Fährre angehören, Rötzelzeichnung in Windsor (Grosv. 62); ferner der Waldsaum daselbst, die Landschaft mit dem Regen, verschiedene kleine Ansichten, teils von Felsen, teils von Ebenen, die mit durchaus modernem Empfinden in Rötzel auf rotem Papier gezeichnet sind. Auch drei kleine Federzeichnungen. Der



PROPORTIONSFIGUR
Federzeichnung. Venedig

Baum aber, mit der Feder auf blaues Papier gezeichnet, gehört ihm nicht an (Grosv. 77, Müntz 353).

Viel Pflanzenstudien, teils in Rötzel teils mit der Feder ausgeführt, besitzt die Sammlung in Windsor, darunter solche mit Eicheln, Brombeeren usw. — Bemerkenswert ist die Teilnahme, die Leonardo für Tiere bekundet: in Windsor befindet sich ein liegender Ochs in Rötzel, auf der Rückseite das Vorderteil

eines Esels; Hundekopf in Federzeichnung; endlich ein merkwürdiges Blatt mit Bauern beim Pflügen, in Rötel, ganz modern erfaßt.

Von Karikaturen sind hier die folgenden anzuführen: in der Ambrosiana sieben Köpfe in Rötel (Br. 69—75); bei Bonnat ein Greisenkopf (Müntz S. 367); ein Kopf im Ms. Nr. 2037 des Pariser Instituts (Müntz S. 402); zwei Köpfe in der Albertina (Br. 99); daselbst sechs Köpfe, von denen Morelli jedoch nur zwei Profilköpfe für echt erklärt (Br. 102—109, außer dem großen Mädchenkopf; aus Vasaris Besitz); in Hamburg (21482) ein Greis nach links; im Britischen Museum ein Kopf (Vasari Soc. I, 4); in Windsor endlich eine Federzeichnung, worauf eine Halbfigur in Toga, ein fein gezeichneter Baum, die flüchtige Zeichnung eines Reiters (Richter Taf. 30; bei Müller-W. Nr. 13 mit vier Fragmenten willkürlich vereinigt); eine Karikatur in Rötel (Grosv. 23); ein großer weiblicher Karikaturkopf in Rötel (desgl. 24); acht Karikaturen, die eher Nachzeichnungen zu sein scheinen (Müntz S. 214); der Kopf eines bartlosen Alten mit fliegendem Haar, Profil nach rechts, Rötel (Grosv. 19); ein ähnliches Blatt (Grosv. 20), und zwei Blätter mit Tierfratzen, Federzeichnungen, von denen jedoch nur die untre mit lang herabhängenden Lippen echt ist, die obere dagegen eine Kopie (Grosv. 36. 37; Müller-W. Nr. 2416).

Zur Zeit der Bekanntschaft mit Pacioli wird die schöne Federzeichnung in Venedig entstanden sein, die einen Mann in einen Kreis und in das Quadrat eingezeichnet zeigt (Br. 45; Richter Taf. 18). Sie ist im Vitruv Fra Giocondos von 1511 und in dem Cesarianos von 1521 verwendet.

Dekorativer Art endlich sind: zwei Fontainen in Windsor (eine bei Müntz S. 415), ein Kandelaber im Cod. Atl. (ib. 110) und eine Vase (ib. 142); im Cod. Atl. 10 v. (a) schöne Geschützläufe, ebenso 23 v. (a) und 28 v. (a); 133 (a) drei Degenriffe, aus Verschlingungen gebildet, in Kreide: 259 ein reich verzierter Zirkel.

Von Bedeutung für die Bestimmung solcher Zeichnungen kann ein eigenhändiges Verzeichnis seiner Zeichnungen werden, das er offenbar während seines ersten Aufenthalts in Mailand angefertigt hat und das sich im Cod. Atl. 317^a befindet (Richter I Nr. 680). Darin werden angeführt: der Kopf eines Jünglings von vorn, mit schönem Haar,
viele Blumen nach der Natur gezeichnet (siehe die Studie zur Madonna in der Grotte),

Darstellungen des h. Hieronymus,
Maße einer Figur,
Zeichnungen von Brennöfen,

der Kopf des Herzogs (Lodovico il Moro),
viele Zeichnungen von Knotenverschlingungen (gruppi),
vier Zeichnungen zur Tafel von S. Angelo,
eine Geschichte aus dem Leben des Girolamo von Figline,
Christuskopf, Federzeichnung,
acht heil. Sebastians,
viele Darstellungen von Engeln,
ein Chalcedon,
ein Profilkopf mit schönem Haarwuchs,
gewisse Schädel (coppi) in Verkürzung,
gewisse Schiffsinstrumente,
ebenso Wasserinstrumente,
Kopf der Atalante, erhoben (nach Müntz 220 vielleicht Atalante de' Miglioretti,
mit dem Leonardo doch wohl erst später zusammenkam),
Kopf des Girolamo von Figline (siehe oben),
Kopf des Gian Franc. Borro,
viel Fratzen (gole) alter Weiber,
viel Köpfe alter Männer
viel Akte in ganzer Figur,
viel Arme, Beine, Füße, Stellungen,
eine Madonna, vollendet,
eine desgleichen fast vollendet, im Profil,
Kopf einer gen Himmel fahrenden Maria,
Kopf eines Alten mit langem Kinn,
Kopf einer Zigeunerin,
Kopf mit Hut,
eine Passionsszene fatta in forma (in Gips gegossen?),
Kopf eines kleinen Mädchens, dessen Flechten in einen Knoten gewunden sind,
Kopf mit brauner Haarfrisur.

VIERTES BUCH
DAS MALERBUCH



Als den Paragone bezeichnet man seit Manzis Ausgabe von 1817 jenen Wettstreit zwischen der Malerei und den übrigen Künsten: der Dichtkunst, der Musik und der Bildhauerei, welcher in der vatikanischen Handschrift (Urbins 1270) einfach als von der Dichtkunst und der Malerei handelnd (da poesia et pittura) bezeichnet ist. Wahrscheinlich wird diesen Aufzeichnungen eine Redeübung zugrunde gelegen haben, die nach der damals beliebten und von Pacioli als Duello be-

nannten Weise vor Lodovico il Moro ausgeführt worden ist. Sie tragen durchaus den Charakter einer Improvisation, und sind so temperamentvoll vorgetragen, daß man Leonardo lebhaftig glauben zu hören. Da sie sich als zu einer Einführung in das Malerbuch gut geeignet erwiesen, werden sie an die Spitze des eigentlichen Traktats gestellt worden sein. Von manchen durch die Form des Redestreits gebotnen Übertreibungen ist dabei abzusehen. I. Indem er die Bildhauerei unmittelbar auf die Malerei folgen läßt und sie als eine „sehr würdige“ Kunst einschätzt, gesteht Leonardo ihr doch nicht die gleiche „Vorzüglichkeit des Genies“ zu, da sie in zwei besonders schwierigen Hauptsachen von der Malerei übertroffen werde, nämlich in der Perspektive und in der Schattengebung, wo die Natur ihr aushilft, während die Malerei solches selbst darstellt. Auch vermöge sie nicht die Farben nachzuahmen. Da er, wie er hier ausdrücklich angibt, beide Künste in gleichem Maße ausübe, so glaube er ohne Anmaßung ein Urteil darüber abgeben zu können, welche von beiden durch mehr Genie, Schwierigkeit und Vollkommenheit ausgezeichnet werde. Sein Schlußurteil aber geht dahin, daß er zwischen beiden Künsten nur den einen Unterschied finde, daß der Bildhauer seine Werke mit einer größern körperlichen Anstrengung auszuführen hat, der Maler aber die seinigen mit stärkerer Anstrengung des Geistes. Denn das Weghauen des überflüssigen Steins erfordert nur Muskelkraft und Hammerschläge, ist also ein äußerst mechanisches Geschäft; der Schweiß aber, der dabei erzeugt wird, vermischt sich mit dem Staub, so daß er zu Schmutz wird. Der Bildhauer ist infolgedessen ganz schmierig im Gesicht und mit Marmorstaub eingepudert, so daß er wie ein Bäcker aussieht; mit kleinen Marmorsplintern ist er über und über bedeckt, als habe es ihm auf den Puckel geschneit; und seine Behausung ist voll Steinsplintern und Staub.

Der Maler dagegen sitzt mit aller Bequemlichkeit vor seinem Werk, ist sauber gekleidet und handhabt den Pinsel mit den anmutigen Farben. Seine Klei-

dung kann er einrichten, wie es ihm paßt. In seiner Wohnung glänzt alles von Sauberkeit; heitre Malereien hängen um ihn, oft hat er auch Gesellschaft, es wird Musik gemacht oder schöne Werke werden vorgelesen: Hammergedröhn oder sonstigen Lärm gibt es dabei nicht. — So ungefähr also können wir uns den Ordnung und Sauberkeit liebenden Leonardo in seinem Atelier denken.

Der Wert der Bildhauerei wird erstens dadurch beschränkt, daß sie nicht, wie die Malerei, Licht und Schatten überall mit sich führt, sondern an eine bestimmte Beleuchtung gebunden ist. Ihre Werke müssen in der gleichen Beleuchtung gesehen werden, in der sie gearbeitet worden sind. Erhalten sie aber ihr Licht z. B. von unten, so sehen sie sehr verzerrt aus, besonders die Reliefs, die für den Beurteiler dann ganz unverständlich werden. Auf freiem Felde, umgeben vom allseitigen Licht der Luft, kann der Bildhauer seine Werke nicht zu solcher Vollendung führen wie bei einseitigem Licht, das von oben herkommt. Das hat darin seinen Grund, daß er von der Natur des Runderhabnen unterstützt wird: denn es ist eben ein anderer Meister, der die Schatten und Lichter macht, und dem der Bildhauer nur die Materie zurichtet. Die Natur und der Mensch haben beide an den Hervorbringungen der Bildhauerei Anteil: der Anteil der Natur jedoch ist der bei weitem größere; denn spränge sie nicht mit Schatten und Lichtern dem Werk bei, so würde es durchaus von einer einzigen Farbe sein wie eine ebne Tafel. Die Malerei dagegen erfordert eine weit größere geistige Erwägung und ist von größerer Kunstfertigkeit, da sie die gleichen Quantitäten, Qualitäten und Verhältnisse darzustellen hat, welche in der Bildhauerei die Natur ohne das Genie des Bildhauers erzeugt.

Weiterhin sehen die Prospekte des Bildhauers durchaus nicht so überzeugend aus wie die des Malers, die um Hunderte von Meilen hinter die Bildfläche zurückzugehen scheinen; denn wenn auch der Bildhauer — im Relief — die Linearperspektive darzustellen vermag, so bleibt ihm das allmähliche Verschwinden der vom Auge entfernten Dinge wie überhaupt die Farbenperspektive unzugänglich: er wird die Umrisse naher wie entfernter Gegenstände gleich deutlich angeben müssen. Die nötige Verjüngung (Verkürzung) seiner Gestalten aber bewirkt für ihn die Natur, während der Maler solches erst durch sein Talent herbeiführen muß.

Endlich vermag der Bildhauer nicht die Farben der Natur darzustellen, deretwegen der Maler sich abmüht, die Schatten zu den Lichtern zu stimmen.

Der Maler aber täuscht das feinste Urteil durch seine Überlegung, indem er das nur auf der ebenen Fläche Vorhandne so erscheinen läßt, als hebe es sich von ihr tatsächlich ab, während die Werke des Bildhauers genau nur soviel sind als

sie scheinen. Den Maler zwingt eben die Notwendigkeit, seinen Verstand in den der Natur selbst zu verwandeln und so sich zum Dolmetscher zwischen der Natur und der Kunst zu machen, indem er mit ihr die Ursachen ihrer dem Zwang des Gesetzes unterliegenden und uns daher unmittelbar überzeugenden Erscheinungen erwägt, und sie darum befragt in welcher Weise die Scheinbilder all der Dinge um uns herum, die das wahre Abbild dieser Dinge darstellen, in der Pupille des Auges zusammentreffen; ferner welcher unter gleich großen Gegenständen dem Auge als der größte erscheinen wird, welche Farbe an dem einen Fleck als die dunklere, an dem andern als die hellere erscheinen wird; und welches von den in gleicher Höhe befindlichen Dingen höher oder niedriger erscheinen wird; warum sich von Gegenständen, die in verschiedenem Abstände von uns entfernt sind, der eine deutlicher zeigt als der andre.

Die Kunst des Malers umfaßt alle sichtbaren Dinge, was die Armüt der Bildhauerei nicht vermag. Die kann weder durchsichtige noch leuchtende Körper darstellen; nicht Reflexstrahlen und nicht blanke Körper, wie Spiegel und dergleichen; keinen Nebel, kein dunkles Wetter und so zahllose Dinge nicht, die anzuführen zu ermüdend wäre; keine Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken samt Bergen und Tälern erscheinen lassen; nicht den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfenden, die ihn aufwirbeln, zu sehen sind, noch die Rauchwolken die mehr oder weniger dicht sind.

Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen der Oberfläche und dem Grunde des Wassers spielen; er zeigt dir des Wassers Oberfläche und wie die blanken Kiesel buntfarbig im Flußgrunde auf dem gekräuselten Sande liegen, umwachsen von grünlichen Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedner Höhe zeigt er dir, und so unzählbare Dinge der Wirklichkeit, an die die Bildhauerei nicht heranreicht.

Zehnfältig ist die Überlegung, womit der Maler seine Werke zu Ende führt, nämlich: Licht und Dunkel, Farbe, Körper (Rundung), Figur (Umriß), Lage (und Örtlichkeit), Entfernung und Nähe, Bewegung und Ruhe. Der Bildhauer hat aber nur in Betracht zu ziehen: Körper, Figur, Lage, Bewegung und Ruhe. Um Dunkelheit und Licht kümmert er sich nicht, denn die Natur erzeugt diese an seinen Werken von selbst; von Farbe — nichts. Auf Entfernung und Nähe läßt er sich nur zur Hälfte ein, d. h. er verwendet nur die Linearperspektive (nämlich im Relief), aber nicht die der Farben. Die wunderbare Kunstfertigkeit der Malerei beruht durchweg auf den subtilsten Spekulationen, deren die Bildhauerei durchaus entbehrt, da sie nur eine sehr kurze Theorie hat.

Der Bildhauer nimmt nur weg, während der Maler unausgesetzt aufträgt; der

Bildhauer nimmt von einem einzigen Material weg, der Maler dagegen setzt unaufhörlich in verschiedenlei Material auf. Der Bildhauer sucht nur die Linienzüge, die den plastischen Stoff umgeben, der Maler bestimmt die gleichen Linien, außerdem aber sucht er noch Schatten und Licht nebst Farbe und Verkürzung auf, mit denen dem Bildhauer die Natur fortwährend aushilft. Diese Dinge muß sich der Maler durch die Kraft seines Geistes erwerben und muß sich ihrethaben in die Natur selbst verwandeln: der Bildhauer aber findet sie fortwährend schon gemacht.

Auf den Einwand, daß es manche Bildhauer gebe, die ebensoviel verstehen wie ein Maler, erwidert Leonardo: von da an, wo der Bildhauer sich auf die Besonderheiten des Malers versteht, ist er Maler; und nur soweit er solches nicht tut, ist er wirklich Bildhauer. Der Maler dagegen muß stets auch die Bildhauerei verstehen, nämlich das Naturvorbild, das Rundung besitzt und das Helldunkel und Verkürzungen in sich selbst trägt.

Es greifen freilich auch viele Maler fortwährend auf die Natur zurück, nämlich diejenigen, welche in der Theorie vom Schatten und vom Licht und in der Perspektive nicht wissenschaftlich gebildet sind; solche malen deswegen einfach das Naturvorbild ab, weil sie überhaupt nur auf diesem Wege in die praktische Übung hineingelangt sind. Einige von ihnen betrachten die Naturgegenstände durch Glasscheiben oder durch transparentes Papier oder Schleier und zeichnen sie auf solch einer durchscheinenden Fläche ab; dann umziehen sie die Figuren mit Hilfe der Proportionalität mit festen Umrissen, wobei sie hie und da solche Umrisse etwas erweitern, und füllen sie mit Hell und Dunkel aus, nachdem sie sich Lage, Stärke und Umfang der Schatten und Lichter angemerkt haben. Ein solches Verfahren kann aber nur bei denen gutgeheißen werden, welche auch aus der Phantasie heraus der Naturwirklichkeit nachzukommen verstehen, und derartige Mittel der Theorie nur anwenden, um sich etwas Mühe zu sparen und in keinem Stück die richtige Nachahmung einer Sache zu verfehlen, die weiterhin ähnlich ausgeführt werden soll.

Dagegen sind derartige Hilfsmittel bei denen zu tadeln, die ohne sie nicht abzuzichnen und überhaupt mit ihrem Geist nicht theoretisch zu überlegen verstehen. Denn durch solche Faulheit werden sie zu Zerstörern ihres Talents und wissen ohne solche Krücken nie etwas Gutes fertigzubringen. Sie sind denn auch stets arm und erbärmlich in Erfindung und Komposition von Historien, worin das Endziel der genannten Wissenschaften liegt.

Dem Bildhauer ist nur zuzugeben, daß er an der Länge und der Dicke der Gliedmaßen eines jeden Körpers und an deren Verhältnissen genug habe: das ist seine ganze Kunst; der Rest aber, der alles ist, wird von der Natur,

der Meisterin die größer ist als er, hervorgebracht. Ein solcher Künstler hat genug an den einfachen Maßen der Glieder und an der Natur der Bewegungen und Stellungen; damit ist seine Kunst aber auch zu Ende und zeigt dem Auge nur das was da ist, so wie es ist: sie verursacht dagegen dem Betrachter nicht die geringste Verwunderung, wie die Malerei es tut, die vermöge ihrer Wissenschaft auf einer ebenen Fläche ausgedehnte Gefilde mit fernem Horizont zeigt. — II. Behauptet nun der Bildhauer, daß er beim Ausführen seiner Werke an einer jeden runden Figur viel Umrisse zu machen habe, damit eine solche Figur von allen Seiten anmutig aussehe, so ist es richtig, daß diese Umrisse durch das Ineinandergreifen der Ausladungen und der Einbiegungen bewirkt werden: dieses Hoch und Tief aber kann er nicht richtig einstellen, wenn er nicht nach der Seite tritt und das Profil betrachtet, so daß die Umrise der Einsenkungen und Erhöhungen sich gegen die Luft absetzen. Dadurch wird aber nicht eigentlich seine Mühe vermehrt, da er ebenso wie der Maler alle Umrise der geschauten Dinge, von welcher Seite es auch sei, genau kennen muß, und beiden solche Kenntnis stets zu voller Verfügung steht. Wenn aber weiterhin gesagt wird, der Bildhauer müsse dort, wo er Muskelzwischenräume zu machen hat, wegnehmen, stehen lassen dagegen, wo er Muskelhöhen macht: so ist es ja wahr, daß er die Gliedmaßen, nachdem er ihnen ihre Länge und Breite gegeben hat, nicht richtig von Figur machen kann, wenn er sich nicht so niederbückt oder auch aufrichtet, daß er die wirkliche Muskeldicke und die Vertiefung ihrer Zwischenräume richtig sieht; denn wenn er sie nicht in solcher Lage beurteilt und danach die Umrise rundum berichtigt, so wird er sie nie befriedigend feststellen. Dieses Verfahren aber ist für den Bildhauer doch keine geistige Anstrengung, sondern nur eine körperliche, während der Geist oder das Urteil an solchem Profil nichts zu tun findet als die Umrise der Gliedmaßen zu berichtigen, wo die Muskeln zu stark erhöht sind. — Tatsächlich macht übrigens der Bildhauer, wenn er eine runde Figur macht, nur zwei Figuren und nicht etwa zahllose im Hinblick auf die Unendlichkeit der Ansichten, von denen aus die Figur gesehen werden kann: von diesen Figuren ist die eine von vorn gesehen und die andre von hinten. Daß aber dem so sei, geht daraus hervor, daß wenn du eine Figur in halberhabner Arbeit machst, von vorn gesehen, du immer sagen wirst, du habest mehr Arbeit zuwege gebracht als ein Maler in einer Figur von der gleichen Ansicht; und ebenso bei einer von hinten gesehenen Figur. Haben beide Hälften die richtigen Verhältnisse, so bilden sie zusammen eine runde Figur. Genau dasselbe Verdienst könnte ein Topfdreher für sich in Anspruch nehmen, denn auch er kann seinen Topf in zahllosen Ansichten vorweisen.

Überdies kommt die Unterstützung der Perspektive (durch das Sehen mit zwei Augen) hinzu, die mit ihren Verkürzungen dazu hilft, daß die muskulöse Oberfläche der Körper nach den Seiten hin verfolgt werden kann, je nachdem ein Muskel den andern mehr oder weniger verdeckt. Dazu bemerkt freilich der Bildhauer: wenn ich diese Muskeln nicht machte, so würde die Perspektive sie mir nicht verkürzen. Darauf ist aber zu erwidern: ohne die Hilfe von Hell und Dunkel (der Beleuchtung) wärest du überhaupt nicht imstande, diese Muskeln zu machen, denn du könntest sie nicht sehen.

Sagt nun der Bildhauer, das Basrelief sei eine Art Malerei, so wäre das zum Teil annehmbar, nämlich was die Zeichnung betrifft, da diese der Perspektive teilhaftig wird; in bezug auf Schatten und Lichter aber ist das Relief falsch, sowohl als Skulptur wie auch als Malerei. Denn die Schatten des Basreliefs entsprechen nicht der Natur jener an der Rundskulptur, z. B. die Schatten der Verkürzungen; die haben im Basrelief nicht die Dunkelheit der entsprechenden Schatten im Gemälde oder in der Rundskulptur. Dieser Kunstzweig ist aber überhaupt ein Mischding zwischen Malerei und Bildhauerei. Denn wenn der Bildhauer mit Hilfe der Perspektive zeigen will, was in Wirklichkeit nicht da ist, so ist diese ein Teil der Malerei und der Bildhauer macht sich in solchem Fall zum Maler. Was scharfsinnige Überlegung anbetrifft, ist das Basrelief freilich der Rundskulptur unvergleichlich überlegen und nähert sich an Größe der Spekulation einigermaßen der Malerei; aber der Maler erlernt doch leichter die Bildhauerei als der Bildhauer die Malerei. Beansprucht das Basrelief auch weniger Körperanstrengung als die Rundskulptur, so erfordert es dafür insofern weit mehr Überlegung und Aufmerksamkeit, als man dabei das Verhältnis der Abstände in Betracht zu ziehen hat, die sich zwischen den vordersten Teilen der Körper und den weiter zurückstehenden befinden, und ebenso zwischen den zweit- und drittfolgenden und so weiter. Wird aber ein der Perspektive Kundiger sich diese Dinge genau ansehen, so wird er kein einziges Werk in Basrelief finden, das nicht voller Fehler wäre, was das stärkere oder schwächere Relief betrifft; bei der Rundskulptur dagegen hilft die Natur selbst diese Fehlerquelle und diese Schwierigkeit vermeiden.

III. Wird aber weiter die Beständigkeit der Bildhauerei zu ihren Gunsten ins Feld geführt, so ist diese Verdienst des plastischen Materials und nicht des Bildhauers. Übrigens besitzt eine Malerei, die auf dickem, mit weißem Glasfluß überzogenem Kupfer mit Glasfarben ausgeführt, ans Feuer gebracht und gebrannt wird, ganz die gleiche Widerstandskraft wie jene, ja ist ihr darin sogar noch voraus. Solche Malerei auf Kupfer, bei der man wegnehmen und zusetzen kann wie bei der Bronzeskulptur, nämlich solange es sich um das Wachsmode

handelt, ist gleichfalls höchst ewig. Und während die Bronze schwarz oder braun ausfällt, ist ein solches Bild voll mancherlei anmutigen Farben. Dasselbe Ergebnis kann auch dadurch erreicht werden, daß man mit Glasfarben auf gebrannten Tonmalt und diese im Ofen schmelzen läßt und dann mit verschiedenen Werkzeugen glättet, wodurch eine glänzende Oberfläche entsteht, wie man das heutzutage an verschiedenen Orten in Frankreich und Italien macht, besonders in Florenz durch die Familie della Robbia, die ein Verfahren erfunden hat, um jedes noch so große Werk in glasierter Terrakottamalerei auszuführen. Wahr ist ja, daß solche der Beschädigung durch Stoß und Bruch ebenso ausgesetzt ist wie die Marmorskulptur, und nicht gleich den Bronzefiguren den zerstörenden Einflüssen Trotz bietet. An Dauerhaftigkeit aber kommt sie doch der (Marmor-)Bildnerei gleich und übertrifft diese überdies ganz unvergleichlich an Schönheit, da sie die beiden Perspektiven in sich vereinigt, während in der (Rund-)Skulptur deren keine vorkommt, sondern erst durch die Natur hergestellt wird.

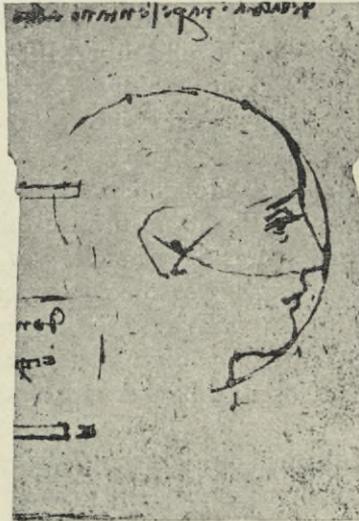
Spricht man nur von Malerei auf Holztafeln, so ist zuzugeben, daß wie die Malerei schöner und von mehr Phantasie und reichhaltiger ist, so die Bildhauerei dauerhafter. Etwas andres aber hat sie vor jener nicht voraus. Sie zeigt nur mit geringrer Mühe das, was die Malerei durch den Schein nachbildet. O wunderbare Sache, Ungreifbares greifbar aussehen zu lassen, Flaches erhaben, Nahes entfernt. In der Tat, die Malerei ist mit unzähligen Künsten der Spekulation und mit zahllosen Anblicken geschmückt, welche die Skulptur nicht hervorbringt.

IV. Endlich sagt der Bildhauer, die Schwierigkeit seiner Kunst gehe daraus hervor, daß wenn er zu viel wegschlage, er es nicht wieder ansetzen könne. Darauf ist zu erwidern: wäre seine Kunst vollkommen gewesen, so hätte er mit Hilfe der Kenntnis der Maße nur soviel weggehauen als nötig war, nicht aber zu viel. Doch wolle Leonardo von solchen gar nicht reden: denn das sind keine Meister sondern Marmorverpfuscher. Die Meister dagegen vertrauen sich nicht blindlings dem Urteil des Auges an, denn dieses täuscht stets, wie derjenige erprobt, der eine Linie nach dem Augenmaß in zwei gleiche Teile teilen will: da trügt ihn der Versuch häufig. Aus Furcht vor dieser Gefahr sind denn auch die guten Kenner stets auf ihrer Hut — nur die Ignoranten fürchten sich nie —, und regulieren unausgesetzt durch Nachprüfung der Maße eine jede Länge, Dicke und Breite der Gliedmaßen; indem sie aber so tun, hauen sie nicht mehr weg als nötig ist. — Wenn der Bildhauer sagt, daß es ihm nicht leicht sei, einen Fehler, den er gemacht, wieder zu flicken, so ist das ein schwaches Mittel, mit der Unmöglichkeit, eine Gedankenlosigkeit

wieder gutzumachen, den höhern Rang einer Sache beweisen zu wollen. Da möchte man vielmehr sagen, es sei schwieriger das Genie eines Meisters, der solche Fehler macht, zurechtzuflicken als das von ihm verpfuschte Werk.

Doch kann auch der Bildhauer — wenn er nämlich in Ton oder Wachs arbeitet — wegnehmen und zusetzen; und wenn er fertig ist, gießt er's mit Leichtigkeit in Bronze. Dies ist das letzte Verfahren, welches die Bildhauerei hat, und auch das dauerhafteste; denn das nur in Marmor Ausgeführte ist der Zerstörung ausgesetzt, was bei der Bronze nicht der Fall ist.

Sagt aber der Bildhauer, daß wenn während der Bearbeitung des Marmors ein Sprung zum Vorschein kommt, dieser an dem Fehler schuld sei und nicht der Meister, so ist ihm zu antworten, der Bildhauer sei hier im gleichen Fall wie der Maler, dem seine Tafel, auf die er malt, zerbricht oder beschädigt wird. Bei der Arbeit an seinem Werk hat der Bildhauer mit Armeskraft und Hammerschlägen nur den Marmor oder sonstigen überflüssigen Stein zu



KOPF IM KREIS
Federzeichnung. Windsor

in Marmor zu machen sei. Mach zuerst eine Figur von Ton und stell sie, nachdem du sie beendigt und getrocknet hast, in eine Kiste, welche, sobald du die Tonfigur wieder herausgenommen haben wirst, stark und groß genug ist, um den Marmor aufzunehmen, aus dem du die Figur getreu nach dem Vorbild der Tonfigur herausholen willst. — Hast du nun die Tonfigur in diese Kiste gestellt, so nimm Stöckchen, die genau in die kleinen Löcher passen (mit denen die Kiste versehen ist), und steck sie so hinein, daß sie immer die Figur an verschiedenen Stellen berühren. Den Teil der Stäbchen, der außerhalb stehen bleibt, streichst du schwarz an und machst an jedes Stäbchen und jedes zugehörige Loch ein Zeichen, damit sie beide genau zueinander passen. — Dann

nichte zu machen, der über die Figur, die in ihm eingeschlossen ist, hinausragt. So ist denn die Bildhauerei keine Wissenschaft, sondern eine höchst handwerksmäßige Kunst, die dem, der sie ausübt, Schweiß und körperliche Mühe kostet; und ebenso ist sie von geringerer Anstrengung für den Geist.

Schließlich gibt Leonardo eine Anweisung, wie eine Figur

nimmst du die Tonfigur aus der Kiste heraus und legst dafür das Stück Marmor hinein (wodurch die Stäbchen aus ihren Löchern weiter hinausgetrieben werden). Und soviel nimmst du vom Marmor weg, daß zuletzt alle deine Stäbchen wieder bis zu ihrem Zeichen in die Löcher eindringen. Damit du dies aber besser erreichen kannst, richte die Kiste so ein, daß du sie ganz abheben kannst, während der Boden stets unter dem Marmor fest bleiben muß¹⁾.

Da diejenige Sache höher von Rang ist, welche dem bessern Sinn dient, so ist die Malerei, die Befriedigerin des Gesichtssinns, vornehmer als die Musik, die nur dem Ohr genügt.

Das Ding ist vornehmer, welches größere Dauer hat: daher ist die Musik, weil sie vergeht während sie entsteht, weniger wert als die Malerei, die man mit Glasur ewig dauernd machen kann.

Die Sache, welche größte Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in sich birgt, wird die herrlichere und vorzüglichere genannt werden; so muß also die Malerei allen andern Tätigkeiten vorangestellt werden, denn sie enthält in sich alle Formen, die es in der Natur gibt, und außerdem solche die es nicht gibt.

Mit ihrer Hilfe macht man die Götterbilder, um die der Gottesdienst begangen wird, der mit Musik – die dabei der Malerei dient – geziert ist. Mittels ihrer gibt man Liebenden ein Abbild von der Ursache ihrer Liebespein, mit ihrer Hilfe hält man Reize fest, welche durch Zeit und Natur entstehen; und durch sie bewahren wir die Züge berühmter Männer auf.

Und wenn du einwendest, daß die Malerei durch geringe Leute betrieben werde, so wird ebenso auch die Musik durch solche verpfuscht, welche nichts von ihr verstehen.

Würdest du sagen, die Musik werde durchs Niederschreiben verewigt, so tut die Malerei das gleiche durch Zeichen. – Wirst du, o Musiker, sagen, die Malerei sei handwerksmäßig, weil sie mit Verrichtung der Hände betrieben werde, so wird ja auch die Musik mit dem Munde ins Werk gesetzt; der ist auch ein menschliches Werkzeug, aber dann nicht für Rechnung des Geschmacksinns, sowenig wie die Hand des Malers für den Tastsinn. Worte sind immer noch weniger wert als Taten. Und du, Schreiber der Wissenschaften, kopierst du nicht auch mit der Hand, indem du schreibst was im Geist steht, gerade so wie der Maler es tut?

Wirst du sagen, die reinen Geisteswissenschaften seien die nicht handwerksmäßigen, so erwidre ich dir: die Malerei ist geistig. Und wie die Musik und die Geometrie die Verhältnisse der stetigen Größen in Betracht ziehen, und

die Arithmetik die der unstetigen, so unterzieht die Malerei alle stetigen Größen der Betrachtung, und dazu die Qualitäten der Verhältnisse, des Schattens und des Lichts, und der Abstände, in ihrer Perspektive.

Die Musik muß aber eine Schwester der Malerei genannt werden, da sie dem Ohr dient, welches der auf das Auge folgende Sinn ist. Hast du der Musik einen Platz unter den freien Künsten angewiesen, so stellst du entweder auch die Malerei dorthin oder du entfernst jene wieder.

Durch die Verbindung ihrer gleichzeitig hervorgebrachten Verhältnisteile, die genötigt sind, in einem oder mehreren zusammenklingenden Zeitmaßen zu entstehen und zu ersterben, erzeugt die Musik Harmonie; und diese Akkorde umschließen ebenso die Proportionalität der Einzelglieder wie die allgemeine Umrißlinie die Einzelglieder umschließt, aus denen die menschliche Schönheit gebildet wird. Doch besteht in einer Hinsicht ein Unterschied zwischen beiden Künsten. Wenn der Musiker sagt, seine Wissenschaft sei der des Malers gleichzustellen, da sie aus vielen Gliedern einen Körper zusammenfüge, dessen ganze Anmut der Beschauer in so vielen harmonischen Zeitmaßen betrachte, als der Zeitmaße sind, in denen sie entsteht und erstirbt; sie ergötze durch diese Akkorde die Seele, welche im Körper des Hörers wohnt: so antwortet darauf der Maler, der aus den menschlichen Gliedmaßen zusammengesetzte Körper gewähre nicht erst in harmonischen Zeitabschnitten Wohlgefallen und erstehe und ersterbe nicht in solchen Zeitmaßen: die Malerei mache ihre Körper vielmehr dauernd auf viele Jahre und dabei von solcher Vorzüglichkeit, daß sie die Harmonie wohlproportionierter Glieder, welche die Natur bei allem Kraftaufwand nicht zu erhalten vermag, lebendig aufbewahre.

Eine Ähnlichkeit zwischen beiden Künsten besteht auch noch darin, daß die Zwischenräume in ihnen ununterbrochen zusammenhängen, für den praktischen Gebrauch aber als gesondert bestehend angenommen werden. So will Leonardo für die Zwischenräume zwischen den hintereinander stehenden Dingen seine Regel auf Abstände von 20 zu 20 Ellen machen, wie der Musiker zwischen den Tönen nur wenig Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat, indem er sie Prim, Sekunde, Terz, Quart und Quinte nannte, und so von Stufe zu Stufe für die Mannigfaltigkeit des Aufsteigens und Niedersinkens der Stimme Namen einsetzte²⁾.

I. Zwischen der Dichtkunst und der Malerei besteht dasselbe Verhältnis wie zwischen dem Schatten und dem schattenwerfenden Körper: es ist der Abstand von der Einbildung zur Wirklichkeit. Denn die Dichtkunst legt

ihren Inhalt in die Imagination der Schriftzeichen nieder, die Malerei aber gibt den ihrigen so wieder, daß er wirklich außen vor dem Auge steht, von dem das Eindrucksvermögen die Scheinbilder empfängt, nicht anders als wenn dieselben von der natürlichen Wirklichkeit herrührten. Die Dichtkunst gibt somit ihren Inhalt ohne solches Scheinbild von sich, und er geht nicht, wie bei der Malerei, auf dem Wege der edlen Sehkraft zum Eindrucksvermögen ein. — Die Einbildungskraft sieht nicht so hervorleuchtende Herrlichkeit, wie das Auge sie erschaut, denn dieses nimmt die Strahlen oder Scheinbilder der Gegenstände in sich auf und übermittelt sie dem Eindrucksvermögen, von da aus aber dem Gesamtsinn, welcher sein Urteil fällt; Einbildung dagegen tritt gar nicht aus dem Gesamtsinn hervor, außer etwa insofern sie ins Gedächtnis übergeht und sich dort entweder festsetzt, oder, wenn der eingebildete Gegenstand nicht von ganz besondrer Deutlichkeit ist, abstirbt... Der Schlag Schatten eines Gegenstandes tritt wenigstens durchs Auge zum Gesamtsinn ein, die Einbildung desselben Gegenstandes aber geht gar nicht zu diesem Sinn ein, sondern bleibt im verfinsterten Auge.

Die Werke der Natur sind weit höher von Rang als Worte, die des Menschen Werke sind, denn von den Werken der Menschen zu denen der Natur ist solch ein Abstand wie vom Menschen zu Gott. So ist also Nachahmung der Naturdinge, die tatsächlich in den wahrhaftigen Scheinbildern besteht, ein würdigeres Ding als das Nachahmen der Taten und Reden des Menschen. — Dir aber, der du sagst, eine Wissenschaft sei um so viel vornehmer je würdiger der Gegenstand sei auf den sie sich bezieht, und es habe daher eine falsche Vorstellung vom Wesen Gottes mehr Wert als die Vorführung einer Sache von mindrer Wichtigkeit: werden wir entgegenhalten, die Malerei, die sich einzig auf die Werke Gottes erstreckt, sei würdiger als die Poesie, die sich nur auf lügenhafte Erdichtungen menschlicher Werke bezieht. — Der Dichter kann sagen, ich werde etwas erdichten das große Dinge bedeuten soll: das gleiche wird der Maler auch tun, wie denn Apelles mit seiner „Verleumdung“ tat. Es sagt der Poet, daß er eine Sache beschreibt, die etwas voll schöner Sentenzen vorstellt: der Maler spricht, es stehe ihm frei das gleiche zu tun, und in diesem Punkt ist auch er Dichter. — Das einzige wahrhaft natürliche Geschäft des Dichters ist, Worte miteinander redender Leute vorzutäuschen, und nur diese stellt er für den Gehörsinn gerade so vor wie die natürlichen. Ist auch der Dichter in der Erfindung frei wie der Maler, so tun doch seine vorgetäuschten Erfindungen den Menschen nicht so sehr genüge wie die Malereien; denn wenn sich die Poesie darauf erstreckt, mit Worten Formen, Geberden und Lage vorzustellen, so rückt der Maler zur Nachahmung der

Formen mit deren eignen Scheinbildern ins Feld. Nun beachtet wohl, was steht dem Mann näher, der Name Mann oder das Ab- und Scheinbild des Mannes. Der Name Mann wechselt je nach dem Lande, die Form aber ändert sich nicht, es sei denn erst durch den Tod. — Während die Malerei alle Formen der Natur in sich schließt, habt ihr nichts als die Namen, die nicht allgemein verständlich sind wie die Formen. — Setze doch in Schrift den Namen Gottes an einen Ort, und gegenüber stelle die Figur: da wirst du sehen, welchem man mehr Verehrung bezeugt. — Es kommt auch häufig vor, daß die Werke der Dichter nicht verstanden werden und daß man verschiedene Erklärungen und Auslegungen darüber anstellen muß, bei denen die Ausleger sehr selten die wahre Absicht des Dichters erkennen; und oft lesen die Leser aus Mangel an Muße nur einen kleinen Teil ihrer Werke.

Im Vorstellen von Worten geht die Poesie über die Malerei, im Vorstellen von Tatsachen aber übertrifft die Malerei die Dichtkunst... Da aber die Maler ihre guten Rechtsgründe nicht geltend zu machen verstanden haben, so ist die Malerei lange Zeit ohne Anwalt geblieben. Denn sie selbst redet nicht in Worten sondern legt durch sich selbst ihr Wesen dar: sie schließt mit Taten ab. Die Poesie hingegen läuft auf Worte hinaus, mit denen sie in wohl-gemuter Redseligkeit sich selbst lobt.

Die Malerei ist eine Poesie, die man sieht und nicht hört, und die Poesie ist eine Malerei, die man hört und nicht sieht. So haben also die beiden Poesien oder wenn du willst Malereien die Sinne ausgetauscht, durch die sie eigentlich zum geistigen Verständnis eingehen sollten. Denn sind sie beide Malerei, so muß die eine wie die andre von ihnen durch den vornehmern Sinn, das Auge, zum Gesamtsinn eingehn; sind sie aber beide Poesie, so haben sie den weniger vornehmen Sinn zu passieren, das Gehör nämlich. — Als ein Dichter dem König Mathias (Corvinus, von Ungarn) ein Werk überbrachte, das er ihm zum Lobe angefertigt, und ein Maler ein Bildnis der Geliebten des Königs, machte dieser sofort des Dichters Buch zu, wandte sich dem Bilde zu und ließ seinen Blick mit Bewunderung darauf verweilen. Dem Dichter aber sagte er: weißt du nicht, daß unsre Seele aus Harmonien zusammengesetzt ist, und daß Harmonie nur Augenblicken eingeboren ist, innerhalb deren sich die Gesamtverhältnisse der Gegenstände sehen oder hören lassen? Siehst du nicht, daß es in deiner Wissenschaft keine im gleichen Augenblick hervorgebrachte Gesamtverhältnismäßigkeit gibt, sondern daß im Gegenteil ein Teil aus dem andern nacheinander hervorgeht, der nachfolgende nicht erstet ohne daß der vorhergehende abstirbt? . . . Es gibt kein so sinnbetörtes Urteil, daß wenn ihm die Wahl gestellt würde, entweder in ewiger Finsternis zu verharren oder das Gehör zu

verlieren, nicht augenblicklich sagte, es wolle lieber das Gehör mitsamt dem Geruch verlieren als daß es blind sein möchte.

Wir werden also die Malerei dem Urteil der Taubgeborenen unterbreiten und das Gedicht soll vom Blindgeborenen beurteilt werden. Wird nun das Bild so dargestellt sein, daß die Bewegungen die für den Ausdruck der Seelenzustände geeigneten sind, so wird der Taubgeborne zweifellos die Handlungen und Absichten der dargestellten Personen verstehen. Der Blindgeborne dagegen wird nichts von den Dingen verstehen, die der Poet vorführt, und die seinem Gedicht Ehre machen, da sie zu dessen vornehmsten Teilen gehören, wie Vorstellung des Gebardenausdrucks und der Gruppierung des Vorfalls, Schilderung der Örtlichkeit, zierlich und reizvoll, mit klaren Gewässern, durch die man den Grund ihres Bettes erblickt, Wellen, die über Wiesen und feinen Kies mit Grashalmen spielen, welche sich mit ihnen mischen, hin und her schnellenden Fischen gesellt — und was dergleichen Feinheiten mehr sind, die man ebensogut einem Stein erzählen könnte wie einem Blindgeborenen. Denn dieser sah niemals eines von jenen Dingen, aus denen sich die Schönheit der Welt zusammensetzt, nämlich Licht, Finsternis, Farbe, Körper, Umriß, Ort und Lage, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe, welche der Natur ein zehnfacher Schmuck sind.

Nennst du die Malerei eine stumme Dichtung, so kann auch



MÄNNLICHER AKT
Rötzelzeichnung. Windsor

der Maler die Dichtkunst eine blinde Malerei nennen. Nun sieh zu, wer der schlimmere Krüppel sei, der Blinde oder der Stumme³⁾.

II. Es ist die Mannigfaltigkeit, über welche die Malerei sich erstreckt, unvergleichlich viel größer als die, über welche die Rede sich erstreckt, denn der Maler wird unendlich viele Dinge machen, die Worte nicht nennen können, weil der für sie geeignete Ausdruck fehlt. Siehst du denn nicht, wenn der Maler Getier oder Teufel der Hölle vorstellen will, in welcher überströmenden Fülle der Erfindung er sich ergießt? — Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber sie ins Leben zu rufen; und will er Dinge sehen ungeheuerlich zum Erschrecken oder drollig zum Lachen oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott. Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen Orten zur Zeit der Hitze: er stellt sie vor; und so zur Zeit der Kälte Wärme. Will er Talgründe, will er von hohen Berggipfeln aus weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken: er ist Gebieter darüber; und ebenso wenn er aus den Tiefen der Täler zu Gebirgshöhen emporschauen will. Und in der Tat, alles was es im Weltall gibt, sei es in Wirklichkeit oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie eine gleichzeitige, in einen einzigen An- und Augenblick zusammengedrückte Verhältnis-harmonie hervorbringen, wie die Dinge selber.

Was bewegt dich, o Mensch, deine eigne Stadtwohnung zu verlassen, Verwandten und Freunden den Rücken zu kehren und durch Berg und Tal den ländlichen Orten zuzuwandern, wenn es nicht die Naturschönheit der Welt ist, die du, erwägst du es recht, nur mit dem Gesichtssinn genießest? Und will sich der Dichter im gleichen Fall auch Maler nennen: warum nahmst du nie des Dichters Beschreibung von solchen Orten zur Hand und bliebst zu Hause, ohne die übermäßige Sonnenhitze zu fühlen? . . . Wenn aber der Maler zu kalter und rauher Winterzeit dieselben Landschaften gemalt vor dich stellt, und noch andre wo dir deine Freude zuteil würde, etwa bei einem Quell, und du kannst dich selbst da erblicken, Liebender, samt deiner Geliebten, auf blumiger Wiese, unter dem milden Schatten grüner Bäume: wirst du da nicht ein ganz andres Wohlgefallen empfinden als wenn du diese Wirklichkeit vom Dichter beschrieben hörst?

Durch die Malerei werden Liebende bewegt, dem Bildnis des geliebten Gegenstandes zugewendet, zu nachgeahmten Malereien zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heißen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen; . . . durch sie werden selbst die Tiere getäuscht . . . — Sie macht dich verliebt

und ist die Ursache, daß sämtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so daß es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten: es sieht aus, als wolle sie der Mund leibhaftig herunterschlingen; das Ohr hört mit steigendem Wohlgefallen von ihren Reizen; der Tastsinn möchte sie durch alle Poren durchdringen, und auch die Nase möchte den Hauch einsaugen, der stetig vor ihr herweht.

Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen: steht man da vor düstrer Luft, die verdunkelt wird von dem schrecklichen Dampf der Mordmaschinen, der sich mit dichtem, den Himmel trüb färbendem Staube mischt, und inmitten der Flucht elender, vom furchtbaren Tode Gescheuchter? In solchem Fall überragt dich der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, bevor du völlig beschreibst, was der Maler dir mit seiner Wissenschaft unmittelbar vor Augen stellt Es geht seiner Darstellung nichts ab als der Lärm der Geschütze, die Rufe der Schrecken verbreitenden Sieger und das Geschrei und Geheul der Erschreckten, Dinge übrigens, die der Dichter auch nicht dem Gehörsinn darzustellen vermag. — Wirst du sagen, ich will dir die Hölle beschreiben oder das Paradies oder sonstige Wonnen und Schrecken: der Maler übertrifft dich, denn er wird Dinge vor dich hinstellen, die schweigend ebensolche Wonnen aussprechen oder dich erschrecken und den Mut zum Fliehen wenden werden.

Die Malerei erregt die Sinne leichter als die Poesie; und wirst du sagen, du wollest mit Worten eine Volksmenge zum Weinen oder Lachen bringen, so werde ich dir antworten: das bist nicht du, der erregt, sondern der Redner; das aber ist eine Wissenschaft, die nicht Poesie ist.

Zwischen dem Maler und dem Dichter ist, was die Vorstellung körperlicher Dinge betrifft, ein ebensogroßer Unterschied wie zwischen zerstückten Körpern und ganzen; denn wenn der Dichter die Schönheit oder Häßlichkeit eines Körpers beschreibt, so zeigt er dir diesen Glied für Glied und in verschiedenen Zeitabschnitten; der Maler aber läßt ihn dich ganz und zu gleicher Zeit sehen : . . . Dem Maler geht es dabei wie einem Musiker, der einen für vier Sänger komponierten Gesang allein vorträgt, indem er zuerst den Diskant, dann den Tenor und weiter die Alt- und endlich die Baßstimme singt: es ergibt sich hieraus nicht die Anmut des Verhältniseinklangs, der im Akkord eingeschlossen ist; dieser Dichter bringt dieselbe Wirkung hervor, wie wenn man dir ein schönes Angesicht Stück für Stück zeigen wollte: denn täte man dies, so würdest du seiner Schönheit nie völlig froh werden, die einzig in der Gesamtverhältnismäßigkeit der einzelnen Teile besteht, die nur durch ihre Gleichzeitigkeit jene göttliche Harmonie der vereinigten Teile hervorbringen,

die oft genug den, der ihrer ansichtig wird, seiner bisherigen Freiheit beraubt. — Die Musik läßt gleichfalls ihre süßen Melodien in harmonischen Zeitmaßen aus verschiedenen Stimmen sich zusammensetzen. Dem Dichter dagegen gestatten seine Laute keine harmonische Anordnung . . . Deshalb bleibt der Poet, was die Gestaltung körperlicher Dinge betrifft, weit hinter dem Maler, und was die der unsichtbaren betrifft, weit hinter dem Musiker zurück.

Will der Dichter sprechen und Reden halten, so mag er sich überzeugen, daß er hierin vom Redner besiegt wird; spricht er von Astrologie, so hat er sie dem Astrologen gestohlen; von Philosophie — dem Philosophen; und daß in Wahrheit die Dichtkunst keine ihr eigne Lehrkanzel hat, eine solche auch nicht in anderer Weise verdient als etwa ein Stückwarenhändler, der von verschiedenen Handwerkern gemachte Waren zusammengerafft hat. — Er ist also ein Mäkler, der verschiedene Personen zum Abschluß eines Handelsgeschäfts zusammenbringt. Die göttliche Wissenschaft der Malerei dagegen zieht sowohl die menschlichen wie die göttlichen Werke in Betracht, alle die in eigne Oberflächen d. h. Körperumrißlinien eingegrenzt sind. Mit diesen Linien kommandiert sie dem Bildhauer bei der Vollendung seiner Statuen; mit ihrem Anfangsgrund, dem Zeichnen, lehrt sie den Architekten, den Vasenbildner, Goldarbeiter, Weber, Sticker. Sie hat Schriftzeichen erfunden, mittels deren man sich in verschiedenen Sprachen ausdrückt; sie gab dem Arithmetiker die Karate, lehrte der Geometrie das Figurenbilden, und unterweist die Perspektiviker und Astrologen wie auch die Maschinenbauer und Ingenieure. — Die Astrologie (Astronomie) tut nichts ohne Perspektive, einem Hauptglied der Malerei: d. h. die mathematische Astrologie; ich rede nicht von der trügerischen Verstandeswissenschaft, verzeih mir wer mittels der Dummköpfe davon lebt.

Ihr habt die Malerei unter die Handwerke gestellt. Gewiß, wären die Maler so flink wie ihr seid, ihre Werke durch Geschriebnes zu loben, ich glaube sie unterläge nicht so herabwürdigender Bezeichnung. Nennt ihr sie Handwerk, weil sie zuerst Handverrichtung ist, da die Hände das gestalten was sie in der Phantasie vorfinden, so zeichnet ja auch ihr Schreiber mit der Feder das auf was sich in eurem Geist befindet. Und würdet ihr sagen, sie sei handwerksmäßig, weil sie um Lohn betrieben wird: wer fällt mehr in diesen Fehler — wenn man es einen Fehler nennen kann — als ihr? . . . Eine jede Bemühung erwartet übrigens ihren Lohn.

Saget ihr endlich, die Poesie sei von größrer Dauer, so werde ich erwidern: was das betrifft, so sind die Werke eines Kesselschmieds noch weit dauerhafter; nichtsdestoweniger sind sie von geringrer Phantasiekraft: übrigens kann man eine Malerei, wenn man mit Glasfarben auf Kupfer malt, weit dauerhafter machen⁴⁾.

Nachdem er so das Verhältnis der Malerei zu den andern Künsten geschildert, stimmt er einen begeisterten Lobgesang zu Ehren der Malerei als einer Wissenschaft an.

Sie sagen, diejenige Erkenntnis sei bloß mechanisch, die aus der Erfahrung geboren sei, wissenschaftlich aber nur die, welche im Geiste entsteht und ihren Abschluß findet; halb mechanisch aber sei die, welche aus dem Wissen entspringt und in Handleistung ausläuft. Mir aber scheint, es sei alles Wissen eitel und voll Irrtümer, das nicht von der Erfahrung, der Mutter aller Gewißheit, zur Welt gebracht wird und im augenscheinlichen Versuch abschließt... Und zweifeln wir schon an der Gewißheit eines jeden Dinges, das durch die Sinne hindurchgeht, um wieviel mehr müssen uns die Dinge zweifelhaft sein, die sich gegen die Sinne auflehnen, wie z. B. die Wesenheit Gottes und der Seele, um die man ohne Ende disputiert und streitet, und bei denen es wirklich zutrifft, daß jederzeit, wo Vernunftgründe und klares Recht fehlen, Geschrei deren Stelle vertritt; bei sichern Dingen aber kommt solches nicht vor. — Darum werden wir sagen, wo man Geschrei macht, da ist kein wahrhaftiges Wissen. Denn die Wissenschaft hat nur einen einzigen Abschluß, und ist dieser entdeckt und kundgegeben, so bleibt der Streit für alle Ewigkeit begraben. Das wahrhaftige Wissen ist dasjenige, welches der Versuch durch die Sinne eindringen ließ, der Zunge der Streitenden Schweigen gebietend. Es weidet seine Erforscher nicht mit Träumen, sondern allezeit schreitet es von Stufe zu Stufe und mit richtigen Folgerungen über seine ersten, wahrhaftigen und wahrgenommenen Grundanfänge empor bis an das Ziel.

Die wissenschaftlichen und wahren Anfänge der Malerei stellen zuerst fest: was ist der schattenverursachende Körper, und was primitiver und sich ableitender Schatten; was ist Beleuchtung, d. h. Finsternis, Licht, Farbe; was ist Körper, Umriß, Lage; was Entfernung und Nähe; was Bewegung und Ruhe. — Diese Dinge werden mit dem Geist allein begriffen, ohne Handverrichtung, und das ist die Wissenschaft der Malerei, die im Geist der sie in Betracht ziehenden verharrt; aus ihr geht dann die Werkbetätigung (die Malerei selbst) hervor, die sehr viel vornehmer ist als die ihr vorhergehende Wissenschaft. Die Philosophie dringt freilich in das Innre der Körper ein, indem sie deren eigentümliche Kräfte in Betracht zieht: sie wird aber nicht mit solcher Wahrheit gesättigt wie die Malerei, ... denn das Auge täuscht sich weniger.

Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft nennen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung nimmt. Sagst du, die Wissenschaften, die von Anfang bis zu Ende im Geist bleiben, hätten Wahrheit, so wird das nicht zugestanden, sondern verneint aus

vielen Gründen und vornehmlich deshalb, weil bei solchem reingeistigen Abhandeln die Erfahrung keinen Anteil hat; ohne die aber gibt sich kein Ding mit Sicherheit zu erkennen.

Und wahrlich die Malerei ist eine Wissenschaft und ist rechtmäßige Tochter der Natur, oder wir wollen vielmehr, um es richtiger auszudrücken, sagen deren Enkelin; denn alle sichtbaren Dinge sind von der Natur geboren und aus ihnen ist die Malerei hervorgegangen. So werden wir sie demnach richtig Enkelin der Natur nennen und Gott verwandt.

Das Auge aber, mittels dessen von den Betrachtern die Schönheit der Welt widergespiegelt wird, ist von so hoher Vortrefflichkeit, daß wer in seinen Verlust willigt, sich der Vorstellung aller Werke der Natur beraubt, um deren Anblick willen die Seele gern in ihrem Menschenkerker ausharrt, dank den Augen, durch die sie sich all die verschiednen Dinge der Natur vergegenwärtigt und deutlich macht. Wer aber die Augen verliert, der läßt seine Seele in einem dunklen Gefängnis, wo jede Hoffnung dahin ist, die Sonne, das Licht der ganzen Welt, je wieder zu schauen.

Weiterhin ist dasjenige Wesen mehr nütze, dessen Frucht die mitteilbarere ist; und so ist umgekehrt das weniger Mitteilbare auch weniger nütze. — Die Malerei ist im Besitz eines Endergebnisses, das allen Generationen der Welt mitteilbar ist, denn dieses Endziel ist der Sehkraft untertan, und es geht, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, nicht auf die gleiche Weise zum Gesamtsinn ein wie das, was durch den Gesichtssinn eintritt. — Sie bedarf also nicht der Dolmetscher verschiedner Sprachen gleich der Schrift, sondern genügt menschlichem Verständnis unmittelbar, nicht anders als es die von der Natur hervorgebrachten Dinge auch tun.

Die Wissenschaften endlich, welche nachahmbar sind, sind von der Art, daß sich durch sie der Schüler dem Meister gleichstellt, und ebenso verhält es sich mit ihrer Frucht . . . Unter ihnen ist die Malerei die vornehmste. Wem die Natur es nicht verleiht, dem kann man sie nicht, wie die mathematischen Fächer, von denen sich der Schüler soviel aneignet als der Lehrer ihm liest, beibringen und lehren. Man kann sie nicht kopieren wie Schriften, so daß die Kopie soviel wert ist wie das Original. Sie läßt sich nicht abformen wie die Skulptur . . ., sie zeugt keine endlose Nachkommenschaft wie die gedruckten Bücher. Sie bleibt ganz allein, vornehm für sich, durch sie allein bringt sie ihrem Urheber Ehre und bleibt köstlich und einzig; nie bringt sie Nachkömmlinge zur Welt, die ihr gleich wären, und diese Einzigkeit macht sie hervorragender als jene, die überall hin verbreitet werden⁵⁾.

II

Allgemeines



Leonardo schreibt, wie er selbst erklärt, eine kleine Anweisung für die Ausübung der Malerei und wendet sich dabei an die angehenden Maler, verfolgt also durchaus praktische Ziele. Von dem bloßen Bücherwissen, das Gehörtes nur widerkaut und den Lernenden zu einem Sprachrohr herabsetzt, will er freilich nichts wissen: er selbst erklärt sich für einen Illiteraten, d. h. nicht humanistisch Gebildeten, wengleich er eine nicht unbedeutende Kenntnis der Schriften der Alten besaß. Er ist sich wohl bewußt, nur gering geachtete, weil bisher von Allen übersehne Ware zu Markte zu tragen. Aber wie er einen von Natur begabten, wenn auch in der Litteratur nicht bewanderten Geist einem solchen vorzieht, der wohl Wissen aber keine eigne Befähigung besitzt: so erklärt er die Erfahrung für diejenige Macht, welche vor der Unwissenheit und der daraus folgenden Verzweiflung bewahrt, die Menschen in ihren Wünschen mäßig macht und sie lehrt was erreichbar sei und was nicht. Die Erfahrung ist die gemeinsame Mutter aller Künste und Wissenschaften, denn jegliche Kunde beginnt mit den Empfindungen; die Erfahrung vermittelt zwischen den Menschen und der Natur, indem sie lehrt wie die Natur in allen ihren Regungen stets der ihr innewohnenden Vernunft folgt. Und wo es scheint als führe sie uns irre, da ist es nur unser Verstand der irrt.

Leonardos Beweisführung ist wesentlich auf der Mathematik begründet, deren Kenntnis er von einem jeden fordert, der sein Werk in vollem Umfang verstehen will. Sie allein, in ihrer unwiderleglichen Klarheit, vermag die Widersprüche des spekulativen oder wie er es nennt, des sophistischen Wissens zu nichte zu machen. Wo sie dagegen keine Anwendung finden kann, ist nie auf volle Klarheit zu zählen. Als der Höhepunkt des menschlichen Forschens erscheint ihm die Mechanik, die angewandte Mathematik, die er als das Paradies des mathematischen Wissens bezeichnet.

Ein solches wissenschaftliches Verfahren war zu seiner Zeit noch wenig ver-

breitet. Wohl hatten sich einige Maler mit den Regeln ihrer Kunst beschäftigt, wie Piero della Francesca mit denen der Perspektive und späterhin Zenale mit denen der Proportion; doch begnügten sich die Gelehrten meist mit der Zusammenstellung der Notizen, die sie aus den Schriftstellern des Altertums gezogen: auf solcher Grundlage hatte noch Alberti seine Abhandlung von der Malerei verfaßt. Das Publikum aber nahm dem Schaffen des Künstlers gegenüber noch denselben Standpunkt ein wie jetzt: es erblickte darin nur die Befriedigung eines Tagesbedürfnisses, nicht das Streben nach einer auf besondern Gesetzen beruhenden Vervollkommnung. In letztem Sinn aber faßte Leonardo seine Aufgabe auf und führte sie gleichmäßig für alle Gebiete der Malerei durch.

Nach den zehn Auffassungsbereichen des Auges, die er wiederholt in seinem Paragone aufgeführt hat, gliedert er das Gebiet der malerischen Tätigkeit, und geht nun daran die Regeln aufzustellen, mit deren Hilfe der angehende Kunstjünger alle jene Dinge, welche Wirkungen der Natur und zugleich deren höchster Schmuck sind, nachahmen kann. Die Lehre vom Sehen, als in gleicher Weise auf der Natur wie auf der Mathematik beruhend, muß daher allen andern Wissenschaften vorangestellt werden. Nicht ein Rezeptenbuch will er aufstellen, sondern nur eine Handhabe bieten zur Korrektur und einen Sporn zu steter aufmerksamer Beobachtung der Grundregeln. Die theoretische Vorbereitung ist der Feldherr, dem die nachfolgende manuelle Geschicklichkeit den Dienst von Soldaten zu leisten hat. Wer ein Gebiet gründlich beherrschen will, muß mit der Kenntnis der kleinsten Teile beginnen und zu den physischen Ursachen der Erscheinungen emporsteigen.

Nicht also handelt es sich bei ihm um eine Definition des Schönen, sondern um eine Aufzeichnung der Mittel und Wege, mittels deren die Schönheit zur Erscheinung gebracht werden kann. Daher seine scharfe Sonderung zwischen dem Naturwerk und dem Kunsterzeugnis: das Kunstwerk ist für ihn ein freier Ausfluß der menschlichen Schöpferkraft, die die Natur in individueller Weise auffaßt, aber deren Erscheinung sie nur nach bestimmten, in den Darstellungsmitteln begründeten Gesetzen wiedergeben kann¹⁾.

Zunächst erörtert er die Grundlagen der malerischen Erscheinung: den Punkt, die Linie, die Fläche; während im Gegensatz zur Bildhauerei der dargestellte Körper als solcher nur der Natur angehört. Den Daseinsgrund der Malerei findet er in dem Umstande, daß eine ebne Fläche (das Spiegelbild der Natur in unsrem Auge) auf einer ihr gegenüberstehenden ebenen Fläche (dem Malgrunde) ihr vollständiges Ebenbild erhält. Die erste Malerei bestand

nur aus einer Linie, die den Schlagschatten umzog, welchen die Sonne auf der Wand hervorrief. Dann kam der Körperschatten hinzu. Danach gliedert sich die Malerei in den Umriß und die Farbe (Schattierung), oder die Zeichnung und den Schatten; er definiert sie auch als eine Zusammensetzung von Licht und Dunkelheit, gemischt mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben. Die Rundung bezeichnet er als die Hauptsache und die Seele in der Malerei. Die Grenzen der Schatten gehen nach bestimmter Abstufung, die Zeichnung aber ist frei. Da somit die Schattierung an eine gewisse Schranke gebunden ist, so ist sie schwieriger als die Zeichnung, die frei ist: denn wo Freiheit ist, da gibt es keine Regel.

Die Zeichnung zerfällt in zwei weite Teile: die Verhältnismäßigkeit der Glieder untereinander und in bezug auf das Ganze; dann die Bewegung, die zu dem Gemütszustand der dargestellten Person paßt.

Die Hauptsache aber ist, daß die Körper erhaben erscheinen und daß die Hintergründe mit ihren Entfernungen in die Bildfläche hineinzugehen scheinen: das geschieht vermöge der drei Perspektiven, die von der Abnahme des Umrisses, von der Abnahme der Farben und endlich von der Abnahme der Deutlichkeit handeln. Die erste dieser Arten der Perspektive hat ihre Ursache im Auge, die beiden andern in der Luft, die zwischen dem gesehenen Gegenstand und dem Auge liegt.

Die Lehre von Licht und Finsternis will er als ein einziges Buch behandeln, da der Schatten vom Licht umgeben oder vielmehr in Berührung mit ihm ist, und das gleiche vom Licht in bezug auf den Schatten gilt, weil Licht und Schatten sich an ihren Berührungsstellen stets miteinander vermischen.

In seiner Farbenlehre geht er nicht nur sehr genau auf die Abschwächung der Farben durch die Luft und ihre Veränderung durch die sogenannten trübenden Medien ein, sondern zieht auch in beträchtlichem Umfang den Einfluß der Reflexe sowie die Relativität jeder Farbe je nach dem Farbenfeld, woran sie anstößt, heran, erweist sich somit als ein bewußter Vorläufer jener Bestrebungen, welche erst im Gefolge der Freilichtmalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zutage getreten sind.

Endlich macht er seine Beobachtungen über das Wachstum der Pflanzen, über die Bewegung des Wassers, über die Wettererscheinungen den Zwecken des Malers dienstbar.

Alle seine Lehren trägt er in einer ungemein lebendigen, frisch aus der Erfahrung geschöpften Weise vor²⁾.

Was den Lehrgang betrifft, so will er, daß der Bursche zuerst Perspektive lerne, darauf jedes Dinges Maß. Danach soll er nach guten Meisters Hand zeichnen, um sich an gute Gliedmaßen zu gewöhnen, und dann nach der Natur, um sich die Gründe des Erlernen zu bestätigen. Hierauf soll er sich eine zeitlang Werke von der Hand verschiedner Meister ansehen, und endlich sich gewöhnen, die Kunst praktisch auszuüben. — Wohl gibt es viel Leute, die Wunsch und Liebe zum Zeichnen hegen, aber keine Veranlagung dafür besitzen. Dies sieht man gleich an den Buben, die ohne Fleiß sind und ihre Sachen niemals mit Schatten zu Ende führen. — Erwirbst du dir, o Maler, deine Kenntnisse nicht auf der guten Grundlage des Naturstudiums, so wirst du wohl viel Werke hervorbringen können, jedoch mit wenig Ehre und noch weniger Gewinn. — Eine gewisse Sekte unter den Dummköpfen, die „Heuchler“ genannt, tadelt die Maler, welche an Festtagen über den Dingen studieren; solche mögen still sein. Denn große Liebe entspringt nur aus eingehender Erkenntnis des geliebten Gegenstandes, und kennst du diesen wenig, so wirst du ihn nur wenig, wenn überhaupt lieben können. Liebst du aber den Schöpfer und großen Erfinder und Werkmeister so vieler bewundernswerter Dinge nur um des Lohnes willen, den du von ihm erwartest und nicht um seiner höchsten Tugend und Kraft, so tust du wie ein Hund, der mit dem Schweif wedelt und mit Jubel an dem in die Höhe springt, von dem er einen Knochen erwartet: konnte er aber Tugend und Verdienst eines solchen Mannes, so würde er ihm weit mehr zugetan sein, wenn nämlich das Begreifen der Tugend in seiner Befähigung läge.

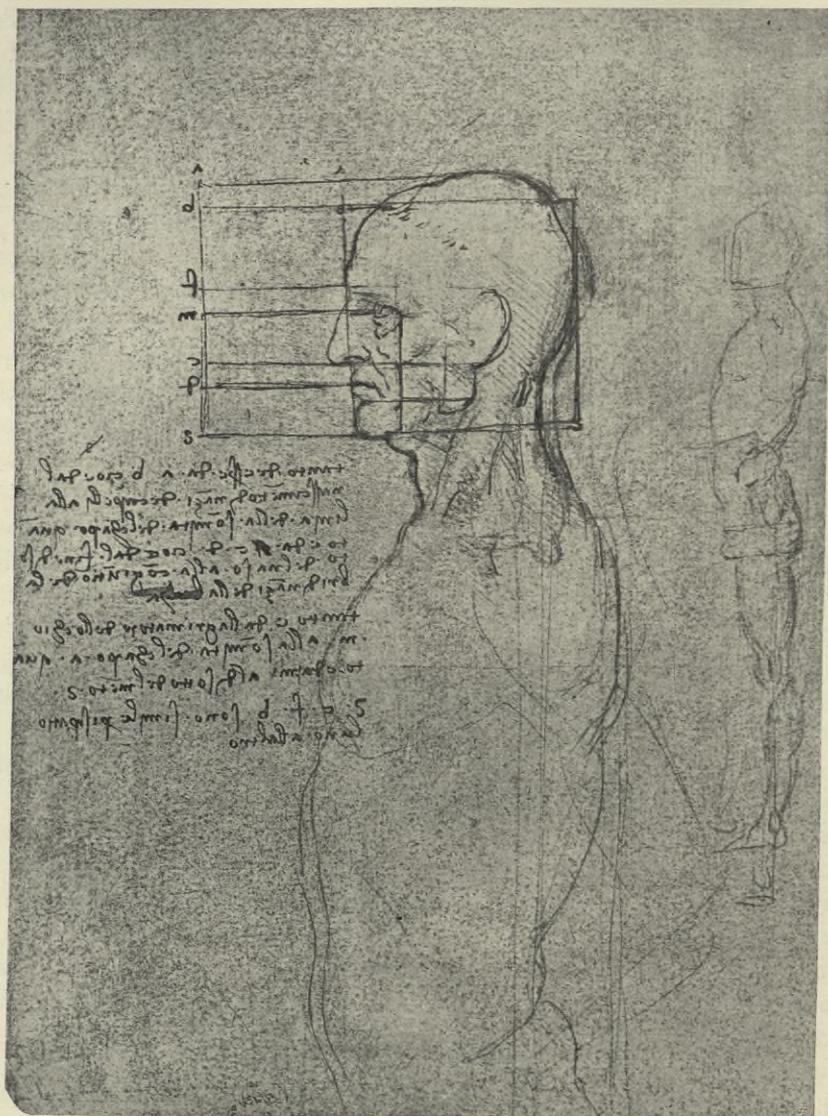
Das Sehen gehört zu den schnellsten Verrichtungen die es gibt; denn das Gesicht erblickt auf einmal unzählige Formen. Nichtsdestoweniger versteht es jedesmal nur einen einzigen Gegenstand. Daher wirst du, wie man die Buchstaben einer Seite nur Wort für Wort und Satz für Satz zusammensetzen kann und eine Höhe nur Stufe um Stufe zu erklimmen vermag, bei den einzelnen Teilen der Dinge anfangen und nicht zum zweiten übergehen, bevor du nicht das erste gut im Gedächtnis und in der Hand hast. Lerne somit eher den Fleiß als die Geschwindigkeit. — Gewöhne dich abzuwägen, welche und wieviele unter den Lichtern den ersten Grad von Helligkeit haben, und ebenso bei den Schatten, welche von ihnen dunkler sind als die andern; ferner in welcher Weise sie sich miteinander vermischen und wie groß ihre Ausdehnung ist. Bei den Linienzügen beobachte, nach welcher Richtung sie laufen und wieviel von einer Linie sich nach der einen oder andern Richtung dreht; wo sie mehr oder weniger sichtbar sind und wo sie breit oder fein sind. Zuletzt achte darauf, daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander über-

gehen gleichwie Rauch. — Der Geist des Malers soll sich unaufhörlich in soviel Betrachtungsarten umsetzen als Figuren beachtenswerter Dinge vor ihm erscheinen. Er soll bei diesen stehen bleiben und sie sich merken und Regeln über sie bilden. — Studiere zuerst die Wissenschaft und übe dann die Praxis, die aus solcher Wissenschaft hervorgeht. — Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein; und für diese ist die Perspektive Leitseil und Eingangstür. — Diejenigen, welche sich in die Praxis verlieben, ohne die Wissenschaft zu besitzen, sind den Schiffen zu vergleichen welche ohne Steuerruder oder Kompaß in See gehen und nicht wissen wo sie landen werden³⁾.

Den Lehrlingen erteilt er folgende Ratschläge. Der Maler soll mit Regel studieren und von nichts ablassen, ehe er sich's nicht ins Gedächtnis geprägt hat. So soll er z. B. zusehen, welcher Unterschied zwischen den Gliedmaßen der Tiere ist und welcher zwischen ihren Gelenken. — Um dem Tadel der Sachverständigen zu entgehen soll der, welcher solche Regel noch nicht besitzt, willig und stets bereit sein, alles was er macht nach der Natur abzuzeichnen. Schenke dir nicht das Studium, wie die Geldmacher tun. — Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstands wandelt, den er zu seinem Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt als ihm Dinge gegenüberstehen . . . Da du die Formen nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und abzeichnest, so schau zu daß dein Urteil, wenn du im Freien einhergehst, sich mancherlei Gegenständen zuwende. Mach es nicht wie manche Maler, die die Arbeit, an Phantasie und Lust ermattet, zur Seite legen und der Leibesübung wegen spazieren gehen: sie führen dabei eine solche Geistesmüdigkeit mit sich, daß sie gar keinen Willen haben, auf die mancherlei Dinge zu achten, ja daß sie sogar, wenn ihnen Freunde und Verwandte begegnen und sie grüßen, sie weder sehen noch hören, so daß man denkt sie hätten etwas wider jene.

Willst du etwas, was du studiert hast, gut auswendig wissen, so verfare folgendermaßen. Hast du einen Gegenstand soviel mal gezeichnet, daß du ihn im Gedächtnis zu haben glaubst, so versuch ihn ohne das Vorbild zu machen. Vorher aber habe dein Vorbild auf eine dünne ebne Glasplatte durchgezeichnet und diese leg auf die Zeichnung, die du ohne das Vorbild machst. Merk dir dann wohl, wo du gefehlt hast, und präg es dir ein, damit du keinen Fehler mehr machst. — Die Studien nach dem Nackten, die du den Sommer über gemacht hast, stell dir an den Winterabenden zusammen und triff eine Auswahl der besten Gliedmaßen und Körper. Die übst du dir dann ein und prägst sie dir gut ins Gedächtnis. — Ich habe auch noch an mir erfahren, wie nützlich es ist, wenn man im Dunkeln im Bett liegt, in der Einbildungskraft

alle Linien der Formen wiederholend durchzugehen, die man vorher studiert hat, oder auch sonst bemerkenswerte Dinge von feiner Spekulation. — Eine



MASSE DES KOPFES

Silberstift und Feder auf bläulichem Papier. Windsor

neuerfundne Form des Schauens mag wohl klein und fast lächerlich erscheinen, ist aber doch sehr brauchbar um den Geist zu verschiednerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, daß du auf alte Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenen Lagen. Hast du irgendeinen Vorgang zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die verschiedenen Landschaften gleich sehen, . . . ebenso allerlei Schlachten . . . und unzählige Dinge, die du in vollkommne und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Steinschichten das Ähnliche wie beim Klang der Glocken ein: da kannst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden, die du dir einbildest Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird eben der Geist zu neuen Erfindungen geweckt . . . Dasselbe gilt von der Asche im Feuer, von den Wolken oder vom Schlamm und andern solchen Stellen. — Wollt ihr Zeichner aus euren Spielen eine nützliche Ergötzung ziehen, so müßt ihr immer zu solchen Dingen greifen, die eurem Beruf zugehören, der Heranbildung guten Augenurteils nämlich, damit man die wahren Breiten und Längen der Dinge richtig abzuschätzen wisse. Einer zieht z. B. eine gerade Linie an die Wand; dann hält jeder einen dünnen Span oder Strohalm in der Hand und schneidet ihn in der Länge ab, die ihm jene Linie zu haben scheint; dabei steht jeder von dieser zehn Ellen weit entfernt: wer der Länge des Vorbilds mit seinem Maß am nächsten kommt, ist Sieger. — Oder ihr nehmt verkürzte Maße ab: mit einem Speer oder Rohr meßt ihr eine bestimmte vor euch liegende Entfernung ab, indem ihr schätzt wieviel mal jenes Maß in der Entfernung wohl aufgeht; oder auch ihr wettet wer am besten eine gerade Linie von einer Elle zieht, und prüft das mit einem gespannten Faden nach. Damit des Leibes Wohlbehagen nicht des Geistes Gedeihen schädige, soll der Maler oder Zeichner der Einsamkeit ergeben sein, besonders wenn er Anschauungen und Betrachtungen obliegt, die den Augen fortwährend Stoff bieten, der im Gedächtnis aufbewahrt werden soll. Bist du allein, so wirst du ganz dir angehören; bist du aber in Gesellschaft auch nur eines einzigen Gefährten, so bist du nur zur Hälfte dein eigen; und wirst es in dem Grade immer weniger werden, je rücksichtsloser deine Bekannten dich in Anspruch nehmen. . . . Man kann nicht zweien Herren dienen und muß sich für die eine Seite entscheiden: nur schlecht würdest du den Dienst als Gesellschafter versehen und noch schlimmer würde es mit den künstlerischen Beobachtungen bestellt sein⁴).

Ferner stellt er folgende Anforderungen an den Maler. Der Maler, sagt er, ist nicht lobenswert, der nur eine einzige Sache gut macht, wie ein Nacktes, einen Kopf, Gewänder oder Tiere oder auch Landschaften und ähnliche Be-

sonderheiten. Denn es gibt kein noch so schwerfälliges Talent das nicht schließlich eine Sache, die es unaufhörlich betriebe, gut machte. — Wer den Verschiedenheiten der Gestalten nicht Rechnung trägt, der macht sie stets nach einer Schablone, daß sie wie Geschwister aussehen. — Für einen dagegen, der Kenntnisse hat, ist es leicht universal sein, denn alle Landtiere haben Ähnlichkeit miteinander, ebenso die Wassertiere und endlich die Insekten. — Der aber ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmäßig Lust hat. Wenn einen z. B. die Landschaft nicht freut, so meint er, das sei eine Sache, wozu es nur eines kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man einen Schwamm voll verschiedenlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse der einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke . . . Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften. — Willst du dem Tadel entgehen, mit dem die Maler alle diejenigen belegen, die mit ihnen in einzelnen Teilen der Kunst nicht einerlei Meinung sind, so ist es nötig, die Kunst in verschiedenlei Manier zu üben, damit du dich — in irgendwelchem Teil wenigstens — mit jeglichem Urteil in Übereinstimmung setzest, das sich auf die Werke der Malerei bezieht.

Steht das Werk mit dem Urteil auf gleicher Stufe, so ist das für das Urteil ein trauriges Zeichen. Steht das Werk gar über dem Urteil, so kann nichts schlimmer sein: so geht es wohl einem, der sich selbst darüber wundert, daß er so gut gearbeitet hat. Steht aber das Urteil über dem Werk, so ist das ein Zeichen dafür, daß der Maler sich auf dem richtigen Wege befindet. Ist er jung, so wird er ohne Zweifel ein ausgezeichnete Künstler werden; er schafft dann freilich nur wenig Werke, aber die werden so sein, daß sie die Leute fesseln und durch ihre Vollendung Bewundrung erregen. — Der Maler, der nicht zweifelt, erwirbt nicht viel.

Ich sage zu den Malern, daß nie einer die Manier eines andern nachahmen soll, denn er wird in bezug auf die Kunst nicht ein Sohn sondern ein Enkel der Natur genannt werden. Da nämlich die Dinge der Natur in so großer Fülle vorhanden sind, so soll man sich viel eher an sie halten als zu den Menschen seine Zuflucht nehmen, die von ihr gelernt haben. Das sage ich nicht für die, welche darauf ausgehen mittels der Kunst Reichtümer zu gewinnen, sondern für jene die von ihr Ruhm und Ehre erwarten.

Du sollst bei deinem Malen einen flachen Spiegel zur Hand haben und dein Werk des öfters darin betrachten . . .; auch ist es gut, öfters von der Arbeit abzulassen und sich ein wenig sonstwie zu erholen . . .; außerdem empfiehlt es sich noch, sich entfernt zu stellen . . . Wir wissen genau, daß man

die Fehler eher in den Werken anderer als in den eigenen erkennt. Oft tadelst du kleine Fehler anderer und übersiehst doch währenddessen deine eigenen großen. Es gibt nichts, was uns mehr be-
trügt, als unser eigenes Urteil; denn es dient schlecht, wenn es den Spruch über unsere eigenen Leistungen fällen soll, taugt aber gut dazu, die Sachen der Feinde zu rich-



KARIKATUREN
Federzeichnungen. British Museum

ten, die der Freunde aber nicht, da Haß und Freundschaft zu den mächtigsten Gemütszuständen zählen, die bei lebenden Wesen vorkommen. Deshalb sei du Maler aufgelegt, nicht minder willig anzuhören, was deine Gegner von deinen Werken sagen, als was deine Freunde. Der Haß ist nämlich stärker als die Liebe, denn er ist imstande diese zu stürzen und zu zerstören. Sicherlich soll ein Mann, während er malt, sich nicht weigern eines jeden Urteil anzuhören. Denn wir wissen genau, daß ein Mensch, auch wenn er nicht Maler ist, doch mit der Form eines andern Menschen bekannt ist und recht wohl beurteilen kann, ob dieser bucklig sei, ob er eine hohe oder niedrige Schulter habe usw. Sehen wir nun, daß die Leute imstande sind, die Werke der Natur richtig zu beurteilen, um wieviel mehr werden wir bekennen müssen, daß sie auch über unsere Versehen zu richten vermögen. — Es ist ferner weit besser in Gesellschaft zu zeichnen als allein, und zwar aus vielen Gründen. Der erste ist, daß du dich schämen wirst, unter der Zahl der Zeichner für ungenügend angesehen zu werden, und solche Scham wird dich zu gutem Studium veranlassen. Zweitens wird dich der gute und rechte Neid aufstacheln, unter die Zahl derer zu kommen, die mehr gelobt werden als du, denn anderer Lob wird dich spornen. Ein weiterer Grund ist der, daß du vom Tun derer, die es besser machen als du, lernen wirst; bist du aber den andern voraus, so wirst du den Vorteil haben, daß du ihre Fehler verminderst, und das Lob der andern wird dein Verdienst und deine Kraft erhöhen. — Ich ermahne dich, o Maler, wenn du aus eigenem Urteil oder durch den Hinweis anderer einen Fehler in deinem Werk erkannt hast, diesen zu verbessern, damit

du nicht, wenn du ein solches Werk vor die Öffentlichkeit bringst, deine materielle Trägheit mit zur Schau stellst.

Und wenn du sagst, mit dem Verbessern werde Zeit verloren, und wenn du diese auf ein andres Werk verwendetest, würdest du viel Geld verdienen, so mußt du bedenken, daß es nicht viel Geldes bedarf, um unsern Lebensbedarf mehr als vollauf zu decken . . . Sagst du aber, du könntest mit Hilfe des Gewinns dem Begehren des Gaumens und der Wollust besser genügen, vermöge der Tugend aber gar nicht, so geh hin und schau dir die andern an, die nur den schmutzigen Gelüsten des Leibes gefrönt haben, gleich häßlichen Tieren: welcher Nachruhm ist von ihnen geblieben?

Wirst du dagegen dich emsig bemühen, den besten Malern zu gefallen, so wirst du deine Malerei gut zu Ende führen, denn nur jene sind es, die dich in Wahrheit beurteilen können. Willst du aber denen gefallen, die keine Meister sind, so werden deine Bilder wenig Verkürzung, wenig Rundung und wenig lebendige Bewegung haben, und du bist gerade in dem Stück mangelhaft, wegen dessen die Malerei für eine vorzügliche Kunst erachtet wird⁵⁾.

Endlich stellt er die folgenden praktischen Regeln auf. Was die Beleuchtung betrifft, so ist großes, hohes und nicht zu starkes Licht dasjenige, welches die Einzelheiten der Körper sehr angenehm erscheinen läßt. — Das Licht zum Zeichnen nach dem Naturvorbild sei Nordlicht, damit es sich nicht verändere. Machst du es aber nach dem Süden zu, so bespanne das Fenster mit Zeug . . . Die Höhe des Lichts muß so sein, daß die Länge des Schattens gleich der Höhe des Körpers sei. — Im Innern wird das Auge immer gut stehen, wenn es zwischen die Schatten- und Lichtseite des Körpers gerichtet ist. — Nimmt man das Licht für Gesichter, die zwischen dunklen Seitenwänden sich befinden, gerade von vorn, so erhalten diese Gesichter ein gutes Relief, besonders wenn das Licht hoch herkommt. Dadurch treten all die Gesichtsteile deutlich hervor, für welche die Gesichtsvorsprünge ein Schirmdach bilden, wie die Augenhöhlen, der Mund, die Kehle. — Sehr große Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Türen dunkler Behausungen sitzen. Da bekommt das Gesicht auf seiner Lichtseite fast unmerkliche Schatten und auf der Schattenseite ebenso unmerkliche Lichter.

Für die Darstellung des freien Lichts im Felde ist die wahre praktische Art, die Beleuchtung so zu wählen, daß die Sonne vom Himmel bedeckt sei. — Zeichne aber nicht eine Figur, die im Freien unterm allgemeinen Licht ohne Sonne dargestellt sein soll, im Hause bei einseitigem Licht ab. Denn das offene Freie bewirkt einfache Schatten, das einseitige Licht eines Fensters oder des Sonnenscheins aber zusammengesetzte, da die Reflexe dazutreten. — Für die

Figur eines jeden Körpers mußt du das Licht nehmen, worin du sie darstellen willst. Wird sie von der Sonne beleuchtet, so werden die Schatten mit den Lichtern wenig übereinstimmen, denn von der einen Seite her leuchtet das Blau der Luft, die Seite aber, die von der Sonne beschienen wird, zeigt sich der Sonnenfarbe teilhaftig. — Zeigst du die Ursache solcher Schatten und Lichter, so mußt du auch deren Wirkung zeigen.

Befindet sich eine Figur vor einseitigem (Kerzen-)Licht in einem großen dunklen Raum, so erhält sie keine Reflexe und dann sieht man von ihr nur die beleuchtete Seite. Das ist bei der Nachbildung der Nacht anzuwenden. — Vor solches Licht bei Nacht werde ein Blendrahmen mit mehr oder weniger durchsichtigem Papier gestellt, aber nur ein ganzes Blatt Kanzleipapier; ein Licht, vor dem kein Papier steht, leuchte dir auf die Zeichnung.

Hast du einen Hof, den du nach Belieben mit einem Leinenzelt decken kannst, so ist das gutes Licht. Die Wände dieses Hofraums streichst du schwarz an; auf seiner Mauerhöhe befinde sich etwas Dachvorsprung. Der Raum sei 10 Ellen breit, 20 lang und 10 hoch. — Ein andermal rät er, den Hof unbedeckt zu lassen und dessen Wände fleischfarben zu streichen. Die Wand gegen Süden muß dann so hoch sein, daß die Sonnenstrahlen die gegenüberliegende Wand nicht treffen und so die Schatten nicht durch Reflexe verderben. — Gegen Abend habe in den Straßen auf die Gesichter der Männer und Frauen acht, wie groß dann deren Anmut und Weichheit ist⁶⁾.

Beim Zeichnen nach der Natur soll man dreimal so weit vom Gegenstand abstehen als er groß ist. Der Augenpunkt soll sich in der Höhe der Augen eines Mannes von gewöhnlicher Größe befinden. Bei der Bildfläche, die er mit einer Historie schmücken will, soll der Maler stets die Höhe des Platzes in Betracht ziehen, an den er seine Figuren stellen will. Er soll die große Untugend vieler Maler vermeiden, die Behausungen der Menschen und deren sonstige Umgebung so klein zu machen, daß die Stadttore nicht bis ans Knie der Bewohner reichen, oder Vorhallen von dünnen Säulen wie Spazierstöcken gestützt werden. Endlich bestimmt Leonardo die Stelle, von der aus ein in Öl gemaltes Bild gesehen werden muß, ohne daß der Glanz dabei störe⁷⁾.

Darauf gibt er einige technische Anweisungen, wie man durch eine Glasscheibe zeichnen soll, wie man die mittlere Vertikallinie einer Figur mittels eines herabhängenden Fadens festzustellen hat, wie man die verschiedenen Richtungslinien eines Körpers, den man abzuzeichnen hat, miteinander vergleichen soll, wie man dabei sich eines mittels Fäden in Quadrate getheilten Blendrahmens bedienen soll, wie man mit dem Mittelton anzufangen, dann die dunklen Schatten und zuletzt die Hauptlichter aufzusetzen hat⁸⁾.

Von Malrezepten finden sich bei ihm die folgenden. Du spannst deine Leinwand auf einen Blendrahmen, gibst ihr einen schwachen Leim, lässest ihn trocknen und zeichnest darauf. Die Fleischfarbe trägst du mit Borstpinsel auf und arbeitest dann im Nassen die Schatten verblasen ineinander. Die Fleischfarbe bilde aus Weiß, Lack und Neapelgelb, den Schatten aus Schwarz und Majolika nebst ein klein wenig Lack oder auch Hartrötel. Hast du verblasen ineinander gemalt, so laß es trocknen; retuschiere darauf aufs Trockne mit Lack und Gummi, der sehr lange Zeit mit Gummiwasser zusammen flüssig stand und daher nicht glänzt. Um die Schatten dunkler zu machen nimm dann noch mit Gummi versetzten Lack und Tusche, diese Schattenfarbe ist durchscheinend. Gegen die Schatten hin kannst du Azurblau und Lack damit verdunkeln, gegen die Lichter hin aber mit Lack und zwar mit Lack und Gummi über Lack, der ohne Bindemittel aufgetragen wurde, denn ohne Bindemittel lasiert man über Zinnober, der mit Bindemittel aufgetragen und trocken ist⁹⁾.

Ein andermal heißt es: Du malst dein Bild auf Papier, das aber auf einen recht gerade geschnittenen und gefügten Blendrahmen aufgezogen ist. Dann gibst du einen guten und dicken Grund von Pech und wohl gepulvertem Ziegel, danach den Malgrund aus Weiß und Neapelgelb. Darauf kolorierst du und firnißt es mit altem und dickem Öl und klebst ein recht ebnes Glas darauf. Besser aber ist es, du machst das Bild auf eine gut glasierte und recht ebne Tonplatte. Auf die Glasierung trägst du den Malgrund aus Weiß und Neapelgelb auf, kolorierst danach und firnissest es und klebst dann das Kristallglas mit recht hellem, auf das Glas gestrichnem Firnis fest. Laß aber, ehe du letztes tust, die Farbe in einem dunklen Ofen gut trocknen und firniß sie danach mit Nußöl und Bernstein oder aber mit Nußöl das an der Sonne dick geworden ist. — Ob er selbst Malereien solcher ewig haltender Art ausgeführt hat, ist nicht bekannt¹⁰⁾.

Über die Wahl und Zubereitung des Holzes für die Tafeln gibt es verschiedene Anweisungen: diejenige Tafel, die aus der zumeist nach Norden gerichteten Seite des Stammes gemacht ist, wird sich weniger werfen; die Risse werden bei dem Baum gerader sein, der am weitesten von den Rändern des Waldes entfernt ist, und krumm bei dem dem Südrand des Waldes nächsten; willst du, daß das Holz beim Trocknen keinen Riß bekomme, so laß es lange Zeit in gewöhnlichem Wasser sieden oder laß es so lange im Grund eines Flusses liegen, bis seine natürliche Triebkraft aufgezehrt ist; willst du, daß sich die

Bretter nicht krumm ziehn, so säge den Stamm der Länge nach durch und leg deine Stücke so nebeneinander, daß bald das Fußende bald das Kopfende oben ist¹¹⁾.

III

Figurendarstellung



wei Teile kommen bei der Proportion der Gliedmaßen in Betracht: Qualität und Bewegung.

Unter Qualität versteht man 1) die Maße, die dem Ganzen entsprechen, und 2) daß man nicht Gliedmaßen der Alten mit solchen von Jungen mengt usw.

Unter Bewegung versteht man, daß die Stellung oder Bewegung von Greisen nicht mit derselben Lebhaftigkeit gemacht wird wie die Bewegungen eines Jünglings usw.

Die Lehre von den Proportionen ist bei Leonardo sehr lückenhaft, sei es daß er sich nicht viel damit beschäftigt hat oder, was glaubhafter erscheint, daß die hiervon handelnden Teile des Malerbuches verloren gegangen sind. Die Umrisse des Körpers, sagt er, erfordern mehr Überlegung und Geist als die Schatten und Lichter, weil die Umrisse der nicht biegsamen Glieder unveränderlich sind, die Schatten aber unendlich (das scheint in Widerspruch zu stehen zu dem Satz, der im zweiten Kapitel angeführt worden ist, wonach die Grenzen der Schatten nach bestimmter Abstufung gehen, die Zeichnung aber frei ist; doch wird es sich dabei nur um eine andre Betrachtungsweise handeln). — Die allgemeinen Maße müssen in den Längen der Figuren, nicht aber in deren Breiten beobachtet werden. Der Maler soll also keine Figuren mit langen Beinen und kurzem Oberleib machen oder mit enger Brust und langen Armen. Wolltest du aber alle deine Figuren nach einem Maß anfertigen, so sieht man das in der Natur nicht. — Alle Teile eines jeden Tieres seien dessen Ganzem entsprechend; das gleiche gilt von den Pflanzen, wenn sie nicht von Menschenhand oder vom Winde verstümmelt sind.

Im Einzelnen gibt er folgende Maße an. In der ersten Kindheit des Menschen ist die Schulterbreite gleich der Gesichtslänge; weiterhin gleich der Entfernung von der Schulter bis zum Ellbogen, bei gebognem Arm; und ebenso gleich der Entfernung vom Daumen bis zum gebognen Ellbogen. Sie ist gleich der



BEWEGUNGSFIGUR
Federzeichnung. Windsor

Entfernung vom Ansatz der Scham bis zur Mitte des Knies, sowie der Entfernung zwischen diesem Kniegelenk und dem Fußgelenk. — Diese Maße entsprechen beim Kinde jedesmal einer Kopflänge, denn die Natur bildet eher die Behausung des Intellekts zu ihrer Größe heran als die der sinnlichen Lebensgeister; beim Erwachsenen aber entsprechen sie zwei Kopflängen. — Die kleinen Kinder haben alle Gelenke dünn, und der Raum zwischen einem Gelenk und dem andern ist bei ihnen dick. Dies kommt daher, daß an den Gelenken sich die Haut allein vorfindet ohne andre Fleischanschwellung als nur die sehnige, welche die

Knochen umschließt und miteinander verbindet, die saftgeschwellten Fleischteile dagegen, zwischen der Haut und den Knochen eingeschlossen, sich von einem Gelenkansatz zum andern hinziehen. Die Knochen aber sind dicker an den Gelenken als zwischen den Gelenkansätzen.

Hat aber der Mensch erst das äußerste Maß seiner Größe erreicht, so hat jeder (beim Kinde) genannten Entfernungen ihre Länge verdoppelt, mit Ausnahme der Gesichtslänge, die ebenso wie die Größe des ganzen Hauptes nur geringe Veränderung erleidet. Daher hat ein ausgewachsener und wohlproportionierter Mensch im ganzen zehn Gesichtslängen. — Beim Heranzwachsen des Menschen verliert das Fleisch jenes Übermaß der Fülle, in dem es sich (beim Kinde) zwischen Haut und Knochen vorfand, daher die Haut sich nun hier mehr dem Knochen nähert und die Gliedmaßen dünner werden. An den Gelenkansätzen aber, wo nichts ist als die knorpelige und sehnige Haut, kann nichts abmagern und folglich nicht dünner werden. Bei dem Mann tritt daher hervor, was bei dem Kinde in einem Einschnitt lag¹⁾.

Den Kopf teilt er in zwölf Grade ein und jeden Grad in zwölf Punkte usw. — Von den Gesichtsteilen beschäftigt ihn die Bildung der Nasen. Einmal unterscheidet er acht verschiedene Arten sie zu bilden, je nachdem sie gleichmäßig gerade, eingebogen oder ausgebogen sind, oder ungleichmäßig; dann können sie teils gerade teils eingebogen oder ausgebogen sein. Darauf führt

er zehn Arten an oder von vorn gesehen elf. Die Verschiedenheiten der Bildung sollen in einem kleinen Buch aufgezeichnet werden, wie er es hier schematisch tut. Von monströsen Gesichtern redet er dabei nicht, denn die behält man ohne Mühe im Gedächtnis. Endlich zählt er vier Abarten der geraden Nase auf, drei der eingebognen, ebenso viel der gekrümmten und ebenso der Ausladungen, die den Nasenbuckel in die Mitte nehmen: im ganzen also dreizehn. — Der Übergang von der Nase zu den Augenbrauen ist entweder eingebogen oder gerade; die Stirn kann in drei Arten gestaltet sein; ist sie eben, in vier²).

Über die Schönheit finden sich wenige Bemerkungen. Die Schönheit der Gesichter kann bei verschiedenen Personen gleich vortrefflich sein, nie aber gleichartig von Gestalt; sie sei vielmehr so mannigfaltig als die Zahl derer, denen sie anhaftet. Verschiedne Richter darüber, wenn sie auch einander an Einsicht gleich sind, werden in Urteil und Bevorzugung sehr voneinander abweichen. Schönheit und Häßlichkeit nebeneinander gestellt erscheinen wirkungsvoller eine durch die andre. Sieh zu, daß du von vielen schönen Gesichtern die Teile, die gut sind, entnimmst und zwar solche, die mehr nach dem allgemeinen Urteil zueinander stimmen als nach dem deinigen. Denn du könntest dich täuschen und Gesichter entnehmen, die mit dem deinigen übereinstimmen. — Die Malerei ist am lobenswertesten, die am meisten Übereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hat. Diesen Satz stell ich auf zur Beschämung derjenigen Maler, die die Werke der Natur verbessern wollen, wie z. B. diejenigen welche ein einjähriges Kind abzeichnen, dessen Gesichtslänge fünfmal in die Körperlänge aufgeht, und sie achtmal darin enthalten sein lassen. Ebenso die Schulterbreite . . . Und so treiben sie es, bis sie ein einjähriges Kind in die Größenverhältnisse eines dreißigjährigen Mannes umgewandelt haben. Dabei haben sie diesen Fehler so oft begangen und so oft begehen sehen, daß er ihnen zu Gewohnheit geworden ist, und solche Gewohnheit ist in ihr verdorbnes Urteil so tief eingedrungen und hat sich darin so festgesetzt, daß sie sich selbst weismachen, es sei das die Natur, und sehr im Irrtum wer diese nachahmt und es nicht so macht wie sie selbst. — Zeichnest du nach dem Nackten, so zeichne immer den ganzen Körper und führe dann dasjenige Glied aus, das dir am besten an ihm zu sein scheint.

Der Maler soll sich seine Figur nach der Regel eines natürlichen Körpers bilden, der an Proportionen ganz allgemein für lobenswert gilt. Dazu soll er sich selbst ausmessen und zusehen, in welchem Stück er zu viel oder nur wenig von jener lobswerten Figur abweicht. Hat er diese Kenntnis erlangt, so muß er mit allem Eifer danach trachten, daß er bei seinen Figuren nicht in

die Fehler verfallt, die sich an seiner eignen Person vorfinden. Gegen diese Schwäche mußt du aufs äußerste ankämpfen, da sie ein Mangel ist, der mit dem Urteil zusammen auf die Welt kam. Denn die Seele, die Meisterin deines Körpers, ist selbst mit deinem Urteil ein und dasselbe, und gern ergötzt sie sich an Werken, die demjenigen ähnlich sehen, das sie durch Zusammenfügung deines Körpers schuf. Daher kommt es denn auch, daß es kein Frauenzimmer gibt, es sei noch so häßlich von Gestalt, das nicht einen Liebhaber fände, außer sie wäre geradezu krüppelhaft. — Ein Maler, der plumpe Hände hat, wird ebensolche in seinen Werken machen, und ganz das Entsprechende wird bei jedem Glied eintreten, wenn nicht ein langes Studium ihn davor behütet³⁾.

Gute Stellung ist das erste und vornehmste Stück an der Figur: die Bewegungen müssen der Absicht, der sie dienen, entsprechend sein. Die Stellung erfordert mehr Überlegung als die Güte der Figur an sich; die letztre kann durch Nachahmung erreicht werden, die Bewegung aber kann nur aus großer Freiheit des künstlerischen Talents hervorgehen. Das zweite vornehme Stück ist das Relief-Haben, das dritte die gute Zeichnung, das vierte das schöne Kolorit. — Das Abwägen des menschlichen Körpers zerfällt in zwei Teile, nämlich die einfache und die zusammengesetzte Gleichgewichtsstellung. Einfach ist die, welche der Mensch auf seinen unbeweglich stehenden Füßen einnimmt, indem er die Arme in verschiedner Entfernung von der Mittellinie seines Körpers offen abstreckt; oder wenn er, auf einen oder beide Füße gestellt, sich neigt, wobei allzeit der Mittelpunkt seiner Schwere sich in senkrechter Linie über der Mitte des auf der Erde ruhenden Fußes befindet; oder aber wenn er, auf beiden Füßen gleichmäßig stehend, den Mittelpunkt seines Gewichts senkrecht über die Linie bringt, die die Zentren der beiden Füße voneinander trennt. Unter zusammengesetzter Gleichgewichtsstellung versteht man diejenige, welche ein Mensch einnimmt, der ein Gewicht über sich trägt und es nach verschiedner Richtung bewegt. — Mit größtem Fleiß seien die Umrisse eines jeden Körpers in Betracht gezogen und die Art ihrer Biegung. An diesem Schlängellauf werde beurteilt, ob die Wendungen von kreisförmiger Krümmung oder eckiger Einbiegung sind. — Die Gliedmaßen samt dem Körper sollen sich zu dem, was du die Figur gerade willst ausführen lassen, mit Leichtigkeit und Anmut schicken. — Zu den allerersten Hauptansprüchen, die an die Darstellung des lebendigen Leibes gemacht werden, gehört daß der Kopf gut auf die Schultern, der Oberkörper ebenso auf die Hüften gesetzt und Hüften und Schultern richtig über die Füße ge-

stellt werden. — Nachdem du im Winter die Körperverhältnisse studiert hast, wählst du dir im folgenden Sommer einen aus, der gut in Schultern und Hüften sitzt, und läßt ihn anmutige und zierliche Stellungen machen. Die einzelnen Gliedmaßen verbesserst du dann mit Hilfe derer, die du den Winter über studiert hast⁴⁾.

Das Stehen. — Ruht eine Figur auf einem Fuß, so wird die Schulter der Standseite stets niedriger sein als die andre, und die Halsgrube wird sich mitten über dem Standbein befinden. Dies wird zutreffen, von welcher Seite wir die Figur auch sehen mögen, wenn sie die Arme nicht weit von sich streckt oder kein Gewicht trägt und das Bein, worauf sie nicht ruht, weit nach vorn oder nach hinten streckt. — Die Körperlast eines Mannes, der auf nur einem Beine steht, wird stets über dem Mittelpunkt der Schwere so verteilt sein, daß die Gewichtsteile hüben und drüben gleich sind. Streckt er z. B. einen Arm vor die Brust, so muß er ebensoviel von seinem natürlichen Gewicht nach hinten ausladen. — Reckt man einen Arm nach vorn, so tritt die Halsgrube über den Standfuß zurück; wird aber das eine Bein nach hinten gestreckt, so tritt die Halsgrube nach vorn vor. — Um soviel als die eine Seite durch das Ruhen kürzer wird, wird die gegenüberstehende länger. Der Nabel aber oder auch das Glied weichen nie aus ihrer Höhe heraus. Der Nabel befindet sich stets in der Mittellinie des Gewichts, das sich aufwärts von ihm befindet. Dies zeigt sich beim Ausstrecken des Armes. — Ist einem Menschen vom langen Stehen das eine Bein müde, so gibt er einen Teil seines Gewichts aufs andre; das trifft aber nur bei Alten, Kindern oder Ermüdeten zu. Ein Jüngling stützt sich immer nur auf ein Bein, und wirft er einen Teil seines Gewichts aufs andre, so tut er es nur, wenn er sich fortbewegen will. Denn Bewegung entsteht aus Ungleichheit oder Abwesenheit von Gleichgewicht. — Ebenso kommt das Aufhören der Bewegung bei einem auf seinen Füßen ruhenden Tier von dem Auf-



GEWANDSTUDIE
Gehöhte Tuschezzeichnung auf Leinwand. Uffizien

hören der Ungleichheit der einander gegenüber befindlichen Gewichtsteile her, die sich auf die unter ihnen befindlichen Füße stützen.

Eine Figur, die ein Gewicht von sich und der Mittellinie ihrer Masse weghält, muß auf der entgegengesetzten Seite soviel eignes oder fremdes Gewicht wegstrecken, als nötig ist, um das Gleichgewicht zu erhalten. Einen, der ein Gewicht mit einem Arm aufnimmt, sieht man ganz natürlicherweise den gegenüberstehenden Arm von sich strecken. Auch sieht man einen, der im Begriff ist nach einer Seite zu fallen, stets auf der andern Seite eiligst den Arm vorstrecken. — Die Schulter des Mannes, der ein Gewicht trägt, ist stets höher als die unbelastete. Pflege den Kopf nie ebendahin gewendet sein zu lassen, wohin sich die Brust dreht, noch den Arm in gleicher Richtung mit dem Bein gehen zu lassen. Und wenn sich der Kopf nach der rechten Schulter hin dreht, laß seine Teile auf der linken Seite niedriger stehen als auf der rechten. Steht die Brust gerade nach vorn, so mach daß am Kopfe, wenn dieser sich zur Linken wendet, die rechtsseitigen Teile höher stehen als die linksseitigen. — Was die Bequemlichkeit der Gliedmaßen anlangt, so beachte folgendes. Willst du einen darstellen, der sich wegen eines zufälligen Anlasses nach rückwärts oder seitwärts wendet, so läßt du ihn nicht die Füße und alle Glieder nach der Seite hin bewegen, wohin er den Kopf dreht, sondern du wirst ihn vielmehr die Wendung so ausführen lassen, daß er sie auf vier Gelenke verteilt, nämlich das Fuß-, Knie-, Hüft- und Halsgelenk. Und steht er auf dem rechten Bein, so laß das Knie des linken sich einwärts biegen und den linken Fuß sich an der Außenseite etwas vom Boden erheben. Die linke Schulter steht etwas niedriger als die rechte, und das Genick stoße an dieselbe Senkrechte und sehe gegen die gleiche Seite wie der äußre Knöchel des linken Fußes, die linke Schulter stehe senkrecht über der Spitze des rechten Fußes . . . Denn die Natur gab uns zu unsrer Bequemlichkeit den Hals, der, wenn sich das Auge nach einer andern Richtung hin wenden will, mit Leichtigkeit den Dienst des Umwendens nach verschiedenen Seiten hin tut; und so sind dem Auge auf die gleiche Art auch die andern Gelenke zum Teil dienstbar. — Auch an einer alleinstehenden Figur (nicht nur bei mehrfigurigen Kompositionen) sollst du die Gliedmaßen nicht die gleichen Bewegungen ausführen lassen. Darüber will Leonardo in einem besondern Buch über die Bewegungen ausführlich handeln⁵⁾.

Zweierlei Arten von Bewegungen unterscheidet Leonardo: Ortsbewegungen und Handlungsbewegungen. Die Ortsbewegungen seien von dreierlei Art: Steigen, Hinabsteigen und Gehen auf der Ebne; sie seien verschieden, je nachdem sie langsam oder schnell ausgeführt werden oder auch

in gerader oder sich hin und her windender Richtung oder endlich auf springende Weise. Die Handlungsbewegungen seien unendlich. Außerdem gibt es noch aus beiden gemischte Bewegungen, wie das Tanzen, Fechten, Gaukeln, Säen, Pflügen, Rudern; doch ist letzteres eigentlich eine einfache Handlungsbewegung, da die Ortsveränderung durch die Bewegung des Boots bewirkt wird. — An einer andern Stelle unterscheidet er achtzehn Arten von Bewegung: am Fleck beharren, Bewegung, Lauf; aufrecht, gestützt oder gelehnt; sitzend, gebückt, auf den Knien; liegend, schwebend; tragen, getragen werden; schieben, ziehen; schlagen, geschlagen werden; beschweren, erleichtern.

Jede Bewegung wird durch Aufhebung des Gleichgewichts hervorgebracht; am schnellsten wird sich bewegen, was am weitesten von seiner Gleichgewichtslinie abkommt. — Ein

Mann, der sich fortbewegt, wird seinen Schwerpunkt über der Mitte des Fußes haben, der auf der Erde aufruht. — Bei der Fortbewegung wird stets die über dem Stützfuß befindliche Seite niedriger sein: die eine Hälfte der Dicke und Breite des Menschen wird der andern niemals gleich sein, wenn

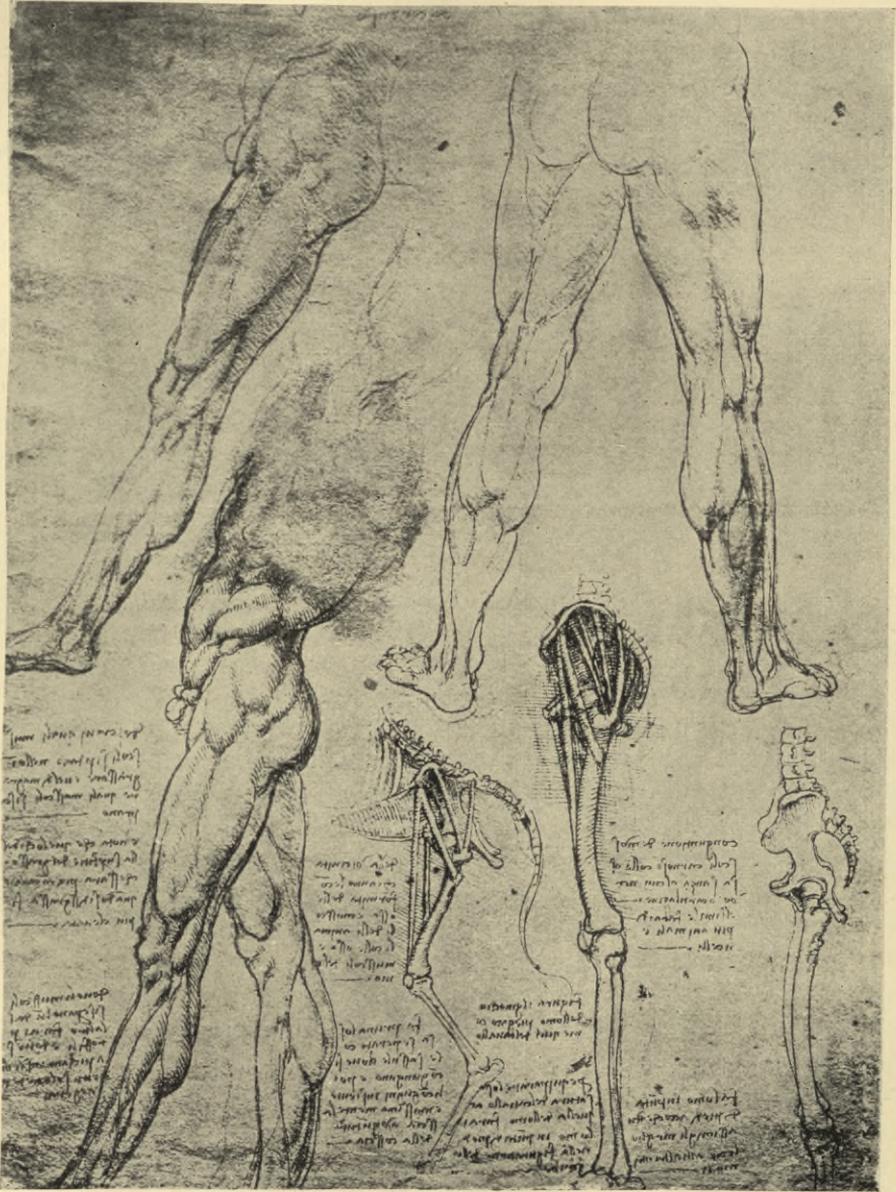


GEWANDFALTEN
Federzeichnung, Windsor

an Höhe voneinander verschieden sind, je schneller die Bewegung ist. Dies wird klar mit Hilfe des Satzes von der Ortsbewegung, der besagt: jeder Schwerekörper gravitiert in der Richtung seiner Fortbewegung. Auf die Gegenrede, daß das nicht immer geschehe, erwidert Leonardo: das was die Schulter nicht ausführt, geschieht dann in der Hüfte. — Jedes zweibeinige Tier wird bei seiner Bewegung auf der über dem erhobnen Fuß befindlichen Seite niedriger als auf der andern; am Oberteil des Körpers aber geschieht das Entgegengesetzte. Bei den Vögeln sieht man das an Kopf und Rücken. — Bei den vierfüßigen Tieren zeigen sich die größten Höhenmaße ihres Körpers voneinander abweichender, wenn die Tiere gehen als wenn sie feststehen, und zwar um so mehr oder weniger je nachdem die Tiere größer oder kleiner sind. Das rührt von der schrägen Stellung der Beine her, welche die Erde berühren.

die Gliedmaßen (beider Seiten) nicht die gleichen oder ähnlichen Bewegungen ausführen. — Die Schultern oder Seiten eines Mannes oder Tieres werden um so größere Unterschiede in ihrer Höhe zeigen, je langsamer die Bewegung ist. Daraus folgt im Gegensatz, daß die Seiten des Tierkörpers um so weniger

Jede Bewegung, welche ein Mensch aus einem einzigen bestimmten Anlaß ausführt, besteht in sich aus einer unendlichen Reihe untereinander verschiedener Bewegungen. — Eine einzige Stellung wird eine unendliche Vielheit und Verschiedenheit zeigen, weil sie von unendlich vielen Orten aus betrachtet werden kann. — Die Bewegungen deiner Figuren sollen die Art von Kraftaufwand zeigen, die verschiedenen Handlungen passend und notwendig sind, d. h. du sollst nicht einen, der ein Stöckchen aufhebt, die gleiche Kraft aufwenden lassen, die zum Aufheben eines Balkens passen würde. — Einfache Bewegung wird beim Menschen die genannt, die er durch eine Beugung nach vorn, hinten oder querüber ausführt; zusammengesetzt heißt die Bewegung, welche für eine Verrichtung Biegung abwärts und seitwärts zugleich verlangt⁶⁾. — Unter den Bemerkungen über die einzelnen Bewegungen fehlen solche über das Laufen, den Lauf aufhalten, das Hinabsteigen, das gegen den Wind Gehen und das Steigen. — Über das Aufstehen sagt er: Sitzt der Mensch auf ebnem Boden, so ist, wenn er aufstehen will, das erste daß er den einen Fuß an sich zieht und die eine Hand auf der Seite, auf der er sich erheben will, auf die Erde stützt. Dann wirft er sich mit der ganzen Last auf den aufgestützten Arm und setzt das Knie auf der Seite, wo er sich erheben will, auf die Erde. Für das Niedersetzen findet sich nur eine Überschrift. — Natur lehrt ohne alles Überlegen das Springen. Die Bewegung geht dabei nach vorwärts und in die Höhe. — Wenn der Mensch in die Höhe springt, so bewegt sich der Kopf dreimal schneller als der Absatz, bevor die Fußspitze von der Erde abstößt, und zweimal schneller als die Hüften. Dies kommt daher, daß drei Winkel zu gleicher Zeit gestreckt werden. — Von dem Tragen, Ziehen und Schieben handeln die folgenden Sätze. Willst du einen Mann darstellen, der eine Last bewegt, so bedenke daß dabei die Bewegungen in verschiedenerlei Richtung gehen können, entweder von unten nach oben mit einfacher Bewegung, wie beim Heben einer Last oder beim hinter sich her Schleifen oder beim vor sich her Schieben oder auch beim Emporziehen an einem Strick, der über eine Rolle läuft. Hier wird daran erinnert, daß das Gewicht des Menschen in dem Verhältnis Zugkraft ausübt, in welchem der Schwerpunkt des Mannes über den Mittelpunkt seiner Stütze hinausfällt. Zu dieser Kraft gesellt sich diejenige, welche die Beine, (die Arme) und den Rücken anstrengen, wenn sie sich aus ihrer Biegung wieder gerade strecken. Man kann weder abwärts noch aufwärts steigen noch überhaupt in irgendeiner Richtung gehen, ohne daß der zurückbleibende Fuß den Absatz hebe. — Schieben und Ziehen sind von ein und derselben Stellung und Leistung: beim Schieben ist nämlich nur eine Gliedmaßenstreckung und beim Ziehen ein Anziehen derselben Glieder



ANATOMIE DES BEINS
 Federzeichnung. Windsor

im Gang. Das Schieben und Ziehen kann in verschiedenen Richtungslinien um das Kraftzentrum des sich Bewegenden her vor sich gehen. Was die Arme betrifft, so befindet sich deren Kraftzentrum dort, wo die Sehne des Oberarms mit der Schulter und die des Brustmuskels und jene der Pfanne vor der dem Brustmuskel gegenüberstehenden her sich mit dem obersten Schulterknochen vereinigen. — Weit größere Kraft hat der Mensch übrigens beim Ziehen als beim Schieben. Wenn man mit einem gestreckten Arme schiebt, ohne ihn in sich zu bewegen, so heißt das nicht mehr, als wenn man zwischen die Schulter und den zu schiebenden Gegenstand ein Stück Holz eingeschoben hätte. — Schleudern (Stoßen). Stellt sich der Mensch zu einer mit Kraftäußerung verbundenen Bewegung zu recht, so biegt und dreht er sich soviel er kann in die entgegengesetzte Bewegung um, als in der er den Stoß führen will, und spannt sich hier zur ganzen Kraft die ihm erreichbar ist. Diese Kraft überträgt er dann auf den von ihm mit Stoß getroffenen Gegenstand und läßt sie daselbst mit aufgelöster Bewegung sein. — Der Arm wird von kraftvollerer und weiter ausholender Bewegung sein, der, nachdem er sich aus seiner natürlichen Lage herausbegeben hat, der mächtigsten Beihilfe der übrigen Glieder teilhaftig wird, ihn nach dem Ort wieder zurückzuziehen, wohin er sich bewegen will. — Die Handlung des Stoßens kann in zwei Arten dargestellt werden. Entweder ist das Ding, das zur Hervorbringung des Stoßes niederfahren soll, erst in der Bewegung des Erhobenwerdens oder in der des Niederfahrens. Es durchmißt dabei jedesmal einen gewissen Raum, und jeder Raum ist eine stetige Größe, die somit ins Unendliche teilbar ist. Daher ist jeder Bewegung des niederfahrenden Dinges Veränderlichkeit bis ins Unendliche eigen. — Wer ein Pfeilrohr in die Erde schleudern will, hebt das Bein, welches dem schleudernden Arm gegenübersteht, vom Boden und biegt es im Knie. Er tut dies, um sich auf dem Fuß, der auf der Erde ruht, ins Gleichgewicht zu stellen und zu wiegen⁷⁾. — Es verändern sich die Maße des Menschen an jedem Glied, je nachdem dasselbe mehr oder weniger oder nach verschiedenen Seiten gebogen wird: und zwar verkürzen oder verlängern sie sich an der einen Seite des Gliedes in dem Verhältnis, in dem sie auf der andern länger oder kürzer werden. — Das Fleisch ist stets auf der einen Seite gefaltet und gerunzelt, wenn es auf der entgegengesetzten angespannt wird. Das Maß der eingebognen Seite kann schließlich die Hälfte des Maßes der gestreckten ausmachen. Darüber will Leonardo eine besondere Abhandlung schreiben. — Die äußerste Verdrehung, die der Mensch ausführen kann, wird dann sein, wenn er uns die Fersen zuwendet und zugleich das Gesicht; dazu muß er aber das Bein biegen und die Schulter senken. Das will Leonardo in der Anatomie weiter ausführen.

Es wachsen an den Gelenken des Menschen gewisse Knochenstücke, die inmitten der Sehnen festsitzen, welche einige dieser Gelenke miteinander verbinden; solche sind an den Knien die Kniescheiben, dann an den Schultern und an den Fußbristen. Es sind ihrer im ganzen acht: je eines an jeder Schulter, je eines an jedem Knie; je zwei an jedem Fuß unter dem ersten Gelenk der großen Zehe gegen die Ferse hin. Und sie werden gegen das Alter des Menschen hin sehr hart. — Sämtliche Glieder des Menschen werden beim Biegen ihrer Gelenke dicker, außer dem Beingelenk (am Knie). — Bei den Gelenken der Gliedmaßen und ihren Biegungen ist darauf zu achten, wie das Anschwellen des Fleisches auf der einen Seite und dessen Schwinden auf der andern vor sich geht. — Die Bewegungen des Halses sind von dreierlei Art, zwei davon sind einfache Bewegungen und eine ist zusammengesetzt, indem die beiden einfachen an ihr Anteil haben. Von den einfachen ist die eine wenn sich der Hals nach der einen oder andern Schulter niederbeugt oder auch der Kopf nach oben oder nach unten gerichtet wird. Die zweite einfache Art ist, wenn sich der Hals ohne weitre Krümmung, sondern vielmehr gerade aufrecht bleibend, nach rechts oder links umwendet, so daß das Gesicht nach einer Schulter hinsieht. Die dritte, zusammengesetzte Bewegung besteht darin, daß sich zu seiner Beugung Umwendung gesellt. — Der einfachen Hauptbiegungen des Schultergelenks sind vier, nämlich wenn sich der an dieses Gelenk angefügte Arm nach oben, unten, nach vorn oder rückwärts bewegt. Doch könnte man sagen, dieser Bewegungen seien unendliche: denn wendet man die Schulter gegen eine Mauer und beschreibt einen Kreis, so hat man alle Bewegungen gemacht, die in den Schultern enthalten sind. Und da jeder Kreis eine stetige Größe ist, so hat man mittels der Armbewegung eine stetige Größe beschrieben; es hätte dies aber nicht geschehen können, wenn nicht auch Stetigkeit der Bewegung den Arm geführt hätte. Die Bewegung des Arms hat alle Teile der Kreislinie durchlaufen und da der Kreis ins Unendliche teilbar ist, so waren auch der Bewegungsveränderungen der Schulter unendlich viele. — Zwischen dem Längenmaß der äußersten Streckung und der stärksten Beugung des Armes ist ein Unterschied von $\frac{1}{8}$ der ganzen Armeslänge vorhanden. — Um soviel wächst die Entfernung von der Schulter zum Ellbogen als der Winkel der Ellbogenbiegung kleiner wird als ein rechter. — Die Muskeln, welche den größern der Unterarmknochen beim Anziehen und Wiedergeradeziehen des Armes bewegen, fangen ungefähr bei der Mitte des sogen. Hilfs-(Oberarm-)Knochens an und sitzen einer hinter dem andern. Der hinten sitzende streckt den Arm, der vordre beugt ihn. Ob der Mensch mehr Kraft im Anziehen als im Abstoßen habe (siehe früher), geht aus der These

hervor, wonach das Gewicht von gleicher Kraft stärker wirkt, welches am weitesten von dem Dreh- oder Stützpunkt des Wagbalkens entfernt ist. — Es wird ausgeführt, wie weit die Arme über der Brust und auf dem Rücken einander genähert werden können. — Die Gelenkverbindung des Armes mit der Hand wird beim Zusammenziehen der Hand schmaler — und umgekehrt. Das Entgegengesetzte tritt beim Arm zwischen Hand und Ellbogen ein und zwar auf allen Seiten ringsum. — Unendlich ist die Verschiedenheit der Ansichten, in denen uns die Hand erscheint, wenn man sich umsie bewegt; ebenso wenn die Hand sich bewegt. — Die Finger und Zehen werden beim Biegen allseitig dicker in den Gelenken und zwar um so mehr, je mehr sie gebogen werden. Und je fleischiger sie sind, um so stärker wird diese Veränderung sein. — Die äußerliche Mittellinie der nicht biegsamen Seiten von biegsamen Gliedern verkürzt oder verlängert sich niemals. — Es ist nicht möglich, das Bein abwärts vom Knie umzuwenden, ohne den Schenkel um ebensoviel zu wenden. — Das Breiter- und Schmälerwerden des Fußgelenks findet nur nach der Richtung der auswärtigen Seite statt⁸⁾.

Nicht müde wird Leonardo auf das Spiel der Muskeln hinzuweisen. Es sollen die Knochen, Sehnen und Muskeln studiert werden nicht nur nach der Komplexion, ob fett oder mager, sondern auch nach den Lebensaltern. Die Jungen machst du mit wenig Muskeln und Adern und zart von Oberfläche, rund von Gliedern, sehr angenehm von Farbe; bei den Männern sei der Gliederbau nervig und voll von Muskeln, und bei den Greisen sei dessen Oberfläche voll rauher Runzeln und voll Adern und sehr deutlicher Sehnen. — Figuren von feiner Art soll man nicht mit zu viel Muskeln machen. Bei den Muskulösen dagegen sind die Knochen dick, und sie sind kurze und breite Menschen und haben wenig Fett. Da bei solchen Fettlosen die Muskeln dicht beieinander gedrängt liegen und sich nicht in die Breite ausdehnen können, so wachsen sie in die Dicke und zwar zunächst an der Stelle, die am meisten von ihren Enden entfernt ist d. h. gegen die Mitte ihrer Breite und Länge hin. — Die Fetten dagegen haben dünne Muskeln, die von viel schwammigem und undichtem d. h. Luft enthaltendem Fett umhüllt werden. Kommt freilich ein solcher Fetter ins Magerwerden, so wird er sehr viel schwächer. — Eine mittlere, durch keine Krankheit abgemagerte Fettigkeit bewirkt, daß die Haut über den Muskeln angespannt ist.

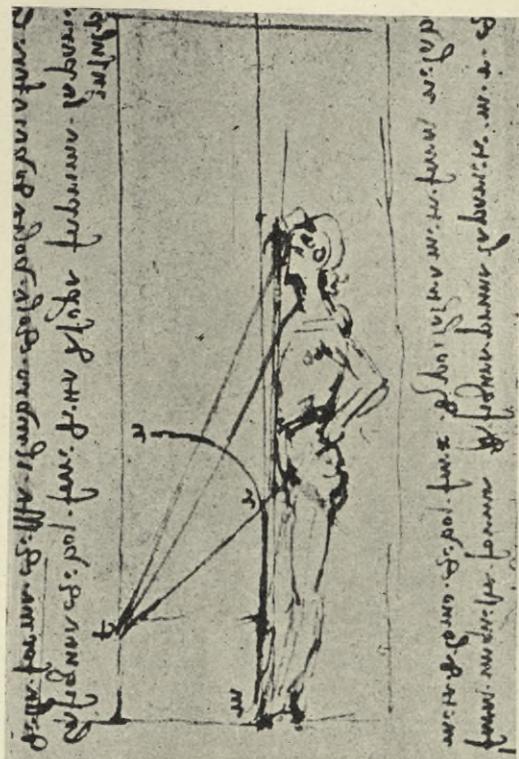
Sei kein hölzerner Maler, indem du die nackten Figuren ihr ganzes Muskelspiel zeigen lässest. Denn die Natur sucht die Knochen am Tierleibe so viel zu verbergen, als die notwendige Einrichtung seiner Gliedmaßen es gestattet. Du mußt aber lernen, welche Muskeln und Sehnen durch die verschiedenen

Bewegungen der einzelnen Glieder bloßgelegt werden oder sich verstecken oder keines von beiden tun. — Der rückwärtige Schenkelmuskel erfährt bei seiner Streckung und Zusammenziehung eine größere Veränderung als irgend ein anderer Muskel am menschlichen Körper; nach ihm kommt der, welcher den Hinterbacken bildet; der dritte ist der Rückenmuskel, der vierte der an der Kehle, der fünfte der an den Schultern; der sechste ist der an der Magen- gegend. — An Toten oder Schlafenden freilich sehe kein Glied lebendig oder wach aus. Und der Fuß, worauf das Gewicht des Menschen lastet, sei platt gedrückt und nicht mit spielenden Zehen, außer er stünde auf dem Absatz auf. Ein nackter Körper aber, der mit großer Deutlichkeit aller seiner Mus- keln dargestellt ist, ist ohne Bewegung. Er sieht aus wie aus Stöcken gebildet, über welche die Haut gezogen ist; wie ein Sack voller Nüsse; wie ein Bündel Rettiche.

Soll aber die Beleuchtung die Form der Muskeln wahrhaft deutlich machen, so taugt das allseitige Licht nicht wohl, dagegen sind einseitige Beleuchtungs- lichter dazu vollkommen geeignet, besonders je kleiner das Licht ist⁹⁾.

Ein ganzer Abschnitt, der in der römischen Ausgabe als Teil IV zusammen- gefaßt ist, beschäftigt sich mit der Faltengebung und den Gewändern der Figuren. Hier können nur einige Gesichtspunkte angegeben werden, unter denen Leonardo diesen Gegenstand behandelt. Vor allem fordert er, daß die Ge- wänder die Figuren so umhüllen sollen, daß man sieht, die Figuren steckten wirklich darin. Andererseits soll die Form des Nackten, wenn die Figuren in Mäntel gehüllt sind, nicht so gezeigt werden, als läge der Mantel unmittelbar auf dem Fleisch. Nur bei einer Nymphe, sagt er, oder bei einem Engel lässest du die wahre Dicke der Gliedmaßen sich zeigen. Bei jeder handelnden Figur soll der Faltenzug der Gewänder durch seine Linien die Stellung der Figur so richtig bezeichnen, daß darüber beim Beschauer weder Zweifel noch Un- klarheit herrschen kann. Über die Lichtseiten dürfen keine Falten mit dunklen Schatten kommen und keine mit zu hellen Lichtern an die Schattenseiten. Ahme so viel du kannst die Griechen und Lateiner nach in ihrer Art, die Gliedmaßen sehen zu lassen, wenn der Wind die Gewänder an sie anlegt, und mach wenig Falten (das ist eine der seltenen Stellen, in denen er auf das Altertum bezug nimmt). Man soll die Gewänder nach der Natur abmalen, je nachdem ob es sich um Wolle, Seide, fein oder grob, Leinen oder Schleier handelt — daraus ergeben sich entweder scharfe, harte und bestimmte Winkel oder fast unmerkliche oder ganz ohne Ecken im Bogen gehende —; gewöhne dir daher nicht an, die Gewänder über die Modelle mit Papier oder dünnem Leder zu legen, wie viele tun, denn du würdest dich arg betrügen. — Die

Tracht der Figuren sei dem Lebensalter und dem Anstand (Decorum) angemessen, d. h. der Greis trage ein langes Faltenkleid, der Jünglinge ihn herausputzendes, das nicht einmal den Hals von den Schultern aufwärts bedeckt (das deutet auf die Zeit um oder vor 1490), ausgenommen es wäre ein junger Mann von geistlichem Stande. Und vermeide soviel wie möglich die Moden und Kleidertrachten der Zeit, es sei denn, daß es eine wie die eben erwähnte wäre. Sie sollen nicht verwendet werden außer bei Figuren wie auf den Grabsteinen in den Kirchen, wodurch unsern Nachkommen die närrischen Einfälle der Menschen zum Gelächter aufbewahrt werden mögen, oder aber auch ihre Würdigkeit und Schönheit zur Bewunderung. Hier folgt dann die bekannte Stelle (Ludwig ital. 541), worin er von



FIGUR AUF GEWÖLBTER WAND
Federzeichnung. Windsor

den Moden spricht, die zu seiner Knabenzeit üblich waren. — Siehst du denn nicht, daß unter allem, was am Menschen schön ist, ein sehr schönes Gesicht besonders die des Weges Dahergehenden zum Stillstehen bringt, nicht aber der reiche Kleiderschmuck? Das sage ich dir, der du deine Figuren mit Gold und andern reichen Zieraten und Säumen ausschmückst. Hast du nie gesehen, wie Weiber aus dem Gebirge, in ihre einfache, ja arme Tracht gehüllt, aufgeputzten den Vorrang an Schönheit abgewannen? Mach keinen Gebrauch von geziertem Kopfputz und jenen Haarfrisuren, an denen ein einziges ein wenig mehr auf die Seite geschobnes Haar das plumpe Hirn ihrer Träger so in Aufregung versetzt, daß sie die größte Schande davon befürchten . . . Mach also das Haupthaar so, als ob es mit dem Wind scherze und laß es die Gesichter durch sein natürliches Gekräusel zieren. Nicht aber wie die, welche Kleister verwenden und ihre Gesichter herrichten als wären sie glasiert, und für welche die

Schiffer, die Gummi arabicum aus dem Orient herbeiführen, nicht genug auf-treiben können¹⁰⁾.

Mit dem Ausdruck der Bewegungen beschäftigt sich Leonardo ziemlich eingehend. Hier sei nur einiges davon angeführt. Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen: den Menschen und die Bewegungen seiner Seele. Ersteres ist leicht, das zweite aber schwer, denn es muß durch die Bewegungen und Stellungen der Gliedmaßen ausgedrückt werden. Das ist am besten von den Taubstummen zu lernen. Und lach mich nicht aus, daß ich dir einen Lehrmeister ohne Sprache vorschlage, damit er dich in der Kunst unterrichte, die er selbst nicht auszuüben versteht. — Sei übrigens oft und gern aufgelegt, beim Spaziergehn die Haltung und Stellung der Leute anzusehen und zu beobachten, die miteinander reden, streiten, lachen oder raufen. Ihre Gebärden merk' dir mit flüchtigen Strichen in einem kleinen Büchlein an, das du immer bei dir tragen mußt. Und es sei von gefärbtem Papier, damit du nichts wegzuputzen brauchst. Das sind keine Sachen zum Auslöschen, sie müssen vielmehr mit großer Sorgfalt aufbewahrt werden. Denn es gibt an den Dingen so unzählige Formen und Stellungen, daß kein Gedächtnis imstande ist sie zu behalten. Erwarte nicht, daß dir einer den Akt des Weinens zum Schein und ohne ernstlichen Anlaß zum Weinen vormache, so daß du ihn danach abzeichnen könntest. Das aber ist wohl gut, wenn man ihn sich nach einem wirklichen Fall gemerkt hat, dann einen sich in derselben Stellung hinstellen zu lassen.

Einige Gemütsbewegungen sind von keiner Bewegung des Körpers begleitet, andre sind es. Die ersteren bewirken, daß Arme und Hände herabsinken, und so alles am Körper, was sonst Leben zeigt. So veranlaßt innre Gemüts-erregung den Körper nur zu einfachen und leichten Gebärden, nicht hierhin und dorthin: denn der Gegenstand der Erregung ist im Geiste selbst und dieser setzt die Sinne nicht in Bewegung, wenn er innerlich mit sich selbst beschäftigt ist. Wird die Bewegung des Menschen durch einen äußern Ge-genstand veranlaßt, so tritt dieser Gegenstand entweder plötzlich und unver-mittelt hervor oder nicht. In erstrem Fall dreht das, was sich bewegt, dem Ge-genstand vor allem den Sinn zu, der am meisten nottut, nämlich das Auge. Die Füße läßt er stehen wo sie standen, und bewegt nur die Schenkel samt den Hüften und Knien nach der Seite, wohin das Auge sich wendet. — Es gibt auch noch eine dritte Art der Bewegung, woran beide genannten Arten teilhaben, und eine vierte, die weder die eine noch die andre ist. Diese letz-teren Bewegungen sind die unsinnigen oder zerstreuten; die setze man in

das Kapitel von der Verrücktheit oder von den Hanswürsten mit ihren Mohrensprüngen. — Mach für die kleinen und unbedeutendsten Gemütsbewegungen keine großen starken Bewegungen, noch auch kleine für große Gemütsbewegungen. — Im einzelnen erwähnt er das Lachen und Weinen, dann den Zorn, die Verzweiflung. — Er gibt wohl zu, daß die Züge des Gesichts (die Physiognomik) uns zum Teil die Natur der Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemütsanlage zeigen; von der betrügerischen Chiromantik aber hält er nichts.

Die Gebärden sollen dem Lebensalter, dem Geschlecht und dem Beruf des Menschen angepaßt sein (das Dekorum). Kleine Kinder soll man mit lebhaften und linkischen Bewegungen darstellen wenn sie sitzen, und mit verzagten und ängstlichen wenn sie aufrecht stehen. Greise sollen mit trägen und langsamen Bewegungen dargestellt werden; stehen sie, so seien die Beine in die Knie geknickt, die Füße gleichgestellt und etwas auseinander; sie seien gebückt, der Kopf nach vorn geneigt und die Arme nicht zu weit vom Körper abgestreckt. Frauen soll man mit schamhaften Gebärden vorstellen, die Beine dicht zusammen, die Arme ineinander gelegt und den Kopf hinab und zur Seite geneigt. Die alten Weiber muß man keck und lebhaft mit wütigen Handbewegungen darstellen gleich höllischen Furien; und die Bewegungen sollen an Kopf und Armen flinker aussehen als in den Beinen ¹¹⁾.

Für das Komponieren von Historien endlich erteilt er die folgenden Ratschläge. Das Entwerfen gehe rasch und lebendig vor sich und die Gliederzeichnung sei nicht zu ausgeführt. Richte dein Augenmerk zuerst auf die Bewegungen und nachher erst auf Schönheit und Güte der Glieder. — Ich habe, schreibt Leonardo, überall und allgemein bei denen, welche von Berufs wegen Gesichter nach dem Leben porträtieren, gesehen, daß derjenige der es am ähnlichsten macht, im Komponieren von Historien sich trauriger bewährt als irgend ein anderer Maler . . . Solche treiben dann eine Manier, ohne sich je bei den Werken der Natur Rats zu erholen, und sind nur darauf aus, recht viel zu machen. Für einen Soldo mehr des Tages würden sie denn auch weit lieber Schuhe nähen als malen. — In den Historien sollen nicht die gleichen Stellungen wiederholt werden, sondern vielmehr die unmittelbaren Gegensätze nahe nebeneinander gestellt werden. — Man soll aber andererseits z. B. nicht eine Anzahl Kinder mit ebenso viel Greisen zusammenmischen, auch nicht Jünglinge mit Kindern noch Weiber mit Männern, es sei denn, daß sie durch die Art des Vorgangs zu einem solchen Durcheinander verbunden sind. Ebensowenig sind die Schwermütigen, zu Tränen gestimmten und Weinenden

unter die Fröhlichen und Lachenden zu mischen. An Beispielen wird ausgeführt, wie die Würde eines Fürsten oder Weisen zu verbildlichen sei; wie eine Messe; wie ein lachenswerter Vorfall oder ein furchterregender; wie ein Volksredner. — Er tadelt die Weise, die bei den Malern der Bildwände in den Kapellen allgemein in Gebrauch war, die Figurenepisoden eine über der andern anzubringen: das sehe aus wie ein Krämerstand mit seinen kleinen Schubladenquadraten. — Er gibt mehrfach Anweisungen zur Darstellung eines Unwetters und der Nacht, sowie zu der einer Schlacht; auch schildert er die Bildung eines Phantasieters (besonders L. 146 bis 148 und 421¹²⁾).

IV

Schatten und Licht



in Hauptzweck des Malers ist zu machen, daß eine ebne Fläche sich als ein erhabener und von der Fläche losgelöster Körper darstelle. Demnach meidet, wer die Schatten meidet, den Ruhm der Kunst bei edlen Geistern und gewinnt sich Ruhm bei der unwissenden Menge, die in Bildern nach nichts andrem verlangt als nach Schönheit der Farben. — Das Helldunkel im Verein mit den Verkürzungen ist die höchste Ehre der Wissenschaft der Malerei. — Daß etwas Gemaltes so rund aussehe, daß es einem Spiegelbild vollkommen gleichkäme ist freilich, trotzdem daß sich beide auf einer ebenen Fläche befinden, ganz unmöglich, außer man sehe das Spiegelbild mit nur einem Auge an.

Der Schatten ist Verminderung des beleuchtenden Lichts; Finsternis ist Entziehung dieses Lichts. — Schatten ist eigentlich nur Widerstand der dichten Körper, die den Lichtstrahlen entgegenstehen. — Er leitet sich von zwei einander unähnlichen Dingen her, deren eines körperlich ist, das andre aber geistig (unkörperlich). Licht und Körper zusammen bilden die Ursache des Schattens. — Finsternis ist Entziehung des Lichts, und Licht ist Entziehung der Finsternis. Schatten ist Vermischung von Finsternis mit Licht und wird von größrer oder geringrer Dunkelheit sein, je nachdem das Licht, das sich mit ihm mischt, von geringrer oder größrer Kraft ist. — Mit dem Namen Schatten im eigentlichen Sinn des Worts soll man jene Abnahme oder Abschwächung der den Körperflächen anhaftenden Beleuchtung bezeichnen, die beginnt wo das ursprüngliche Leuchtlicht aufhört, und die ihren Abschluß in der vollen Finsternis findet. — Zwischen hell und dunkel d. h. zwischen Licht und Schatten befindet sich etwas mitten inne, das man weder hell noch dunkel nennen kann, sondern das in gleichem Maße des Hellen wie des Dunklen teilhaftig wird. Manchmal steht es gleichweit vom Hellen und Dunklen ab und manchmal ist es näher dem einen als dem andern. — Zwischen

dem Licht und der Finsternis kommt ein ins Unendliche veränderlicher Raum zu stehen, eine pyramidenförmige Potenz, von der, wenn man sie stets von neuem gegen die Spitze hin halbiert, das Übrigbleibende stets heller ist als die weggenommene Hälfte¹⁾.

Der Schatten kann unter folgenden Gesichtspunkten betrachtet werden: nach seiner Qualität (Stärke), Quantität (Umfang), Ort (und Stelle) und Figur (Umriß). Dazu kommt noch seine (Ansicht und) Richtung, nämlich wenn der Schatten ein langes Aussehen hat, nach welcher Richtung und Seite sich die Gesamtheit seiner Länge erstreckt; dies ist seinem Ort voranzustellen. — Da die Lichter, welche die undurchsichtigen Körper beleuchten, von viererlei Art sind, nämlich entweder allseitig oder einseitig oder reflektiert oder durchscheinend (wie bei Leinwand, Papier u. dgl., die nicht vollkommen durchsichtig sind), so ergeben sich drei Arten von Schatten: von einseitigem Licht, von einer Tür oder einem Fenster aus, wodurch man ein großes Stück Himmel sieht, und von allgemeinem Licht.

Den Schatten teilt man in primitiven (Körper-) und sich ableitenden (Schlag-) Schatten ein. Primitiv ist derjenige, welcher an dem schattenverursachenden Körper haftet, abgeleitet der welcher vom primitiven aus weitergeht und, wenn er Widerstand findet, an dem Fleck, auf den er aufstößt, Halt macht in der Figur seiner eignen Basis. — Der anhaftende (congionta) Schatten löst sich nie von den beleuchteten Körpern los; der sich absondernde (separata) Schatten kann vom Körper wirklich ins Dasein gerufen sein oder auch nicht: steht z. B. das Licht nicht hinter sondern unter einer Kugel, so fällt der Schatten nicht auf die Wand sondern geht gen Himmel und verliert sich, weil er auf seinem Weg keinen Widerstand findet. — Der Primitivschatten bildet stets die Basis des abgeleiteten Schattens; die Grenzen des sich ableitenden Schattens sind gerade Linien.

Die Schattenbilder zerfallen in zwei Arten, die einen nennt man einfach, die andern zusammengesetzt. Zusammengesetzter Schatten ist, wo sich in einfachen Schatten ein Stück abgeleiteten Lichts mischt; oder auch was mehr der Einwirkung des Schatten verursachenden Körpers theilhaftig wird als der des Lichtspenders; zusammengesetztes Licht dagegen, woran der Lichtspender mehr Anteil hat als der Schattenspender. Die gemischten Lichter und Schatten grenzen stets aneinander; nach außen zu aber ist die Grenze des gemischten Schattens der einfache Schatten, während die Begrenzung des gemischten Lichts durch das einfach Beleuchtete gebildet wird²⁾.

(Heinrich Ludwig hat in seiner deutschen Ausgabe des Trattato, Quellen-schriften zur Kunstgeschichte XVIII, Wien 1882, das Nachfolgende in zwei

Gruppen zusammengefaßt: einerseits Quantität und Figur der Schatten, anderseits Qualität der Lichte und Schatten. Dadurch wird er genötigt, bei jedem dieser Teile wieder den Körper- und den Schlagschatten gesondert zu betrachten, was nicht überall durchführbar ist, z. B. nicht bei den Reflexen, andererseits aber Zusammengehörendes auseinanderreißt. Wir haben daher das auf die Reflexe, den Glanz und die Farbe Bezügliche hier ganz abgesondert, das übrige aber unter den beiden Hauptabteilungen vom Körper- und vom Schlagschatten, in die auch Leonardo seine Lehre teilt, zusammengefaßt.)

(Körperschatten.) Der Körperschatten ist verschieden je nach der Größe des Lichts, dessen Stärke und nach seiner Entfernung von diesem Licht.

Kleine Lichte bewirken große Schatten, und umgekehrt. Ist das Licht dem kugelförmigen Körper gleich oder größer als dieser, so wird das Auge nie ein Stück Schatten sehen können. Freilich ist es unmöglich, daß infolge irgendwelcher Entfernung ein größerer Lichtkörper einen kleinen dunklen Körper bis zur Hälfte beleuchten könne. Ist aber das Licht kleiner, so wird sich stets eine Entfernung finden, von der aus das Auge den Schatten sehen kann. Ohne daß Licht oder Körper ihre Stelle ändern, wächst der Schatten am Körper in dem Maße als das ihn verursachende Licht an Größe abnimmt. Wird eine dunkle Kugel von einer ihr an Größe gleichen hellen Kugel beleuchtet, so werden ihre Schatten- und Lichtseite einander gleich sein.

Bei allseitigem Licht nehmen die Schatten an den Flächen ihrer Körper wenig Raum ein.

Bei gleicher Beleuchtungsursache wird das Licht die größte Ausdehnung haben, das auf dem wenigst gekrümmten Körper entsteht. Dafür gelten die folgenden vier Sätze: 1. die Ausbreitung und Zusammenziehung der Schatten wird auf undurchsichtigen und glanzlosen Gegenständen an den größten oder kleinsten Krümmungen der Seite des Körpers vorgefunden werden, wo Schatten oder Lichte entstehen; 2. die größten oder kleinsten Schattendunkelheiten entstehen in und an den am meisten gekrümmten Stellen der Glieder, und umgekehrt; 3. von Schatten, die gleiche Dunkelheit haben, wird sich der als weniger dunkel zeigen, welcher von Lichtern von geringerer Kraft umgeben ist, wie z. B. Schatten die zwischen Reflexlichtern entstehen; 4. von gleich hellen Lichtern wird dasjenige am kräftigsten aussehen, welches das kleinre und vom verhältnismäßig dunkelsten Feld umgeben ist (davon gehören 2—4 bereits zu dem später Folgenden)³).

Die Stelle am dunklen Körper zeigt sich am hellsten, die vom stärksten Licht beleuchtet ist. Der Schatten, der von einem kleinen und leuchtkräftigen Licht

verursacht wird, ist dunkler, und umgekehrt. Die Schatten nach dem Licht und der Dunkelheit zu sind von wenig Kraft; von großer aber die dazwischen stehen. Sei davor auf der Hut, jedem kleinsten Teil am Körper gleich Fürstentümer von Schatten und Licht zu verleihen; mach auch nicht den Brauch mit, in den letzten Schattendunkelheiten noch die aneinandergrenzenden Farben erkennen zu lassen. — Im freien Felde aber mach auch die hellen Schatten mit. Überhaupt wird ein Körper, in je dunklerer Luft er sich befindet, um so weniger Unterschied zwischen Schatten und Lichtern zeigen, und umgekehrt in je hellerer Luft er ist. — Die Dinge zwischen Licht und Schatten werden stärkres Relief zeigen als die im Licht oder Schatten. Wo aber Schatten mit dem Licht zusammenkommt, da achte wo er heller oder dunkler ist, und wo mehr oder weniger verblasen. Vor allem aber rufe ich dir ins Gedächtnis, daß du an jugendlichen Körpern keine hart begrenzten Schatten machst, wie sie ein Stein hat. Setz zwischen die Lichter und Schatten einen Mittelton und suche die Schattenfarbe dafür, indem du deinen Finger über die Lichtfarbe hältst und sie beschattest. Gib erst diesen allgemeinen Schatten, dann die Halbschatten, dann die Hauptschatten; und ebenso für die Lichtseite. — Beachte daß die Stelle, die infolge des Sonnenscheins im Schatten war, nach Weggang der Sonne zu der von der Luft beleuchteten wird, und umgekehrt.

Diejenigen Körperschatten werden am dunkelsten ausfallen, die auf der Oberfläche eines Körpers von dichtester Masse entstehen, und umgekehrt. — Wenn auch zwei Körper von gleicher Farbe sind, so nimmt der dichtere von ihnen doch dunklere Schatten an. — Wo sich keine Schatten von großer Dunkelheit bilden (wie z. B. bei Bäumen, Haaren, Stoffen), da können auch keine Lichter von großer Helligkeit entstehen⁴).

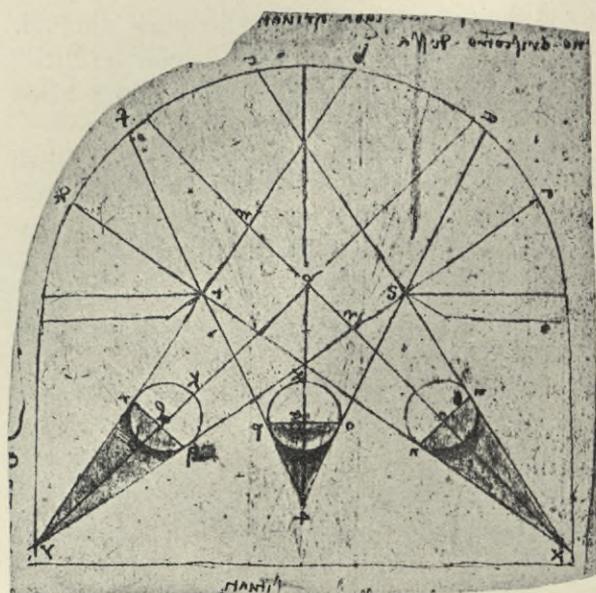
Was die Entfernung vom Licht und die Stellung zu demselben betrifft, so ist der Schatten um so größer oder kleiner, je näher oder ferner vom Licht er ist. Diejenige Stelle eines Gegenstands wird am hellsten belichtet sein, die dem Lichtkörper am nächsten ist. Daher ist es möglich, daß ein Körper durch ungleich große (aber in verschiedner Entfernung befindliche) Lichtkörper Schatten von gleicher Größe erhalte, und umgekehrt. Unter gleich gearteten Schatten wird freilich der dem Auge nähere von geringrer Dunkelheit zu sein scheinen. — Diejenige Oberfläche wird überall gleichmäßig beleuchtet sein, die überall gleichmäßig von dem Lichtkörper entfernt ist. Die Stelle des beleuchteten Körpers wird die hellste sein, an welcher der Stoß des Lichtstrahls zwischen die zwei einander am meisten ähnlichen Winkel trifft. Dies wird an einem Kopf nachgewiesen. An einem Körper, der nur von einer Lichtqualität beleuchtet ist, wird diejenige Stelle die lebhafteste Helligkeit besitzen,

welche vom breitesten Lichtwinkel getroffen wird. Daher ist auch die (verschiedne) Dunkelheit der Schatten eines mehrkantigen Körpers von der Breite des Winkels abhängig, in dem das Licht einfällt (an einer achtseitigen Säule nachgewiesen)⁵).

All diese Sätze werden unter Verwendung von Hilfszeichnungen mathematisch nachgewiesen.

Endlich wird über die Stellung des Auges zum Licht und Schatten das Folgende ausgesagt. Das Größenverhältnis zwischen der Schattenseite und der Lichtseite ändert sich so oft, als das Auge seinen Standpunkt ändert. Steht das Auge im Innern der Reflexpyramide, welche die beleuchteten Scheinbilder der dunklen Körper bilden, so wird es auf keinen Fall ein Stück vom Schatten des Körpers sehen können; und umgekehrt. Steht dagegen das Sehobjekt mitten inne zwischen Auge und Licht auf der Mittellinie, welche das Zentrum des Beleuchtungslichtes mit dem Auge verbindet, so wird es des Lichts gänzlich entbehren. Die Zentrallinien des direkt einfallenden (allgemeinen) und des abgeleiteten (Fenster-) Lichts sind gleich gerichtet mit der Zentrallinie des Körperschattens. Dann untersucht Leonardo, wie sich das Verhältnis zu den einzelnen Tageszeiten bei verschiebener Stellung des Auges gestaltet: steht die Sonne im Osten (also am Morgen) und ist das Auge nach Norden oder Mittag (Süden) gerichtet, so sieht es sowohl die Lichter wie die Schatten; befindet sich dabei das Auge im Osten, so zeigen sich alle dahin gerichteten Flächen beleuchtet; steht die Sonne im Westen (also am Abend), so sind die zwischen ihr und dir befindlichen Wolken, wo sie die Sonne sehen, von unten beleuchtet; ein von der Sonne beleuchteter Gegenstand ist außerdem auch noch von der Luft beleuchtet, so daß zwei Schatten entstehen⁶).

(Schlagschatten). Das abgeleitete Licht (der Schlagschatten) ist das Ergebnis von zwei Dingen: nämlich des ursprünglichen Lichts und des dunklen Körpers. Der ausfließende Schatten ist stets mit dem Schatten am Körper in Zusammenhang. Er wächst oder wird kleiner je nach dem Zu- oder Abnehmen seines Primitivschattens. Seine Dunkelheit nimmt in dem Grade ab, in dem sich dieser Schatten vom Primitivschatten entfernt. Er ist von der Natur der Dinge, die sich nach allen Seiten hin ausbreiten, sämtlich an ihrem Anfang am kraftvollsten sind und gegen das Ende hin schwächer werden. Der Schatten am Körper selbst ist stets dunkler als der Schlagschatten. Wenn der Schatten am Körper einfach ist, so wird er von gleicher Dunkelheit sein wie der einfache Schlagschatten. Das Verhältnis des Schlagschattens zum Körperschatten wird bei Körpern untersucht, die sich selbst biegen, ohne



FENSTERBELEUCHTUNG
Federzeichnung. Windsor

den Stand der Füße zu ändern; ebenso bei Drehungsbewegungen, z. B. einer Wolke.

Es gibt drei verschiedene Arten des Schlagschattens: den spitzen, parallelen und breiten. Der Schatten wird nie das wahre Abbild des Umrisses des ihn werfenden Körpers sein, außer wenn das Licht von der gleichen Figur ist wie der dunkle Körper. Bei kleinem Licht wird der Schatten groß, und um so kleiner wird er sein, je weiter der Körper vom Licht entfernt ist. Die Dunkelheitsgrade der Schlagschatten sind bis ins Unendliche

veränderlich je nach der Größe des Abstands vom Körper. Von den Schatten, die von einem dunklen Körper ringsum ausgehen, wird derjenige der dunkelste sein, der vom kräftigsten Lichtspender verursacht wird. Unter Körpern von gleicher Größe wird der vom größern Licht beleuchtete den wenigsten langen Schatten haben. — Der spitze Schatten setzt sich jenseits des Scheitelpunkts seiner Seiten in gerader Richtung als Pyramidenschatten bis zu unendlicher Länge fort.

Von der Beleuchtung durch ein Fenster sagt er: jeder schattentragende Körper befindet sich zwischen zwei Pyramiden; die Mittellinie jedes Schlagschattens geht gerade mit der Mittellinie des Originalschattens und durch den Mittelpunkt des dunklen Körpers mit der Mittellinie des sich ableitenden Lichts durch die Mitte des Fensters; die ausgezeichnetste Helligkeit des ausfließenden Lichts befindet sich da, wohin der ganze lichtwerfende Körper samt der Hälfte seines schattigen Seitenfeldes, sei es des rechten oder des linken, sieht; derjenige Schlagschatten wird die größte Ausdehnung besitzen, der von der größern Lichtdimension verursacht wird; wird ein Schatten samt allen seinen Verschiedenheiten mit der Entfernung von seiner Ursache breiter als diese, so liegt der Vereinigungspunkt seiner äußern Linien zwischen dem Licht und dem

dunklen Körper. Alle von den Körpern geworfenen Schatten richten sich mit ihrer Mittellinie gerade auf einen einzigen Punkt; verschiedene Körper in einem Wohnraum werfen mehr oder weniger kurze Schlagschatten, je nachdem sie sich dem Fenster mehr oder weniger gegenüber befinden. — Über das zerstreute Licht: der Schlagschatten wird um so kräftiger werden, von je kleinerer extensiver Menge und größerer Helligkeit das Licht ist; er wird auch in dunstiger oder staubiger Luft sichtbar sein; der von der Sonne verursachte Schlagschatten kann auf einen andern Schlagschatten geworfen werden, der von der Luft verursacht wird⁷).

Die Fortbewegung der Schatten ist von fünferlei Art: 1. Der Schlagschatten bewegt sich mit dem ihn werfenden Körper weiter, während das Licht unbeweglich bleibt; 2. Schatten und Lichtspender bewegen sich fort, während der Körper unbeweglich bleibt; 3. ebenso, doch der Lichtkörper langsamer; 4. desgleichen schneller; 5. die Bewegungsgeschwindigkeit des dunklen und des Lichtkörpers sind gleich. — Anprall. Der Schlagschatten prallt auf zwei Arten an: entweder geradeaus oder geneigt; der erstere ist stets kleiner als der andre. Er variiert auf drei Arten, je nachdem ob seine Seiten zusammenlaufen oder auseinanderlaufen oder gleich weit voneinander entfernt sind. Der Anprall des Schlagschattens wird dem Schatten am Körper niemals gleich sein außer unter folgenden Bedingungen: 1. Der schattenwerfende Körper darf keine Winkel haben, 2. Licht und Körper müssen gleich sein an Figur, 3. an Größe, 4. die Oberfläche des Schattenstrahlenbündels sei auf jeder Seite von gleicher Länge, 5. der Anprall des Schlagschattens gehe zwischen einander gleichen Winkeln vor sich, 6. auf ebner Wand. — Wenn ein undurchsichtiger Körper seinen Schatten auf die Oberfläche eines andern undurchsichtigen Körpers wirft, der zu gleicher Zeit von zwei verschiedenartigen Lichtspendern beleuchtet wird, so zeigt der Schatten nicht die Farbe des Körpers, sondern eine andre Farbe (z. B. der rote Schein des Feuers, das Blau der Luft, und an gewissen Stellen ein Gemisch von beiden). — Deutlichkeit der Schattenränder. Die Ränder des Schlagschattens sind schärfer am Anfang als an den entfernten Stellen. Je weiter sich der schattenwerfende Körper vom Lichtkörper entfernt, um so deutlicher werden die Ränder seines Schlagschattens. Die Ränder des Schlagschattens sind bei allgemein verbreiteter Beleuchtung weniger bemerklich als bei einseitiger. — Endlich gibt er einige Anweisungen darüber, wie die Schatten in Historien zu behandeln sind⁸).

Zu der Lehre von den Schatten tritt als eine wesentliche Ergänzung die von den Reflexen hinzu. Jede Stelle der Oberfläche eines Körpers wandelt näm-

lich ihre eigne Farbe in die desjenigen Gegenstands um, der ihr gegenübersteht. Infolgedessen bleibt kein Schatten ohne Reflex und dieser verstärkt ihn entweder oder schwächt ihn ab. Und zwar werden die Körperflächen 1. der Farbe derjenigen Gegenüber am meisten theilhaftig, die ihr Bild auf den Körper zwischen die einander am meisten ähnlichen Winkel hinein reflektieren; 2. wird unter den Gegenüberfarben diejenige am wirkungskräftigsten sein, deren Reflexstrahl die geringste Länge hat (die also die nächste ist); 3. dabei wird die hellste Gegenüberfarbe die größte Kraft haben; 4. dasjenige Gegenüber seine Farbe am intensivsten reflektieren, welches nur Farben der eignen Gattung um sich hat. — Solche Widerstrahlungen werden durch Körper von heller Art und ebner, halbdichter Oberfläche verursacht; sie zeigen die Farbe um so deutlicher, je polierter diese Oberfläche ist. — Infolgedessen wird die Schattenfarbe nie die wirkliche Farbe (des schattentragenden Körpers) sein (das wird für grüne, für lohfarbne Wände nachgewiesen); vielfach entstehen auch durch Reflex Schattenfarben, die an dem Gegenüber gar nicht vorhanden sind (wenn z. B. ein gelber Reflex auf blau fällt, oder umgekehrt). — Die Farbe des Reflexes ist um so intensiver, je weniger andre Gegenstände dorthin reflektieren; doppelte Reflexe haben größere Kraft als einfache; an dunklen Orten werden keine Reflexe bemerklich. — Alle reflektierten Farben sind weniger lichtvoll als das direkte Licht; die vom direkt einfallenden Licht beleuchtete Seite wird sich zu der vom Reflexlicht beleuchteten verhalten, wie das einfallende Licht zum reflektierten. Der Schatten, der zwischen dem einfallenden Licht und dem Reflexlicht sitzt, wird von großer Dunkelheit sein und wird infolge seines Angrenzens an das einfallende Licht (siehe später) noch dunkler aussehen als er ist. — Wenn du die dunklen Schatten an den schattentragenden Körpern darstellst, so stelle stets auch die Ursache solcher Dunkelheit mit dar und das gleiche tu bei den Reflexen. — Stellt man einen weißen Gegenstand zwischen zwei Wänden auf, von denen die eine weiß und die andre schwarz ist, so wird das Verhältnis zwischen der Schatten- und der Lichtseite gleich den beiden Wänden sein. Man nimmt dann ein Löffelchen, um die Farben zu mischen, und achtet darauf, ob der Gegenstand kugel- oder säulenrund oder quadratisch ist, oder wie er sei. Körperschatten an einer Kugel ist nicht durchgehends von gleicher Dunkelheit, da er z. T. noch die beleuchteten Stücke des Feldes sieht, worin der Schlagschatten steht. Je größer die hellen und dunklen Gegenüber von stetiger Dimension sind, zwischen die ein Gegenstand hineingestellt ist, desto unmerklicher werden die Grenzen seiner Schatten und Lichter sein. Bei allseitigem Licht sieht man die Reflexe der dunklen Körper wenig oder gar nicht. — Verstärkt wird ein Schatten, der nur von seinem Schlagschatten Reflex

empfängt. Wird die Schattenstelle am Körper durch ein dunkles Gegenüber verstärkt, so wird der Schatten in dem Grade dunkler werden, als er weniger hell ist als die Luft. — Der Teil des reflektierten Lichts, der die Oberfläche der Körper stellenweise bekleidet, wird in dem Maß weniger hell sein als die von der Luft beleuchtete Seite, in dem seine Ursache weniger hell ist als die Luft. An den Körpern, die von allseitigem Licht beleuchtet sind, erzeugt sich Reflex, wenn eine Stelle des beleuchteten Körpers ihr stärkres Licht nach einem andern Fleck zurückbeugt, der einen kleinern Teil des Lichts sieht (z. B. bei einer in sich gekrümmten Wolke). Ein Berg kann an gewissen Stellen nur durch Reflexe aufgehellt werden.

Die Beobachtung dieser Reflexe, schreibt Leonardo, wird von vielen in der Praxis verwandt, viele gibt es dagegen die sie vermeiden, und jede Partei findet die andre lächerlich. Um nun der üblen Nachrede der einen wie der andern zu entgehen, bring sowohl das eine wie das andre zur Verwendung, wo es nötig ist. Mach aber, daß die Ursachen dafür auch deutlich seien⁹⁾.

In der Lehre von der Farbigkeit der Reflexe liegt Leonardos Farbentheorie im wesentlichen begründet. Denn wie eine Farbe, die auf die Oberfläche eines andern Körpers reflektiert, nie dessen Oberfläche in ihre eigne Farbe kleidet, sondern sich dort mit allen übrigen auf den nämlichen Fleck zurückprallenden Farben mischt, so sind auch in sehr seltenen Fällen die Reflexe von der eignen Farbe des Körpers. Wie jeder Körper seine Ebenbilder durch die ganze Luft ringsum sendet, kann am besten an der Sonne beobachtet werden; alle Gegenstände, die ihr ausgesetzt sind, werden von ihrem Licht beschienen und reflektieren es wieder auf andre ihnen gegenüberstehende Dinge, so z. B. der Mond und die andern Gestirne. Dasselbe tut aber auch die Finsternis, die alles in ihre Dunkelheit kleidet. Es wird daher auch sehr selten vorkommen, daß die Schatten von Opakkörpern die wahren Schatten ihrer Lichtseite wären, d. h. mit deren Farbe in Übereinstimmung sich befänden. So können die Schatten eines Gegenstandes ins Grünliche fallen und die Lichter rötlich sein, obwohl der Gegenstand selbst einfarbig (andersfarbig, z. B. weiß) ist. Die Schatten, welche die Körper bei roter, dem Horizont naher Sonne werfen, sind z. B. stets blau. Dies kommt, führt er aus, häufig im Schneegebirge vor, wenn die Sonne hinter die Berge sinkt und der Horizont sich in Feuer getaucht zeigt. Wird ein Körper zwischen einander nahe Wände eines dunklen Raumes gestellt und von der einen Seite von einem sehr kleinen Kerzenlicht, von der entgegengesetzten durch ein sehr kleines Luftloch von der Luft beleuchtet, so wird er sich, wenn er weiß ist, auf der einen Seite gelb, auf der andern blau zeigen, vorausgesetzt daß das Auge sich an einem von der Luft beleuchteten

Standort befindet. — Nimmst du ferner eine weiße Leiste, bringst sie in einen verfinsterten Raum und lässest sie durch drei Lichtspalten Licht auffangen, nämlich von der Sonne, vom Feuer und vom Himmel, so ist die Leiste von dreierlei Farbe. — Vom Land aus betrachtet erscheinen die Wellen dunkel, weil sich das Festland in ihnen spiegelt; von hoher See aus aber blau.

Kein Ding wird je seine eigentliche Farbe zeigen, außer wenn das beleuchtete Licht (und die Reflexe) von derselben Farbe sind. Das gilt z. B. von den Falten der Gewänder, von Blattgold, das auf sich selbst reflektiert; so sind auch die Reflexe im Fleisch, die ihr Licht von anderm Fleisch erhalten, röter und von vorzüglicherer Fleischfarbe als irgendein anderer Teil des Körpers. Will man wahre Schatten- und Lichtfarben haben, so müssen die Wände der Behausung, worin sich der Körper befindet, von der Farbe dieses Körpers sein und ebenso das Licht der Fensterleinwand, das die Behausung erhellt. Um störende Reflexe zu vermeiden, genügt es auch schon, die Wände des Arbeitsraums etwas mit Weiß, vermischt mit Schwarz, zu färben; beim Schwarz der Schatten läßt man aber dann die Farbe des Körpers nie ganz verloren gehen. Schwarze Kleidung läßt die Leute stärker modelliert erscheinen; während weiße Kleider die Schatten der Gesichter ihrer Weiße teilhaftig werden lassen. Leicht fallen die Schatten eines Gesichts ins Gelbe, wenn die Straßen durchnäßt sind und daher mehr ins Gelbe gehen als wenn sie trocken sind.

Dagegen gelten diese Vorschriften nicht für Figuren, die im freien Felde in einer Umgebung von verschiedenlei Farben stehen. Willst du z. B. einen weißen Körper darstellen, der von viel Luft umgeben ist, etwa eine weiß gekleidete Frau inmitten einer offenen Gegend, so mußt du das Gelb der Sonne, das Blau der Luft, das Grün der Wiese darstellen. — Grünen Körpern soll ein Grün, wie Wiesengrund u. dgl., zum Gegenüber verliehen werden, damit die Schatten nicht aus der Art fallen.

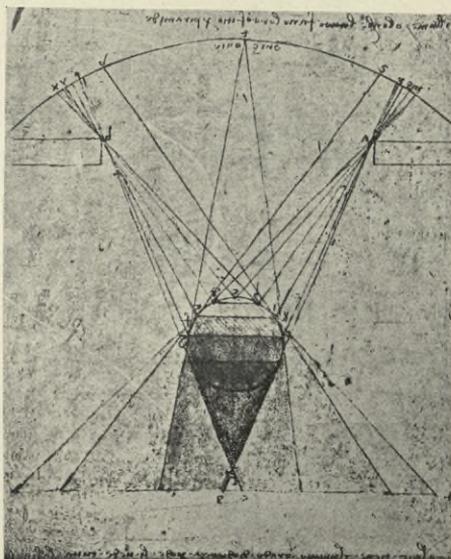
Bei gleicher Lichtentziehung herrscht von einer Dunkelheit der Schatten zur andern das gleiche Verhältnis wie von Dunkelheit zu Dunkelheit der Farben, mit denen sich diese Schatten verbinden. Weiß nimmt jegliche Farbe besser an als irgendwelche andre Körperoberfläche, die nicht etwa spiegelt. Und zwar nimmt es das Schwarz am stärksten an. Daher auch wird bei denjenigen Farben die größte Verschiedenheit zwischen den Schatten und Lichtern obwalten, welche dem Weiß am nächsten kommen. Daher rufe ich dir, Maler, ins Gedächtnis, daß du deine Figuren in möglichst helle Farben kleidest, denn eine mit Weiß und Schwarz gemalte Sache wird mit besserm Relief ausgestattet erscheinen als irgendwelche andre. — Befindet sich das Weiß in ganz freiem Felde, so sind seine Schatten sämtlich blau. — Die schwarze Oberfläche

hat dagegen zwischen ihren Schatten und Lichtstellen geringere Verschiedenheiten als irgendeine andre. Sie verhält sich wie ein zerbrochener Topf, der gar nicht mehr imstande ist, irgend etwas in sich aufzunehmen. — Grün und Blau werden stets stärker in den Halbschatten; Rot und Gelb gewinnen an ihren Lichtstellen höhere Farbe, und das gleiche tut Weiß.

Um die Schattenfarbe zu finden, machst du mit deinem Finger Schatten auf den beleuchteten Teil. Je nachdem du den Finger näher ans Bild oder weiter davon weghälst, kannst du dunklere oder hellere Schatten erzeugen. Berücksichtige aber, daß du nicht etwa, selbst im Schatten stehend, nachmischen wollest, was im Licht steht. Weiterhin gibt er (L. ital. 756) eine genaue Anweisung, in welchen Verhältnissen man die Licht- mit der Körperfarbe mischen soll¹⁰⁾.

Dann untersucht er die Spiegelung in durchsichtigen Medien mit zusammenhängender Oberfläche. Dabei zeigt sich der dahinter befindliche Gegenstand nie an seiner wirklichen Stelle; auch wird seine Farbe verdunkelt, daher erscheint der Wasserschaum dunkler, der sich tiefer unter der Wasseroberfläche befindet. Wenn sich Dinge im laufenden Wasser spiegeln, so wird das Spiegelbild desjenigen von ihnen am meisten in die Länge gezogen und zugleich am undeutlichsten erscheinen, das sich in dem am schnellsten laufenden Wasser befindet. Nur das Stück Luft wird uns sein Spiegelbild von der Oberfläche des Wassers zusenden, das im gleichen Winkel, wie es die Wasserfläche trifft, zum Auge reflektiert wird. Die Schatten der Brücken werden auf dem Wasser nie gesehen werden, ehe nicht das Wasser durch Trübung die Fähigkeit verliert, die Dienste des Spiegels zu tun¹¹⁾.

Weiterhin der Glanz. Dieser ist Spiegelung des Lichts. Der Unterschied von Glanz zu Licht besteht darin, daß der Glanz stets mächtiger leuchtet als das Licht, dieses aber



FENSTERBELEUCHTUNG
Federzeichnung. Windsor

von größerer Ausdehnung ist als er; und ferner, daß das Glanzlicht (bei veränderter Stellung des Auges) fortrückt, das Licht aber nicht. Die Glanzlichter werden infolgedessen an so vielen Stellen der Oberfläche erscheinen als das Auge die Stellung wechselt. Dort ist am meisten Glanz, wo die dichteste und polierteste Oberfläche; die Körper von rauher Oberfläche dagegen erzeugen nirgends an ihrer beleuchteten Seite Glanz. — (Farbe des Glanzes.) An vielen dunklen Stellen ist der Glanz durchaus von der Farbe des beleuchteten Körpers, z. B. bei Metallen; der Glanz auf Blättern, Gräsern, Juwelen dagegen wird der Farbe des Körpers nur wenig teilhaftig; dafür zeigt der Glanz, der in der Tiefe dichter Transparentkörper entsteht, die Schönheit der betreffenden Farbe in ihrem allerhöchsten Grade. Die Reflexlichter dichter glänzender Körper sind von weit größerer Schönheit der Farbe als die Naturfarbe der Körper an sich, z. B. bei sich öffnenden Falten von Goldgeweben. — Unter den Glanzlichtern an Körpern von gleicher Glätte wird das auf der schwärzesten Oberfläche entstehende am meisten Verschiedenheit von seinem umgebenden Felde zeigen; das aber auf der weißesten Oberfläche entstehende am wenigsten leuchten. Je näher der beleuchtete Teil der dunklen Körper von seinem Glanzlicht ist, um so weniger lichtvoll wird er aussehen. — Unter Glanzlichtern, die auf Kugelkörpern entstehen, welche gleich weit vom Auge abstehen, wird dasjenige die kleinste Figur haben, welches auf der kleinsten Kugel entsteht¹²⁾.

Die eigentliche Farbenlehre gestaltet sich bei Leonardo kurz, da kein Körper sich ja durchaus in seiner eigentlichen Farbe zeigt, indem diese entweder durch ein Medium (siehe weiter bei der Perspektive) oder durch die Farbe des Lichts abgeändert wird. Die Oberfläche desjenigen Opakkörpers wird sich in ihrer Farbe noch am vollkommensten zeigen, die eine der ihrigen gleiche Farbe zum nahen Gegenüber hat. Die höchste Schönheit jeglicher Farbe, die nicht etwa Glanz aufnimmt, befindet sich stets in der ausgezeichneten Helligkeit der stärkst beleuchteten Stelle dunkler Körper. — Niemals werden es gemalte Landschaften an Farbe, Lebhaftigkeit und Helligkeit der wirklichen Landschaft im Sonnenschein gleich tun, außer sie würden gleichfalls in den Sonnenschein gestellt. — Es ist möglich, daß alle Farbenverschiedenheiten durch einen gemeinsamen Schatten in die Farbe dieses Schattens verwandelt erscheinen.

Es ist nicht immer gut, was schön aussieht. Das sage ich für jene Maler, die so sehr die Schönheit der Farbe lieben, daß sie dieser nur unmerkliche Schatten geben; sie sind im Irrtum, gleich Rednern schöner Worte die nichts sagen.

Ein gewisses Geschlecht von Malern muß seines geringen Studiums wegen unterm Schild der Schönheit des Goldes und des Azurs leben. — Eine Malerei wird aber für die Beschauer nur dadurch wunderbar, daß sie das, was nichts ist (die ebne Fläche), wie erhaben und von der Wand losgelöst erscheinen läßt: die Farben dagegen bringen einzig den Meistern Ehre, die sie bereiten. Es kann eine Sache selbst in häßliche Farben gekleidet sein, darum aber doch die Bewundrung der Beschauer erregen, weil sie rund-erhaben aussieht.

Der einfachen Farben sind sechs: weiß, gelb, grün, blau, rot, schwarz; sie werden verwendet für Licht, Erde, Wasser, Luft, Feuer, Finsternis. Willst du mit voller Klarheit die Arten aller zusammengesetzten Farben sehen, so nimm farbige Gläser und du wirst sehen, welche Farbe sich durch solche Mischung verbessert, welche verschlechtert (gelb z. B. wird gelb und grün verbessern); das gleiche nimm du dann ferner mit zwei Gläsern von verschiedner Farbe vor, die du vors Auge hältst. Blau wird aus hell über dunkel gemischt (siehe bei der Perspektive), das Grün aus Gelb und Blau. Weiterhin kannst du die doppelten mit den doppelten Farben mischen, ebenso die dreifachen, die sechsfachen. Obwohl sie nicht eigentlich Farben sind, bilden doch Schwarz und Weiß in der Malerei die Grundlage. Durch Hinzunahme der Lohfarbe und der Brombeerfarbe gelangt er im ganzen zu acht Farben. Wie durchsichtige Farben eine darunter liegende andre verändern sieht man auch am Rauch, der unten blau, vor der Luft dagegen grau ist; so entsteht auch die Violenfarbe und das Grüngelb. An farbigen Gläsern vor heller Luft kann man sehen, weshalb den durchscheinenden Farben, denen man Schönheit verleihen will, ein äußerst heller Untergrund bereitet werden muß. Endlich gibt er Rezepte für Gewinnung von Grün aus Kupferoxyd. Über das gute Zusammenstehen der Komplementärfarben ist er sich vollkommen klar, und fügt im übrigen hinzu: willst du bewirken, daß die Nachbarschaft einer Farbe der andern anstoßenden Farbe Anmut verleihe, so bediene dich der Regel, die man beim Regenbogen sieht¹³).

Weit mehr Gewicht als auf die Farben selbst legt Leonardo auf die Steigerung, die das Dunkel und Hell durch sein Angrenzen aneinander erfährt, also auf die Einwirkung des Farbenfelds. Kein Ding, sagt er, erscheint in der Helligkeit, die es von Natur hat, denn die Umgebung, in der die Dinge gesehen werden, läßt diese dem Auge in dem Grade mehr oder weniger hell erscheinen, in dem sie selbst mehr oder weniger dunkel ist. Dies lehrt uns der Mond, wenn er sich des Tages am Himmel zeigt. Das kommt von zweierlei: erstens von der Gegensätzlichkeit der Natur, welche die Dinge um so voll-

kommner im Schein ihrer Farbenarten zeigt, je unähnlicher diese einander sind (der zweite Grund ist, daß die Pupille des Nachts größer ist als am Tage). So wird sich derjenige Schatten am dunkelsten zeigen, der von der glänzendsten Helligkeit umgeben ist; und umgekehrt wird er auf dunklerm Grunde weniger sichtbar sein. Das wird besonders wichtig bei den Reflexen. Leonardo wird nicht müde, diese Lehre immer wieder einzuschärfen und mit stets neuen Beispielen zu belegen. So führt er an, daß das Stück des Baumes, das an die Luft grenzt, weit dunkler erscheint als das an den Wald und die Berge anstoßende; daß die Schneeflocken gegen die Luft gesehen dunkel, hell aber vor einem dunklen Hintergrund erscheinen, wozu er noch die Bemerkung macht, daß der Schneefall in der Nähe schnell aussieht, der entfernte aber langsam; schwarze Kleider lassen das Fleisch an menschlichen Bildnissen heller erscheinen als es ist, weiße dagegen lassen es dunkler aussehen, gelbe farbig und rote zeigen es blaß. Das helle Feld, das den Schlagschatten umgibt, wird in der Nähe dieses Schattens heller erscheinen als an den weiter davon entfernten Stellen, wenn nämlich das Licht vom Fenster kommt, nicht aber im Freien; der Schlagschatten selbst, wenn er durchaus oder zum Teil von beleuchtetem Grunde umgeben ist, wird aber stets dunkler erscheinen als der Körperschatten auf ebner Fläche (obwohl es sich nach dem Fröhern tatsächlich nicht so verhalten kann). — Weiß vor dunklem Hintergrunde wird zudem stets größer zu sein scheinen als es ist. So sah er einmal ein Weib, das war in Schwarz gekleidet und hatte ein weißes Tuch auf dem Kopfe: da sah dieses zweimal so breit aus als die Schultern. Gegenstände dagegen, die vor hellem Grunde stehen, werden kleiner erscheinen als sie sind; das zeigt uns die Sonne, wenn sie hinter blätterlosen Bäumen steht, oder ein Speerschaft, der zwischen dem Auge und der Sonne gehalten wird; ebenso erscheinen Gegenstände im Nebel an ihrem obern Teil (wo der Nebel weniger dicht und hell ist) dicker als an dem untern.

Wegen der Bedeutung dieses Gegensatzes hat der Maler besonders auf die Wahl des Hintergrundes zu achten. Von den Hintergründen, die sich zu den beleuchteten oder schattigen Rändern jeder Farbe schicken, werden diejenigen die beste Lostrennung bewirken, die am abweichendsten sind; infolgedessen werden die Sachen auf hellem und beleuchtetem Hintergrunde viel mehr Relief zeigen als auf dunklem; im allgemeinen aber soll der umgebende Hintergrund bei jeder gemalten Sache dunkler sein als deren Licht- und heller als deren Schattenseite. Im einzelnen erteilt er den Rat, um das Gemalte in seinem Relief zu steigern, zwischen der dargestellten Figur und dem Gegenstand, der ihren Schatten auffängt, einen Strahl Lichthelligkeit anzubringen; ebenso bei

Figuren, deren Gliedmaßen etwas vom Körper abstehen sollen, besonders bei Armen, die quer über die Brust reichen, etwas Licht zwischen dem Schatten am Arm und dessen Schlagschatten auf der Brust. Auch beleißige dich stets des Kunstgriffs, die Körper so vor dem Hintergrund anzuordnen, daß deren dunkle Seite auf hellen Hintergrund aufstößt und deren Lichtseite auf dunklen¹⁴⁾.

V

Perspektive



er Lehre von der Perspektive, die er als das Leitseil und Steueruder der Malerei bezeichnet, gehen einige Bemerkungen über das (stereoskopische) Sehen mit zwei Augen voraus, welches erklärt, woher die gemalte Ansicht eines Gegenstandes, wenn sie genau in dessen Größe ausgeführt ist, größer erscheint als das körperlich runde Vorbild. Zugleich gibt er Anweisungen, wie eine Figur, die doppelt so groß erscheinen soll als sie ist, auf eine ebne oder eine gebogne Fläche gezeichnet werden soll.

Die Lehre vom Sehen in der Malerei zerfällt in drei Hauptteile: 1. die Verkleinerung welche die Größen der Körper in den verschiedenen Abständen erleiden (die Linearperspektive); 2. das Abnehmen der Farben (die Farbenperspektive); 3. die Abnahme der Wahrnehmbarkeit von Figuren und Umrissen bei verschiedenen Abständen (die Deutlichkeitsperspektive). — Laß du Maler die Perspektive der Farben nicht stärker abnehmen als die der Figuren (und umgekehrt); in der Natur bricht die Perspektive der Farben nie ihr Gesetz, während die Perspektive der Größen freien Spielraum hat (z. B. ein entferntes Gebirge klein erscheint, obwohl es größer ist als die Dinge des Vordergrundes¹).

Mit der Linearperspektive beschäftigt er sich nur kurz. Von ihr sagt er, sie erstrecke sich auf den Dienst der Sehlinien und bewese auf meßbare Weise, um wieviel ein Gegenstand des zweiten Plans kleiner sei als einer des ersten, und ein dritter kleiner als der zweite usw. Wenn die Bildwand zweimal so weit entfernt ist als die Größe eines Menschen, findet er daß Gegenstände, die um 20 Ellen voneinander entfernt sind, sich gegenüber dem nähern um die Hälfte, ein Drittel usw. verkleinern. Die Verkleinerung erfolgt weil von gleich großen Gegenständen, die sich in verschiedenlei Entfernung befinden, jeder entferntere unter kleinerem Winkel gesehen wird²).

Durch die Linearperspektive allein aber wird das Auge, ohne sich zu bewegen,

nie Kenntnis von der Entfernung eines Gegenstands erhalten, sondern nur mit Hilfe der Farbenperspektive. Auch über diese befinden sich nur wenig Bemerkungen bei Leonardo. Die meisten von ihnen beziehen sich auf das Farbenfeld. In der Entfernung, sagt er, gehen zuerst die Umrisse von gleichfarbigen Gegenständen, die einander überschneiden, verloren, z. B. Eichen vor Eichen; dann der Umriß von Körpern, die mit gebrochenen Farben gegeneinander zu stehen kommen, z. B. Grün von Bäumen gegen bebautes Feld; zuletzt die Umrisse der Dinge, die auf ihrer hellen Seite von Dunkel und auf der Dunklen von Hell begrenzt sind; und weiterhin: unter Körpern von gleicher Helligkeit und gleicher Entfernung vom Auge wird sich der am hellsten darstellen, der von der stärksten Dunkelheit umgeben ist. Dazu fügt er den Satz, daß unter den Farben an einem Körper diejenige auf die weiteste Entfernung hin gesehen werden wird, welche die glänzendste Helligkeit besitzt. Doch ist dabei zu beachten, daß Figuren welche im Freien stehen, dunkel erscheinen wenn sie weiß sind und von der Sonne beschienen werden, denn dann werden sie der Sonnenfarbe teilhaftig, mit der sich die Farbe der Luft mischt; während andererseits in Innenräumen, die von außen gesehen werden, die Farbe am dunkelsten wird, die am weitesten vom Auge entfernt ist: dies geschieht infolge des Lichts der beleuchteten Luft, die sich zwischen die gesehenen Dinge und das Auge einschleibt, und diese Erscheinung hat ihren Entstehungsgrund in der Unzulänglichkeit des Auges, das alsdann seine Pupille sehr zusammenzieht und daher einen großen Teil seiner Kraft einbüßt. Werden aber kleine Gegenstände, die einander nahe sind, aus großer Entfernung gesehen, so entsteht ein Gemisch ihrer Scheinbilder, das zumeist der Farbe teilhaftig wird, in welche die größte Menge dieser Gegenstände gekleidet ist; denn die Farbe, welche die größte Ausdehnung hat, hält sich auf weite Entfernung am besten aufrecht.

Diese Bemerkungen beziehen sich aber zum Teil bereits auf das, was Leonardo die Perspektive der Schatten nennt, die ihrerseits einen Teil der Deutlichkeitsperspektive bildet, welche bei ihm überhaupt die Hauptrolle spielt. Das erste, sagt er, was sich bei den Farben in der Entfernung verliert, ist der Glanz; das folgende ist das Licht; zu dritt kommen die Hauptschatten und es bleibt zuletzt eine mittlere Dunkelheit übrig. Von den Formen aber heißt es: die ersten Dinge, die sich verlieren, wenn man sich von den schattentragenden Körpern entfernt, sind die Umrisse der Körper; darauf verlieren sich die dunklen Stellen, die die einzelnen Teile des Körpers voneinander trennen; als drittes verliert sich die Dicke der Beine am Fußende, und so der Reihe nach alle kleineren Teile, bis in weiter Entfernung nichts übrig bleibt als eine

ovale Masse von unbestimmter Figur. Dies geschieht aus zwei Ursachen: die eine ist, daß das Bild des entfernten Gegenstands unter so kleinem Winkel zum Auge gelangt und sich so verjüngt, daß es wie ganz winzige Dinge tut, bei denen das Auge, auch wenn es sie aus nächster Nähe sähe, deren Figur nicht zu erkennen vermag, wie z. B. die Krallen an den Zehen der Ameisen und ähnliches; die zweite Ursache aber ist, daß sich zwischen das Auge und die entfernten Dinge Luft lagert. Diese undeutlich gewordenen Bilder gehen nun, nachdem sie bei der Oberfläche des Auges angelangt sind, durch ein dunkles Mittel, nämlich den leeren Nerv, welcher dunkel aussieht, zu dem Eindrucksvermögen; und da sie nicht von mächtiger Dunkelheit sind, so färben sie sich in die erwähnte Dunkelheit des genommenen Weges und scheinen, bei dem Eindrucksvermögen angelangt, dunkel zu sein. — Danach gliedert sich die Deutlichkeitsperspektive 1. in die Schattenperspektive, 2. die eigentliche Deutlichkeitsperspektive der Umrisse und 3. in die Luftperspektive³⁾ (Schattenperspektive). Je entfernter ein Körper vom Auge ist, um so geringer wird der Unterschied zwischen seinen Lichtern und Schatten sein, und umgekehrt; das geschieht wegen der Luft. Bei den Gesichtern z. B. behaupten sich auf weite Entfernung hin nur die Hauptflecken, wie die Augenhöhlen usw. Und zuletzt bleibt von dem Gesicht nur eine allgemeine Dunkelheit übrig. Ebenso werden Bäume bei einem gewissen Abstand dunkler zu werden scheinen. Diese Dunkelheit wird durch die Luft, die sich zwischen dem Auge und dem Gegenstand befindet, insofern freilich wieder aufgehellt, als sie mit der Helligkeit der Luft zusammen eine ins Bläuliche gehende Farbe bildet; aber es blaut eigentlich mehr in den Schatten als auf der Lichtseite, wo sich mehr die wahre Farbe zeigt. — Erkennst du aber in freier Luft keine Unterschiede von Helligkeiten und Dunkelheiten, so bleibt die „Perspektive der Schatten“ aus deiner Nachahmung fort und du hast dich nur der Perspektive der Körperverkleinerung, der Abnahme der Farben und der Abnahme der Wahrnehmbarkeit zu bedienen⁴⁾.

(Das Undeutlichwerden der Umrisse). Die Abgrenzung eines Dinges von einem andern ist von der Natur einer mathematischen, nicht einer gezeichneten Linie. Es ist nämlich der Abschluß einer Farbe der Anfang einer andern, aber deshalb hat er noch keine Linie zu heißen. Der eigentliche Abschluß der undurchsichtigen Körper wird überhaupt nie mit scharfer Deutlichkeit wahrgenommen werden, da die Sehkraft ihren Sitz nicht in einem Punkte hat, sondern durch die ganze Pupille des Auges hin ergossen ist. Je näher dem Auge sich die undurchsichtigen Dinge befinden, um so undeutlicher wird ihr Abschluß sein. Und das erste was sich in der Entfernung verliert,

sind die Linienzüge, welche die Flächen und Körperfiguren begrenzen. Die vordersten Figuren müssen freilich, selbst wenn sie, wie in den Werken der Miniaturmaler, klein gehalten sind, ebenso ausgeführt sein wie die großen der sonstigen Maler; in Figuren und Dingen aber, die vom Auge entfernt sind, sollen nur die allgemeinen Flecke hingesezt werden, nicht scharf begrenzt sondern verschwommen von Umrissen⁵⁾.

Auch die Andeutung einer Bewegungsperspektive findet sich bei ihm, wie schon bei dem Fall der Schneeflocken angeführt: unter Dingen von gleicher Geschwindigkeit wird das vom Auge am meisten entfernte das langsamste zu sein scheinen⁶⁾.

(Luftperspektive). Leonardo nennt die Perspektive, welche vermöge der Verschiedenheit des Lufttons die Abstände verschiedener Gegenstände erkennen läßt, ausdrücklich Luftperspektive. Mit ihr beschäftigt er sich besonders eingehend. Er führt als Beispiel verschiedene Gebäude an, die unten, wo sie sichtbar werden, durch eine einzige gerade Linie abgeschnitten werden, wie man sie etwa jenseits einer Mauer sieht. Ragen sie nun alle über den Rand dieser Mauer gleich hoch empor, sollen aber eins weiter erscheinen als das andre, so muß die Luft etwas dunstig sein. Bei solcher Luft erscheinen die allerletzten Gegenstände blau, fast wie Luft, wenn nämlich die Sonne im Osten steht (am Morgen). Dann soll das vorderste der Gebäude in seiner wahren Farbe gemacht werden, das etwas weiter wegstehende weniger profiliert und blauer, und das welches fünfmal so weit entfernt aussehen soll, fünfmal blauer. — Oder er rät Dinge im freien Feld zu wählen, die von 100 zu 100 Ellen voneinander entfernt stehen. Beim vordersten Baum nimmst du ein Stück Glas zur Hand und stellst es gut fest, und ebenso stell auch dein Auge fest ein. Auf dieses Glas zeichnest du einen Baum über die Form des wirklichen. Darauf rückst du das Glas soweit zur Seite, daß der wirkliche Baum fast an deinen gezeichneten anstößt, und kolorierst deine Zeichnung. Ebenso bei den folgenden Bäumen.

Ein sichtbarer Gegenstand wird nämlich seine wirkliche Farbe in dem Maß weniger zeigen, in dem das zwischen ihn und das Auge eingeschobne Mittel an Dicke der Schicht zunimmt. Die Luft an sich hat freilich nicht mehr Farbe als das Wasser, aber die Feuchtigkeit, die sich von der Mittelregion abwärts mit ihr vermischt, ist es die sie verdunkelt, wenn die auftreffenden Sonnenstrahlen sie beleuchten; die Luft aber, die von der Mittelregion nach aufwärts vorhanden ist, bleibt finster: so entsteht das Blau, in das sich die Luft färbt. — Die Entfernungen, in denen die Farben der Gegenstände verloren gehen, wechseln so oft als das Alter des Tages. Je nach der Dichtigkeit der Luft

zeigen sich offene Gegenden manchmal größer und manchmal kleiner als sie in Wirklichkeit sind.

Da die zwischen Auge und Opakkörper befindliche Luft heller ist als der Schatten des Körpers, so bricht sie und hellt diesen Schatten auf; derjenige undurchsichtige und glanzlose Körper wird sich also im Besitz von geringem Relief zeigen, der vom Auge entfernter ist. Die verdickte Luft, die sich zwischen Auge und Gegenstand legt, macht auch, daß dieser unbestimmt und verschwommen von Umrissen wird, und größer erscheint als er wirklich ist. Denn während die Linienperspektive den Winkel, in dem die Eigenschaftsbilder des Gegenstands zum Auge übergeführt werden, nicht kleiner macht, schiebt die Farben- (Luft-) Perspektive ihn in eine größere Entfernung als die wirkliche. Unter Gegenständen, die dunkler sind als die Luft, zeigt deshalb auch der entferntste die geringste Dunkelheit; unter denen aber die heller sind als die Luft, zeigt der entferntste am wenigsten Helligkeit.

Weiterhin wird die Luft, je näher vom Wasser oder vom Boden sie ist, um so dicker. Steht nun die Sonne im Osten (am Morgen) und du siehst nach West hin, so wirst du diese dicke Luft mehr Sonnenlicht auffangen sehen als die dünne, denn die Sonnenstrahlen finden mehr Widerstand in ihr. Stößt aber der Himmel an die Tiefebene an, so wird sein unterstes Stück durch diese dicke und weißere Luft hin gesehen, und er wird hier weislicher erscheinen als über dir. Siehst du endlich nach Osten zu, so wird dir die Luft nach unten zu immer dunkler erscheinen, denn es können die Sonnenstrahlen nicht durch ihre am Boden liegende Schicht zu dir hindurch. Daher tritt der gänzliche Verlust der Farben der Dinge in größerer oder geringerer Entfernung ein, je nachdem sich Auge und gesehener Gegenstand in größerer oder geringerer Höhe befinden. Von gleichweit vom Auge entfernten Gegenständen wird der am höchsten Platz gesehene sich als der dunklere zeigen, weil die Luft um so dünner wird je mehr sie sich zur Höhe erhebt. Wenn du also ein Gebirge malst, so mach die untern Teile von Hügel zu Hügel stets heller als die Gipfel; je weiter ein Hügel vom andern nach der Ferne zu rückt, um so heller läßt du seine Basis werden; je mehr er aber zur Höhe ansteigt, um so mehr wirst du auch seine wahren Formen und Farben zeigen. Berggipfel aber, die man einen hinter dem andern von oben herab nach der Tiefe zu sieht, werden nicht genau nach dem Verhältnis ihrer Abstände voneinander heller, sondern in weit geringem; und umgekehrt bei niedrigem Standpunkt. Dies kommt davon her, daß die Dicke der Luft, von unten nach oben gesehen, weit heller und glänzender ist als wenn sie von oben herab gesehen wird; und erklärt sich daraus, daß die von oben herab gegen die Tiefe hin gesehene Luft einiger-

maßen von den dunklen Scheinbildern der Erde unter ihr durchdrungen wird. — Es ist freilich möglich, daß eine Farbe, die immer dieselbe ist, auch in verschiedenen Abständen keine Veränderung erleide. Dies wird eintreten wenn die gegenseitigen Verhältnisse der Dichtigkeit der Luftschichten und die gegenseitigen Verhältnisse der Abstände der Farbe vom Auge einander gleich sind. Kommt aber die gleiche Farbe, wenn auch in verschiedenen Abständen so doch immer in der gleichen Lufthöhe vor, so wird das Abstufungsverhältnis ihrer Aufhellung mit dem Verhältnis der Entfernungsgrade vom Auge gleich sein. — Hohe Türme, die man in weiter Entfernung sieht, werden oben dick und am Fuße dünner erscheinen; bei Festungswerken in weiter Entfernung werden die Zwischenräume der Zinnen, die in Wirklichkeit ebenso breit sind wie die Zinnen, viel breiter erscheinen, und in noch größerer Entfernung nimmt der Zwischenraum die ganze Zinne ein und deckt sie. — Stehen Berggipfel in gleichweiten Entfernungen voneinander und nehmen einer hinter dem andern in gleichem Verhältnis an Höhe zu, so werden auch die Höhen- und Feinheitsunterschiede der Luftschichten, in die sie hineinragen, gleichmäßig fortschreitend sein; aber die Gipfel werden keine gleichmäßige Abnahme der Farben zeigen, denn der höchste von ihnen wird dunkler sein als er sein müßte⁷⁾.

Ganz dasselbe gilt vom Nebel, vom Staub, vom Rauch. Zu einer ausführlichen Betrachtung der Rauchsäulen (L. ital. 470) macht Leonardo die aquarellierte Federzeichnung eines Berggeklüfts, aus dem Flammen züngeln, wunderbar und wie lebend aussehend⁸⁾.

Von dem Blau der Luft ist im Vorhergehenden schon mehrfach die Rede gewesen. Die Schatten entfernter Dinge werden der blauen Farbe um so mehr teilhaftig werden, je dunkler an sich und je entfernter sie sind. Das Blau der Luft ist von einer Farbe, die aus Licht und Finsternis zusammengesetzt wird. Das Beispiel dafür sieht man an der Luft, die sich zwischen das Auge und die Gebirge legt, welche durch die Schattendunkelheit der großen Menge sich dort befindender Bäume dunkel sind oder aber schattig an der Seite, die nicht von den Sonnenstrahlen getroffen wird. Das Blau der Luft entsteht durch die körperliche Dichtigkeit der Luft, die zwischen der obern Finsternis und der Erde lagert. An und für sich hat die Luft keinerlei Geruch, Geschmack oder Farbe, aber sie nimmt den Schein aller Dinge an, die sich hinter ihr befinden. Sie wird von um so schöner Bläue sein, je stärker die Finsternis hinter ihr ist, dabei darf sie selbst weder zuviel räumliche Dicke haben noch zu dichte Feuchtigkeit enthalten. — Die Lichter derjenigen Blätter werden die Farbe der Luft, die sich in ihnen spiegelt, am meisten zeigen, welche die dunkelste Farbe

haben; dagegen sollen die Blätter, welche ein Grün tragen das ins Gelbe fällt, beim Spiegeln der Luft keinen Glanz bilden der des Blauen teilhaftig wird. Von gleichfarbigem Grün wird das an den Bäumen dunkler aussehn und das an den Wiesen heller. Die Bäume, die sich auf der Spitze der Berge befinden, werden von unten gesehen und erscheinen daher am dunkelsten. Die Landschaften, die Winter darstellen sollen, dürfen ihre Gebirge nicht so blau zeigen wie man diese im Sommer sieht; denn es werden sich die Bäume, die ihrer Blätter beraubt sind, grau von Farbe zeigen, während sie mit Laub grün sind. Die Luft wird des Blaus in dem Maß weniger teilhaftig, in dem sie sich dem Horizont nähert; je weiter sie aber von ihm in die Höhe rückt, um so dunkler wird sie. Denn das Elementarfeuer, das die Luftkugel umgibt, ist lockrer und dünner von Stoff als die Luft. Daher verhüllt es uns die Finsternis über ihm weniger als die Luft tut. Ferner erleuchtet sich die Luft, als ein minder lockrer Körper denn das Feuer, an den Sonnenstrahlen die sie durchdringen, indem diese die Unendlichkeit von Atomen, die durch die Luft ergossen sind, hell bescheinen. So wird die Luft für unser Auge hell. Und indem die Scheinbilder der erwähnten Finsternis durch die Luft hindurchdringen, muß uns mit Notwendigkeit die Weiße der Luft blau erscheinen. — Sowohl am östlichen wie am westlichen Horizont wird die Luft rot, wenn sie dick ist, und diese Röte erzeugt sich zwischen dem Auge und der Sonne. — Das Rot am Regenbogen aber entsteht, indem das Auge zwischen dem Regen und der Sonne steht⁹).

VI

Die Landschaft



um Malerbuch ist eine ganze Reihe von Bemerkungen über das Wachstum der Bäume hinzugefügt, die sicherlich nicht zu dem Werk gehören, wohl aber dem Maler von großem Nutzen sein können.

An einer Stelle sind die folgenden elf Regeln über den Baumwuchs zusammengestellt, die sich durch andre Abschnitte noch ergänzen lassen (hier in Klammern beigefügt): 1. jeder Ast krümmt sich so, daß er seine Spitze zum Himmel erhebt; 2. die unten wachsenden Zweige sind größer als die obern (die Zweige dieser größern Äste wachsen nicht nach dem Innern des Baumes, um Luft und Licht zu erhalten; die stärksten Zweigbildungen dieser größten Äste sind stets die, welche an der erdwärts gekehrten Seite des Astes hervorstehen, da sie dort mehr Nässe und Saft bekommen; deshalb hat auch der Ast hier stets dickre Rinde; dadurch wird dem Gewirr der Zweige vorgebeugt). 3. 4. Die Zweige nahe dem Stamm verdorren bald wegen des übermäßigen Schattens; die Zweige sind am kräftigsten, welche den Ast- und Baumspitzen zunächst stehen, wegen der Luft und der Sonne. 5. 6. 7. Die Winkel der Abzweigungen sind untereinander gleich; sie werden um so stumpfer je älter die Äste werden; und um so spitzer je dünner der Ast (die obern Zweiglein der seitlichen Baumäste nähern sich ihrem Hauptast mehr als die untern; die niedersten Zweige der Bäume, welche große Blätter und schwere Früchte tragen, wie die Nußbäume, Feigen- und ähnliche, richten sich stets zur Erde). 8. Jede Gabelung bildet, wenn man sie zusammenrechnet, die gleiche Dicke wie der Ast (die Dicke des Astschusses, der sich gabelt, verändert sich von Astschuß zu Astschuß nur unmerklich; rechnet man die kleinen Zweige dazu, so ergibt sich wieder genau die Dicke des Astes; die Summe der neuen Schößlinge eines Jahres entspricht der Zweigbildung jedes vergangenen oder künftigen Jahres). 9. Der Hauptschuß macht soviel Wendungen als Ansätze von Abzweigungen sind, die nicht genau übereinander sitzen. 10. Die Wendung des Hauptschusses ist um so stärker je stärker der Ast ist.

11. Der Blätteransatz läßt immer unter dem Zweig eine Spur zurück, die mit dem Zweig zunimmt bis die Rinde platzt. (Der Zweig bildet sich stets über dem Blattansatz und so auch die Frucht. Die Narbe, aus der das Blatt des Zweiges sprießt, wächst stets in dem gleichen Verhältnis wie der Zweig. Der Wulst den die Zweigverbindungen beim Dickerwerden bilden, wo sie aneinander ansetzen, bleibt, solange die Zweige jung sind, inmitten der Gabelung sehr merklich erhaben, im Alter aber wird er ausgehöhlt. In dem Zwischenraum von Blatt zu Blatt nimmt die Dicke eines Zweiges niemals um mehr ab als die Dicke des Auges beträgt, das über dem Blatt sitzt; diese Dicke geht dem Schuß verloren, der bis zum folgenden Blatt reicht. — Teilt sich der Stamm in der nämlichen Höhe in drei oder mehr Hauptäste, so werden die Wulste zwischen Ast und Ast, wo sie untereinander zusammensitzen, höher sein als gegen den Mittelpunkt des Stammes hin, wo eine große Aushöhlung zwischen ihnen bleiben wird¹⁾).

12. (Stamm und Äste). Bei den Astteilungen wird der Baumkern nie in der Mitte der Astdicken sein, weil sie nie vollkommen rund sind und auf der Innenseite der Stammverzweigungen mehr Feuchtigkeit aufnehmen als auf der Außenseite. — Die Quantität des neuen Astschusses, der sich auf dem abgesägten Ast wieder aufsetzt, verhält sich zur Menge aller Zweige, die sich hätten entwickeln sollen, wie die Dicke des Bastes zwischen Rinde und Holz. (Allein es scheint, fügt er gleich hinzu, daß diese Regel Ausnahmen erleidet, denn der neue Astschuß müßte ebensoviel Holzdicke bilden als die Dicke des alten Astschusses beträgt, was nicht möglich ist). — Pfropft man einen Zweig auf, so wird er mit der Zeit weit dicker als der Ast werden.

Die Äste der Bäume stehen entweder einander gegenüber oder nicht. Im erstren Fall ist der Stamm gerade, da die Äste gleiche Feuchtigkeit und Nahrung beziehen; sie werden nach Ost und West gerichtet sein, immer aber in der Mitte des gegenüberliegenden Zwischenraums sich befinden. Sind freilich die Äste ungleich an Dicke, so wird der Stamm sich biegen und zwar nach der entgegengesetzten Seite als wo der dickre Ast sitzt, um das Gleichgewicht zu wahren. — Zweitens können die Äste einander wohl gegenüberstehen, aber das zweite Paar nicht nach Ost und West sondern nach Nord und Süd. Wenn die neuen Astschüsse nicht gerade darüber stehen sondern seitwärts ausladen, so dreht sich der Lebenssaft; wachsen sie aber gerade empor, so werden auch die Adern des Stammes gerade. Drittens endlich kommt der sechste Zweig oben über den ersten zuunterst zu stehen (den Nutzen dieser Art Stellung erläutert er eingehend in L. ital. 831 Abs. 2). Dabei befindet sich entweder das sechste Paar über dem untersten, oder das dritte, oder der dritte Zweig.

Das sechste Paar findet sich bei den Rankenrosen, z. B. den Brombeeren, außer bei der weißen Heckenrebe, wobei immer ein Paar quer über dem vorhergehenden steht. Die Regel der Blätter, die am letzten Zweig des Jahrgangs wachsen, wird sich an zwei Zwillingszweigen in entgegengesetzter Richtung bewegen. — Größeres Alter wird das Stück eines Baumes zeigen, das seiner Ausgangsstelle am nächsten ist; das sieht man besonders an Nußbäumen. Die Altersjahre von Stämmen, die nicht von Menschenhand verstümmelt wurden, kann man an den Hauptastschüssen abzählen. Die Südseite des Baumes zeigt mehr junge Stellen und mehr Kraft als die Seite nach Norden. Die Kreislinien auf der Schnittfläche abgesägter Baumäste zeigen die Zahl der Jahre des Astes, und nach ihrer größern oder geringern Breite, welche Jahrgänge feuchter und welche trockner waren; nach Norden zu werden sie breiter als auf der Südseite. — Die Zweigspitzen an den Bäumen werden am stärksten zunehmen, die dem Hauptschuß des Baumes am nächsten wachsen. Das Laub, das am ehesten sprießt und am spätesten abfällt, ist das an den Hauptgipfeln. Je älter ein Baum wird, um so kleinre Zweige setzt er an. Derjenige Ast streckt sich am meisten in gleichmäßiger und gradaus gehender Dicke, der die kleinsten Zweige ansetzt. — Von den Baumverästungen laufen einige spitz aus, andre rund. Die dicksten Spitzen am Baumgezweig setzen größere Blätter oder mehr Blattmengen an als irgendein andres Blattende. Die Spitzen des Gezweigs sind immer die ersten sich mit Laub zu bedecken. Breite Verästungen finden sich z. B. bei der Ulme. Die Spitzen der Baumzweige richten sich, wenn nicht die Last der Früchte sie niederzieht, soviel wie möglich gen Himmel. Die rechten Seiten ihrer Blätter sind zum Himmel gekehrt, um ihre Nahrung, den Tau aufzufangen, der des Nachts fällt. (Und solche Blätter sind an den Bäumen derartig verteilt, daß eins das andre so wenig wie möglich deckt, wie beim Flechtwerk.) Die Sonne gibt den Pflanzen Seele und Leben und die Erde ernährt sie mit Feuchtigkeit . . . Das Blatt ist für den Zweig oder die Früchte, die im folgenden Jahr wachsen, die Brustwarze zum Saugen oder vielmehr die Mutterbrust selbst. — Der Fuß der Bäume hält die Rundung seiner Dicke nicht ein, wo er sich dem Ansatz sei es seiner Äste sei es seiner Wurzeln nähert²).

13. (Rinde). Die Zunahme der Dicke der Baumstämme wird durch den Saft bewirkt, der sich im April zwischen Bast und Holz des Stammes bildet. Der Baum, der am jüngsten, hat glatte Rinde als ein alter. Die Baumrinde platzt immer in der Längsrichtung des Baumes, außer beim Kirschbaum. Am jungen Baume platzt die Rinde nicht. Die Rinde der Bäume hat gegen Süden stets größere Sprünge als an der Nordseite. Die Nordseite alter Stämme bekleidet sich stets an der Rinde ihres Fußes mit grünlichem Flaum.

14. (Blätter und Blüten). Das Laub am Ende der Zweige fällt am Oberteil des Baumes mehr in die Augen als am untern; und dies tritt besonders bei den Nußbäumen ein, die aus sieben verschiedenen Blättern am Zweige bestehen; so auch bei dreiblättrigen wie Platane, Linde, Feigenbaum usw. Unter den Staudenblättern wird dasjenige am meisten ausgezackt sein, das dem Samenkolben am nächsten steht; und am wenigsten gezackt ist das der Wurzel nächste. Bei einigen der Stauden, die Blumen in ihren Verzweigungen tragen, erblühen die ersten Blumen ganz oben an den Zweigen; bei andern wieder öffnet sich die erste Blüte am alleruntersten Ende des Stengels. — Wenn sich die Baumzweige mit Früchten und Blättern beladen, so verändern sie die Lage, die sie den Winter über einnahmen. — Kommt dir der Baumast in Verkürzung entgegen, so zeigen sich dir seine Blätter durchaus oder beinahe mit ihrer ganzen Fläche. Zeigt sich dir aber der Zweig in seiner wahren Form (d. h. horizontal), so werden die Blätter sich in uneigentlicher d. h. in Verkürzung zeigen³⁾.

Über die Stellung der Bäume innerhalb der Landschaft bemerkt Leonardo: Von den Ästen sind einige vollkommen ausgebildet, andre in ihrer Ausbildung behindert, andre beschnitten oder durch Unwetter beschädigt. Die Stämme, welche den Seeküsten nahe wachsen, die dem Wind offen sind, sind sämtlich von diesem umgebogen; daher wachsen sie krumm heran und bleiben auch so. Du wirst auch darauf achten, daß du in Gegenden, die am Meer oder diesem nahe nach Süden zu liegen, den Winter in Bäumen und Wiesen nicht so darstellst, wie du ihn in vom Meer entfernten und nach Norden gerichteten Gegenden machen würdest, außer in den Bäumen die in jedem Jahr die Blätter verlieren. — Die Bäume, die im tiefsten und engsten Talgrund, im dichtesten Wald und am weitesten vom Waldrand entfernt wachsen, werden in gleichmäßigerer Dicke und zu größerer Höhe emporwachsen; und umgekehrt. Gegen die Talgründe hin sind die Bäume stets größer und dichter gestellt als gegen die Höhen zu. — Im Herbst machst du die Dinge im Einklang mit dem Vorgerücktsein dieser Jahreszeit. Im Frühherbst nämlich malst du die Bäume so, daß die Blätter eben anfangen abzublassen; auch lässest du die Blätter der Bäume, die am frühesten ihre Früchte getragen haben, am meisten falb sein und ins Rote fallen. Was von den Bäumen gilt, gilt auch von den Wiesen und andern Gründen, vom Gestein und Wurzeln und Stämmen der Bäume. An den schwanken jungen Gerten sind die Blätter schöner und größer als an den übrigen Zweigen, und Natur ergötzt sich so sehr am Wechsel und ist so reich daran, daß man unter Bäumen derselben Gattung nicht einen finden möchte, der dem andern nahezu gleich wäre.

Über die Bildung der Berge und die Gestaltung ihres Baumwuchses läßt er sich näher aus. Da es sich hierbei um ein Gebiet handelt, das er mit Vorliebe ausgebaut hat, so sei etwas näher darauf eingegangen. Die Gestaltung der Berge, die man „Kette der Welt“ nennt, sagt er, wird durch den Lauf der Gewässer hervorgebracht. Diese entstehen durch das Schmelzen des Schnees und fließen dahin, indem sie stets von dem einen ihrer Ufer wegnehmen und das Weggenommene am andern Ufer wieder absetzen. Aber damit begnügen sie sich nicht, sondern zehren auch den Fuß der Berge auf; diese wiederum, als wollten sie Rache nehmen, wehren dem Fluß den Lauf und wenden ihn zur See. Da nun ein Wasser an dem Ort, den es durchläuft, um so weniger zerstört, je schmaler und kürzer sein Lauf ist, und umgekehrt, so besitzen solche Bergjoche an ihrem Oberteil größere Dauerhaftigkeit als an ihrer Wurzel. Und da der Fluß nachher mit seiner Breite das Flußtal nicht mehr ausfüllen kann, so wechselt er fortwährend seine Stelle; und so wird aus jedem Tal von Regenguß zu Regenguß, wie solche von Zeit zu Zeit niederfallen, Material und Schuttlast fortgeführt. — Die Kräuter und Bäume aussehen, weil sich daselbst (scheinbar) eine größere Menge von Bäumen zusammenschiebt und man den Grund zwischen ihnen nicht so sieht wie an den Hängen⁴⁾.



WACHSTUM
DER BLÄTTER
Federzeichnung. Windsor

Sehr eingehend behandelt er die Beleuchtung der Bäume. Die vier Arten dieser ihrer „äußerlichen“ oder „zufälligen“ Eigenschaft sind: Glanz, Licht, Durchsichtigkeit und Schatten. Wer sich beim Nachmachen der richtigen Laubfarben seinem Urteil nicht ganz anvertrauen will, soll ein Blatt von dem Baum nehmen der nachgemacht werden soll, und seine Mischungen nach diesem Muster anfertigen. Bäume, die sich von der Luft abheben, mach so,

wie du sie nachts bei geringer Helligkeit (also in der Dämmerung) siehst: da wirst du sie gleichmäßig dunkel und einfarbig sehen, durchbrochen vom Lichtschein der Luft; somit wirst du nur ihren Umriß scharf gezeichnet sehen, ungestört durch die Verschiedenheit hellen und dunklen Grüns. — Die Baumblätter sind gewöhnlich von polierter Oberfläche und spiegeln deshalb zum Teil die Farbe der Luft. Die Glanzlichter auf solchen Blättern werden in dem Grade blauer sein, als die Luft reiner und blauer ist. Je dunkler das Laub ist, in um so höhrem Grade wird es die Natur eines Spiegels annehmen. — Das durchsichtige Laub zeigt eine schönere Farbe als es von Natur hat. Das von allgemeinem Licht beleuchtete zeigt seine Farbe am richtigsten. Der Glanz wird mehr der Farbe der Luft teilhaftig, die sich in der Dichtigkeit der Blattoberfläche spiegelt, als der natürlichen Blattfarbe. Steht hinter dem Grün ein andres Grün, so zeigen sich die Glanzlichter und die Transparenzen der Blätter in stärkerer Kraft, als wo sie an die Helligkeit der Luft grenzen. Da die Baumblätter durchscheinend sind, so senden sie den von ihnen beschatteten Blättern nicht gänzliche Dunkelheit zu, sondern Schatten von geringerer Dunkelheit, welche an Schönheit des Grüns gewinnen. Die drittfolgenden Blätter unter den ersten empfangen eine Dunkelheit, die doppelt so groß ist als die des zweitfolgenden Blattes usw. Das Blatt ist am wenigsten durchscheinend, welches das Licht zwischen den ungleichsten Winkeln empfängt. — Der Teil des Baumes wird sich mit Schatten von geringerer Dunkelheit bekleidet zeigen, der am weitesten vom Erdboden entfernt ist. Ist der Baum aber dicht von Laub, wie z. B. der Lorber, die Tanne oder der Buchs, dann ist es anders: an solchen Bäumen sind die Schatten um so dunkler je näher sie zur Mitte des Baumes stehen. Die Weide und ähnliche Bäume, denen man alle drei oder vier Jahre die Äste beschneidet, setzen sehr große Zweige an; ihr Schatten steht deshalb gleichfalls gegen die Baummitte hin. Derjenige Baum aber wird am wenigsten Schatten zeigen, der das lockerste Gezweig und das dunkelste Laub hat. — Je nachdem man die Baumverzweigungen von unten oder von oben oder gerade gegen die Mitte hin sieht, verändern sich die Schatten und Lichter in den Bäumen. Sieht man Bäume von unten her und gegen das Licht, einen dicht hinter dem andern, so wird die letzte Partie des ersten zum großen Teil durchscheinend und hell sein und sich auf dem dunklen Teil des zweiten Baumes hell absetzen⁵⁾.

(Wind.) Das Auge, das hinter der Flucht des Windes hersieht, wird kein Blatt irgendwelchen Baumes anders sehen als von der Kehrseite; ausgenommen das Laub derjenigen Zweige, welche unterm Wind diesem entgegenstehen, oder auch das Laub der Lorberbäume. Mit dem Wind gesehen schauen die

Bäume und Wiesen weit heller aus als gegen die Windrichtung gesehen. Die Baummasse wird vom Stoß des Windes stärker gebeugt werden, welche die dünnsten und längsten Äste hat, wie z. B. Weidenbäume und ähnliche. Unter Bäumen von gleicher Dicke und Höhe wird derjenige zumeist vom Winde gebogen, dessen seitliche Zweigspitzen am wenigsten von der Mitte des Baumes abstehen. Am meisten werden die höchsten Bäume vom Windstrom gebogen. Die Bäume, die das dichteste Laub haben, werden zumeist vom Windstoß gebeugt. — Auf großen Waldflächen, im Getreide und in den Wiesen sieht man ganz eben solche Wellen vom Wind gebildet, wie auf dem Meer oder auf Teichen gesehen werden⁶).

Endlich wendet er die Lehren seiner Perspektive auf die Landschaft an. Die Bäume des ersten Plans senden dem Auge ihre wahre Figur zu, scharf kommen die Lichter zum Vorschein. Im zweiten Abstand erscheint die Menge der Blätter nach Art von Punkten an den Zweigen. In dem dritten kommen die Summen der Zweige als Punkte zum Vorschein, die in die Summe der größern Zweigpartien eingesät sind. In dem vierten bleiben sie nur in der Form verschwimmender Punkte in der ganzen Masse des Baumes übrig; darauf folgt als fünfter der Horizont, wo der Baum selbst punktförmig wird⁷).

Die Wolken bilden sich aus der durch die Luft ergoßnen Feuchtigkeit; sie erzeugen sowohl bei ihrer Entstehung wie bei ihrer Auflösung Windströme. Solche Winde erzeugen sich in jedem Stück der Luft, das durch Hitze oder Kälte verändert wird. Sie sind Nebeldünste, die von der Sonnenhitze in die Höhe gezogen werden, und ihre Erhebung macht Halt, wo ihre erlangte Schwere dem hebenden Motor an Kraft gleich wird. Die Wolke ist daher leichter als die Luft unter ihr und schwerer als die Luft über ihr. Jene Schwere aber, die sie erlangt, rührt von ihrer Verdichtung her und diese hat ihren Ursprung in der durch die Wolken hin ergoßnen Wärme, die von den Rändern, welche von der Kälte der Mittelregion durchdrungen werden, zurückweicht; und die Nässe folgt der Wärme nach. Sie entflieht aber gegen die Mitte einer jeden Wolkenballung und daher verdichten sich diese Ballungen mit bestimmt begrenzten Oberflächen und nehmen gleich festen Gebirgen Schatten an, in folge der Sonnenstrahlen die sie dort oben treffen.

Zuweilen zeigen sich die Wolken so, daß sie die Sonnenstrahlen auffangen und beleuchtet werden wie feste Gebirge; manchmal aber bleiben sie auch sehr dunkel: dies kommt von den Schatten her, die ihnen andre Wolken machen. — Ist die verdickte Luft von gleichförmiger Dicke, so wirst du zwischen den Licht- und den Schattenseiten der Körper wenig Unterschied bemerken.

Der rote Schein, womit sich die Wolken färben, entsteht wenn sich die Sonne des Abends oder Morgens am Horizont befindet. Da nun die Teile der Wolken, welche gegen die Ränder der Ballungen hin stehen, dünner von Dunstmasse sind als die Mitte der Ballungen, so werden sie von den Sonnenstrahlen mit strahlenderer Röte durchdrungen als die dunkleren Teile. Steht aber das Auge zwischen der Wolkenballung und der Sonne, so wird es auf der Mitte der Ballungen weit größern Lichtglanz sehen als an irgendeiner andern Stelle der Wolke⁸⁾. (Horizont). Der Horizont befindet sich in mancherlei Entfernungen vom Auge: steht das Auge auf der Höhe der Spiegelfläche der ruhigen See, so sieht es den Horizont in der Nähe; mit jedem Grad weitrer Höhe, zu dem es sich erhebt, wird es aber einen weiter von ihm entfernten Horizont erblicken. Der Horizont der Kugel der Wasseroberfläche wird niemals über die Höhe der Fußsohlen dessen hinausgehen, der mit seinen Fußsohlen gerade die Stelle berührt, wo sich der Rand des Meereswassers und der Rand des vom Wasser nicht bedeckten Landes berühren. Solche aber, die sich mitten im Lande befinden, haben keinen Horizont der rundum gleich weit von ihnen entfernt wäre. — Der Meereshorizont zeigt sich um so vieles tiefer als das Auge eines, der mit den Füßen den Rand des Meereswassers berührt, als die Höhe des den Horizont Ansehenden von seinen Augen bis zu seinen Füßen hinab beträgt. Der Horizont wird somit mit der Höhe des Auges niemals gleichliegen⁹⁾.

ANMERKUNGEN

*Die eingeklammerten Zahlen hinter der Nummer der Anmerkungen
weisen auf die Seitenzahlen*

Erstes Buch: Florenz

Kapitel I: Kindheit

1 (2) Vinci. — Die bekannte Abbildung von Vinci, welche Müntz 8 nach der von Uzielli I gebrachten Radierung wiedergibt, stellt den Ort von der Straße aus dar, die von Empoli dahinführt. Der Berg ist der Monte Albano. Den Namen führt der Ort, wie P. Errera (Rass. 1901, 82) nachgewiesen hat, gleich manchem andern in der Umgegend von Florenz, wie Vinco, Vinciolo, Vincigliata, von den Weiden (vinci), die ihm das bezeichnende Aussehen verleihen.

2 (3) Uzielli I¹ 55. — Ihren Namen leitet die Familie, gleich andern Familien dieses Namens, die an dem gleichen Ort ebenfalls dem Beruf der Notare oblagen, ohne übrigens mit jener irgend verwandt zu sein, von dem Städtchen selbst her (ebendort 54).

Für die Familiengeschichte der Vinci ist die erste Ausgabe von Uziellis Ricerche, die 1872 in Florenz erschien, von unschätzbarem Wert. Die zweite (Turin 1896) druckt gerade das Wichtigste, die Urkunden, nicht wieder ab, ist dafür aber durch Untersuchungen, die von dem Gegenstande weit abführen, ins Unge-
meßne angeschwollen.

Der zweite Band (Serie seconda, Rom 1884) zeigt schon die Neigung, den Faden ganz zu verlieren, so daß der Dankesruf am Schluß: Deus nobis haec otia fecit, zugleich eine Warnung vor den Gefahren enthält, die die Geschenke des Himmels mit sich bringen können.

3 (3) Der Großvater Antonio. — Nach Antonios Vermögenserklärung von 1451, die die früheste uns erhaltne Urkunde über die Familie da Vinci bildet (Uzielli 139), trug der Garten des Hauses in Vinci jährlich drei

Scheffel (staiora). Die drei andern Grundstücke waren die Costereccia, mit verfallendem Bauernhaus (Uzielli 61 Anm. 1 fand dort in einem solchen noch das Wappen der Vinci vor), die Colombaia, die Antonio selbst bewirtschaftete, und Linari. Andre kleinere Stücke hatte Antonio schon früher verkauft. Der Gesamtertrag seines Besitzes berechnet sich auf etwa 33 Scheffel Korn, 16 Faß Wein, 4 Scheffel Hirse (panico) und 1½ orci Öl, was Uzielli (56 Anm. 1.) gleich 750 Lire heutigen Geldes wohl zu niedrig anschlägt. — Nach der ganzen Vergangenheit des Geschlechts und der Art, wie er seine Familie weiter versorgt hat, würden wir Antonio, wenn er auch selbst Ackerbauer war, als einen im Leben nicht übelgestellten Mann anzusehn haben.

4 (3) Scognamiglio 10.

5 (3) Die Bezeichnung Ser führten die Notare.

6 (4) Catarina. — Von Catarina heißt es bei dem Anonymus Gaddianus, einer der ältesten Quellen für das Leben Leonardos: „quantunque non fussi legittimo figliuolo di Ser Piero, era per madre di buon sangue.“ Mc Curdy 2 meint, diese Angabe beruhe vielleicht auf einer Verwechslung mit Albiera. — Der Name Acat-
tabriga kommt in Antonios Vermögensklärung von 1457 vor; von Gaye I 224 wurde er Chartabriga di Piero di Lucha, von Milanesi (Vas. IV 18 Anm. 1) Cattabriga di Piero di Luca, von Uzielli 144 Acchattabriga di Piero del Vaccha gelesen.

7 (4) Solmi 5.

8 (4) Veramente bonissimo zio et parente gli fu nell'aiutarlo in giovinezza.

9 (4) Anchiano. — Von Anchiano, das einst eine Burg der Adimari besaß, jenes Geschlechts,

das im 14. Jahrhundert wiederholt Fehden mit dem benachbarten Vinci ausgefochten hat, ist nur ein zweistöckiges Haus mit gelbem Bewurf und Ziegeldach übriggeblieben, das Uzielli I² in einer Radierung wiedergibt; dort soll der Überlieferung zufolge Leonardo geboren worden sein. Das noch jetzt dort sichtbare Wappen kann (nach Uzielli I¹ 58) möglicherweise auf die Vinci bezogen werden. — Nach einer Mitteilung des Sindaco von Vinci (Mc Curdy 2) sei aber ein kleines, nicht weit davon entferntes Haus, dessen Fundamente noch stehen, das Geburtshaus gewesen. — Möglicherweise geht die Sage nur auf den Umstand zurück, daß Leonardos Vater in Anichiano ein Stück Land besaß; dieses aber hat er erst nach 1470 erworben und dann durch weitere Käufe vergrößert.

10 (6) Uzielli I¹ 30 fgg. Die Vermögensangabe Antonios bei ihm 142 fgg.; bei Gaye I 224.

Wir verwenden die Schreibweise Leonardo (mit e) statt der offenbar richtigeren alttoskanischen Form Lionardo, die gewöhnlich in den Urkunden vorkommt und von Vasari gebraucht wird, weil es aussichtslos wäre, gegen den Strom der Gewohnheit zu schwimmen, der in allen Ländern und vor allem in Italien selbst dazu geführt hat, die Schreibweise Leonardo einzubürgern. Daß Leonardo selbst in der Lombardei die dort, im Gegensatz zu Toskana, übliche Schreibweise mit dem e angenommen und dagegen die mit dem i nur selten verwendet hat (z. B. in einer der Prophetien des Cod. Atl. 194 v. und in einer Aufzeichnung von 1507 über den Erbstreit mit seinen Brüdern), sollte angesichts der Tatsache, daß jene Zeit sich gegenüber der Schreibweise von Namen durchaus gleichgültig verhielt, überhaupt nicht ins Gewicht fallen (gegen Müller-Walde im Jahrb. 1897, 98 Anm. 2).

11 (6) Scognamiglio 19, wo verschiedene Gründe, die dagegen sprechen, angeführt sind.

12 (6) Uzielli 142.

13 (6) Uzielli 143.

14 (7) Nondimeno, benchè egli a si varie cose attendesse, non lasciò mai il disegnare ed il fare di rilievo, come cose che gli andavano a fantasia più d'alcun' altra (Vasari IV 18 fg.).

15 (8) Nella prima ricardazione della mia infanzia e'mi pareo usw. (Cod. Atl. 61 bei Richter, Litt. Works II 1363.)

16 (8) Vasari 21.

17 (8) Vasari 18.

18 (9) Latein. — Die lateinischen Verse auf „Federigus“, die er in seinen jungen Jahren in gewöhnlicher Schrift geschrieben hat (Cod. Atl. 28 b.), beweisen sein Verständnis dieser Sprache. Er hat sich auch weiter mit dem Latein beschäftigt, wie die ausführlichen Übungen im Deklinieren und Konjugieren im Ms H (von 1497) und J, und die fast vollständige Grammatik in Windsor und im Cod. Atl. beweisen (Siehe Solmi, Fonti 8 fgg.). — Nach Cellini (Tratt. dell'orificeria etc., Flor. 1857, 226) besaß er sogar etwas Kenntnis vom Griechischen (einige griechische Zitate bei Solmi, Fonti 16).

19 (9) Solmi 122.

20 (9) Müller-W. 31.

21 (9) Stupi Andrea nel veder il grandissimo principio di Lionardo (Vas. 19).

22 (9) Scognamiglio 134.

23 (9) Uzielli 146.

24 (10) Palazzo Gondi. — Das Haus an der Piazza S. Firenze besaß Michele Brandolini in Pacht von der Arte de' Mercatanti (Uz. 62). Ser Piero zahlte später 30 Goldgulden Jahresmiete für diese Wohnung. 1485 ging das Haus nebst zwei anstoßenden in den Besitz des reichen Golddrehers (filatore d'oro) Giuliano Gondi über, der 1490 an der Stelle dieser Gebäude durch Giuliano da Sangallo einen prächtigen Palazzo Gondi errichten ließ, der noch jetzt steht und späterhin an der dem Palazzo Vecchio gegenüberliegenden Seite noch weiter vergrößert wurde. Hier hat Leonardo seine Jünglingsjahre verlebt; hier hätte schon längst eine Gedenktafel an ihn gemahnen sollen.

25 (10) Nur von einem Brieffragment wissen wir, das an den Vater gerichtet war. Da es als Rückseite von 62 v. a. in den Codex Atlanticus voll eingeklebt ist, fehlt eine Reproduktion desselben; doch ist der Text wenigstens wiedergegeben worden. Er lautet: Padre carissimo. Al'ultimo del passato ebbi la lettera mi scrivesti, la quale in breve spazio mi dette piacere e tristizia. Piacere inquanto

per quella io intesi voi essere sano, di che ne rendo grazie a Dio; ebbi dispiacere intendendo il disagio vostro.

26 (10) Scogn. 144.

27 (10) Uzielli 148.

28 (10) Wappen. — Die Grabplatte bestand nach Dei (s. Uzielli 111) aus einem chiusino di marmo tondo con arme di marmo rosso e bronzo con lettere in giro. Die Umschrift lautete: SS. Petri Antonii. S. Petri de Vincio et suorum. A. D. 1472. Von dieser Platte hat sich keine Spur erhalten. Das Wappen ist durch einen vertikalen goldnen Pfahl in zwei Hälften geteilt, deren jede einen goldnen Stern auf blauem Grunde trägt.

Herr Dr. W. Bombe in Florenz teilt freundlichst mit, daß der Grabstein sich nicht im Kreuzgang, sondern in der Kirche der Badia befand, und fährt fort: Das Familienwappen, wie es Müller-Walde auf S. 7 wiedergibt, entspricht, wie Nachforschungen in den Manoscritti Passerini der Bibl. Naz. No. 192 p. 641 und im Sepoltuario Rosselli Vol. I p. 175 ergeben haben, der Wahrheit, während Crollanza in seinem vielbenutzten Dizionario storico — blasonico Bd. III 99 (Pisa 1890) irrtümlich das Wappen der Familie Cortenuova da Vinci, die mit Leonardo nichts zu tun hat, als Wappen der Familie Leonardos angibt.

Rosselli's Sepoltuario, das die zuverlässigste der hiesigen Quellen ist, weil es die Wappen verzeichnet, die sich auf den Grabsteinen finden, gibt an, daß sich in der Kirche der Badia zu Florenz ein Grabstein befindet, den er so beschreibt:

„Dalla porta del Convento, verso l'organo chiusino tondo di marmo con arme e lettere: Sep. S. Pierantonij S. Petri de Vincio, et suorum A. D. 1472. Doghe giolle, e rosse.“ — In Placido Puccinellis Memorie sepolcrali dell' Abbazia fiorentina, 1664 p. 23 wird übrigens das Datum des Grabsteins als 1474 angegeben.

29 (10) Die 364 Gulden, die er der Badia von Florenz zum Darlehn gab (Uzielli 64), werden die Mitgift dieser Frau gewesen sein.

30 (10) Die Nachricht, daß S. Piero vor 1479 zusammen mit seinem Bruder Francesco (mit dem er schon vor 1470 geteilt hatte, siehe Uz. 150) ein im Burgbezirk von Vinci gelegenes Haus von dem Kloster S. Pietro Martire in

Florenz gemietet habe (Uzielli 63, Anm. 1), beruht offenbar auf falscher Auslegung einer Notiz der Vermögenserklärung von 1480, die sich auf das von Ser Piero hinzugekaufte Haus bezieht (Uz. 152, Abs. 2).

31 (11) Uzielli 152.

32 (12) Siehe die Geschlechtstafel bei Uzielli 222/23.

33 (12) Siehe die angeführte Geschlechtstafel Uzielli (41) traf noch 1869 in Vinci einen Tommaso Vinci an, der die letzten Reste des Familienarchivs bewahrte. — Solmi (9 Anm. 4) hat das Confessionale des 1484 gebornen Lorenzo benutzt, das unveröffentlicht in der Riccardiana zu Florenz (Cod. 1420) liegt.

Kapitel II: Lehrjahre

1 (14) Discipulos pene edocuit omnes, quorum nunc volitat Tyrrhena per oppida nomen.

2 (14) Bode im Jahrb. 1882, 263.

3 (14) Vasari erwähnt Zeichnungen Verrocchios in seinem Besitz, alcune teste di femina con bell'arie ed acconciatura di cappelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitò.

4 (15) Discepolo del Verrocchio, come alla dolcezza dell'arie si conosce. — Zu beachten bleibt übrigens der Unterschied, der insofern zwischen dem Wesen beider Künstler bestand, als Verrocchio, nach Vasaris Ausdruck, invero nell'arte della scultura e pittura ebbe la maniera alquanto dura e crudetta, come quello che con infinito studio se la guadagnò, più che col beneficio o facilità della natura; während bei Leonardo alles Naturanlage war.

5 (15) Wie Müntz und Solmi.

6 (15) Verrocchio. — Über Verrocchio als Maler schwanken die Ansichten noch hin und her. Die Taufe Christi in der Florentiner Akademie kann uns wohl einigen Aufschluß geben, aber sie ist, wie wir sehen werden, zum größten Teil, soweit sie nicht wie bei der Gestalt Johannes des Täufers unvollendet geblieben ist, erst von Leonardo übermalt und fertiggestellt worden, und zwar, entgegen der gewöhnlichen Annahme, daß solches schon während seiner Lehrjahre geschehen sei, in einer weit spätern Zeit, als Leonardo bereits

selbständiger Künstler war. Die Madonna mit den beiden Heiligen im Dom von Pistoia ist auch erst spät, im Jahre 1479, bei Verrocchio bestellt und gar erst nach 1485, wahrscheinlich durch Credi, vollendet worden. Die Madonna in Berlin schließt sich am nächsten der Taufe an. Von den ihm zugeschriebenen Zeichnungen möchte demnach nur der weibliche Profilkopf mit wehendem Schleier in Oxford als sein Werk beizubehalten sein. (Colvin III 1). Einen Anhaltspunkt bietet auch die Nachricht, daß er 1469 die Vorzeichnung für Piero Pollaiuolos Gestalt der Fides geliefert hat.

Über seine Tätigkeit als Bildhauer fließen die Nachrichten erst seit den siebziger Jahren reichlicher. Aus der früheren Zeit haben wir nur die Notiz, daß er 1467 die beiden letzten Reliefs auf Luca della Robbias Tür der Neuen Sakristei des Florentiner Doms im Guß ausgeführt habe. Am 27. Mai 1471 wurde sein vergoldeter Kuppelknauf auf den Dom aufgesetzt. Dieser scheint in acht Teilen gehämmert und dann im Feuer vergoldet worden zu sein. (M. Herzfeld VII.) Auf ihn bezieht sich Leonardos Äußerung in Ms. G 84 v.: „Erinnre dich des Lötmittels womit man die Palla von S. M. del Fiore lötete“. 1472 vollendete er sein Bronze-Grabmal für Piero und Giovanni de' Medici in der Sakristei von S. Lorenzo. In der darauffolgenden Zeit, bis er 1476 seinen David für die Treppe des Palazzo Vecchio schuf, mag er in Rom gewilt haben. Seit 1477 folgte das Forteguerra-Denkmal in Pistoia und 1478–80 die Enthauptung Johannes des Täufers für den Altarvorsatz des Baptisteriums in Florenz. Dem Jahre 1485 endlich gehört die Thomas-Gruppe an und weiter folgte die Arbeit am Colleon-Denkmal.

7 (16) Pollaiuolo. — Über den Einfluß Pollaiuolos siehe Berenson, Drawings I 148. — Leonardos Proportionsfiguren bei Courajod 42 abgebildet; S. 16 Anm. wird dort freilich die unhaltbare Ansicht vertreten, Pollaiuolo habe sie nach Leonardo kopiert. — S. 46 daselbst die oben gegebene Abfolge.

Antonio und Piero Pollaiuolo fertigten in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre das Altarbild mit den drei Heiligen für die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Mini-

ato (jetzt in den Uffizien); 1469/70 dann Piero allein sechs von den Tugenden für das Tribunal der Mercatanzia (ebendort). — Bei Antonio wurde 1472 der Silberhelm bestellt, den die Florentiner Federigo von Montefeltro, dem späteren Herzog von Urbino, zum Dank für den Sieg, den er am 18. Juni dieses Jahres über Volterra erfochten hatte, schenkte. Aus dem gleichen Anlaß verehrten die Florentiner damals diesem Feldherrn die vor der Porta S. Niccolò gelegene Villa in Rusciano, die einst Brunelleschi für Luca Pitti ausgebaut hatte (jetzt vom Freiherrn von Stumm bewohnt).

8 (16) Botticini. — E. Kühnel, Fr. Botticini, Straßburg 1906. — J. Mesnil (Gaz. 1902, I 252 und Rivista d'Arte III [1905] 37 fgg.) der den Nachweis zu erbringen gesucht hat, daß das Bild 1467 (jedoch nicht schon 1463) gemalt worden sei, meinte der Maler könne jener sonst nicht weiter bekannte Chimenti di Piero gewesen sein, der den Vorhang für das Bild zumalen und den Rahmen zu vergolden hatte.

9 (16) Ad. Bayersdorfer, Leben u. Schriften (1902) 80. — Über die Bildnisse, die Leonardos Erscheinung wiedergeben, vergleiche überhaupt Ludwig Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien, Leipzig 1905, 85–86, mit den Abb. Nr. 32–35.

10 (17) Botticelli. — Die beiden Stellen, worin Botticelli vorkommt, sind (nach Solmi 11): Trattato 60: Quello non fia universale che non ama equalmente tutte le cose che si contengono nella pittura, come se a uno non gli piace li paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse nostro Botticella, che tale studio era vano perchè col solo gettare d'una sponga piena di diversi colori in un muro essa lasciava in esso muo una macchia dove si vedeva un bel paese . . . E questo tal pittore fece tristissimi paesi. — Ferner Cod. Atl. 120: Sandro, tu non di perchè tali cose seconde paiono più basse che le terze ecc.

Über Botticellis Entwicklung und so auch über seine frühere Zeit sind wir noch schlecht unterrichtet. Soviel nur läßt sich sagen, daß dem Bild der Fortitudo, die er 1470 für die Folge der Tugenden malte, deren übrige sechs Gestalten von Piero del Pollaiuolo herrühren,

die Madonna mit Cosmas und Damianus sowie vier andern Heiligen in der Florentiner Akademie, die Madonna Chigi sowie die beiden Holofernesbildchen der Uffizien nahe stehen.

11 (17) *Pictorum principis*, nach Facius.

12 (17) Wie Berenson vermutet.

13 (18) Baldovinetti. — Abozzò a fresco e poi fini a secco, temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco (Vasari). — Baldovinetti hatte bereits 1465 das Glasfenster für S. Trinità geschaffen. 1470 malte er sein Dreifaltigkeitsbild für dieselbe Kirche (jetzt in der Akademie); 1471 folgte dann die Ausmalung des Chores ebendasselbst, dessen schöne Quirlandenverzierungen zu Anfang des 19. Jahrhunderts wieder zutage gefördert worden sind. Um dieselbe Zeit wird auch das Fresco in der Annunziata entstanden sein. Er blieb bis weit in die neunziger Jahre hinein tätig.

14 (19) An andern Orten Italiens war freilich die Ölmalerei nach niederländischem Vorbilde schon früher entwickelt worden. So wurde bereits in der ersten Hälfte der sechziger Jahre ein mailändischer Maler, Francesco Bugatto, von seinem Herzog auf mehrere Jahre nach den Niederlanden geschickt, um sich dort in der Ölmalerei auszubilden; und vom Jahre 1465 an besitzen wir Gemälde Antonellos von Messina, die ihn als einen Schüler der Niederländer ausweisen.

15 (19) Tratt. 47, R. I 483: Il giovane debbe prima imparare prospettiva, poi la misura d'ogni cosa, poi [disegni] di mano die bon maestro per assuefarsi a bone membra, poi di natura per confermarsi le ragioni delle cose imparate, poi vedere uno tempo l'opere di mano di diversi maestri, poi fare abito al mettere in pratica e operare l'arte.

16 (20) Siccome il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pittura, ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà bono frutto, come vedemmo nei pittori dopo i Romani, i quali sempre imitarono l'uno dall'altro e di età in età sempre andava detta arte in declinatione; dopo questi venne Giotto Fiorentino, il quale (non è stato contento allo imitare l'opere di Cimabue suo maestro) nato in monti solitari, abitati solo

da capre e simil bestie, — questo, sendo volto dalla natura a simile arte, cominciò a disegnare sopra i sassi li atti delle capre delle quali lui era guardatore, e così cominciò a fare tutti li animali che nel paese si trovavan in tal modo, che questo dopo molto studio avanzò non che i maestri della sua età ma tutti quelli di molti secoli passati; dopo questo l'arte ricadde, perchè tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando insino a tanto, che Tomaso Fiorentino, cognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quelli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra dei maestri, s'affaticavano invano.

Così voglio dire di queste cose matematiche, che quegli che solamente studiano li autori e non le opere di natura, son per arte nipoti e non figlioli d'essa natura, maestra di boni autori. O della somma stultizia di quelli i quali biasimano coloro che imparano dalla natura, lasciando stare li autori discepoli d'essa natura. (Cod. Atl. 139a; R. I 660.) — An einer andern Stelle (Cod. Atl. 141) bezeichnet er Masaccios Werk als opera perfetta.

17 (21) Wie ähnlich die Ziele beider Künstler waren, zeigt der Inhalt von Albertis *Ludi matematici*, die sich unter anderm mit der Messung von Turmhöhen beschäftigen, ferner mit der Breite von Flüssen und der Tiefe der Meere und Brunnen; mit der Herstellung von Sonnen- und Sternuhren, der Feldmessung, der Regulierung fließender Gewässer, dem Wägen von Lasten, dem Richten von Kanonen, der Messung großer Entfernungen, der Herstellung von Schrittmessern.

Daß Leonardo übrigens Alberti mit voller Selbständigkeit gegenübertrat, zeigt die Art wie er dessen Angaben über das Gleichgewicht kritisiert, und der Albertischen Art, die Geschwindigkeit der Schiffe zu messen, die seinige als im weitem Umfang anwendbar entgegenstellt (Solmi, *Le fonti dei manoscritti di L. d. V.*, Turin 1908, 39 fgg.).

18 (23) Die Zünfte. — Die Hauptrollenspieler sind die sieben großen Zünfte und unter diesen wiederum die fünf, welche seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts unter dem Namen der Mercantia zusammengefaßt wurden: calimala, lana, cambio, seta (Por S. Maria) und

medici e speciali. Die Calimala umfaßte die wenigen Großfirmen, die zwischen Or San Michele und dem Mercato Vecchio ihren Sitz hatten, und führte ihren Namen nach der Straße Calle mala; sie hatte schon seit dem 12. Jahrhundert für das Baptisterium zu sorgen. Die Arte della lana, die Wollbereiter- und Tucher-Zunft, bot einem Viertel der Bevölkerung von Florenz Beschäftigung; erst um 1300 gelang es ihr, siegreich ihre Macht neben der der Calimala zu begründen; seit 1331 hatte sie für den Dom zu sorgen. Seit 1266 waren diese großen Zünfte militärisch organisiert. Neben ihnen bestanden fünf niedere Zünfte, zu denen seit 1289, als das Amt eines gonfaloniere di giustizia geschaffen worden war, noch neun weitere hinzukamen, so daß die Zahl der niederen Zünfte vierzehn betrug. Damit war der Sieg des dritten Standes besiegelt, der dann in der Verfassung von 1295—95 seinen Ausdruck fand. Die Welfenpartei hatte ihn zusammen mit der Populärpartei gegen die Adelpartei der Ghibellinen, die mit den Großhändlern verbunden waren, errungen. Durch die Zerstörung Luccas im Jahre 1315 und die im Zusammenhang damit erfolgte Auswanderung der dortigen Seidenweber nach Florenz blühte dann die Arte della seta mächtig auf; gegen das Ende des 14. Jahrhunderts begann auch die Goldspinnerei sich einzubürgern. — Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts hatte bereits der Kampf des vierten Standes gegen die Oligarchie, an deren Spitze die Albizzi standen, begonnen. Wurden auch die drei neuen Zünfte, welche infolge des Aufstandes der Ciompi im Sommer 1378 begründet worden waren und die Arbeiterschaft der verschiedenen Zünfte umfaßten, fast unmittelbar darauf wieder aufgelöst, so bildete doch fortan diese Masse der Unselbständigen und Unzufriednen einen Bestandteil, mit dem gerechnet werden mußte. Dadurch daß sich die Medici um 1425 in kluger Berechnung an die Spitze dieser Popularen stellten und den Kampf gegen die Aristokratenpartei der Albizzi und Uzzano aufnahmen, sicherten sie sich die beherrschende Stellung in Florenz. 1433 mußte freilich Cosimo de' Medici für eine Reihe von Jahren in die Verbannung gehen; seit 1455 aber stand das

Haus Medici durchaus siegreich da. Für den Aufschwung des Handels in Florenz im 15. Jahrhundert wurde die Eroberung von Livorno von ausschlaggebender Bedeutung, da dadurch jener Zugang zur See gewonnen wurde, dessen das Gemeinwesen bereits seit langem bedurft hatte. (A. Doren, Entwicklung und Organisation der Florentiner Zünfte, Lpzg. 1897; derselbe, Das Florentiner Zunftwesen, Stuttgart u. Berlin 1908; darin besonders 221 fgg. und 328 fgg. über die Stellung der Arbeiter innerhalb der Zünfte; O. Melting, Das Bankhaus der Medici, Jena 1906).

19 (25) Brunelleschi. — 1421 entstand die Bogenhalle an den Innocenti; in demselben Jahr wurde S. Lorenzo begonnen, dessen Ausbau aber erst seit 1442 mit gesteigertem Eifer gefördert wurde; 1430—43 folgte, als Juwel florentinischer Kunst, die Cappella Pazzi von S. Croce, mit ihrem luftigem Portikus; von 1434 an S. Spirito und gleichzeitig das achtseitige Oratorium von S. Maria degli Angeli, das, obwohl es in der Ausführung nicht über den Grundbau gedieh, für Leonardos spätere Entwürfe von bestimmendem Einfluß war. Der Palazzo Pitti, und zwar dessen sieben mittlere Achsen, die für lange hinaus den ganzen Bau ausmachten, wurde erst seit 1457 errichtet.

20 (25) Michelozzo. — Der Mediceerpalast, der damals nur aus der linken Hälfte der jetzigen Front bestand, kostete etwa 60000 Dukaten; S. Marco, wo die beiden Höfe und die Bibliothek entstanden, erforderte gegen 70000 Gulden; in S. Croce erbaute Michelozzo das Noviziat sowie die Kapelle mit dem darauf zuführenden Gang.

21 (27) Pflege der klassischen Studien. — Als Niccolò Niccoli, der Sohn eines reichen Kaufmanns, 1437 starb, brachte Cosimo dessen unter einem Aufwande von 6000 Goldgulden gebildete Bibliothek an sich und bestimmte dann die Hälfte der in seinen Besitz gelangten 800 Handschriften für die Bibliothek von S. Marco, die er 1444 gründete. 1462 stiftete Cosimo kurz vor seinem Tode auch die Büchersammlung in der Badia. Durch den Griechen Argyropylos ließ er die Schriften des Aristoteles, durch Marsilius Ficinus die des Plato übersetzen. — Die Humanisten, vor allem Bi-

ondo und Valla, hatten durch ihre Kritik und die Freiheit ihres Geistes der veralteten Scholastik den Todesstoß gegeben und durch ihr vertieftes Studium der alten Schriftsteller den Sinn für eine philosophische und ästhetische Erfassung des Lebens gewaltig gefördert. Doch artete diese Hinneigung zum Altertum bald zu einer Abkehr vom wirklichen Leben aus. Die Gelehrten schlossen sich zu einer Kaste zusammen, jener Republik der Wissenschaften, der nichts daran lag von der übrigen Menschheit verstanden zu werden, und die deshalb auch in Einseitigkeit und Übertreibung verfiel.

Kapitel III: Gesellenzeit

1 (29) Malergilde. — Uzielli 149. — Leonardo hatte danach jährlich 18 Soldi in Monatsraten zu 1 s. 4 d. zum Unterhalt der Gilde und 5 Soldi für das an jedem 18. Oktober zu feiernde Fest des h. Lukas, des glorioso messer s. Luca nostro avvocato, wie es in den Statuti dell'Arte de' pittori vom Jahre 1339 heißt, zu zahlen, außerdem noch 6 Soldi für den Erlaß etwaiger Schulden, die er der Zunft gegenüber gehabt haben könnte.

2 (30) Das Waldidyll mit der Anbetung des Christkinds, jetzt in Berlin.

3 (30) So manche von dieser jüngeren Bildhauergeneration suchten später ihre Kunst auswärts zu verwerten, Antonio Rossellino in Neapel, Mino da Fiesole in Rom. In Florenz trat dafür Benedetto da Majano hervor.

4 (30) Donatello starb 1466, Fra Filippo 1469 in Spoleto, wohin er 1466 gegangen war. Von einer Tätigkeit Ghibertis und Uccellos ist seit den sechziger Jahren nichts mehr bekannt. Alberti und Michelozzo starben 1472; Luca della Robbia erst 1482.

5 (30) Lorenzo siegte 1468 in einem solchen, Giuliano im folgenden Jahre.

6 (31) Tratt. 123, 236.

7 (32) Vasari (IV 9) redet bei den Vertretern seiner zweiten Periode von una certa maniera secca e cruda e tagliente: von Leonardo aber sagt er: il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravazza del disegno, ed oltre il contraffare sottilissimamente

tutte le minuzie della natura, così a punto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, e grazia divina, abbondantissimo di copie, e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato (S. 11).

8 (34) Vasari 23. Der Herzog mag Galeazzo Maria (gest. 1476) oder Lodovico il Moro gewesen sein, der von 1480 an die Gewalt ausübte. — In der ersten Ausgabe seiner Vite hatte Vasari Francesco Sforza genannt, der jedoch bereits 1466 gestorben war; in der zweiten verzichtete er auf eine Namensnennung. — Lomazzo (Tratt. III 290) nennt Lodovico il Moro; Amoretti (33) Galeazzo Maria. — Uzielli (I² 64) machte daraus Gian Galeazzo, der zur Zeit, als Leonardo in Florenz weilte ein Kind war und sich nie um die Kunst gekümmert hat.

9 (34) So gibt er im Trattato 421 (R. 585) die folgende Vorschrift, einen Drachen (uno serpente) darzustellen: piglia per la testa una d'un mastino o braccio, e ponigli gli occhi di gatto, e l'orecchi d'istrice, ed il naso die veltro e le ciglia di leone, e le tempie di gallo vecchio, ed il collo di testuggine d'acqua. — Nur muß man nicht so weit gehen, mit Wolinsky anzunehmen, daß er des Gestankes der verwesenden Tiere bedurft habe, um seine Nerven für die Arbeit in Spannung zu erhalten.

10 (34) Medusenhaupt. — Vasari 25; das Bild wird überhaupt erst in der zweiten Ausgabe erwähnt. — Auch Lomazzo (III 290) nennt es als in Florenz befindlich und unterscheidet es ausdrücklich von der vorher erwähnten Rotella, die er irrigerweise als ein Furienhaupt (la orribile e spaventevole faccia di l'una delle furie infernali) beschreibt. — C. Ricci in der Sitzung des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz vom 13. Dezember 1905 (Bericht S. 12): in einem Inventar aus der Zeit um 1600 wird es ausdrücklich als Werk eines Vlamen bezeichnet, das durch Vermächtnis aus dem Besitz des Ippolito de Vicq an den Großherzog gekommen sei; erst in dem Inventar von 1784 wird es als ein Leonardo aufgeführt.

11 (34) Vasari 26; gleichfalls in der zweiten Ausgabe. — In dem Inventar von Cosimos Guardaroba von 1553 ist es übrigens nicht ver-

zeichnet. — Nach Anm. 2 auf S. 26 wurde das Bild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch einen Restaurator bei einem Trödler gefunden, wiederhergestellt und an einen russischen Herrn verkauft.

12 (35) Vasari 22. — Die Schenkung an Ottaviano erfolgte nicht lange (*non ha molto*) vor 1550; Giuliano da Vinci war 1515 Notar der Signorie gewesen.

13 (35) Vasari 25.

14 (35) *Adoperando io non meno in scultura che in pittura e facendo l'una e l'altra in un medesimo grado.* (Tratt. 38, R. I 655).

15 (35) Vasari 19; in der zweiten Ausgabe.

16 (35) *Una testiccioola di terra di un Cristo mentre che era fanciullo* (I 213); *un cavallo di rilievo di plastica* (I 301).

17 (35) Amoretti 160.

18 (35) *Zugeschriebne Bildhauerwerke.* — In der Sammlung Thiers im Louvre führt Rio eine kleine Elfenbeinfigur an und Müntz (43) eine Terrakottaskizze zu zwei Engeln vom Grabmal Forteguerras in Pistoia, die jedoch wohl dem Verrocchio zu belassen sein wird. — Die anmutvolle Terrakottabüste eines jugendlichen Täufers im Victoria- und Albertmuseum in London versieht Müntz (Abb. S. 49) mit Recht mit einem Fragezeichen, soweit sie von Leonardo herrühren soll. — Das schöne Marmorrelief im Louvre, einen Kriegerkopf darstellend, aus der Sammlung Ratier (Abb. *Arte* 1903, 207), das lebhaft an die Zeichnung des Kriegers in der ehemaligen Malcolmschen Sammlung erinnert, wird im allgemeinen dem Verrocchioschen Atelier zuzuweisen sein. — Ein ähnlicher Kopf in Robbiaarbeit im Berliner Museum. — Venturi (in seinem *Essai* 46) führt noch das Hochrelief eines Hieronymus in der ehemaligen Sammlung Hugford in Florenz an. — Wenn Mackowski (Verrocchio 46) die bekannte weibliche Büste im Bargello (mit dem Veilchenstrauß) eher Leonardo als Verrocchio geben möchte, so kann ihm hierin nicht gefolgt werden. Ebenso gewagt erscheint seine Annahme, daß dieses Bildwerk gerade von derselben Hand stammen könnte, welche das weibliche Bildnis der Sammlung Liechtenstein (s. weiter) gemalt hat.

Das Terrakottarelieff im Victoria- und Albert-

Museum, das Müller-Walde (151 fgg.) ihm zuschrieb, sowie die verwandten Bronzereliefs, die Bode zuerst Verrocchio (*Arch. stor. dell'Arte* 1893, 77 fgg.), dann Leonardo zuschrieb (*Jahrb. d. K. Pr. K.* S. 1904, 125 fgg.), werden wegen ihrer frühen Entstehungszeit (das Votivrelief Federigos da Montefeltre im Carmine zu Venedig muß nach Fabriczy, in der *Beil. d. Allg. Z.* 1906, No. 37, Anm. 14, schon 1472 entstanden sein), sowie wegen ihrer künstlerischen Eigenart einem andern bedeutenden Künstler, und zwar einem aus den Marken, der entweder die Architekturen des Giuliano da Majano und des alten San Gallo oder diejenigen Lauranas hat studieren können, zuzuschreiben sein.

19 (36) Vasari 20. — Das gleiche gilt von dem Gewand einer knieenden Figur im Louvre (Br. 182), von der Draperie einer stehenden weiblichen Figur in den Uffizien (Br. 430) und von dem Blatt im Museo Nazionale zu Rom (Abb. Gall. Crespi 238). — Die besonders sorgfältig durchgeführte Zeichnung mit runden Falten im Louvre (Phot. Braun 180, Berenson Taf. 112), für die Gronau (86) einzutreten scheint, kann am Ende doch von Credi her stammen.

20 (36) In einem Kopf der Art in Windsor (Abb. Müller-W. 69), der aus der Florentiner Zeit zu stammen scheint, glaubte Müller-Walde ein Bildnis des Königs Christian I. von Dänemark und Norwegen zu erblicken, der im März 1474 auf seiner Rückkehr vom gelobten Lande Florenz besuchte. Andre Zeichnungen derselben Persönlichkeit in Windsor (Abb. Müntz 487 [Grosv. 3] und 491) zeigen aber, daß es sich hier um ein bloßes Modell handelt. Ebensowenig kann dabei (mit Müntz) an ein Selbstbildnis Leonardos gedacht werden. Rosenberg (65) erblickt darin Studien zu einem Apostel „von ausgeprägtem semitischem Typus“, was nicht überzeugt.

21 (38) *Landschaftszeichnung v. 1473.* Nach Müller-Walde (64) hielt K. E. von Lipschardt die dargestellte Gegend für eine im lucchesischen Apennin; Uzielli (I³ 46 Anm.) für das Arnotal unterhalb Montelupos mit dem Monte Albano zur Rechten und den Pisaner Bergen im Hintergrunde, womit er der Wahrheit sehr nahe gekommen zu sein scheint, nur

daß er (nach II 267 No. 30) im Grunde fälschlich einen See zu erblicken meint: Guthmann (374 Anm. 125) denkt etwa an die Gegend von Montecatini, verlegt also die Szenerie näher an den Arno hin. — Der 5. August, an dem diese Zeichnung entstanden ist, wurde in alter Zeit als Tag der Versuchung gefeiert; auf dem Rigi haben sich (nach Ravaisson-Mollien, Gaz. 1881 I 240) noch jetzt Reste einer alten Verehrung der Madonna im Schnee erhalten, zu der man dort an diesem Tage zusammenkam. Gronau (73) erblickt in der Zeichnung mit Recht den frühesten Versuch eines italienischen Künstlers, eine bestimmte Gegend in ihren Hauptzügen wiederzugeben; wenn er dabei meint, ähnliches sonst nur bei Pollaiuolo angetroffen zu haben, so vergißt er Baldovinetti, dessen Landschaft auf dem nahezu zur gleichen Zeit ausgeführten Fresko der Annunziata gleichfalls auf der Wiedergabe eines bestimmten Naturanblicks beruht; ja selbst bei Fra Angelico findet sich Ähnliches. — Müller-Walde (65) bezeichnet es in seiner Gesamtheit als ein Bild, „wie es aus der toskanischen Landschaft nicht reizvoller und geschickter ausgewählt werden kann.“ — E. Jacobson (Kunstchronik 1906/07, Sp. 196) glaubt fälschlich in der Tiefe einen Fluß wahrzunehmen; wegen einer ganz äußerlichen Übereinstimmung in der Bildung des Schichtgesteins hält er das Blatt für eine Studie zur Berliner Auf-erstehung, die Leonardo übrigens nicht angehört.

22 (39) Über die Saltarellische war 1883 von J. P. Richter (Litt. Works II, S. 284), dann 1884 von Uzielli (II 201, 441 fgg.), jedoch von beiden in nicht ganz zutreffender Weise berichtet worden, da die Archivverwaltung einer Veröffentlichung abgeneigt war. Erst 1896 konnte Nino Smiraglia Scognamiglio im Arch. Stor. dell'Arte, 313 fgg.) die betreffenden Akten aus dem Florentiner Zentralarchiv (Deliberazioni degli Ufficiali di notte e monasteri) vollständig veröffentlichen. Die Angabe, daß auch Verrocchio in die Sache verwickelt sei, beruht nur auf unzureichender Kenntnis der Akten durch Richter. — Im einzelnen ist zu bemerken, daß Müller-Walde (Jahrb. 1897,

98 Anm. 2) den 8. statt den 9. April angibt; unter dem 7. Juni ist Leonardos Wohnung in ähnlicher Weise bezeichnet: manet cum Andr. del Verrocchio; die Verhandlung erfolgte nicht, wie von einzelnen angenommen wird, im Kloster S. Marco, sondern der Zusatz de S. Marci bezieht sich nur auf den anwesenden Notar Tomaso Corsini; über die Einrichtung der Tamburi berichtet Uzielli nach Balducci. — Die Vier wurden gleich bei der ersten Verhandlung vom 9. April freigesprochen (absoluti), nur mit der Bemerkung: cum conditione ut retamburentur; da die Sache am 7. Juni nochmals zur Verhandlung kam, wird wohl anzunehmen sein, daß mit diesen Worten die Überprüfung des Urteils gemeint sei; freilich heißt es auch bei diesem zweiten bestätigten Urteil wiederum: Absoluti ut ret., ohne daß etwas Weiteres erfolgt zu sein scheint. Die Annahme Scognamiglios, daß die Ange-schuldigten während der zwei dazwischen liegenden Monate in Haft gehalten worden seien, entbehrt dagegen jeglicher Begründung. — Noch weitere willkürliche Vermutungen wurden an diesen Vorgang geknüpft. Berenson (Drawings No. 1124) meinte, Saltarelli könne Leonardo für dessen Zeichnung des stehenden Johannes d. T., die jetzt in Windsor sich befindet (Br. 203, Grosv. 94), Modell gestanden haben, wogegen der Umstand spricht, daß die Zeichnung erst der Mailänder Zeit Leonardos angehört; Wolinsky glaubt in der Verwendung eines solchen Modells für Heiligendarstellungen die Erklärung für das zweideutige Lächeln zu finden, das den späteren Heiligen gestalten Leonardos eigen ist: doch findet sich dieses Lächeln auf seinen Schöpfungen der florentiner Zeit noch nicht; endlich hat man seine Worte im Cod. Atl. 252(a) R. 1364: quando io feci bene, essendo putto, voi mi mettesti in prigione; ma s'io lo fo grande, voi mi farete peggio, auf Grund der Scognamiglioschen Vermutung wegen der Gefängnisstrafe mit dieser Sache in Verbindung bringen wollen: was aber schon durch die Verwendung des Ausdrucks putto ausgeschlossen erscheint (siehe über diese Stelle G. Calvi im Arch. stor. lomb. 1902, 185 Anm. 3).

Kapitel IV: Die Taufe Christi

1 (41) Zeichnung von 1478. — Abb. bei Mc Curdy No. 4; bei Müller-Walde No. 44 nur die linke Hälfte des Blattes. — Mc Curdy 6 liest die Monatsbezeichnung als —obre, wo durch erwiesen wäre, daß die Zeichnung im Oktober entstanden ist. In dem Jüngling erkannte er große Ähnlichkeit mit dem Kopf des Mannes mit erhobner Rechten rechts auf der Anbetung der Könige von 1481; in dem Greise große Verwandtschaft mit dem Alten auf der Zeichnung zu demselben Gemälde im Britischen Museum: beides erklärt sich aus den Typen, die Leonardo überhaupt zu jener Zeit zu verwenden pflegte; die Haltung des Jünglings aber entspricht vielmehr derjenigen des Engels auf der Taufe. — Die zwei Madonnen, meint er, könnten Entwürfe zu dem Bilde sein, das bei Leonardo in demselben Jahre für die Kapelle des Palazzo Vecchio bestellt wurde; damit stimmt aber der Ausdruck „incominciai“ nicht. — Müller-Walde (S. 79) und Strzygowski (Jahrb. 1895, 175) beziehen den Jünglingskopf auf den S. Leonhard der Auferstehung Christi in Berlin, die ganz nicht von Leonardo herrührt.

2 (40) Cod. Atl. 4 und 4 v. (b), z. T. bei R. 1359.

3 (42) Abb. Müller-Walde No. 12. Der Jünglingstypus kehrt auf einer andern Zeichnung in Windsor (Müller-W. No. 11) wieder. — In den Greisenköpfen erkennt Gronau (80) den Einfluß antiker Vorbilder, wie der Münzen Galbas, Vespasians und des Titus.

4 (43) Vasari IV 22 und ähnlich III 366 (im Leben des Verrocchio). — Mackowsky (Verrocchio 71) versetzt die Untermalung Verrocchios in die Zeit um 1470.

5 (43) Taufe Christi. — Bayersdorfer, Leben und Werke (1902) 72 (diese Wahrnehmungen gehen bereits auf das Jahr 1875 zurück); Bode im Jahrb. 1882, 237 und 258; Müller-Walde 72; Joh. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskan. u. umbr. Kunst (1902) 240; Morelli (Gal. zu Berlin [1893] 35 fgg.) — Wenn Bayersdorfer sagt, „der Schurz Christi sei noch ganz in Tempera, wie man an den dicken Streifen, die das für Tempera charakteristische Aussehen von geronnenem und getrocknetem Saft ha-

ben, sehen kann“, so wird er eben dabei Öltempera im Auge gehabt haben. — Morelli meint später auf der rechten Seite des Bildes (also an der Figur des Johannes) sei der Versuch gemacht worden, den „abscheulichen Firnis“ des Restaurators dem Bilde wieder abzunehmen; doch sei dieser zweite Bildputzer über die grausige Ruine erschrocken, die sich seinen Augen auf dem Originalgemälde a tempera darbot, und habe klugerweise den übrigen Teil des Gemäldes unberührt stehen lassen —!

6 (44) Die Draperiestudie, Federzeichn. in den Uffizien (Br. 431) erinnert an die Stellung des Engels, doch von der Gegenseite. — Die schöne Gewandstudie zu einer knienden Figur in Windsor (Abb. Richter Taf. 43) ist nicht ohne Ähnlichkeit mit diesem Engel, steht jedoch vielleicht dem Engel auf der Madonna in der Grotte noch näher. — Die Skizze zum Engel, die Müntz (42) als in der Turiner Bibliothek befindlich anführt, ist die zum Kopf des Engels auf der Vierge aux rochers. — Einzelne Motive des Bildes hat Credi auf seiner Taufe in S. Domenico di Fiesole benutzt.

7 (44) Mc Curdy (74) führt diesen Unterschied im einzelnen folgendermaßen durch: die Nase des Verrocchioschen hat einen eingesenkten Rücken, ist kurz und setzt tief an, die Nasenlöcher stehen weit offen; die Augen haben eine große Pupille mit großer Iris; das Haar ist kraus von Natur; das Gesicht ist vierkantig, grob und platt: lauter Eigentümlichkeiten, die auf der Zeichnung eines Engelkopfs von Verrocchio in den Uffizien Nr. 130 wiederkehren. Der andre Kopf ist von länglicherer und mehr ovaler Form, die Nase gebogen, das Haar nicht fest und kraus, wie auf den drei andern Köpfen; die Augenbrauen sind kaum angegeben. — Strzygowski (170) faßte den Gegensatz in die Worte zusammen: Der vordere wie ein junger Fürst geschmückt, dabei flott und edel in jeder Bewegung, der andre im Vergleich ein Bauer, unbeholfen in seinem Kittel steckend. Bei dem einen eine Fülle momentaner, reizvoller Motive, malerisch in Licht und Schatten und so modelliert, daß die Bewegungen des Körpers klar hervortreten, an dem andern eine sorgfältige Manier, welche pedantisch die scharfkantigen und tief ausge-

höhlten Falten eines Erzmodells nachzubilden scheint. Der linke Arm dieses Engels verschwindet spurlos, die linke Hand hängt in der Luft.“

8 (44) Guthmann über die linke Hälfte: „Noch vermag man bei näherem Zusehen die allgemeinen Formen dieses Felsentalets zu erkennen: zwischen bebuschten hügeligen Ufern gleitet der breite Strom hervor aus den bergigen Formen, wo eine runde Kuppe sich hinter die andre schiebt und eine feine Wellenlinie den Horizont bezeichnet . . . Aber diese Landschaft verändert sich, sie hat ihren ursprünglichen Charakter verloren, und ihre Formen belebt ein fremder Geist, dessen Phantasie Stimmungen und Empfindungen Ausdruck verleiht, die nie zuvor eines Menschen Brust erfüllten. Lio. da V. hat hier das Werk des Meisters übermalt, . . . den blauen Ton des Wassers vorn nahm er auf und machte ihn zum Grundton dieser Landschaft. Den Mittelgrund erfüllen Felsen und Bäume, hinter deren warmem, braunem, dämmrigem Gewirr der Fluß seine dunklen Fluten führt. Streiflichter blitzen über die glatte Fläche, die in der Ferne blau aufleuchtet. Nadelförmige jähe Felszacken tauchen aus dem Dunkel der Tiefe hervor, wo sie ein flimmerndes Licht zu momentanem Leben erweckt. Aber schwer und trübe steigen Dünste empor, und der Reiz dieser phantastischen Formen versinkt in den Schleiern, mit denen die Atmosphäre sie umwebt.“ Vorn auf dem Flusse wiegt sich ein Schwan. — Mc Curdy (75) fügt hinzu: diese neblige Ferne von zittrigem blauweißem Umriß und silbergrauem brechendem Licht bildet eine Eigentümlichkeit aller Landschaftsgründe Leonardos und wandelt sich nur wenig in der Behandlungsweise während der Jahre, die zwischen der frühesten und der spätesten dieser Schöpfungen verlossen. Er wird dabei an die Landschaften Piero della Francescas erinnert.

9 (44) Ravaisson-Moll. (Gaz. 1881 I 242) denkt hier offenbar nur in Anknüpfung an dessen vermeintliche Orientreise an Leonardo.

10 (46) Siehe darüber den Anhang zu diesem Abschnitt.

11 (46) Bernhard-Bild. — Gaet. Milanesi, Docum. inediti riguard. L. da Vinci (Arch. stor.

ital. Ser. III. t. XVI [1872] 119 figg.; Sonderabdr. v. gleichen Jahre S. 15 fig.). — Das Datum das Milanesi als den 1. Januar angab, hat Müller-Walde (Jahrb. 1897, 126) auf den 10. Januar richtiggestellt. — Die Erteilung des Auftrags an Ghirlandaio beweist, daß Leonardo im Mai 1485 nicht mehr in Florenz war; Ghirlandaio aber wird den Auftrag nicht haben ausführen können, da er bald darauf nach Rom ging, um die Fresken in der Sixtinischen Kapelle in Angriff zu nehmen. — Daß Filippino das Bild geliefert habe, bezeugt der Anonymus Gaddianus (11): cominciò [Leonardo] a dipingere una tavola nel detto Palazzo [della Signoria], la quale dipoi in sul suo disegno fu finita per Filippo di Fra Filippo; und im Leben Filippinos fügt er hinzu, daß es sich um eine Madonna mit andren Heiligen gehandelt habe. Dazu stimmt das Bild der Madonna mit dem heiligen Victor, Johannes d. T., Leonhard und Zanoebius von 1485 in den Offizien (Mc Curdy 5). Milanesi (S. A. 16 Anm.) sagt, Filippinos Bild sei nicht in der Kapelle des h. Bernhard sondern in der Sala del Consiglio oder de' Gigli aufgestellt worden. — Es handelte sich somit hier, wie schon Müntz (63) vermutet hatte, tatsächlich um eine Darstellung des h. Bernhard, dem auch das Bild Daddis gewidmet war. Schon Pollaiuolo war aufgegeben worden, die Tafel et modo et forma . . . sicut apparet in modello . . . seu in pictura existente auszuführen (Mil. S. A. 15 Anm.) Die Annahme Müllers-Waldes (120), daß Leonardo dafür eine Anbetung der Hirten, wie er sie anfänglich statt seiner Anbetung der Könige plante, habe malen wollen, entbehrt der Begründung.

12 (47) Ang. Fabronius, Laur. Med. Magnif. vita, 1784, Bd. II Adnotat. 200.

13 (48) Müntz 59 Anm. — Müller-Walde 123. — Solmi Anm. zu S. 37 (nach Landucci).

14 (48) Bandini. — Die Beischriften lauten: berettina di tanè, farsetto di raso nero, cioppa nera foderata, giubba turchina foderata di goble di volpe e' il collare della giubba soppanato di velluto appicchietato nero e rosso, calze nere.

Anhang: Leonardos Mitschüler

15 (51) In der Riv. d'Arte III (1905) 37 Anm. 2, wo das Bild freilich an den Anfang des 16. Jahrhunderts versetzt wird!

16(52) Verkündigung in den Uffizien. — Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Mal.* IV 528; Müller-Walde, *Leonardo* S. 38; — Strzygowski im *Jahrbuch der K. Preuss. Kunsts.* 1895, S. 172; — Bayersdorfer in der *Veröffentlichung der Kunstgeschichtl. Gesellschaft (Leipzig)* für 1902. — Ueber die angebliche Studie zum Kopf der Madonna, in den Uffizien, siehe weiter unten.

Ch. Ravaisson-Mollien hat im *Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France* 1894, 287 fg. nachzuweisen gesucht, daß in einem Ms. der *Heroiden des Ovid* in der *Dresdner Bibliothek* Oc. 65 die Miniatur, welche Helena einen Brief empfangend darstellt, durch dieses Verkündigungsbild beeinflusst sei, worin ihm Durieu im allgemeinen beistimmt. Der Stil der zahlreichen und sehr schönen Miniaturen weist freilich auf einen französischen Künstler hin, der die italienische Kunst und wie es scheint insbesondere die Werke des *Lorenzo di Credi* an Ort und Stelle studiert haben wird; doch ist eine Beziehung gerade zu dem Verkündigungsbilde nicht wahrzunehmen, wie denn diese Miniaturen den Kostümen nach überhaupt erst gegen 1530 entstanden sein werden, wodurch der Zusammenhang mit einem um fünfzig Jahre älteren Bilde an sich schon sehr unwahrscheinlich ist und selbst im günstigsten Falle nichts beweisen würde.

17 (52). Die Oxforder Zeichnung abgeb. bei *Colvin* V 2 A. — *Berenson* Nr. 1054.

18 (54). Weibliches Bildnis der Sammlung *Liechtenstein* — *Waagen, Kunstdenkmäler in Wien* (1866) 276; — *Bode* im *Jahrbuch der K. Preuß. Kunsts.* 1882, 260; dann in den *ital. Bildhauern d. Renaiss.* (1887) 156; *Graphische Künste* 1892, 86; *Gal. Liechtenstein* S. 63; zuletzt in der *Zeitschrift f. bild. K. N. F. XIV* (1903) 274 (*Leonardos Bildnis der Ginevra de' Benci*); — *Lermolieff, Gal. zu Berlin* S. 37; — *Müller-Walde, Leon.* S. 66.

Bode erklärt die Dargestellte für eine *Ginevra de' Benci*. Auf einer Kopie im Besitz des *Marchese Pucci* in *Florenz*, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts von einem mäßigen Künstler ausgeführt wurde, befindet sich nämlich in einer Schrift des 16. Jahrhunderts die Bezeichnung: *Gin. d'Americo dei Benci*. Danach

wäre es die im August 1473 mit siebzehn Jahren verstorbene *Ginevra de' Benci*. Da die Kopie die Gestalt, welche hier nach der entgegengesetzten Richtung gewendet ist, mit den Händen zeigt, andererseits am „kranzartigen Gebinde“ auf der Rückseite des Originals der untere Teil fehlt, so folgert *Bode*, daß auch das Original ursprünglich mit Händen gewesen, nachträglich aber unten um 25 bis 30 cm gekürzt worden sei. — In der später zu behandelnden herrlichen Händestudie in *Windsor* glaubt *Mackowsky (Verrocchio 46)* die Vorlage für diese jetzt fehlenden Hände gefunden zu haben.

Der *GINSTER (Ginepra)* im Hintergrunde und auf der Rückseite mag auf den Namen *Ginevra* deuten. In der Dargestellten eine Frau von siebzehn Jahren zu erkennen, hält aber schwer; *Strzygowski (Jahrb. d. K. Pr. Kunsts.* 1895, 173) schätzt denn auch deren Alter auf 20 bis 30 Jahre. — Bei Gelegenheit von *Leonardos* zweitem florentiner Aufenthalt wird die Frage zu erörtern sein, ob er das Bild der *Ginevra* nicht dann gemalt hat, in welchem Fall es sich um eine andre Frau dieses Stammes gehandelt haben muß.

19 (54). *Madonna in München*. — *Geymüller* in der *Gaz. des B.-Arts* 1890 I 97 fgg. — mit Abbildung. — *Fabriczy* im *Arch. stor. dell'Arte* 1889, 388 meint, das Bild sei vielleicht von *Credi* vollendet worden. — *Weitere Litteratur* bei *Müntz* 51 Anm. und 52 Anm. 1. Da kein Zusammenhang mit *Leonardo* anzuerkennen ist, so geht es auch nicht an, dieses Bild mit einer der beiden *Madonnen* in Verbindung zu bringen, die *Leonardo* auf seiner *Uffizien-Zeichnung* von 1478 nennt.

20 (54) *Lermolieff, Gal. zu München u. Dresden* (1891) 350, mit Abb. — *Frizzoni* im *Arte* 1905, 241 mit Abb.; *Berenson* Taf. 25. — Auf der Rückseite ein leicht skizzierter *Frauenkopf* von derselben Hand.

21 (56). Der nach links gewendete aufwärts blickende *Engelskopf* des *Samuel Beckerath* (*Abb. Mackowsky, Verrocchio* Nr. 72) hat für den *Engel* links auf der *Londoner Madonna* gedient; auf der Rückseite desselben Blattes befindet sich die Zeichnung für den andren *Engel* dieses Bildes.

Kapitel V: Die Anbetung der Könige

1 (59). Zeitrechnung—Geldrechnung. — Die aus dem Juli 1481 stammende Aufzeichnung über diese Abmachung findet sich bei Milanesi, Documenti inediti, S. z. A. 1872, 13 fgg. Vergl. dazu Müller-Walde im Jahrb. d. K. Pr. K. s. 1897, 122 und wegen Leonardos Vater ebendort S. 123.

Müller-W. und Mc Curdy (4) versetzen die Auftragserteilung irrigerweise bereits in den März 1480, während hier der florentiner Stil (ab incarnatione) in Frage kommt, der im Gegensatz zum Stile comune das neue Jahr erst mit dem 25. März beginnen läßt (die Übung dauerte noch bis zum Jahre 1750 fort). Die Fiorini di sugello (Siegelgulden) waren nach O. Meltzing, Das Bankhaus der Medici, S. X Goldgulden, die nach genauer Wägung und eingehender Prüfung der Echtheit zu einer bestimmten Anzahl in ein Säckchen gelegt wurden, dessen Inhalt durch ein amtliches Siegel beglaubigt wurde.

Der Goldflorin, der fast gleich dem venezianischen Dukaten und nur wenig höher als der rheinische Gulden war, entspricht 3,53 g Feingold und hatte nach Meltzing im 14. Jahrhundert den Wert von nahezu 10 Mark (9,85 M.) der aber später auf etwa 6 Mark sank. Seine Kaufkraft wird im Verhältnis zur Gegenwart auf mindestens das Sechsfache anzunehmen sein, wobei die Hauptsteigerung, auf das Dreifache, im Laufe des 16. Jahrhunderts erfolgte, weshalb er hier bei Berechnungen 40 Mark gleichgesetzt wird. So auch Müntz und Alfr. Doren, Das florentinische Zunftwesen (1908) 437. — Gerechnet wurde nach dem florentiner Pfund, der libbra, deren Wert wechselte; die libbra zerfiel in 20 Soldi zu 12 Denarii; doch liefen nur die Denare um, während die Soldi bloß Rechnungswerte waren. — Um 1470 war ein Goldgulden etwa $5\frac{1}{3}$ Lire in Silberwert (A. Nagel, Numism. Zeitschr. XXVI 120), so daß der Kaufwert der Lira für diese Zeit nach obigem Maßstab sich für jetzt auf etwas über 8 Mark, der des Soldo auf etwas weniger als eine halbe Mark und der des Denars auf etwas über 3 Pfennig berechnet. (Im Arch. stor. lomb. 1891, 882 wird der Wert der lira impe-

riale sogar auf 12 Lire heutigen Geldes für die Zeit um 1500 berechnet).

1252 wurden die ersten Goldgulden geprägt; doch mußte, um einer starken Kurssteigerung zu begegnen, die nach 1268 eintrat, bereits durch ein Gesetz von 1271 der Wert des Goldguldens auf 29 Soldi a fiorini festgesetzt werden (als Rechnung a fiorino im Gegensatz zu der a oro bezeichnet). In den Jahren 1345 bis 1347 führte dann ein ungewöhnliches Steigen des Silberpreises zu der bekannten Geschäftskrisis, welche das ganze Leben der Stadt erschütterte. — Der oben erwähnte fiorino di sugello, für den seit 1390 ein Aufschlag von $5\frac{1}{2}\%$ erhoben wurde, entwickelte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einem festen Silberwert in Grossi-Münze, während der fiorino corrente ganz von der jeweiligen Silberwährung abhängig war. — Seit 1422 wurden Goldgulden von einem größeren Gewicht als bisher ausgeprägt, der fiorino largo, etwa gleich dem venezianischen Dukaten. 1464 endlich wurde die obligatorische Goldzahlung eingeführt (der fiorino di sugello a grossi), wofür ein Aufgeld von 20% erhoben wurde. Gegenüber dieser großen Handelswährung (valuta comune a lire di grossi) blieb die eigentliche Landeswährung diejenige der lire di piccioli (der Denare). (Nach Nagel a. a. O.)

2 (59). Müller-Walde a. a. O. 121 fg. und Milanesi a. a. O. 14. — Im Juli lautet der Eintrag: Mo. Leonardo dipintore per una soma (Fuhre) di frascioni (Reisig) e una di legne grosse li mandamo in Firenze; zwischen dem 14. und 18. August: moggia (Malter) uno di grano (staiora [Scheffel] 24), el quale gli portò el nostro vetturino a di detto a casa sua propria: am 28. September: uno barile di vino vermiglio.

Von Müller-Walde (121 Anm.) wird in Frage gezogen, ob der Mo. Leonardo dipintore, der nach eben denselben Aufzeichnungen im August dieses Jahres eine Lira sechs Soldi für die Bemalung einer Uhr erhielt, der gleiche Leonardo sei; wahrscheinlich sei es ein Leonardo del Bene, der in demselben Jahre noch sonst vorkomme; an diesen wäre dann auch das Holz geschickt worden; denn ein Beschäftigung, wie das Bemalen einer Uhr, sei doch des großen Leonardo unwürdig gewesen.

Doch deuten die äußeren Umstände darauf, daß auch die Bemalung der Uhr durch unsren Leonardo erfolgt ist. Denn unmittelbar auf die Notiz vom Juli folgt, ohne Unterbrechung, die vom August: *per dipintura de l'oriuolo l. I. sol. 6, d'agosto*; die Holzlieferung paßt durchaus zu den weiteren Naturallieferungen; in der Notiz über die am 24. Juni gekauften Farben aber wird Leonardo mit seinem vollen Namen bezeichnet: *Leonardo da Vinci dipintore*. Mc Curdy 5 vermutet daher auch mit Grund, daß dieses Ultramarin und Gelb für die Uhr bestimmt gewesen sei.

3 (59). Im Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. 1895, 159 fgg.

4 (61). *Cominciò una tavola della Adorazione de' Magi, che v'è sù molte cose belle, massime le feste; la quale era in casa d'Amerigo Benci dirimpetto alla loggia dei Peruzzi, la quale anche ella rimase imperfetta come l'altre cose sue* (Vasari 27).

4 a (61). Mc Curdy 5.

5 (61). Bild für die Kapelle des Pal. Vecchio. — Man hat die Anbetung, auf Grund der Angabe des Anonimo Gaddiano, mit dem für die Kapelle des Palazzo Vecchio bestellten Bilde zu identifizieren gesucht, doch stimmt der Umstand, daß Filippino sein Bild nach dem Entwurf Leonardos ausgeführt habe, weder zu der Anbetung der Könige dieses Malers noch zu dessen bereits früher erwähnten Madonna mit Heiligen von 1485 in den Uffizien. Der Anonymus sagt (Milanesi 11): *cominciò a dipignere una tavola nel detto Palazzo [della Signoria], la quale dipoi in sul suo disegno fu finita per Filippo di Fra Filippo*. — Die Vermutung Müller-Waldes (Leonardo 157), daß es sich bei dem Bilde für S. Donato um eine Kreuztragung gehandelt habe, schwebt völlig in der Luft.

6 (62). Eine andre Darstellung, gleichfalls der Anbetung der Hirten, in Venedig (Abb. bei G. Carrocci, *Le opere di Leonardo ecc.* (1905).

7 (62). Im Louvre (Abb. Müller-Walde Nr. 71, Br. 185); Britisches Museum, Samml. Malcolm (ebend. 72 und 77); Samml. Valton (früher Armand) in Paris ebend. 76 (Br. Expos. 34); im Kölner Museum (zum Teil abgeb. bei Müntz 76 fg. und Arte 1892, 31); im Codex Trivulzi (Abb. Müntz S. 214).

8 (63). Abendmahl. — Der Zusammenhang dieser Zeichnung, die in dem oben genannten Blatt der Malcolmschen Sammlung M.-W. 72 ihre Ergänzung findet, mit dem mailänder Abendmahl ist offenbar als scheinbar verwirrend bisher mit Stillschweigen übergegangen worden; Müller-W. S. 133 hält die Gruppe der sitzenden Männer für eine Studie zur Anbetung der Könige und leugnet, daß sie mit den Christusfiguren zusammenhänge; die letzteren seien auch erst später entstanden. Zugleich verweist Müller-W. auf eine ähnliche Gruppe in Unterhaltung zusammensitzender Männer in Oxford, Univ. Coll. (nicht in Windsor) (Silberstiftzeichnung, Abb. M.-W. Nr. 74; als Faksimile bei Colvin, *Drawings III 2 B.*), die er wegen einiger Gepäckstücke, welche er darauf zu erkennen glaubt, mit der Anbetung der Könige zusammenbringt; Colvin denkt hierbei an eine Studie zum Abendmahl; doch handelt es sich vielleicht um eine Fußwaschung. Auf demselben Oxforder Blatt befinden sich auch auf der Rückseite Maschinenzeichnungen (ein Webstuhl). Berenson (*Drawings I, S. 155*) hält das Blatt für eine Arbeit der ersten mailänder Zeit.

9 (63). Aus derselben Zeit in Hamburg eine Federzeichnung auf violett präpariertem Papier (Nr. 21488), worauf zwei Jünglinge links neben einem sitzenden Greise dargestellt sind, vorn drei auf der Erde liegende Kinder.

10 (63). Abb. Müller-W. Nr. 69; Br. Expos. 37. — Louis Galichon hatte die Zeichnung einst auf der Versteigerung der Sammlungen seines Vaters um 12900 Franken für sich zurückgekauft.

11 (64). Abb. Müller-W. Nr. 75; Br. 452.

12 (64). Die schönen Pferdestudien in Windsor (Federzeichnung, Abb. Müller-Walde Nr. 25, Grosv. 87) zeigen, auch wenn sie wohl erst später entstanden sind, die gleiche Form der Pferdeköpfe wie auf dem Bilde. — Einen von vorn gesehenen Pferdekopf in Windsor erwähnt Müntz (75 Anm. 1) in diesem Zusammenhang. — Eine Zeichnung in Windsor, in der Rosenberg eine Studie zur Maria erblicken will (Abb. bei ihm Nr. 26), stammt erst aus späterer Zeit.

13 (64). Abb. bei Müntz 69; Text dazu 71 fgg. — Abb. der Maria im Arch. stor. dell'

Arte 1895, 131. — Müller=Walde, Leonardo, 141 fgg. — Die Alinarische Photographie gewöhnlichen Formats ist gut zu brauchen.

14 (64). Baum. — Strzygowsky, Jahrb. 1895 160 und Mc Curdy 89. — Über den Baum hat Prof. Dr. Felix Rosen in Breslau die Freundlichkeit gehabt, mir das Folgende zu schreiben: Die Blättchen seien, soweit sie deutlich zu erkennen sind, 3 bis 4 jochig unpaarig gefiedert, eirund, stumpf, am Rande etwas wellig oder buchtig. Solche Blätter finden sich beim Walnußbaum (noce), bei der Mannaesche (ornicello), der Terebinthe (terebinto), der Pistacie (die Früchte pistacchi) und beim Johannisbrotbaum (carobe). Ob eine dieser Arten und eventuell welche gemeint ist, dürfte kaum zu entscheiden sein. Der Johannisbrotbaum käme in Frage, weil er dem Täufer in der Wüste Speise gegeben haben soll. Seine Blätter sind jedoch paarig gefiedert und nur bei Fehlschlagen eines Blättchens unpaarig wie auf dem Bild. Völlig auszuschließen ist der Lorbeerbaum, da dieser weder gefiederte Blätter noch ähnliche zweiseitig beblätterte Triebe besitzt.

15 (65). Der Bemerkung Gronau (81) ist entgegenzutreten, daß Leonardo seine Kinder gestalten, auch die seiner frühesten Zeichnungen, mit so harten Falteneinschnitten wie auf Verrocchios Madonnenreliefs und dessen Knaben mit dem Fisch gebildet habe; sie erinnern vielmehr an diejenigen Raphaels.

16 (65). Leonardos Maria kehrt später in nahezu genauer Kopie auf Raphaels Madonna di Foligno wieder, nur daß dort das Christkind von dem Schoße der Mutter steigt, statt auf demselben zu sitzen (Müntz 72). Ihr nach drei Richtungen gehendes Bewegungsmotiv ist erst nach nahezu zwei Jahrzehnten durch dasjenige der Madonna Dei Michelangelos übertroffen worden.

17 (65). Strzygowski (Jahrb. 1895, 170) bemerkt gleichfalls diesen Zusammenhang, nützt ihn aber für die Datierung der Anbetung nicht aus.

18 (66). Durch den Greis links braucht nicht Michelangelo (wie Müntz 74 Anm. 1 annimmt) bei seinem Gottvater auf der Erschaffung Evas beeinflußt worden zu sein, was schon durch seine Gegnerschaft gegen Leonardo ausgeschlossen zu sein scheint: das ge-

meinsame Vorbild für ihn wie für Leonardo war Masaccio's Petrus auf dem Fresko der Taufe. Wohl aber wird Raphael, wie Müntz ebendort sagt, aus der Anordnung der beiden Eckgestalten Anregung für seine Disputa geschöpft haben. Insbesondere machen Crowe u. Cavalcaselle (Raphael, deutsche Ausg. II 24 fg.) darauf aufmerksam, daß Raphael den Mann ganz vorn rechts geradezu aus Leonardos Anbetung abgeschrieben habe.

19 (67). Nach Müller=W. (Jahrb. 1897, 151) sollen auf Bramantes Argus im Mailänder Kastell in dem mittleren Rund des Sockels die drei Richter, welche links vom thronenden Herzog sitzen, Gestalten aus dieser linken Hälfte der Anbetung nachgebildet sein, was freilich schwer zu erklären wäre.

20 (68). Daß Leonardo damit, wie Wolinsky (289) meint, die Kämpfe der nachchristlichen Zeit habe andeuten wollen, dürfte der Anschauungsweise des Künstlers, die von aller Historie abgekehrt war, durchaus nicht entsprechen.

21 (68). Nell'arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità, donde hanno dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure. (Vasari IV 50).

22 (70). Rumohr, Italien, Forschungen III (1831) 89. — Gronau 96: it is one of the greatest monuments of Florentine painting and one of the rare and wholly original creations of Leonardo, which, in addition, has come down to us intact. — Mc Curdy 86: escaping the restorer by the fact of its incompleteness it contains more of Leonardos original work than any other picture. — Bei dieser Gelegenheit mag auch angeführt sein, wie vor fast einem halben Jahrhundert, zu einer Zeit da man nichts Höheres kannte als Raphael, ein französischer Kunstkenner, Eugène Piot, bereits die bahnbrechende Bedeutung Leonardos richtig einzuschätzen wußte. In seinem Cabinet de l'Amateur 1861/62, S. 50, sagt er: Non seulement il a précédé Michel-Ange et Raphael, dégagé avant eux l'art moderne d'un reste de langes qui gênait encore son entier épanouissement: mais on peut dire encore, sans rien diminuer de la valeur respective de ces deux artistes et de l'admiration qu'ils nous inspirent, que l'on trouve réunies chez le Vinci, non pas

à l'état de germe, mais dans leur plus complet développement, les qualités qui les distinguent l'un et l'autre à des titres différents, et nous devons penser (fährt er im Hinblick auf die geringe Wirkung Leonardos auf die moderne Kunst fort) que, si le mouvement artistique moderne échappe à sa direction, c'est à des considérations d'un autre ordre qu'il faut en demander la cause. —

23 (70). Neena Hamilton, Die Darstellung der Anbetung der Könige in der toskan. Malerei von Giotto bis Leonardo, Straßburg 1902, habe ich nicht benutzen können.

Kapitel VI: Andre Arbeiten

1 (71). Verkündigung. — Müller-W. 36 nimmt als Erster das Jahr 1470 an; Mc Curdy 81 hält das auch für wahrscheinlich; Gronau 72 gar geht auf 1469 zurück, als Leonardo erst siebzehn Jahre alt war.

2 (72). Mc Curdy 81. — Die von Müller-Walde, S. 38, abgebildete Studie aus Windsor scheint eher zu diesem Engel zu gehören als zu dem des Uffizienbildes, wie dort S. 40 angenommen wird. — Mc Curdy 77 führt dagegen die schon früher besprochne Studie zu dem rechten Arm und der Schulter des Engels in Christ Church, Oxford, irrigerweise als zu dem florentiner Bilde gehörend an.

3 (73). Hieronymus. — Müller-W. 85 versetzt es um ein paar Jahre zu früh, wenn er dafür die Zeit um 1477 annimmt; Strzygowski (Jahrb. 1895, 167) geht wiederum zu weit, wenn er es allein der subtilen anatomischen Kenntnis wegen überhaupt in eine spätere Zeit versetzt.

4 (74). Abb. bei Müntz 81. — Die Ansicht von S. Maria Novella nach einer Zeichnung Geymüllers bei Richter, Litt. Works II 54.

5 (75). Im Inventar des Palazzo del Giardino in Parma von 1680 wird ein anderer h. Hieronymus Leonardo zugeschrieben (Campori Raccolta di Cataloghi 216). — Der sehr ähnliche Kopf im Palazzo Pitti Nr. 370 wird jetzt als Schule Leonardos bezeichnet; durch die übertrieben sorgfältige Durchführung aller Einzelheiten der runzlichen Haut weicht er von Leonardos bei aller Feinheit großer

und breiter Behandlungsweise ab. Toesca schreibt ihn Bartol. della Gatta zu (siehe Arte 1903, 238, mit Abb.). Die unter Leonardos Namen gehende Zeichnung eines h. Hieronymus in ganz anderer Stellung, in Windsor (so wie deren Kopie in der Ambrosiana in Mailand) gehören Preda an (siehe meinen Aufsatz im Jahrbuch [Wien] 1906, Nr. 73).

6 (75). Zugeschriebne Bilder. — Es sind die folgenden:

Der sogenannte Narziss in den Uffizien, aus dem dortigen Depot stammend. In Ölfarben ausgeführt, die einen dunklen bräunlichen Ton angenommen haben. Der nach links blickende Jünglingskopf hebt sich von dunklem, zackigem Felsenhintergrunde ab, der links den Blick auf die hügeligen Ufer eines Sees, rechts auf einzelne Felsen und einen dünnen Baum freiläßt. Auf dem rötlichen Haar, das in kleinen Locken tief in die Stirn fällt, ruht ein Kranz. Die Benennung als Leonardo geht wohl auf Bayersdorfer zurück; das Bild ist aber ein früher Boltraffio (Abbildung im Katalog der Mailänder Ausstellung im Burlington-Club, Nr. 47 A.) auf Taf. XI; dort auch andre Exemplare des Bildes aufgeführt. — Siehe Bode im Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. 1882, 261).

Die Auferstehung in Berlin, die Müller-Walde dieser frühen Zeit Leonardos zuschreibt, habe ich für Ambrogio Preda in Anspruch genommen (Jahrb. d. kunsthist. Samml., Wien, 1906, Nr. 87).

Ebenso die Madonna Litta in St. Petersburg (ebendort Nr. 22). Die Zeichnung zum Kopf der Madonna, von Leonardo, wird bei der Mailänder Zeit besprochen werden.

Im Museum von Dijon führt Müller-Walde 119 ein Madonnenbild an, das nach einer Komposition Leonardos gefertigt sei, von der sich eine gezeichnete Kopie (Abb. dort S. 118) in den Uffizien befinde; die Münchner Pinakothek besitze eine geringere Wiederholung dieses Bildes.

7 (77). Kriegerkopf. — Die auf sahnfarbigem Papier ausgeführte Zeichnung von beträchtlicher Größe (28,7 × 21 cm) ist jetzt am besten in der Vasari Society I, 3 veröffentlicht; sonst noch bei Berenson, Drawings Taf. 114 und bei Müller-W. Nr. 32. — Siehe Lermolieff, Gal. Borghese (1890) 250 Nr. 11; von Becke-

rath im Repertor. 1906, 15; meine Arbeit über Preda im Jahrb. (Wien) 1906, Nr. 92. — Der Hinweis auf den 1472 bei Ant. Pollaiuolo bestellten Helm für Federigo da Montefeltre zeigt wenigstens, daß eine solche künstlerisch-phantastische Gestaltung der Rüstung jener Zeit besonders nahe lag.

8 (77). Der Jünglingskopf (Abb. Müller-Walde 45) und die Frauenköpfe (ebendort Nr. 8 und 9) gehören Schülern Leonardos an; die große Madonnenzeichnung der Sammlung Bonnat (Abb. bei Müntz 73) Cesare da Sesto (siehe Jahrb. [Wien] 1906, S. 27 Anm. 3). Andre Zeichnungen, wie die vier Kostümblätter, die sog. Beatrice, die Tänzerinnen, die Allegorie auf den Ruhm und das Glück, werden erst bei der Mailänder Zeit zu besprechen sein.

9 (79). Botticellis Anbetung der Könige. — Das Bild wird von Strzygowski (Jahrb. 1895, 174) in das Jahr 1478, von Steinmann (Botticelli 67) kurz vor oder unmittelbar nach dem römischen Aufenthalt von 1481 bis 1483 versetzt. Bodes Datierung auf den Anfang der siebziger Jahre (Jahrb. 1906, 245 Anm.) erscheint zu früh. Horné (Monthly Review 1902, 133) versetzt es in die Jahre 1476/77. Mesnil (Miscell. d'Arte I., 91) sagt, es sei von Gasparre di Zanobi del Lama gestiftet.

Auch über die Dargestellten ist man sich durchaus nicht einig. Nur Cosimo, der Begründer des Glanzes des Hauses Medici, zuoberst und sein Sohn Piero il Gottoso, unmittelbar vor der Madonna, stehen fest (wenngleich Vasari den letzteren fälschlich als Giuliano bezeichnet); in dem zuäusserst links neben dem Pferde stehenden Jüngling erblickt Müller-Walde (Leonardo 126) Giuliano, den bei der Verschwörung der Pazzi ermordeten Bruder Lorenzos; Steinmann aber Lorenzo selbst. Ulmann (Botticelli 58) und Supino (Botticelli 41) schließen sich der letzteren Ansicht an, obwohl es auffallen muß, ihn hier als eine Art Knappen dargestellt zu sehen. Den jungen knienden König in Weiß, rechts von Piero il Gottoso, bezeichnen Ulmann und Steinmann als dessen jüngern schon 1463 verstorbenen Bruder Giovanni; den zwischen beiden stehenden Schwarzlockigen als Giuliano. Die ein-

drucksvolle stehende Gestalt unmittelbar hinter dem alten Cosimo bleibt dabei freilich ungedeutet.

In dem rechts knienden jungen König glaubt Strzygowski eine Beeinflussung durch Leonardo zu erblicken, indem er ihn auf das Vorbild der h. Lucia in dem Berliner Auferstehungsbilde zurückführt, das jedoch, wie oben gesagt, überhaupt nicht Leonardo angehört. — Ebensowenig erscheint es überzeugend, daß ein solcher Einfluß bei Botticellis Magnificat herrsche (Arch. stor. dell'Arte 1897, 3, Supino Botticelli 50 und Müntz 31 Anm. 1): der weibliche Kopf in Windsor (Müller-W. Nr. 66) ist freilich nach dieser Madonna kopiert, doch stammt die Zeichnung von Preda her, vielleicht nach einer Vorlage Leonardos.

10 (79). Nudo del Perugino (Cod. Atl. 97).

11 (81). Sandro de Botticello pittore excellentissimo in tavola et in muro; le cose sue hanno aria virile et sono cum optima ragione et integra proportione.

Philippino di Frati Filippo, ottimo discipulo del sopra dicto et figliolo del più singulare maestro di tempi suoi (so hätte man 1496 nicht mehr über Fra Filippo geurteilt); le sue cose hanno aria più dolce, non credo habiano tanta arte.

El Perusino maestro singulare, et maxime in muro; le sue cose hanno aria angelica et molto dolce.

Domenico de Grilandaio buon maestro in tavola et più in muro; le cose sue hanno bona aria et è homo expeditivo et che conduce assai lavoro.

Tutti questi predicti maestri hanno facto prova di loro nella capella die Papa Syxto, excepto che Philippino. Ma tutti poi all' ospedaletto del M^{co} Laurentio et la palma è quasi ambigua. (Müller-Walde im Jahrb. 1897, 165, nach einem Schriftstück im Mailänder Staatsarchiv.)

12 (81). Es kam noch der etwa zweiundvierzigjährige Cosimo Rosselli hinzu, der seinen neunzehnjährigen Schüler Piero di Cosimo als Helfer mitnahm.

13 (81). Der Vertrag von Gnoli im Arch. stor. dell'Arte 1893, 128 veröffentlicht; wegen des Näheren siehe Steinmann, die Sixtinische Kapelle (1901) I 189 fg.

Kapitel VII: Leonardos Persönlichkeit

1 (84). Grandissimi doni si veggono piovere dagl'influssi celesti ne'corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo bellezza, grazia e virtù; in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, com'ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana.

2 (85). Vasari 17: Nel quale ultra la bellezza del corpo non lodata mai abastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e si fatta poi la virtù, che dovunque l'anima volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute. — Ders. 21 f: Laonde volle la natura tanto favorirlo, che dovunque e'rivolve il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia, nessuno altro mai gli fu pari. — Anonimo (Milanesi, Doc. ined. 7): Fu tanto raro et universale, che dalla natura per suo miracolo essere prodotto dire si puote.

3 (85). Anonimo 12: Era di bella persona, proportionata, gratiata e bello aspetto.—Vasari 50: con le forze sue riteneva ogni violenta furia; e con la destra torceva un ferro d'una campanella di muraglia ed un ferro di cavallo, come se fusse piombo.

4 (86). Vasari 20: Era in quell'ingegno infuso tanta grazia da Dio ed una dimostrazione sì terribile, accordate con l'intelletto e memoria che lo serviva, e col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le ragioni confondava ogni gagliardo ingegno. — Ders. 49: Egli con lo splendor dell'aria sua, che bellissima era, rassereneva ogni animo mesto, e con le paroleolgeva al sì e al no ogni indurata intenzione. — Die erste dieser Stellen lautete in der ersten Ausgabe etwas anders, doch ist ihr Sinn der gleiche geblieben; auf die Worte: e perché la professione sua volle che fusse la pittura (Ausg. Sansoni IV, 20 Z. 6), folgte dort gleich der Satz: mos-

trò la natura nelle azioni di Lionardo tanto ingegno che ne'suoi ragionamenti faceva con ragioni naturali tacere i dotti. Fu pronto et arguto (er war raschen und witzigen Geistes), et con una perfetta arte di persuasione mostrava le difficoltà del suo ingegno, und ohne Übergang das, was den Zeilen 7 fgg. von unten auf derselben Seite entspricht: che nelle cose de'numeri faceva muovere i monti, tirava i pesi . . . usw.

5 (86). Anonimo 7: Fu nel parlare eloquentissimo et raro sonatore di lira, — Vasari 28: Fu il migliore dicitore di rime all'improvviso del tempo suo. — Ders. 18: Dette alquanto d'opera alla musica, ma tosto si risolvè a imparare a suonare la lira, come quello che dalla natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quello cantò divinamente all'improvviso. — Wenn ihn Lomazzo (Idea 42) gentilissimo poeta nennt, so wird sich solches wohl auf obige Nachrichten beziehen. Daß das Sonett, welches gewöhnlich Leonardo zugeschrieben wird, nicht von ihm herrührt, sondern viel älteren Ursprungs ist, hat Uzielli nachgewiesen.

6 (86). Vasari 50: Con la liberalità sua raccogliera e pasceva ogni amico povero e ricco, pur che egli avesse ingegno e virtù. — Ders. 21: Non avendo egli, si può dir, nulla, e poco lavorando, del continuo tenne servitori e cavalli.

7 (86). Anonimo 12: Portava un pitocco rosato corto sino al ginocchio, che alloras'usavano i vestiri lunghi: haveva sino al mezzo il petto una bella capellaia et inanellata et ben composta. — Über die Trachten seiner Jugendzeit Trattato 541.

8 (87). Linkshändigkeit. — Pacioli in seinem Compendio de viribus quantitatis (Manuskript in Bologna) nennt ihn mancino und fügt hinzu: come più volte è detto. — Dasselbe sagt Castiglione in seinen Ricordi, wo er noch hervorhebt, daß Leonardo mit der Linken nicht allein geschrieben, sondern auch gezeichnet habe (wozu Solmi mit Recht hinzufügt: auch gemalt). Auch Angelo de Beatis, der ihn 1617 in Cloux besuchte, führt seine Linkshändigkeit ausdrücklich an.

9 (87). Müntz 322: Il n'avait que vingt et un ans (bei der Landschaftszeichnung von

1473 in den Uffizien) quand il adopta (!) le système d'écriture auquel il resta fidèle jusqu'à son dernier jour, c'est à dire de droite à gauche à la façon des Orientaux. Nul doute (!) qu'il ne voulût par cette sorte de cryptographie dérouter les indiscrets et les empêcher de lui dérober ses secrets (!) conquis au prix de tant de veilles. — Ähnlich 363. — Er braucht nicht erst (wie Solmi Anm. zu S. 17 meint) die Wahrnehmung gemacht zu haben, daß es sich von rechts nach links leichter mit der linken Hand als mit der rechten schreiben lasse: denn jeder Linkshändige schreibt von Natur leichter verkehrt (also mit der Linken von rechts nach links) als in der gewöhnlichen Weise.

10 (87). Rechtsseitige Schrift. — So schreibt er z. B. in seiner frühen Zeit, mit den gleichen verschnörkelten Buchstaben wie auf der Zeichnung von 1478, jedoch rechtseitig, eine Reihe von Namen zusammen (Cod. Atl. 4 [b], R. 1553); auf einer Notiz, offenbar aus derselben Zeit, stehen rechtseitige und verkehrte Schrift friedlich nebeneinander (Cod. Atl. 60 v [a]). Rechtseitig dagegen schreibt er eine Notiz über die Schüler Benedetto und Joditti, vom 3. Januar, offenbar aus seiner mailänder Zeit (Cod. Atl. 68 [a], R. 1466); ebenso eine vom 29. Juni 1504 (Cod. Atl. 71 v [b], R. 1526), wahrscheinlich damit es gewissermaßen als Dokument diene. Auf den Karten von Montanina, Castiglione, Aretino und Montuchio (Cod. Atl. 336) sind die meisten Namen rechtseitig geschrieben, andre aber, und zwar gleichzeitig, verkehrt; auf der Karte von Corneto. Viterbo usw., auf der Rückseite dieses Blattes (ebend. 336 v.), dagegen alle rechtseitig. Bei der Vorzeichnung zu solchen Kartenblättern bediente er sich der Linken, da es hier nicht darauf ankam, daß die Schrift von andern gelesen werden könne. Der Brief an den Kardinal Ippolito d'Este von 1507, im Modeneser Archiv, ist erklärlicherweise rechtseitig von Leonardo geschrieben.

11 (87). Zur Erläuterung mag dienen, was Menzel, der auch von Natur linkshändig gewesen zu sein scheint, über seine Arbeitsweise geäußert hat. Er arbeitete mit der linken Hand ebenso gern und sicher wie mit der rechten und äußerte selbst einmal hierüber in seinem Atelier: „Hier rechts an der Staffelei male ich,

und zwar mit der rechten Hand, und hier links zeichne, radiere oder aquarelliere ich, und zwar mit der linken. Niemand vermag zu unterscheiden, mit welcher Hand ich etwas gearbeitet habe, es ist mir völlig gleich“. Die linke Hand nannte er aber doch „seine Liebe“: „Als ich noch als Kind in Breslau auf dem Boden herumkroch und mit Kreide Figuren auf ihn zeichnete, da war es mit dieser Hand. Als ich 19 Jahre war, fing ich erst an zu malen. Dann aber gleich mit der rechten Hand. Das erste Bild machte viel Mühe, sehr viel, das zweite wurde schon besser, und dann ging's. Und so ist's noch heute: wenn ich Öl male, immer mit der Rechten; Zeichnen, Aquarell und Gouache — immer mit der Linken“.

12 (89). (Cod. Atl. 76 [a]): A torto si lamentan li omini della fuga del tempo incolpando quello di troppa velocità, non s'accorgendo quello esser di bastevole transito; ma bona memoria, di che la natura ci à dotati, ci fa che ogni cosa lungamente passata ci pare essere presente.

Il Pittore che ritrae per pratica e guiditio d'occhio, senza ragione, è come lo specchio che in sè imita tutte le a sè contraposte cose senza cognitione d'esse.

Chi vole vedere come l'anima abita nel suo corpo, guardi come esso corpo usa la sua cotidiana abitazione; cioè se quella è senza ordine e confusa, disordinato e confuso fia il corpo tenuto dalla su'anima.

Chi disputa allegando l'alturita, non adopera lo 'ngegno ma piuttosto la memoria.

Le buone letture so'nate da un bono naturale; e perchè si de' più laldare la cagion che l'effetto, più lalderai un bon naturale senza lettere che un bon litterato senza naturale.

13 (90). Die Erläuterungen nach Solmi 12 fgg.

14 (90). Toscanelli. — Auf ihn bezieht sich auch die Notiz Leonardos: disse Paolo che nessuno strumento che move un altro . . . usw. (R. 1409). — Siehe Uzielli I² und dessen Schrift: La vita e i tempi di P. del Pozzo Tosc. in der Raccolta di Documenti e Studi pubbl. dalla R. Commiss. Colombiana. Parte V, vol. I, 1894.

15 (90). Nach Uzielli I², S. XVI Anm.

16 (90). Vasari 26, wo er von den in sei-

nem Besitz befindlichen teste bizarre spricht, die Leonardo gezeichnet hatte: come fu quella di Amerigo Vespucci, ch'è una testa di vecchio bellissima, disegnata di carbone.

17 (92). Kultur der Renaissance' 215.

18 (92). Lorenzo de' Medici. — Solmi vertritt die Anschauung in beredeter Weise. Von Lorenzo sagt er (32 fgg.): Artista negli spiriti e in ogni suo atto il Magnifico invigila il pensiero, e voleva dettargli leggi: proteste le arti della parola e del disegno in proporzione del male che esse avrebbero potuto esprimere contro di lui: molto la letteratura filosofica e artistica, poco la pittura e la scultura, nulla l'architettura. Die Vermutung, daß er sich Leonardos habe entledigen wollen, findet bei ihm den folgenden Ausdruck (42): fors'anche un po' per il desiderio di disfarsi di una mente irrequieta ma inconcludente, limpida ma pericolosa.

19 (93). Arno-Kanal. — Vasari 20: Fu il primo ancora che giovanetto discorresse sopra il fiume d'Arno per metterlo in canale da Pisa a Fiorenza. — Ravaisson-Mollien, in seiner Zusammenstellung der Daten aus Leonardos Leben, versetzt diesen angeblichen Auftrag in das Jahr 1472, da Lorenzo im Herbst dieses Jahres — aber, muß hinzugefügt werden, auch später noch — sich in Pisa aufgehalten hat. — Ueber diesen Kanal vergleiche noch Venturi, Essai sur les ouvrages physico-mathémat. de L. da V. (1797) 39.

20 (94). J. P. Richter, Lionardo da Vinci im Orient, in der Zeitschrift für bildende Kunst 1881, 133; ergänzt durch die Chronique des Arts 1881, 87 fg. — Eine zusammenfassende Darstellung dieser Orient-Hypothese bei Müntz 82 fgg.

21 (94). J. P. Richter, Litt. Works 1090 fgg.; Briefe an den Diodario 1336 fgg.; Prophezeiungen 1293 fg. — Das kann zusammenhängen mit jenem Propheten in Armenien, von dem Sanuto im Dezember 1501 meldet: es sei ein neuer Prophet erstanden, dessen Heimat Babylon; sein verstorbener Vater gebe sich für einen Nachkommen Mahomets aus. Jetzt sei der Prophet 14 Jahre alt und gebe sich für einen Sohn Gottes aus; er habe 40 Statthalter, die caliphani genannt werden (Solmi, Fonti 318 fg.)

22 (94). Richter, Litt. Works II Taf. 118 verkleinert, Taf. 119 vergrößert.

23 (94). Nach Pacioli's De Geometria p. I. S. 30; siehe Ravaisson-Mollien in der Gaz. des B.-Arts 1885 I 516.

24 (95). Cod. Atl. 211 v.; siehe Richter, Litt. Works II S. 392; M. Jordan, Malerbuch 90.

25 (95). Abb. bei Richter, Litt. Works II Taf. 120. — Wolinsky 541 hat durchaus recht, wenn er sagt, daß von Leonardo, falls er im Orient gewesen wäre, viel mehr Zeichnungen aus dieser Gegend vorhanden sein müßten.

26 (95). In dem Aufsatz über Leonardo und die Botanik in der Gaz. des B.-Arts, 336.

27 (95). Brücke von Pera. — Der Sultan müßte der Mameluken-Sultan Kaït Bey gewesen sein, der von 1468 bis 1496 herrschte und 1477 eine Reise nach Armenien unternahm. — Den Plan für die Brücke von Pera (Richter, Litt. Works 1109 und Abb. Taf. 110 oben rechts) hat Leonardo übrigens erst 1502 entworfen; er befindet sich in demselben Ms. L, das auch die Notizen über den Porto Cesenatico enthält; gerade 1502 war aber eine türkische Gesandtschaft bei Cesare Borgia (Solmi im Arch. stor. lomb. 1908, 353 Anm. 4); dadurch sollte wohl die 1453 errichtete Schiffsbrücke ersetzt werden. — 1506 noch fanden zwischen dem Sultan und Michelangelo Unterhandlungen wegen der Errichtung einer neuen Brücke statt.

28 (95). Orientreisen. — Schon 1458 war Matteo Bottigella nach dem Sinai gegangen; 1461 und 1472 hatte der Graf Bartolommeo de Parma den Orient besucht; 1476 zog der damals fünfunddreißigjährige Gian Giacomo Trivulzi mit Guid'Antonio Arcimboldi, dem spätern Erzbischof von Mailand, nach Jerusalem (Arch. stor. lomb. 1886, 866); in demselben Jahre hatte eine Gesandtschaft des Sultans von Ägypten die Lombardei berührt; 1478 kehrte Josaphat Barbaro aus Persien nach Venedig zurück, nachdem er schon 1436 den Don (den alten Tanais), den Hauptstapelplatz der chinesischen und indischen Waren, besucht hatte; 1483 gab Paolo Trevisano ein Werk De Nili origine heraus, nachdem er die Länder am östlichen Teile des Mittelmeeres bereist hatte (Ravaisson-Mollien in der Gaz. 1885 I 514). — Weitre Nachrichten

überitalienische Orientreisende bei Geymüller in der Gaz. 1886 II 280 Anm.

29 (95). Douglas Freshfield in den Proceedings of the R. Geograph. Soc. VI. nr. 6 (Juni 1884) S. 323. — Die Schilderung bei Arisototeles in den Meteorologica I. I. cap. 13. — Das Erdbeben, wovon Leonardo (R. 1101) spricht, fand nach ihm „nello ottanta 9“ (1489) „nel mar di Adalia“ (dem jetzigen Idalia an der Küste von Pamfilien) statt (wahrscheinlich aber 1481). — Erdbeben auf Kreta Cod. Atl. 109.

30 (95). Bartol. Turco. — Govi in den Atti della R. Acc. dei Lincei vol. V. ser. 3., Transunti (5. Juni 1881). — Zu einer solchen An-

nahme würde die von Leonardo gebrauchte Überschrift: Divisione del libro, passen. — Die Notiz wegen des Kaspischen Meeres bei R. 1105 (Cod. Atl. 256): Scrivi a Bartol. Turco del flusso e del riflusso del mare di Ponto e che intenda se tal flusso e riflusso è nel mare Ircano ovvero nel mare Caspio; siehe auch Smiraglia Scognamiglio, Ricerche, Neapel 1900, S. 124. — Bartol. Turco ist wahrscheinlich der Kastellan gewesen, den Lodovico il Moro 1498 als Schachspieler zu sich auf das Mailänder Kastell befahl (Arch. stor. lomb. 1901 I 246).

31 (96). R. 1198. — Siehe Diego S. Ambrogio in Rivista di scienze storiche II 19.

Zweites Buch: Mailand

Kapitel I: Ankunft

1 (99). Anonimo 8: Stette da giovane col Magnifico Lorenzo de' Medici, e dandogli provisione, per sè il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di S. Marco di Firenze. Aveva 30 anni che da detto Magnifico Lorenzo fu mandato al Duca di Milano insieme con Atalante Miglioretti a presentarli una lira, che unico era in sonare tale extrumento. (Nach Müller-Walde im Jahrb. 1897, 93 Anm., war in der Handschrift das Alter ursprünglich auf 20 Jahre angegeben gewesen, was offenbar bloß auf einem Schreibfehler beruhte.)

Vasari 28: Avvenne che morto Giovan Galeazzo duca di Milano, e creato Lodovico Sforza nel grado medesimo l'anno 1494, fu condotto a Milano con gran riputazione Lionardo al duca, il quale molto si dilettaua del suono della lira, perchè sonasse; e Lionardo portò quello strumento ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciocchè l'armonia fosse con maggior tuba e più sonore di voce; laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare . . . Sentendo il duca i (S. 29) ragionamenti tanto mirabili di Lionardo, talmente s'innamorò delle sue virtù, che era cosa incredibile. E pregatolo, gli fece fare in pittura una tavola d'altare . . . Fece ancora in Milano . . . un Cenacolo . . . (S. 33) Mentre che egli attendeva a questa opera, propose al duca fare un cavallo di bronzo . . .

Die Zeichnung der Leier (und einer Viola) soll sich (nach Libri, Hist. des sc. mathém. III, 17) in Leonardos Manuskripten befinden; Mazenta sagt (nach Müntz 86 Anm.), die Leier habe vierundzwanzig Saiten gehabt.

Atalante Miglioretti, als natürlicher Sohn Manetto Migliorettis 1446 in Florenz geboren, soll im Lautenspiel Schüler des um sechs Jahre jüngeren Leonardo gewesen sein; von Mailand aus, wo er demnach gleich Leonardo sich sesshaft gemacht hatte, wurde er 1490 durch Francesco Gonzaga nach Mantua berufen, um in Polizianos Oper Orfeo die Hauptrolle darzustellen; 1513 war er Verwalter (soprintendente) der Bauten Leo X. in Rom. Noch 1535 soll er am Leben gewesen sein (G. Milanese in den Doc. ined. 7 Anm., Solmi 43).

Nach Solmi (43) hätte Leonardo auch noch den Mechaniker Tommaso Masini, genannt Zoroastro da Peretola, der sein Schüler war, mit nach Mailand genommen, doch fehlt die Angabe einer Quelle dafür. Zoroastro, ein unruhiger Geist, zugleich Maler, Mosaizist und Magier, war 1476 in die Anklage, die auch Leonardo betraf, mitverwickelt gewesen. 1513 kam er mit Leonardo wieder in Florenz zusammen, 1515 in Rom.

2 (101). Monsignor Sabba Castiglione Cavalier Gerosolomitano, Ricordi ovvero ammaestramenti, Mailand 1559, Ric. 109. Bl. 115 v . . . et oltra ciò si occupò nella forma del cavallo di Milano, ove sedici anni continui consumò. — Die Ricordi wurden zuerst 1546 in Bologna gedruckt. — Castiglione befand sich um 1500 als etwa zwanzigjähriger Jüngling auf der Universität zu Pavia und siedelte 1515 nach Rhodus über. Er hat also den Zusammenbruch des Leonardoschen Reiterdenkmals als Augenzeuge erlebt.

Lodovico il Moro schreibt in dem angeführten Brief an Lorenzo de' Medici, mit dem er in Pisa als Verbannter zwischen der Mitte des Jahres 1477 und dem Anfang 1479 zusammengetroffen war (Müller-Walde im Jahrbuch

1897, 124): er wolle beweisen, daß er wohl Achtung verdiene, und lasse nicht mehr meinen, daß er noch immer der Lodovico da Pisa sei: er sei der Sohn des Herzogs Francesco und weder fehle es ihm an hohem Mut noch an guten Beratern.

Wenn Müller-Walde (ebend. 126) Leonardos Übersiedelung bereits in das Ende des Jahres 1481 versetzt, so ist das zu früh. — Andererseits beruht Vasaris Angabe (VI 600), daß der im Jahre 1474 geborne Francesco Rustici nach Verrocchios Fortgang nach Venedig zu Leonardo in die Lehre gegangen sei, offenbar auf einem Irrtum, da Verrocchio bald nach der Aufstellung seiner Thomasgruppe an Or San Michele, die 1483 erfolgte, nach Venedig gegangen sein wird, Rustici aber bei neun Jahren noch keinen künstlerischen Unterricht genossen haben kann. Vasari wird dabei wohl an Leonardos Mitwirkung bei der Herstellung von Rusticis Bronzegruppe über der Osttür des Baptisteriums gedacht haben, die jedoch erst in die Zeit nach 1506 fällt.

3 (S. 101) Mazenta (nach Piot im Cab. de l'Amateur 1861/62, 60 Anm.): per superare le difficultà incontrate nel derivare dal fiume Adda quel emissario e gran canale navigabile di Martesana, detto della provincia e paese donde passa, per dar l'acqua a Milano con l'aggiunta di miglia 200 di navigabile riviera sin alle valle di Chiavenna o Veltellina con tutti i laghi di Brivio, Lecco e Como e d'infinite irrigazioni. Fu magnanima l'opera, degna del bel ingegno di Leonardo e per la nobile concorrenza con l'altro emissario 200 anni fa ne' tempi della Repubblica Milanese cavato dal fiume Tessino dal lago Maggiore dalle valli de l'Alpi di Germania con 200 altre miglia di navigazione . . .

4 (102) Firenze fa degli artefici suoi quel che il tempo delle sue cose, che fatte se le disfa, e se le consuma a poco a poco.

5 (103) Aus diesem Jahre wird wohl sein Bildnis in den Uffizien stammen (Nr. 30), das Berenson (Drawings 25) Antonio Pollaiuolo gibt, das aber nach dem Medici-Inventar von 1492 von dessen Bruder Piero herstammt. Die gefälligen Züge lassen nicht auf einen Tyrannen schließen; doch erkennt man das Raubvogelartige in dem scharfgeschnittenen Profil, sowie das Hochmütige in der Haltung, sobald

man von seiner geschichtlichen Charakteristik ausgeht.

6 (103) Die Brüder waren Filippo Maria, der sich übrigens dieser Verschwörung nicht angeschlossen hat; Sforza Maria, der ehemalige Herzog von Bari; Ascanio Maria, der spätere Kardinal; und Ottaviano, der auf seiner Flucht am 25. Mai 1477 in der Adda ertrank.

7 (103) Siehe den wichtigen Aufsatz von Achille Dina, Ludovico il Moro prima della sua venuta al governo, im Arch. stor. lomb. 1886, wo S. 768 Anm. 2 und 769 Anm. 1 von dem Briefwechsel beider die Rede ist.

8 (103) Phil. de Commynes, Mémoires (ed. B. de Mandrot, Bd. II [Paris 1903] 110): par le moyen d'un jeune homme qui tranchait devant elle, natif de Ferrare, de petite lignée, appelé Antoine Tessin (Tassino, ihr Geliebter, der Gegner Simonettas), elle les rappela par sottise, cuidant qu'ils ne fissent nul mal au dit Cicco: et ainsi l'avaient juré et promis. — Tassino wurde später, am 7. Oktober 1480, eingekerkert und darauf von Lodovico nach Ferrara verbannt.

9 (103) Die Türken waren Ende Juli 1480 mit beträchtlicher Flotte und Munition in Tarent gelandet. Als Papst Sixtus IV. daraufhin die Mächte Italiens und die Fürsten Europas zu einer im November abzuhaltenden Zusammenkunft (dieta) nach Rom einlud, stellte Lodovico wohl die Hilfe Mailands in Aussicht, knüpfte aber im Bewußtsein der ausschlaggebenden Stellung, die seinem Staat zukam, an solche Mitwirkung die Bedingung, daß Lorenzo de' Medici aus dem Bann, in dem er nebst seinen Parteigenossen seit der Verschwörung der Pazzi sich befand, gelöst werde. Die nahe Beziehung zu Lorenzo tritt somit hier wiederum zutage.

10 (104) Nel rivellino del castello, dalla banda del parco, sopra un panno nero, fu decapitato l'anno settuagesimo di sua età, e infermo per dolor di gotta.

11 (104) Come demente navigò ad Abbiategrosso, con animo di passare in Francia; ma ivi fu ritenuta per commissione di Lodovico governatore. Über zwei Jahrzehnte führte sie noch unter steter Bewachung ein trauriges Leben am Mailänder Hofe und starb erst 1503.

12 (104) G. Romano im Arch. stor. lomb. 1897 II 342 fgg.

13 (108) Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, Tübingen 1903, S. 30.

14 (108) Das Alter des Jünglings auf diesem Bilde wird sehr verschieden eingeschätzt; wenn er, was durchaus möglich ist, als achtzehnjährig angenommen wird, so wäre das Bild — da Galazzo Maria 1444 geboren ist — im Jahre 1462 entstanden.

15 (110) R. 1448, R. 1414, Ms. M. 56 (Solmi 78).

16 (110) Abb. bei Venturi in L'Arte 1903, I.

17 (111) Die Stelle bei Berenson (Drawings I 166) lautet:

It is scarcely more correct to speak of a Milanese than of a Roman school of painting. There was such a thing as an Umbro-Florentine school located in Rome, and there was such a thing as a Padua-Florentine school located in Milan, but deduct from Milan the influence first of Foppa and then of Leonardo, and you have left very much such a school as Rome would have had without the Umbrians and Florentines who worked there.

Kapitel II: Die ersten Jahre in Mailand

1 (112) G. Carotti im Arch. stor. lomb. 1891, 177.

2 (112) Der Brief befindet sich im C. Atl. 391 und ist von Müller-Walde, Leon. Nr. 84, vollständig nachgebildet. Er ist in gewöhnlicher Schreibweise (von links nach rechts) geschrieben, zeigt eine von Leonardo abweichende Rechtschreibung und Abkürzungsart und rührt überhaupt von einer Hand des 16. Jahrhunderts her, die sehr an die Melzi's (auf dessen Zeichnung) erinnert. Mit seinen Ausstreichungen und Hinzufügungen wird er so mit eine treue Abschrift des Originalentwurfs darstellen. Nino Smiraglia (Arch. stor. dell'Arte 1896, 463) tritt sogar auf Grund des Vergleichs mit Leonardos Brief an den Kardinal Ippolito d'Este, der im Modeneser Archiv aufbewahrt wird, für die Eigenhändigkeit ein; J. P. Richter (II Nr. 1340) hält ihn für ein von Leonardo diktiertem Konzept; Ravaisson-Mol-

lien (Les écrits de L. de Vinci, 34) bezweifelt überhaupt die Echtheit. Für die Echtheit dagegen siehe Archivio stor. dell'Arte, Ser. II. vol. II 463.

3 (113) Avendo, Signore mio illustrissimo, visto e considerato oramai a sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri e compositori di instrumenti bellici, et che la inventione di operatione di detti instrumenti non sono niente alieni del comune uso: mi forzerò, non derogando a nessuno altro, farmi intendere da V. Ex., aprendo a quella li secreti mei e appresso offerendoli ad ogni suo piacimento in tempi opportuni operare cum effetto ancora tutte quelle cose che sub brevità in parte saranno qui disotto notate — — Item condurrò in scultura di marmore, di bronzo e di terra; simile in pictura ciò che si possa fare a paragone di ogni altro e sia chi vuole. — Ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo che sarà gloria immortale e eterno onore della felice memoria del signore vostro padre e della inclita casa Sforzesca. — E se alcuna delle sopradette cose a alcuno paresino impossibile e infattabile, mi offero paratissimo a farne esperimento in parco vostro o in qual loco piacerà a V. Ex., alla quale umilmente quanto più posso mi raccomando.

4 (113) Die Erläuterungen mit Hilfe von Müller-Walde, Leonardo 160 fgg., wo er die sieben ersten Punkte des Briefes eingehend durchnimmt, dann aber mit S. 232 die dritte (und letzte) Lieferung seines großen Werkes jäh abbricht, ohne den siebenten Punkt ganz erledigt zu haben. — Über Leonardo als Militäringenieur siehe besonders Promis' Ausgabe von Francesco di Giorgios Trattato, Turin 1841 IV 44 fgg. und 203 fgg.; und Angelucci, Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane, Turin 1869 I 92 fgg.

5 (115) Müller-Walde 196 bespricht die damals üblichen Kugeln, die wesentlich Brandkugeln gewesen zu sein scheinen, während die aus einem Stück in Metallguß hergestellten eigentlichen Bomben erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Verwendung kamen, und das von Leonardo bereits sehr genau erwogene System der mit Kugeln gefüllten Sprenggeschosse, das erst 1803 durch Shrapnel ausgebildet wurde. — Mit den Fluggesetzen

der Geschützkugeln beschäftigt sich Leonardo namentlich im Manuskript I in Paris (Müller-W. 214 fgg.).

6 (116) Beltrami (Il Cenacolo 1495–1908, 30) erinnert bei dieser Gelegenheit mit Recht an den Ausspruch Napoleons vom 8. März 1809: *Il n'est rien à la guerre que je ne puisse faire par moi-même: s'il n'y a personne pour faire de la poudre à canon, je sais en fabriquer; des affûts, je sais les construire; s'il faut fondre les canons, je les ferai fondre; les détails de la manœuvre, s'il faut les enseigner, je les enseignerai.*

7 (117) Arch. stor. dell'Arte 1889, 171.

8 (117) Ein Ausfall Leonardos auf die Unwissenheit dieses Architekten findet sich auf Bl. 76 des Cod. Atl. (Müller-Walde im Jahrb. 1897, 95 Anm.)

9 (117) G. L. Calvi, Notizie III 89.

10 (117) 8. Aug. 1487: Mag. Leonardo Florentino qui habet honus (onus) faciendi modellum unum tuburij prefate Ecclesie juxta ordinationem tractatam in consilio prefate Fabrice supra rationem faciendi dictum modellum I. imp. 8.—18. Aug. dess. J.: Mag. Bernardino de Madiis mag. ^o a lignamine pro ejus solutione I. 4. imp supra rationem operum factorum et fiendorum circa modellum constructum ad dictamentum mag. Leonardi Florentini. — 27. Aug.: Derselbe zu gleichem Zweck nochmals I. 4 imp. — 28. Sept.: Demselben (magistro intaliandi lignamen) et socio pro ejus solutione operum n. 34 per ipsum factorum . . . ad dictamen mag Leonardi de Vincis Florentini a mensis duobus circa ad computum soldorum decem supra singulo opere per utrumque eorum in summa I. 34 . . . — 30. Sept.: Mag. Leonardo Florentino de Vincis qui habet honus faciendi modellum unius tuburii prefate majoris Ecclesie imp. I. 8.—11. Jan. 1488. Mag. Leonardo Florentino supra laborum per eum passorum et soportatorum in fieri faciendi modellum unum tuburi pref. Ecclesie I. imp. 40. (G. L. Calvi, Notizie dei principali professori ecc. III [1869] 90 fgg.)

11 (117) Mag. Leonardo vellet addere spalas ei (modelo) areptas seu devastatas, wobei er sich verpflichtet, es auf Erfordern jederzeit zurückzugeben, ohne eine Nachforderung zu erheben (attento quia ipse mag. Leonardus satis-

factus est de mercede constructionis ipsius modeli). (Calvi, a. a. O. III 91, Doc. VIII.) — Der Ausdruck spalae wird durch die weiter angeführte Äußerung Leonardos (R. II 758) erläutert.

12 (117) 17. Mai 1490 . . . supra ratione unius modeli per eum construendi de presenti (Calvi a. a. O. III 92, Doc. IX). Siehe auch Amos retti 28.

13 (118) Am 12. August 1487 schreibt Fancelli darüber an Lorenzo de' Medici: La principale ragione è che la cupola del Duomo qui par che ruinava, donde si è disfatta e vassi investigando di rifarla. E per essere questo edificio senza ossa e senza misura, non senza difficoltà vi si proverà (Braghirolli im Arch. stor. lomb. 1876, 630). — Fancelli, nach dem Vater Paperi (d. h. des Jacopo) benannt, war 1430 geboren; seit 1450 stand er in mantuanischen Diensten. Von ihm hat sich ein Kaminfries im Museum von Mantua erhalten. Er starb vor 1502.

14 (118) C. Boito, Duomo di Milano, 1889; — A. G. Meyer, Oberitalien. Frührenaissance II. Teil (1900) 182. — Bramantes Gutachten bei Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom (1875) 116 fgg. und im Arch. stor. lomb. 1878, 541 (Mongeri).

15 (118) Cod. Atl. 12. — Die verschiedenen Entwürfe sind bei J. P. Richter, Litt. Works II Taf. 99 und 100 abgebildet, mit Text von H. v. Geymüller S. 60 fgg. — Ferner L. Beltrami, Leonardo negli studi per il tiburio, Mailand 1903.

16 (119) Geymüller, Ursprüngliche Entwürfe für S. Peter 38, wo es weiter heißt: als Silhouetten würden sie die jetzige mailändische Domkuppel weit übertreffen.

17 (120) Calvi, Memorie II 155. — Pungileoni, Memoria di D. Bramante (1836) 72.

18 (120) Ingegnarij cum sociis et famulis suis — — — qui ambo specialiter vocati fuerunt pro consultatione suprascriptae fabrice, heißt es in einem von Malaspina angeführten Schriftstück (Mem. stor. della fabbrica della Cattedrale di Pavia [1816] Anm. 11.). — Die Entsendung der beiden, denen auch Amadeo sich anschließen sollte, erfolgte auf Anordnung Lodovico il Moros, wie aus dessen Schreiben an Bartol. Calchi vom 8. Juni d. J. hervorgeht

(E. Motta im Boll. stor. della Svizzera ital. 1884, 19). — Über eine fälschlich Francesco di Giorgio zugeschriebene Handschrift in der Laurenziana, die Leonardo mit Bemerkungen versehen hat, siehe Girol. Mancini im Arch. stor. ital. 1885, 354 fgg.

19 (120) L. Pozzi (im Boll. d. Soc. pavese di storia patria 1903, 390 fgg.) nimmt an daß Leonardo sich schon früher mit diesem Bau beschäftigt haben könne.

20 (121) R. 1458 (nach Cod. C 15 v.). — Die Angaben über den Aufenthalt in Pavia bei Solmi 53–55 zusammengestellt.

21 (121) Müller-Walde im Jahrb. 1897, 106. — Solmi Anm. 56 meint, es handle sich vielleicht um den Architekten Agostino de' Busti.

22 (122) Darüber später bei Gelegenheit des Reiterstandbildes.

23 (122) In dem Brief an den Herzog führt er als zehnten Punkt an: In tempo di pace credo di soddisfare benissimo al paragone di ogni altro in architettura, in compositione di ediftii e publici e privati . . . (R. II 1340). — Vasari sagt von ihm (19): E non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno s'interveniva; ed avendo uno intelletto tanto divino e meraviglioso, che essendo benissimo geometra, non solo operò nella scultura . . . ma nell'architettura ancora fe' molti disegni.

24 (122) Das gesamte Material ist zusammengestellt bei J. P. Richter, Litt. Works II, S. 25 bis 104, mit Text von H. v. Geymüller.

25 (123) Er scheint einen solchen Vorschlag der Gemeinde Lodi gemacht zu haben, da er C. A. 65 v. b. notiert: la comunità di Lodi farà la spesa e trarrà il premio, ch'una volta l'anno dà al duca.

26 (127) Fürstengrutt. — Geymüller (Gaz. 1886 II 279) berechnet den Durchmesser an der Basis auf 600 m, wonach der bekrönte Tempel sich in gleicher Höhe wie die Türme des Kölner Doms befinden würde und die Breite der Peterskirche in Rom hätte. Dieses Bauwerk (sagt derselbe ebenda 164) hätte die größte der ägyptischen Pyramiden wesentlich überragt, denen es im übrigen durch seine großartige Einfachheit nahe steht. Sechs Zugänge leiten zu den Grabkammern, deren jedesmal drei, durch Gänge miteinander verbunden, zusammengeordnet sind, und die ungefähr

500 Urnen aufnehmen sollten. Geymüller ist der Ansicht, daß solche Bauwerke nur aus Granit errichtet werden konnten. Seine Maßberechnung ist freilich von J. P. Richter nicht mit aufgenommen worden, doch erhält er sie vollkommen aufrecht. Die Herstellung der Gewölbe der Grabkammern entsprach denjenigen in etruskischen Gräbern, z. B. in Cervetri, auch denjenigen in der Cheops-Pyramide und in Mykenae. — J. P. Richter macht auch auf ähnliche Bauwerke in Algier und in Palästina aufmerksam. — Von diesem Entwurf sagt Geymüller (Richter II S. 103), daß er allein schon hinreichte, Leonardo den größten Architekten beizuzählen, die je gelebt haben.

27 (127) Danach kann es sich dabei (trotz der Gegenbemerkung Müller-Waldes im Jahrbuch 1897, 103 Anm.) nur um das Bad der verwitweten Herzogin Isabella gehandelt haben. Leonardo wird im Jahre 1499 die Einrichtungen zum Erwärmen des Wassers verbessert haben (die Datierung Amoretis [29 und 48] auf 1492 dürfte auf einem Druckfehler beruhen). Der Pavillon kann derselbe sein, den Giov. Ridolfi schon 1480 erwähnte. Müller-Walde erblickt darin, wohl nicht ohne Grund, ein Werk, das von Michelozzo stammen könnte. — Übrigens befand sich (nach Carlo Morbio, Cod. Visc.-Sforz.; Mail. 1846, 414 [Nr. 203]) im Park von Pavia gleichfalls ein Badepavillon, und zwar einer, der auch schon aus älterer Zeit stammte: 1473 traf der Herzog Galeazzo Maria Anordnungen, damit dort, wie im Vorjahre, Scherwände (ante) und ein paar Kammern errichtet würden, von denen aus er ungesehen ein Bad nehmen könnte. Danach scheint es sich freilich dort nur um eine Bretterbude gehandelt zu haben.

28 (127) Geymüller bei Richter, Litt. Works II S. 104. — Siehe R. 770 und 786. — Das ganze uns erhaltene Material ist zusammengestellt bei R. 770–795.

Kapitel III: Lodovico il Moro

1 (133) Et de ce que contient cette duché, ne vis jamais plus belle pièce de terre, ne de plus grand'valeur, car, quant le seigneur se contenterait de Vc. M. ducats l'an, les sujets

ne seraient que trop riches, et vivrait le seigneur en bonne sureté, mais il en lève VI c L M ou VII c M, qui est grand' tyrannie: aussi le peuple ne demande que mutation de seigneur (Commynes, um 1492). — 1476, am Schluß der Regierung Galeazzo Marias, hatten die Einnahmen 516000, die Ausgaben 421355 Dukaten betragen (Arch. stor. lomb. 1878, 130).

2 (133) 1495 ließ ihm die Republik Venedig aus dem Markusschatz 50000 Dukaten su tante zogie e medagie d' oro per vagiuta de tre volte tanto; darunter einen balasso, der auf 25000 Dukaten geschätzt wurde, und einen großen Rubin mit dem Sinnbild des Caduceus, der zusammen mit einer Perle auf den gleichen Betrag geschätzt wurde. — Am Hut trug er den Sancy (Müntz 107).

3 (134) Eine ausführliche Beschreibung des Schlosses gibt im Jahre 1480 Giovanni Ridolfi, der Sohn des Florentiner Gesandten in Mailand, in einem Manuskript, das auf der Magliabecchiana aufbewahrt wird (abgedruckt bei L. Beltrami, *Il Castello di Milano*, 1894, 425 fgg.). Im Park erwähnt er ein Haus, das sie Cascina nennen, welches eine Zugbrücke hat und rings von Mauern umgeben ist, wohin der Signore (Lodovico) zuweilen zum Abendessen geht; und es ist dort ein Pavillon, welcher unten mit Ziegelsteinen gemauert ist, und ringsum hater fließende Gewässer mit Hecken nach Art eines Labyrinths.

4 (134) Notiz von 1498 bei Müntz, *La Renaissance en Italie et en France* (1885) 230. — Vergl. Parodi, *Elenchus privilegiorum Ticincensis studii*.

5 (134) Marliani. — Im Cod. Atl. 222 führt er Schriften von Giov. Marliani auf, die im Besitz der Söhne waren. Das Werk desselben De proportione motuum in velocitate notiert er sich unter dem Titel: De calculatione (Solmi 85 fg.; in der Anm. zu S. 86 führt er die Stellen R. 1386 und 1396 an, wo von einem Maestro Giuliano da Marliano die Rede ist, der Leibarzt Lodovico il Moros war).

6 (135) Vielleicht daß Leonardo durch Vermittelung der Vaters auf den berühmten Sohn, Girolamo Cardano (geb. 1501), eingewirkt hat (Solmi 82 fgg.).

7 (135) Monti hatte in spanischer Sprache ein Werk geschrieben, das nach seiner Rück-

kehr nach Mailand unter dem Titel *De dig-noscendis hominibus italicis* gedruckt wurde. 1509 veröffentlichte er noch in Mailand die Schrift *De singulari certamine exercitiorum atque artis militaris collectanea*. — Leonardo notiert in bezug auf ihn (Ms. I 120 v.): Domanda in che parte del suo moto curvo la causa che muove lascerà la cosa mossa e mobile. Parla con Pietro Monti di quest tali modi di trarre (Solmi 80 fg.).

8 (135) Jos. Ant. Saxius (Sassi) in Argelati, *Bibl. scriptor. Mediol.* (1745) I 45. — Als früherster Buchdruckername kommt dort seit 1470 der des Antonius Zarotus von Parma vor.

9 (136) Pistoia (Ant. Cammelli) lebte 1440 bis 1502. Seine 388 Sonette wurden 1888 in Turin gedruckt. Nach Wolinski, L. da Vinci (russisch) 666 enthält das 72. eine Anzahl russischer Worte, die auf einen Aufenthalt in Rußland schließen lassen. — Er lebte (nach Solmi im Arch. stor. lomb. 1908, 359) wohl nicht in Mailand, sondern wird von Ferrara aus zeitweilig dorthin gekommen sein. — Erwähnt wird er im Cod. Atl. 4 v.

10 (136) Bellincioni starb 1492. Sein Bild in ganzer Figur ist in einem schönen Holzschnitt dem mailändischen Druck seiner Gedichte von 1493 beigegeben. Amoretti 47 möchte es auf eine Zeichnung Leonardos zurückführen, während d'Adda (L. da Vinci, la gravure milanaise et Passavant, *Abdruck aus der Gaz. des Beaux-Arts* 1868, S. 14) es mit mehr Recht dem Verleger Guill. de Signerre zuweist. — Abbildung bei Müntz 102 und größer bei Courajod 45. — Amoretti 15 hat den Vers: A Fiesole con Piero e Lionardo, in einem an Madonna Lucrezia gerichteten Sonett, auf ein Zusammensein Bellincionis mit Leonardo in Florenz gedeutet; Smiraglia Scognamiglio 18 hebt jedoch hervor, daß hier ganz andere Personen gemeint seien.

11 (136) 23 Sonette 1884 von Luca Beltrami herausgegeben.

12 (136) Uzielli II 75 und 416. Es handelt sich dabei um das Sonett:

Chi non può quel che vuol,

Quel che può voglia,

das schon Lomazzo ihm zugeschrieben hatte (*Trattato della Pittura*, Ausg. 1844, II 68; wiederabgedruckt bei Uzielli II, 32). Als Ver-

fasser wurde aber schon der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebende Messer Antonio di Meglio genannt, araldo della Signoria di Firenze, alias Buffone; und seinem Inhalt nach geht es gar auf einen bereits von Seneca angeführten Vers zurück:

In minimum eget mortalis qui minimum cupit,
Quod vult habet qui velle quod satis est potest.

13 (136) Gafurio. Unter ihm wurde 1490 die neue doppelte Orgel, die Bart. Antegnati gefertigt hatte, im Dom aufgestellt. — Seine *Practica musicæ* wurde 1496 in Mailand bei Guill. de Signerre in Folio gedruckt; con una tavola, sagt Amoretti 60, assai ben disegnata, che opera di Lionardo . . . o di qualche suo scolare può riputarsi. — Er war der erste Professor auf dem von Lodovico il Moro gegründeten Lehrstuhl für Musikwissenschaft (Sassi, Hist. 39). Sein Bildnis glaubt Beltrami in dem Gemälde der Ambrosiana zu erkennen, das früher unter Leonardos Namen ging, jedoch von A. Preda herrührt. (Siehe Racc. Vinciana II, 1906, 75 fgg.)

14 (136) Florenzio. — (D'Adda) Leon. da V. e la sua libreria, 1873, 24 Anm. bezeichnet zwei blattgroße Miniaturen darin als aus der Schule Leonardos stammend; G. Porro, Cat. dei Cod. Manusc. della Trivulziana, 1884, 158 dagegen als Werke des Attavante von Florenz. Letzterer sagt, daß die Halbfigur eines Mannes mit einer Zither, die darin vorkommt, nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, Leonardo darstellt. Doch scheint das Gegenteil wahrscheinlicher (s. Abb.).

15 (136) Epigramm von Lancino Corti, angeführt von Tirabocchi (1824) VI 1317.

16 (137) Das Beschneidungsbild geht im Louvre unter dem Namen Bramantinos.

17 (139) Ein Chronist des Jahres 1493 sagt von ihm: Questo glorioso e magnanimo principe in Milano fece ornare el castelo de Porta Zobia de mirabili e belli edifici, e la piacia che è inanzi al dicto castelo fece agrandire; e ne le contrade de la cittate tutti li ostaculi fece torre via, e le faciate fece depingere, ornare e imbellire: et il seme ne la cittate de Pavia; per il che, come prima erano dicte brute e torde cittate, adesso si ponno dire bellissime . . . (Gio. Pietro Cagnola, Storia di Milano, im Arch. stor. ital. III [1842] 188).

18 (140) A. Dina, Ludovico il Moro prima della sua venuta al governo, im Arch. stor. lomb. XIII (1886) 737 fgg.: l'astuzia e la pazienza; un'indole mansueta, pieghevolezza, diligenza, attività, sottigliezza d'ingegno.

19 (140) Di badare ad arricchirsi per tempo di cognizione, di istruirsi nelle lettere per poter poi venire a vera fama e gloria.

20 (141) Ornato de tanti belli et ameni zardini che gli pareva essere tutto renovato et intrato nel paradiso terreste.

21 (143) Bezeichnend ist dafür die Äußerung eines Chronisten:

Et con questo suo ingegno accompagnato da la prudenzia, pervenendo alli anni più maturi et al governo dil stato, fu reputato pusillanimo: dil che non è meraviglia; perochè, fidandosi troppo de la accortezza sua e di saper prendere l'atto a tutte le occorenzie con ingegno solo et esperienza, senza forza d'arme in tanta viltà de animo trascorse, che pareva paventasse non che alla presenza dove si avesse a maneggiare arme, ma dove si nominassero cose atroci e crudele. Per la qual cosa non contentandosi molto grato alli popolari, quali naturalmente amano signori che, ultra la liberalità, siano animosi et che con loro e solati, dove sia il bisogno, si mettano al pericolo; favoreggiò molto più li forastieri che li suoi . . . Del che ne seguì grandissime extorsioni alli paesi suoi; perchè, per tenere lontane le guerre, non cessò tributar signori, et convocar l'uno alla ruina dell'altro, per intertenere che contra lui non si facesse: alla quale cosa fare non bastavano le intrate sue . . . (Gio. Andr. Prato, Storia di Milano im Arch. stor. ital. t. 3. [1842] 257).

22 (143) Darüber Müntz 122 Anm.

23 (143) Nach Lorenzos Sturz leitete Lodovico durch den Goldschmied und Bildhauer Caradosso Unterhandlungen mit der florentiner Signorie wegen Erwerbs des künstlerischen Nachlasses der Medici ein, die jedoch an der übertriebenen Höhe der Forderungen scheiterten; dabei handelte es sich aber in erster Linie um die kostbare Sammlung der geschnittenen Steine und der Geschmeide, also um Dinge, die wesentlich der staatlichen Repräsentation dienten (Müntz 97).

24 (143) Über diese Schenkung (siehe Uzielli

I, 161) wird später zu handeln sein. — J. Burckhardt sagt in der Kultur der Renaissance (1. Aufl.) 42: „wenn irgend etwas dafür spricht, daß in Lodovico ein höheres Element lebendig gewesen, so ist es dieser lange Aufenthalt des rätselhaften Meisters in seiner Umgebung.“

25 (143). Der Beiname Moro. — Lomazzo (Trattato III 214): Fu di color bruno e però ebbe il soprannome di Moro (e portava la zazzera lunga sì che quasi li cuopriva le ciglia). — Gio. Andr. Prato (Storia di Milano, im Arch. stor. ital. III (1842) 256: Ludovico Sforza, da la negrezza del colore cognominato Moro; così appellato primieramente dal patre Francesco. — Paulus Jovius bezeichnet ihn als palidus, blutlos. — Wenn dieser Beiname in Dokumenten auch erst von etwa 1490 an vorkommt, so führte ihn Lodovico doch schon in seiner Kindheit; 1461 wird er als Ludovicus Maurus bezeichnet. Mich. Caffi (im Arch. stor. lomb. 1886, 403 fg.) meint der Name könne aus dem in der Familie üblichen Maria, den auch er führte, hergeleitet sein; Ach. Dina (ebendort 757 Anm. 5) verweist dabei auf den gleichzeitigen Dichter G. Biffi, der sagt: et Maurum laeto patris cognomine dictum. — Der Maulbeerbaum wird von Luciano Scarbelli als pianta ultima a metter le foglie e prima a dare il frutto bezeichnet; Saxius (in der Hist. lit. typogr. Mediol. bei Argelati I 347) führt eine Widmung an, worin es heißt: quare et tibi sapientissima arborum Morus cognomen dedit. Über die Eigenschaften dieses Baumes siehe Plinius Hist. Nat. XVI 25. Als Cecilia Gallerani Lodovico einen Sohn schenkte, verherrlichte Bellincioni den Vater unter dem Bilde des Baumes der Thisbe, d. i. des Maulbeerbaumes, der sich über die Geburt eines Sprößlings freut (Wolinsky 667 fgg.).

Kapitel IV: Der Hof Lodovicos

1 (144). E. Solmi im Arch. stor. lomb. 1904 I 75 fgg. nach einem gleichzeitigen Bericht (wohl des ferraresischen Gesandten Giac. Trotto) in der Bibliothek von Modena.

2 (145). Chiamasi Paradiso perchè v'era

fabbricato con il grande ingegno ed arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino il Paradiso con tutti li sette Planeti che giravano e li Pianeti eran rapresentati da homini in forma e habito che se descrivono dalli poeti (Tanzis Einleitung zu Bellincionis Paradiso).

3 (146). Der wilde Mann auf Blatt 28 des Cod. Trivulzi (Müller-Walde im Jahrb. 1897, 110). Ein anderer, als Bettler, in Windsor. Die übrigen Zeichnungen in Windsor abgebildet in Müller-Waldes Leonardo Nr. 36–39 und Müntz S. 139. Eine weibliche Gestalt dort noch unveröffentlicht. — Leonardos Notiz über das Fest bei R. II 1458 Z. 9: essendo io in casa di messer Galeazzo da San Severino a ordinare la festa della sua giostra e spogliandosi certi staffieri per provarsi alcune vesti d'omini salvatici ch'a detta festa accadeano. —

4 (146). R. II 716, 717. — In der zweiten Hälfte des Jahres 1493 studierte er noch Pferde aus anderm Besitz (R. II 1384).

5 (146). Müller-Walde im Jahrb. 1897, 110.

6 (146). Siehe das von Müntz 118 Anm. 1 veröffentlichte Verzeichnis der Kleider der Hofdamen.

7 (146). Müller-Walde gibt im Jahrb. 1897, 106 Anm. diese richtige Lesart an Stelle von Augustino et mag. Lionardo. — Ob Agostino, der aus Vaprio gebürtig, zeitweise Gehilfe Leonardos war, wie Müller-Walde annimmt, erscheint fraglich, wenn man in Betracht zieht, daß Leonardo von ihm bei Gelegenheit des Sanseverinoschen Turniers eine pelle turchesca da fare uno paio di stivaletti zum Geschenk erhielt. Solmi Anm. zu S. 56 möchte ihn mit dem Architekten Agostino de' Busti identifizieren, während es sich um den Maler Agostino Vaprio handelt (siehe Solmi, Fonti). G. Porro, Nozze di Beatr. d'Este e di Anna Sforza im Arch. stor. lomb. 1882, 497, führt Ferrarrio unter dem Titel nostro commissario generale sopra li lavorerij an.

8 (146). Cum la effigie sua da un capo contro la porta, a cavallo sotto un'arco triumfale (Beltrami, Castello di Mil. [1894] 455). Ob die Berechnungen, die Leonardo in sein Notizbuch H⁸ über die Kosten der Ausmalung eines gewölbten Raumes einträgt, sich auf diese Zeit beziehen oder, was wahrscheinlicher ist, auf eine Arbeit der Zeit um 1493

(denn das Notizbuch stammt aus den Jahren 1493/94), und in solchem Fall vielleicht um eine Neuherstellung der Verzierungen des eben genannten Saales bei Gelegenheit der Hochzeit Bianca Marias mit dem Kaiser Maximilian im Nov. 1493, läßt sich nicht ausmachen. Bemerkenswert ist die Erwähnung von 24 storie romane und von Philosophenbildnissen (i filosofi), die durchschnittlich (l'una per l'altra) zu 13 Lire gerechnet werden. Außerdem berechnet er für die gronda stretta sopra la sala 30 lire; für die gronda sotto a di questa, sieno ciascuno quadro per se l. 7; di spesa tra azzurro e oro l. 3 1/2; per le finestre l. 1 1/2; il cornicione sotto alle finestre s. 16 il braccio (Richter 1513–15). — Im Juli 1489 hatte Lodovico dem Ambrogio Ferrario schon den Befehl erteilt, eine Liste derjenigen Häuser aufzusetzen, welche expropriert werden sollten, um den Domplatz vergrößern zu können, wohl im Hinblick auf die bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten (Beltrami 457 Anm.).

9 (147). „Art und Weise, die Vorhänge der Silbergegenstände des Signore hochzuziehen und herabzulassen.“ Cod. Triv. 4 (Müller-Walde im Jahrb. 1897, 96 Anm.).

10 (147). R. I 704. — Müller-Walde im Jahrb. 1897, 96 Anm.

11 (148). Aless. Luzio e Rid. Renier, Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza, im Arch. stor. lomb. XVIII (1890) 384 fgg.

12 (148). Wie Beltrami, Cast. di Milano (1894) 473 annimmt.

13 (150). Müller-Walde im Jahrb. 1897, 107 nimmt mit gutem Grund an, daß es sich dabei um eine Wiederverwendung der schon für die Hochzeit Lodovicos hergestellten Mälerei gehandelt habe, die vielleicht schon Leonardos Denkmal nachgebildet war.

14 (150). Es war dies Leone, der spätere apostolische Notar. Am 19.–29. April 1483, als er bereits über sieben Jahre alt war, wurde er legitimiert. Um den Verdacht von Lucia abzulenken, wurde in dem betreffenden Schriftstück eine nicht näher bezeichnete römische Dame als seine Mutter angegeben. (Arch. stor. lomb. 1893, 1064.)

15 (151). Lucia de Marliano. — Arch.

stor. lomb. 1874, 486. — Rosmini, Storia de Milano IV 115 fgg. — Arch. stor. lomb. 1890, 641. — Nach einer Urkunde, die Morbio (Cod. Visc. Sforz. 431 unter Nr. 228) mitteilt, ist Lucia vorher die Geliebte des Herzogs Galeazzo Maria gewesen, da ihr dieser im Jahre 1474 die Einkünfte vom Kanal der Martesana für sich und ihre etwa künftig von ihm zu erwartenden Kinder schenkt, wobei ihr mit zynischer Offenheit untersagt wird, mit ihrem Manne ohne seine ausdrückliche schriftliche Genehmigung geschlechtlichen Umgang zu pflegen. Zugleich aber werden ihre ingentimores, vita pudica und ihre venustas gepriesen. Die Einnahmen aus dem Kanal sollten nicht etwa durch Befreiungen unter den Ertrag von 1000 Golddukaten gebracht werden. — In einer Schenkungsurkunde über Grundstücke in der Stadt vom Jahre 1475 (ebendort Nr. 230) werden dann nochmals ihre egregia forma, summae honestati adiuncta, maximaque ergo nos devotio angeführt.

16 (151). 1493 schuldete Lodovico diesem noch eine Summe für gelieferten Marmor (Amoretti 39 Anm.).

17 (151). Brief des florentiner Gesandten Piero Alamanni an Lorenzo de' Medici vom 12. August 1487, bei Müller-Walde im Jahrb. 1897, 141. — Eine Tochter Lodovicos, Giovanna Bianca, um 1481 geboren, die am 14. Dez. 1489 legitimiert würde, wird dagegen ausdrücklich als von einer vornehmen Dame mit dem Vornamen Bernardina stammend angeführt, aus der Zeit, da Lodovico um die damals noch in den Kinderjahren befindliche Beatrice anhielt (Arch. stor. lomb. 1893, 1064). — 1483 hatte Lodovico schon mehrere figlie legittime, die also legitimiert worden waren.

18 (151). Müntz 115 Anm. 2.

19 (151). Di che t'adiri, a chi invidia hai, Natura?

Al Vinci che ha ritatto una sua stella.

Cecilia sì bellissima oggi è quella

Che a'suoi begli occhi il sol par ombra oscura usw.

20 (151). Isabella schreibt ihr am 26. April 1498 von Mantua aus nach Mailand: Essendone hoggi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellino siamo venuto in

ragionamento de le opere di Leonardo cum desiderio de vedere al paragone di queste habemo, et ricordandone ch'el v'ha retracta voi dal naturale, vi pregamo che per il presente cavallaro quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare epsò vostro retracto, perchè ultra ch'l ne satisfarà al paragone, vederemo anche voluntieri il vostro volto et subito facta la comparatione ve le remetteremo... — Cecilia antwortet ihr darauf am 29. April: Ho visto quanto la S^{ria}. V. ra mi ha scripto circa ad havere caro de vedere el ritratto mio; quel mando a quella, et più voluntiera lo manderia quanto asimigliasse a me; et non creda già la S. V. et proceda per defecto del maestro et invero credo non se trova a lui un paro; ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età si imperfecta; et io poi ho cambiato tutta quella effigie; talmente et vedere epsò et me tutto insieme non è alcuno che lo giudica essere fatto per me... (Arch. stor. dell'Arte 1888, 45 und 181; Uzielli I³ 291).

21 (152). Cecilia Gallerani. — Mc Curdy 41. — Ein andres Bildnis, als Madonna, die eine Rose segnet, befand sich ehemals bei einem Weinhändler Gius. Radici; der Rahmen trug die Inschrift: Per Cecilia usw. — Noch werden angeführt eines in vorgerückten Jahren (in età matura) in der Casa Pallavicini a S. Calocero in Mailand, worauf sie statt einer Laute eine Falte ihres Gewandes faßt; ein weiteres, das später in eine h. Cäcilie umgewandelt wurde, beim Prof. Franchi (Amoretti 38 Anm., 80, 165 fg.)

22 (152). Era cotto più che mai della Crivelli, ma lo faceva cum grande modestia et tanto cautamente del mondo (Arch. stor. lomb. 1901 I 149).

23 (152). L'Italia in forma di reina, che aveva in dosso una veste d'oro ricamata a ritratti di città, che rassomigliavano al vero e dinanzi le stava uno scudiero moro negro con una scopetta in mano (P. Jovius, Ragionamento sulle imprese). — Vergl. M. Caffi im Arch. stor. lomb. 1886, 405 Anm.

24 (152). Paris Bibl. Vél. 724. — Abb. bei H. Fr. Delaborde, Expédition de Charles VIII, zu S. 216.

25 (153). Nach Richter von 1494.

26 (153). Siehe Amoretti 58 Anm.

Kapitel V: Die Madonna in der Felsgrotte

1 (157). A di 2 d'aprile 1489 libro titolato de figura umana (R. II 1370).

2 (157). Von diesem Marco heißt es zu jener Zeit: stava con meco (R II 1458, Z. 6).

3 (157). Amoretti 49. Mit der Madonna mit der Wage im Louvre Nr. 465, die einen heiligen Michael und den Johannesknaben aufweist, kann das Bild nicht übereinstimmen, da das Louvrebild kleiner ist (0,90 cm hoch, 0,69 cm breit). — Ebensowenig stimmt es mit dem Schulbilde im Seminar von Venedig (Phot. Anderson 11797) überein, woran Bayersdorfer dachte.

4 (158). Giulio bei R. II 1460. Tommaso R. II 1459, 1460.

5 (158). Galeazzo bei R. II 1461: venne a stare meco. Salai R. II 1517, Z. 10.

6 (158). Siehe meine Arbeit: Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci, im Jahrb (Wien) 1906, 19.

7 (159). G. Chr. Romano. — Nach Luzio und Renier im Arch. stor. lomb. 1890, 117 war er der Sohn eines Isaia di Pippo de' Ganti da Pisa. Die Arbeit in Cremona kann sich nicht auf das berühmte Tor des Palazzo Stanga (jetzt im Louvre) bezogen haben, da dieses von einem Schüler Amadeos, Pietro da Rho, stammt. Dagegen fertigte er dort sein Hauptwerk, das Trecchidenkmal in S. Agata. 1498 machte der Künstler eine schöne Medaille auf Isabella, wie er solche auch auf Isabella von Aragon und auf Julius II. gefertigt hat, doch scheint er erst 1499 nach Mantua gekommen zu sein. Nach Venturi im Arch. stor. dell'Arte 1888, 49fg. wurden im Jahre 1506 er und Michelangelo als die primiscultori di Roma bezeichnet. Er starb 1512. Baldassere Castiglione pries ihn auch als Redekünstler.

8 (159). Die Canonica von S. Ambrogio wurde unvollendet 1499 im Stich gelassen. Hundert Jahre später sah der Kardinal Federico Borromeo noch die unverwendeten Säulen daliegen (Amoretti 88).

9 (161). Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris (1839) 426; derselbe, Treasures of Art in Great Britain (1854) III 168.

10 (161). Müller-Walde, Leonardo 113. —

Strzygowski im Jahrb. der K. Preuß. Kunstsamml. 1895, 168. — Gruyer in der Gazette des B.-Arts 1887 tome 35 p. 471 Anm. — H. Cook in der Chronique des Arts 1898, 235. — E. Motta im Arch. stor. lomb. 1893, 972 fgg. — F. Malaguzzi-Valeri in der Rassegna d'Arte 1901, 110.

11 (161). In der Urkunde heißt es: Wir waren übereingekommen ihnen zu malen „una ancona de figure de relevo misa tutta de oro fino et uno quadro de una nostra donna depinta a olio (weiterhin ist gesagt, diese Madonna sei fatta per lo dicto fiorentino, also Leonardo) cum due angeli grandi dipinti similiter a olio“, die ihnen von der Confraternità della Concezione per la chiesa di S. Francesco in Milano bestellt worden war, aber von den Bestellern (nämlich zwei Mitgliedern der Bruderschaft und dem padre frate Agostino) nicht gerecht abgeschätzt worden sei, da sie nur 800 Lire imperiali dafür geben wollten (während doch allein schon die Unkosten des Altaraufbaus soviel betragen hätten) und für die Madonna allein nur nach Gutdünken noch 25 Dukaten hinzufügen wollten. Beide Werke zusammen, der Altaraufbau und das Bild, seien vielmehr 300 Dukaten wert, „cum appare per una lista“, und davon entfielen allein 100 Dukaten auf das Gemälde der Madonna, „lo quale pretio hano trovato da persone quale hano voluto comprare dicta nostra donna.“ Die Einsetzung andrer erfahrener Abschätzer und zwar eines von jeder Seite, wird erbeten, „quod cechus non iudicat de colore“, welche Bemerkung sicherlich von Leonardo selbst eingefügt worden ist. Die neue Schätzung solle „cum lo suo sacramento“ (also unter Eid) gemacht werden. Andernfalls solle die genannte Madonna ihnen gelassen werden (lasciata), „considerato che solum la dicta ancona de relevo monta le dicto l. 800 imp., quale hano hauto dicti supplicanti, le quale sono andate in spesa utsupra“. — Die angeführte Liste hat sich leider nicht erhalten.

12 (162). Diego S. Ambrogio hat im Osservatore Cattolico vom 16. Januar 1909 darauf aufmerksam gemacht, daß es sich dabei um eine andre später zerstörte Kapelle gehandelt habe, als diejenige, an welche gewöhnlich gedacht wird: doch ändert das nichts an der Sachlage.

13 (163). Lomazzo (Trattato 1844 I 291 u. 362) sah das Bild in der Capella della Concezione vom h. Francesco; ebenso Torre (Ritratto di Milano 1674, 203), der noch hinzufügt, daß dieses Gemälde Leonardos sich anfangs in S. Gottardo, der Schloßkirche befunden habe, welche seit den Zeiten Azzo Viscontis durch die Franziskaner verwaltet worden war; dann aber unter Lodovico il Moro nach der Kirche S. Francesco hinübergebracht worden sei, als dieser Fürst S. Gottardo dem Orden wieder abnahm (eine Nachricht, die Motta freilich verwirft). Bianconi (Guida di Milano, 279) erwähnt 1787 das Bild bereits als „passata ad un luogo pio e partita da noi“. — Die Nachricht vom Einsturz der Kirche im Jahre 1688 bei Motta a. a. O. 976; daß dabei der Altaraufbau (die Ancona) nicht, wie Motta annahm, zugrunde ging, sondern noch 1781 in einem Inventar von S. Francesco als vorhanden aufgeführt wurde, hat Malaguzzi-Valeri (Rassegna d'Arte 1901, 110) mitgeteilt. — Aus Dokumenten, die in der Raccolta Vinciana II (1906) 81 fgg. von C. Decio mitgeteilt worden sind und nach denen die üblichen Angaben über den Verkauf an Hamilton (1796 für 30 Zecchini) hier berichtigt worden sind, geht hervor, daß der von Bianconi genannte luogo pio das Hospital von S. Catarina alla Ruota war, dem die 1781 aufgehobne Bruderschaft der Conzeption von S. Francesco angegliedert worden war und dessen Administratoren den Verkauf an Hamilton bewirkte.

14 (163). Cassiano del Pozzo, der 1625 Fontainebleau besuchte, verzeichnet es zuerst in seinem Diarium; dann wird es 1642 in der Beschreibung des Père Dan erwähnt (McCurdy 92; Herb. Horne 23). Müntz (172) gab an, daß es schon Franz I. gehört habe. — Frizzoni (in der Kunstchronik 1901/02, S. 267) sagt, es sei in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. von Holz auf Leinwand übertragen worden.

15 (164). J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei usw. (1902) 359. — Strzygowski im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1895, 168, erblickt hier dieselbe Art der Lichtführung, wie im Abendmahl, wo freilich die Beleuchtung durch die wirklichen Fenster des Raumes gegeben wird. — Wenn Müntz, Leonardo 174, sagt, die Füße der Maria seien unbekleidet, so muß dem ent-

gegengehalten werden, daß man sie überhaupt nicht sieht. — F. Rosen, Die Natur in der Kunst (1903) 309, macht noch darauf aufmerksam, daß Leonardo hier in souveräner Willkür der blauen Iris die rinnigen, gebogenen Blätter der verwandten Taglilie gibt und dem Wundklee die Blätter des Bittersüß. Pflanzenzeichnungen, teils in Rötel, teils mit der Feder, in Windsor (Grosv. 25—35) und Veilchen im Ms. B. (Abb. Müller-Walde Nr. 26).

16 (167). Waagen, Kunstwerke in Paris (1839) 426; Treasures (1854) III 169 (die Landschaft far more delicate and beautiful). — Mc Curdy 96.

17 (167). Madonna in der Grotte. — Die Turiner Zeichnung abgebildet bei Müller-Walde Nr. 64 zu S. 120; die in Windsor bei Richter, Litt. Works I Taf. 43 (siehe den Text S. 344); Braun 196; Grosvenor Publ. 75. — Ferner gehört dazu in Windsor die ausgezeichnete gehöhte Tuschzeichnung zu der hinweisenden Hand des Engels (Grosv. 72). Ähnlich die Kohlezeichnung für einen rechten Ärmel daselbst (Grosv. 69). — Mit dieser Komposition werden noch die folgenden Zeichnungen in Verbindung gebracht: diejenige zu einem Engel in Windsor (Grosv. Publ. 71); die Gewandstudie in Florenz (Braun 431) ist schon bei Gelegenheit der Taufe Christi erwähnt worden. — Zum mindesten überzeichnet ist der Kopf des Christkinds in Windsor in Rötel (Richter Taf. 44; Berenson, Drawings I 154, Mc Curdy Taf. 19). Kopien sind der Engelskopf in der Ambrosiana (Braun 27), der nach dem turiner gepaust ist, und die beiden Kinderköpfchen in Caen (Müntz 174 fg.). Ebenso das Christkind auf der Ambrosiana-Zeichnung (Müller-Walde Nr. 60 D auf S. 115). Die Studie zu einem stehenden Engel in der Ecole des Beaux-Arts in Paris (Müntz 167), auf der Motive aus dem Bilde nachgezeichnet sind, hat mit Leonardo nichts zu tun, obwohl Müntz (Chronique des Arts 1894, 231) sie für „archi-authentique“ erklärt. — Von den Kinderköpfchen im Louvre wird bei Gelegenheit des londoner Exemplars gehandelt werden. — Nicht von Leonardo und ohne Verbindung mit dieser Komposition sind die Madonnenzeichnung in Chatsworth (Br. 48; Müntz Taf. VI), der weibliche Kopf in Christ Church zu

Oxford (Colvin II 8; Müller-Walde Nr. 9) und derjenige in Paris (Br. 177, Abb. Müntz 215), alle von Boltraffio; endlich die Köpfe in Windsor (Müller-Walde Nr. 66 zu S. 79; Grosv. 6), in Florenz (ibid. Nr. 8), in der Galerie Borghese (ibid. Nr. 7 zu S. 24), in der Sammlung Holford in London, auch der von Gerli (Taf. 19) wiedergegebene, die der Schule Leonardos angehören.

18 (167). Strzygowski, Das Werden des Barock (1898) 20.

19 (167). Koopmann im Repertorium 1891, 360.

20 (168). Guthmann a. a. O. 376, Anm. 140.

21 (168). Mc Curdy 97.

22 (168). Er sagt S. 91: In the Louvre picture the head of Christ is not in exact profile, but is a shade nearer to full face. A little bit of the arch of the temple over the far eye is visible; and certainly more of the forehead and the upper lip than is seen in exact profile . . . More of the top of the head is visible in consequence, and the chin is thrown more in shadow. The modelling of the whole of the lower part of the face is that of a younger child.

23 (168). Dr. W. Stengel hatte die Freundlichkeit, noch darauf hinzuweisen, daß durch die Verschiebung der Mantelschließe mehr nach rechts die Kraft der Linie, die nach der Rechten der Maria hinführt, abgeschwächt wird; ferner erscheine hier der Spalt über dem Kopf der Maria als eine Fortsetzung ihres Gesichtsumrisses, während er in Paris weit wirkungsvoller in etwas abweichender Richtung geführt sei.

24 (169). Waagen, Treasures of art III 168: The decisive evidence, however, consists in the incomparably nobler expression, in the greater delicacy of drawing, and in the masterly modelling of the heads . . . All the rest being inferior, and some parts, such as the extremities, one and all, too clumsy, and the left hand of the Virgin feebly drawn.

25 (169). Gruyer in der Gazette des Beaux-Arts 1887, t. 35 p. 470. — Mc Curdy 98, wo es weiter heißt: The execution is apparently in part the work of another hand, and that not of a pupil whose individuality was absorbed in that of Leonardo, but of one who, having

learned his art in the earlier school of Milan, changed his method very little in his association with the greater painter, the result showing most perceptibly in the leaden flesh colouring and the opaques of the entourage.

26 (169). Morelli in den Galerien Borghese und Doria Pamfili (1890) 235, wo er den Künstler, den er sowohl von Preda als auch von dem Maler der Pala Sforzesca sondert, bloß als einen Schüler und Nachahmer Leonardos bezeichnet. — H. Cook in der Einleitung (S. L) des Katalogs der Mailänder Ausstellung im Burlington Club 1898. — Ebenso Wölfflin und Pauli. Meine Arbeit über Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci im Jahrb. d. Kunsthist. Samml. (Wien) 1906, 32 fgg.

27 (170). Abb. bei Müller-Walde Nr. 62—63. Mc Curdy (90) behauptet freilich, der Kopf des Johannesknaben, der nach einer Überarbeitung (durch Preda selbst) gepaust worden ist, gehöre zum Louvrebilde, was jedoch nur aus seiner Stellung innerhalb des Zeichens papiers gefolgert worden zu sein scheint, während dies beim Pausen sehr wohl hat abgeändert werden können. Camille Benoît hatte übrigens die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß die Maße der Zeichnung von denen des Kopfes auf dem Louvrebilde abweichen, woraus die Zugehörigkeit zu dem londoner Bilde hervorgeht: auf der Zeichnung sei der Kopf, vom Ansatz des Ohres bis zum Ende des linken Auges gemessen, nur 4 cm breit, und ferner vom Ansatz der Stirnhaare bis zum Kinn 9 cm lang; im Louvrebild dagegen 5 cm breit und nur 8 cm lang. Von den Köpfen zum Christkinde sagt Mc Curdy, daß sie keinem der beiden Bilder vollkommen entsprächen. Der Johannesknabe in London scheint übrigens nach demselben Modell gefertigt worden zu sein, das zum Christkinde auf Predas Madonna Litta gedient hat.

28 (170). Wölfflin, Die klassische Kunst 21; Gronau 112.

29 (170). It is a question of degree whether the possession of these qualities must be held to denote it a work by Leonardo himself, or whether the facility of execution is attained by a pupil (Mc Curdy 97).

30 (171). Koopmann im Repertor. f. Kunst-

wiss. 1891, 356; Müller-Walde in seinem Leonardo (1889) 114.

31 (171). Müller-Walde dagegen hebt in ganz willkürlich subjektiver Weise hervor: „Besonders störend wirkt die theatrale Stellung des Engels, welcher, unbekümmert um den zu seinen Füßen sich abspielenden Vorgang, aus dem Bilde herausschaut und in aufdringlicher Gebärde mit der rechten Hand nach links deutet. Durch das unschöne Hineinragen des letzten in den Raum zwischen dem Kopf Jesu und der Linken Mariä werden die innigen Beziehungen, welche auf der londoner Darstellung zwischen beiden wirksam waren, gewalttätig zerstört; das krampfhaft Zusammenkrallen der Finger raubt den letzten Rest jener tiefen Bedeutung, welche wir drüben in dem Vorstrecken der Hand der Mutter bewunderten. Sehr unvollkommen ist auch die Bildung der Rechten der h. Jungfrau, sowohl das häßlich herausgedrückte Handgelenk, als auch besonders der zu kurz geratene Daumen, der die durch das Fortfallen des Kreuzesstabes entstandene Lücke auszufüllen bestimmt ist (während der Kreuzesstab doch erst nachträglich hineingemalt worden ist) . . . Und nun zu der Modellierung der Fleischpartien überzugehen, wie flau erscheinen da die Züge der Maria, wie wenig straff das Aufsetzen ihres Halses, wie matt die Formung der Augenlider des Engels, die im Gegensatz zu der korrekten Zeichnung auf dem turiner Blatte unangenehm geschlitz sind, und wie weit steht die Struktur der Muskeln bei den Kindern und die Behandlung der Hautfalten, vornehmlich am rechten Oberarm des Johannes und an den Fingergelenken des Jesusknaben, hinter den entsprechenden Teilen des londoner Gemäldes zurück . . . Die Haare, welche auf der londoner Tafel flaumig zart die Köpfe zieren und ergänzen, liegen hier schwer und perückenartig auf, die Felsen wirken massig und düster, der Bach im Hintergrunde links gleicht einem schlammigen Sumpfe, die Blumen vorn am Weiher sind dürftig und schablonenhaft.“

32 (171). Im Art Journal 1894, 166 sprach sich J.-P. Richter zugunsten des pariser Bildes aus; dem traten Poynter, der Direktor der londoner Nationalgalerie, in dem gleichen Blatt S. 229, und dessen Vorgänger Burton im

Nineteenth Century 1894, Juli entgegen (Burton führt 84 Anm. 2 an, auf dem pariser Exemplar sei der Kopf der Maria so übermalt, daß er zum größern Teil den Leonardoschen Charakter eingebüßt habe; der ganze Körper, die Schulter und der Oberteil des rechten Armes des Johannesknaben, zum Teil auch sein Kopf, seien übermalt; das Gesicht des Engels sei durch Übermalungen, die eine fahle Farbe angenommen hätten, entstellt; das Gesicht des Christkinds befinde sich in einem bessern Zustande, sei jedoch auch nicht unberührt. In der Chronique des Arts 1894, 221 schloß sich Frizzoni der Ansicht Richters an, ebenso Müntz, S. 231; während Geymüller (S. 244) sich in dem Sinne aussprach, daß das londoner Bild doch einige Teile habe, die nur von Leonardo selbst herrühren könnten, und daß nicht alle Änderungen auf diesem Bilde der Art seien, daß man sie als „regrettables“ bezeichnen könne; er hielt es also für eine Wiederholung, die wahrscheinlich ein Schüler vollendet habe. — 1898, im Jahre der mailänder Ausstellung des Burlington Club, schrieb von neuem Müntz in der Chronique des Arts 214 über diese Frage und H. Cook S. 235. — 1902, nachdem die Kopie von Áffori (s. weiter) entdeckt worden war, behandelte Frizzoni nochmals die Frage in der Kunstchronik N. F. XIII [1901/02] 267. — Im Arte 1907, 321 habe ich eingehend über die ganze Frage gehandelt.

33 (172). Kopien. — Nach dem pariser Exemplar (1,11 × 1,99) sind die folgenden Kopien angefertigt:

1. Ambrosiana.

2. S. Chéramy, Paris—155 × 125. 1897 auf Versteigerung Plessis-Bellier gek. 1908 verkft. Abb. Les Arts 1907, Nr. 64, S. 5. — Miniaturmaß. Ausführung. Gut, aber der Ausdruck zu kindlich u. etwas vergrößert. H. Cook (Chron. des Arts 1898, 235) meint, sie könnte 1516 bis 1519 von Fr. Melzi in Frankreich ausgeführt sein. — Im Hintergrund die flor. Domkuppel (Müntz 506).

3. Samml. Weber, Hamburg, 76,5 × 59. — Links statt der Felsen eine Flachlandschaft.

4. Ehemals beim Schriftst. Tomm. Grossi in Mail., der sie von einem deutschen Maler v. Feller in Mail. hatte — 54 × 48. — Auf der

Rücks. bez.: o Marcos egrafe, also v. M' d' Ogg. — In der Landh. eine Kuppel, welche an den flor. Dom erinnert, wie bei Chéramy (D. S. Ambr. im Osserv. Cattol., 7. März 1908).

5. Contessa Rosa Bertoglio in Mail., klein.

Die übrigen Kopien sind nach dem londoner Exemplar ausgeführt (92 × 1,83):

6. Mus. v. Neapel. Statt dem Felsen eine offene Landschaft, von viel zu feiner Ausführung. Geht unter dem Namen Nicc. dell' Abbate, scheint aber eher Ces. Magni anzugehören. Als Waagen sie 1841 sah (Treas. III 168), fand er seinem Geschmack gemäß die Köpfe von weit größrer Würde als auf dem Louvrebilde.

7. Mus. Civico, Mailand, von mäßigem Wert. Geschenk Crespis.

8. In der Kirche v. Áffori, nahe v. Mail. Wurden 1901 wieder entdeckt. D. S. Ambr. schrieb darüber an versch. Stellen, bes. in der Rass. d'Arte 1901, 85, wo er Abb. von ihr und der neapler brachte. — 67 × 82. Der nob. Don Luigi Taccioli hatte das Bild 1844 durch Testament der Kirche wieder geschenkt. — S. Ambr. hält es für ein Orig. Leon. — Der Johannesknabe hält den Kreuzstab, der im lond. Ex. hinzugefügt worden war. — Jacobsen (Rep. 1901, 375 Anm. 57) hebt den luinesken Char. hervor. — Im Arte 1901, 353 wird es aber der Sch. Luinis um 1520—1540 zugesch. — Frizz. (Kunstchron. N. F. XIII [1901/02] 267) bezeichnet es als gute Kopie aus der 1/2 d. 16. Jt., von luineskem Cha., doch nicht Luini selbst.

9. Brera, von Bern. de' Conti 1522; befand sich früher in der S. Bonomi Cereda in Mail.; dann scheint sie eine Zeitlang der Kais. Friedr. gehört zu haben, da Bode sie 1889 (Gaz. I, 495 fgg.) als auf Schl. Friedrichskron befindl. bezeichnet. Sie ist eine schwache Nachahmung, worauf der kl. Joh. das Chr. küßt.

10. Vercelli, Acc. d. B. Arti, 75 × 45, wohl fläm., hart u. trocken (wie die folg. nach S. Ambr. im Oss. Catt. v. 7. 3. 1908).

11. Pavia, Pinac. del Mus. Bonetti, klein, auf Holz. Im Vordergrund ein Felsen. Schwache Kop. von M'd'Ogg. oder andrem Schüler.

12. Signori conti Sormani Andreani-Verri, in deren Pal. am Corso di P. Vittoria. 1,50 ×

1,13, auf Holz. — Mit einem Rebhuhn u. 2 Vögeln. Ohne Heiligenschein. Wahrsch. v. M. d'Ogg.

34 (172). Abb. bei Venturi im *Arte* 1893, 415; Phot. Anderson 11797. Bayersdorfer fand in diesen beiden Nebengestalten mit Recht leonardosche Typen und sah sich an die Madonna von Vaprio erinnert. Venturi hält an Boltraffio fest. Gronau (in einer Besprechung meines Preda in Jaffés Monatsberichten 1906) glaubt dieselbe Hand darin zu erkennen, welche die Keuschheit bei Czartoryski gemalt hat. Mich erinnert das Bild an die Mandolinenspielerin der Ambrosiana.

Kapitel VI: Das Reiterdenkmal

1 (174). Der betreffende Auftrag an den Baumeister des Kastells, Bartolomeo Gadio von Cremona, ist vom 26. Nov. 1473 datiert; am 29. Nov. kann dieser bereits melden, daß ein Sohn des Maffeo da Civate bereit sei, das Denkmal in einem Jahre für 2000 Dukaten auszuführen, jedoch nicht in Guß, sondern *de rame batuto a martello* (also getrieben) e dorato, wobei das Gewicht tausend Pfund nicht übersteigen werde; doch scheine diese Herstellungsweise ihm, dem Berichtstatter, nicht geeignet. — Die Goldschmiede *Christoforo di Mantegazi* und Gebrüder, die damals an der Certosa von Pavia arbeiteten, erboten sich, wenigstens einen Messingguß von Daumesdicke (*de recalco fino et grossa tanto quanto è grosso uno dito policho*) zu fertigen, im Gewicht von etwa 6000 Pfund, für 1800 Dukaten, innerhalb eines Jahres (*Beltrami, Castello di Milano* (1894) 313 fgg. Vgl. *P. Ghinzoni im Arch. stor. lomb.* 1878, 140). — Die Pferde, welche derselbe Fürst außen am mailänder Kastell malen ließ (*Arch. stor. lomb.* 1890, 419), stehen damit in keinem Zusammenhang.

2 (175). *Beltrami, Cast. di Milano* (1894) 436 fg.; vgl. *Müller-Walde im Jahrb. d. K. Pr. K. S.* 1897, 119, der hieraus den Schluß zieht, daß Leonardo im Februar 1482 schon in Mailand gewesen sein müsse. — Der Brief *Arriгонis* mit dem Epigramm befindet sich im *Sforza-Archiv* der pariser Bibliothek.

3 (175). Diese Stelle des *Cod. Atl.* 316 war schon von Richter, *Litt. Works II* 1347 veröffentlicht; doch hat erst *Müller-Walde* (im *Jahrb.* 1897, 99) ihre Bedeutung erkannt.

4 (176). *Colleoni*. — *Colleoni* war 1475 im Alter von 75 Jahren auf seinem Schloß Malpaga gestorben und hatte sich in seinem Testament erbeten, daß ihm auf dem Markusplatz in Venedig ein Reiterstandbild errichtet werden möge. Dieser Platz aber konnte ihm nicht zugestanden werden. Den Auftrag zu dem Bildwerk erhielt dann *Verrocchio* 1479 und lieferte sein Modell aus weißem Wachs im Herbst 1481 in Venedig ein. 1483 siedelte der Meister selbst nach Venedig über. Bei seinem Tode 1488 hinterließ er ein Tonmodell für das Pferd und den Reiter, wonach *Alessandro Leopardi* bis 1496 den Guß ausführte, indem er die Verzierungen an der Rüstung, dem Zaumzeug und der Satteldecke hinzufügte (*M. Mackowsky, Verrocchio*, 1901, 72 fgg.).

5 (176). *Kunstchronik* 1906/07, 194.

6 (176). Da der Kopf auf dem Denkmal in Venedig nicht mit dem des wirklichen *Colleoni* übereinstimmt, hat es wenig Zweck, den ähnlichen Kriegerkopf der Sammlung *Malcolm* dadurch durchaus mit *Colleoni* in Beziehung bringen zu wollen, daß man (mit *H. Brockhaus*) den Löwenkopf auf dem Harnisch sinnbildlich auf *Colleone* deutet, während doch der Feldherr selbst dafür gesorgt hatte, daß die Herkunft des Namens durch die drei *coglionis* seines Wappens klar genug werde.

7 (176). Als ein Beweis dafür, daß damals der Sinn für Reiterdenkmäler sich wieder erhob, mag der Umstand gelten, daß 1474 der Papst *Sixtus IV.* dem *Marcaurel* vor *S. Giovanni* im Laterano einen neuen Marmorsockel geben ließ (*Müntz, Les arts à la cour des papes III*, 1 [1882] 176 fg.).

8 (177). Der Brief von *Müller-Walde* im *Jahrb. d. K. Pr. K. S.* 1897, 155 nach dem Original im florentiner Staatsarchiv veröffentlicht (bei *Solmi* 57 ungenau wiedergegeben): „*El signore Lodovico è in animo di fare una degna sepultura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello, cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il duca Francesco armato. Et perchè S. Exc. vorrebbe fare una cosa in superlativo grado,*

m'a detto per sua parte vi scriva che desiderbbe voi gli mandasti uno maestro o dua arti a tale opera: et per ben che gli abbi commesso questa cosa, in Leonardo da Vinci non mi pare si consuli molto la sappi condurre.“

9 (177). Platinos Brief (nach dessen Epistole, Mailand 1506) von Bossi, *Del Cenacolo* 258 wieder abgedruckt: „Tetrastichon meum iis litteris inclusum velim pro tua humanitate, mi patruae, per unum ex famulis tuis Leonardo Florentino nobili statuario quamprimum meo nomine reddendum cures. Quod a me jam pridem ipse petierat; et ego receperam me facturum in statuam equestrem loricatam, quam . . . positurus est . . . neque tamen temere suspicor item a compluribus aliis eundem artificem petiisse, qui multo fortasse disertius rem ipsam expriment“. — Die Verse im *Arch. stor. lomb.* 1904 II 286.

10 (177). Im *Cod. C 15 v.* (Richter II 720).

11 (178). Der Umstand, daß diese Zeichnung der einen der vier auf einem Blatt gestochenen Darstellungen des Pferdes (Abb. bei Courajod 15) auch in bezug auf die Richtung entspricht, läßt übrigens darauf schließen, daß sie, wie die Behandlungsweise zeigt, nicht von Leonardo herrührt, sondern nur nach dem Stich kopiert ist, somit das Denkmal von der Gegenseite zeigt und in dieser Hinsicht zu Schlußfolgerungen über die Gestalt des Modells nicht verwendet werden kann. Behält man dies im Auge, so bleibt allein die Silberstiftzeichnung für die Bewegung maßgebend.

12 (180). So kommt (nach Richter II S. 4) unter vierzig Studienblättern über die Bewegung des Pferdes ein galoppierendes Pferd überhaupt nur einmal vor.

13 (180). Außer dieser und der bereits angeführten Rötelzeichnung mit dem Gerüst im *Cod. Atl.* sowie einer Silberstiftzeichnung beim Earl of Pembroke in Wilton House (siehe das Reproduktionswerk von Strong, Teil III 1901) befinden sich nahezu alle Entwürfe für das Reiterdenkmal in Windsor.

14 (180). Wegen der damals üblichen Gußtechnik verweist Richter auf Vasari, *Introduzione della scultura*, Kap. IV.

15 (181). Die Darstellung des Marchese Girolamo d'Adda (in der langen Anmerkung

seines Aufsatzes über Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant, in der *Gazette des B.-Arts* 1868 II 144; Sonderabdruck S. 22), wonach schließlich die Wahl zu gunsten des ruhig ausschreitenden Pferdes ausfiel, ist so überzeugend, daß wir uns ihr durchaus anschließen müssen. Wiedergaben des von Leonardo gewählten Typus erblickt er in den gleichzeitigen Miniaturen, die dem mailänder Druck von Simonettas Leben des Francesco Sforza von 1490 und Gambagnolas Manuscript des Lebens des Jacopo Attendolo Sforza von 1491, beide in der Pariser Bibliothek, beigegeben sind. — Für die Darstellung des galoppierenden Pferdes kann Leonardo nach Müntz 271 Anm. 2 Anregungen aus antiken Münzen geschöpft haben; das Motiv des überrannten Feindes kommt auf solchen des Lucius Verus, des Probus vor (Froehner, *Méd. de l'Emp. Rom.* S. 93, 242); auch auf Gemmen kommt es vor (C. de Mandach in der *Chron. des Arts* 1904, 327), wie deren Lodovico il Moro besessen hat; Furtwängler (*Antike Gemmen* [1900] Taf. 25, Nr. 52) gibt eine solche wieder. — Der Stich mit den vier Darstellungen des galoppierenden Pferdes, zwei mit dem niedergeworfenen Feinde oben, zwei mit dem Baumstumpf unten, der wahrscheinlich erst gegen Ende des Jahrhunderts entstanden ist (Abb. bei d'Adda S. 25 des Sonderabdruckes), zeigt, daß dieses bewegte Motiv noch seine Berühmtheit bewahrt hat, nachdem die Wahl zu gunsten der ruhigeren Darstellung ausgefallen war. — In der Sammlung Thiers befand sich eine Statuette, die jedoch von den Leonardoschen Entwürfen insofern abweicht, als sie einen Paßgänger mit vorgesetztem rechtem Vorder- und Hinterbein darstellt. Der Reiter sitzt mit zurückgebogenen Beinen ruhig darauf, die Linke in die Hüfte gestemmt, mit der Rechten den Kommandostab haltend; sein Kopf ist leicht nach rechts und hinweggewendet (Abb. bei Blanc in der *Gaz. des B.-Arts* 1862 I 289).

16 (181). Einige Schatten sind darauf, außer den mit der Feder gezeichneten, mit dem Pinsel in zeichnerischer Art aufgesetzt. Der Grund ist dunkelviolett-bräunlich.

17 (182). E si trovò dopo la morte sua (di Antonio) il disegno e modello che a Lodovico

Sforza egli aveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza, duca di Milano; il quale disegno è nel nostro libro, in due modi: in uno egli ha sotto Verona; nell' altro egli tutto armato e sopra un basamento pieno di battaglia fa saltare il cavallo addosso a un armato: ma la cagione perchè non mettesse questi disegni in opera non ho già potuto sapere (Vasari III 297).

18 (182). L. Courajod, Leonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza, Paris 1879 (Wiederabdruck von Artikeln aus der Gaz. des B^eArts, Nov. 1877, und aus L'Art, Jahrg. V, Bd. 4), 50; Abbildung auf S. 3. — Über die weitere Litteratur siehe Müntz 148, Anm. 1. — Geymüller (Gaz. 1886 II 162) hatte die Zeichnung als pas digne de Pollaiuolo bezeichnet. — Fabriczys Annahme (Repertor. 1895, 250), daß es sich vielleicht um Pollaiuolos Entwurf zu einer Reiterstatue des Gentile Virginio Orsini handle, der ihn 1494 aufgefördert hatte, seine Bronzebüste zu machen, worauf Pollaiuolo ihm antwortete, daß er ihn noch lieber in ganzer Gestalt zu Pferde bilden werde, erscheint angesichts der Übereinstimmung mit Leonardo wenig glaubhaft. — Morelli freilich, der nach Mongeri (Arch. stor. lomb. 1877, 1017) schon 1869 die Münchner Zeichnung Pollaiuolo zugeschrieben hatte, hielt in seinem Buch „Die Werke italienischer Meister usw.“ (1880) 106 fgg. an dieser seiner Bemerkung unbedingt fest. — Daß Bacchiacca später die Münchner Zeichnung für sein Leben des h. Acasius, in den Uffizien, verwendet hat, ist durch Frizzoni im Arch. stor. dell'Arte 1895, 103 fg. nachgewiesen worden.

19 (182). Di quel di Pavia si lauda più il movimento che nessun' altra cosa; — L'imitazione delle cose antiche è più laudabile che quella delle moderne; — Non può essere bellezza e utilità, come appare nelle forze e negli omini; — Il trotto è quasi di qualità di cavallo libero; — Dove manca la vivacità naturale bisogna farne una accidentale (Cod. Atl. 145, Richter II 1445). — Eine rohe alte Abbildung des Regisole wiedergegeben im Berliner Jahrbuch 1899, 81 fg.

20 (182). Richter II 1458 Z. 9; 716–18; 1384; von Solmi 59 nicht richtig wiedergegeben.

21 (182). Auch Bandello nennt, wie spä-

ter anzuführen sein wird, die Corte Vecchia als die Stelle, wo Leonardo an dem Kolof arbeitete; da dabei hervorgehoben wird, daß er die Arbeit abwechselnd mit derjenigen am Abendmahl betrieben habe, so deutet diese Notiz bereits auf die nächstfolgende Zeit, denn das Abendmahl wird er kaum vor der Mitte der neunziger Jahre in Angriff genommen haben. — Die Masse des Saales in der Corte Vecchia gibt Müller-Walde (Jahrb. 1897, 161) nach einer Notiz Leonardos über die Sala di corte auf 128 Schritt Länge und 27 braccia Breite an; das sind übrigens ungefähr die gleichen Maße wie die des Ballsaales im Schloß von Pavia (siehe Arch. stor. lomb. 1876, 547), die 120 braccia für die Länge, 24 für die Breite und 40 für die Höhe betragen.

22 (182). . . . arcus

Ipse triumphalis jam designatus equestris
Excepturus Heri fulgentia signa colossi.

(Amoretti, Memorie 160).

. . . Expectant animi molemq̄ futuram
Suspiciunt; fluat aes; vox erit: ecce Deus.
(Epigr. I. IV.)

23 (182). . . . ma à tanta facenda che non la finirà mai (Richter II 1347).

24 (183). . . . del cavallo non dirò niente perchè conosco i tempi (Richter II 1345 Z. 11).

25 (184). Nach der bereits angeführten Stelle über die Dauer von Leonardos Aufenthalt in Mailand fährt er fort: „et certo che la dignità dell' opera era tale che non si poteva dire avere perduto il tempo e la fatica. Ma la ignorantia et trascuragine di alcuni, li quali si come non conoscono le virtù così nulla l'estimano, la lasciò poi vituperosamente roinare; et io vi ricordo et non senza dolore et dispiacere il dico una così nobile et ingegnosa opera fatta bersaglio a balestrieri Guasconi.“

26 (184). „Fece di terra un cavallo di smisurata grandezza, suvvi il duca Francesco Sforza, per gittarlo di bronzo: ma da tutti fu giudicato impossibile, perchè voleva gittarlo di uno pezzo“ (C. v. Fabriczy im Arch. stor. ital. 1896, 351).

27 (184). Et in mentre che lavorava il cavallo per gittarlo di bronzo per revolutione dello stato tornò a Firenze . . . (C. v. Fabriczy im Arch. stor. ital. 1893, 88).

28 (184). *Finxit etiam ex argilla colosseum equum Ludovico Sfortiae, ut ab eo pariter aeneus, superstante Francisco patre illustri imperatore, funderetur; in cuius vehementer incitati et anhelantis habitu et statuariae artis et rerum naturae eruditio summa deprehenditur* (Tiraboschi IX 121; auch bei Bossi, *Del Cenacolo*, 20 abgedruckt). — Aus dieser Schilderung des Pferdes ist später ohne Grund gefolgert worden, daß es im Galopp gebildet gewesen sei, während doch damit nur dessen Lebendigkeit bezeichnet werden sollte.

29 (184). Vasari IV 33. — In der ersten Ausgabe folgt auf die Worte: *perchè essendo di tanta grandezza, in volerlo gettar d'un pezzo, nur der Schlusssatz: lo cominciò acciò fossi difficoltà di condurlo a perfezione; während es in der zweiten heißt: vi si vedeva difficoltà incredibile . . . usw.* — Im Leben des S. Gallo IV 276.

30 (184). Siehe darüber weiteres bei Müntz 156 Anm. 3.

31 (185). Nach Richter II S. 5.

32 (185). *Le figure de rilievo, che paiono in moto, posandole in piè, per ragione deon cadere inanzi* (R. II 709).

33 (185). Herman Voß hat in seinem lehrreichen Aufsatz über Schlüters Großen Kurfürsten (im *Jahrb. d. K. Pr. Kunsts.* 1908, 137 fgg.) die Gangart zusammengestellt, welche bei den einzelnen Denkmälern zur Anwendung gekommen ist. Danach handelt es sich bei Donatello und Verrocchio, nach dem Vorbild der Marcusrosse, um Paßgänger, wobei freilich mit Rücksicht auf die Standfestigkeit des Werkes nur die eine Vorderhand erhoben dargestellt werden konnte. Bei Leonardo dagegen setzte das Pferd seine Beine in der Diagonale, wie beim Marcaurel in Rom und dem Regisole in Pavia; dabei konnte die Bronze auf zwei Beinen aufruhren. Ebenso haben es Giovanni da Bologna bei seinem Reiterdenkmal Cosimos I. auf der Piazza della Signoria und Schlüter gehalten.

34 (187). . . *l'admiranda e stupenda equestre statua la cui altezza da la cervice a piana terra sono braccia 12 cioè 36 de la qui presente linea ab* (diese beigezeichnete Linie mißt 20 cm; Amoretti Mem. 82 Anm. rechnet die

12 braccia auf 7,639 m um) e tutta la sua enea massa a libre ca 200000 (das Pfund ca. 333 $\frac{1}{3}$ gr) ascende, che di ciascuna l'oncia comuna fia el duodecimo, alla sanctissima invicta vostra paterna memoria dicata, dall'invidia di quelle de Fidia e Prasitele in monte cavallo al tutta aliena (bei Müller-Walde, *Jahrb.* 1897, 162).

35 (187). In einer Besprechung von Uzielli I, 2 im *Archivio storico dell'Arte* 1896, 461 fgg.

36 (187). „Dicono che Leonardo de Vinzo Toscano valente scultore, volendo fare un cavallo di metallo al Duca di Milano, non si fidò di una fornace sola, ma ne volse tre, le quali potessero disfare il metallo che in esso cavallo vi andava; la ragione che dava, diceva che il fuoco d'una fornace non poteva far venir in bagno tanta quantità di metallo, perchè non poteva azzivare per sino al fondo: ancora che di sopra si vedesse il metallo disfatto, non per questo era disfatto quello da basso: per la gran quantità e per il grave peso non si puol maneggiare con perticoni ancora che sia disfatto; . . .“ (F. de Marchi, *Architettura militare*, Rom 1810 III 203, angeführt in Uzielli I 2 171 und in Bossi *Del Cenacolo* 259).

37 (188). R. II 710 Z. 31: . . . *fornello che a quella parte à a porgere il suo metallo; — Z. 37: . . . e questo si fa acciochè 'l fornello delle gambe le empia e che dalle gambe non abbia a scorrere (nicht socorrere) alla testa, che sarebbe impossibile.*

38 (188). R. 737, Z. 19: *Se avessi a fare uno getto di cento mila libbre, fallo con 5 fornelli con 2000 libbre per ciascuno o insino 3000 libbre il più.*

39 (189). Ricordandove che dicta forma quale è lie a Milano come havemo dicto, ogni die se va guastando perchè non se ne ha cura . . . (Gius. Campori, *Nuovi documenti per la vita di L. da V., Modena* 1865, 4^o (Estr. dal. vol. III. degli Atti e Mem. della R. Deput. di Storia patria per le Provincie Modenesi e Parmensi); auch in der *Gazette des B.-Arts* 1866 I 39).

40 (189) Richter II 725; Müller-Walde im *Jahrb. d. K. Pr. Kunsts.* 1897, 166; Überschrift: *Sepulcro di messer Giov. Jac. de Trivulzo: spesa della manifattura e materia del Cavallo.*

Drittes Buch: Mailand

Kapitel I: Das Abendmahl (I)

1 (195). Die Dominikaner waren 1458 von ihrem Hauptkloster in Pavia nach Mailand abgesandt worden. 1460 schenkte ihnen dort Gaspare Vimercato das Grundstück; die Schenkungsurkunde darüber wurde 1463 aufgesetzt. Von 1464 bis 1482 war das Kloster erbaut worden; dann wurde die Kirche errichtet (C. Cantù im Arch. stor. lomb. 1879, 223 fgg.)

2 (195) Siehe Paciolis Zeugnis weiter unten; ebenso die Erzählung Bandellos.

3 (195). Lodovico und Beatrice. — So auch Mongeri Guida 512 und D. Sant'Ambrógio im Arch. stor. lomb. 1892, 417. Nach Mongeri wurden die Fruchtkränze über Leonardos Abendmahl erst 1856/57 aufgedeckt, was sich wohl auf die beiden an den Langwänden befindlichen bezieht. Im Arch. stor. dell'Arte 1895, 27 fgg. hat S. Ambrogio nachgewiesen, daß die Mönche und Nonnen zuunterst links und rechts auf der Kreuzigung von Bernardino de' Rossi hinzugefügt worden seien und zwar, wie er meint, 1497 nach dem Tode Beatrices, und jedenfalls gleichzeitig mit den von Leonardo hineingemalten Figuren. Hier schreibt er auch die Verzierung der Langwände de' Rossi zu. — Die Namen der in den Runden Dargestellten gibt er im Arch. stor. lomb. a. a. O. 417, wo auch die Inschriften bei den Wappen der Lünetten wiedergegeben sind. Danach müssen diese Wappen zwischen Ende 1494 und Ende 1496 gemalt worden sein, da Lodovico schon als Du(x) Mli angegeben und Beatrice noch genannt wird. Das würde zu der angenommenen Entstehungszeit um 1495 stimmen.

4 (196). Die Fruchtkränze. — Cavenaghi (in seinem Bericht bei Beltrami, Il Cenacolo 1495—1908) erwähnt freilich keinen solchen Unterschied der Technik. Der blaue Grund oberhalb der Wappen sei mit goldenen Sternen besät gewesen (dasselbst 51). Erfreulich ist, daß bei dieser Gelegenheit Leonardos Urheberschaft an den Fruchtkränzen in unzweideutigster Weise anerkannt wurde. Cavenaghi sagt daselbst darüber: le mirabili lunette decorate con guirlande e targhe d'imprese sforzesche, per la inespugnabile finezza del dettaglio, la larghezza decorativa e la profondissima penetrazione della forma, risultano ad evidenza opera di Leonardo. Müller-Walde hat im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1897, 147 nachgewiesen, daß Skizzen Leonardos für die Fruchtkränze sich auf der Studie desselben zum Kopf des Bartholomäus, einem kleinen Blatt in Windsor, befinden, dessen Rückseite Notizen über Carrucole, also wohl über die Befestigung des Santo chiodo (siehe darüber weiter) enthält. Leider habe ich sie dort nicht finden können. — Wenn übrigens Müller-Walde (dasselbst 111) meint, diese Wappen müßten noch vor dem Ende des Jahres 1494 ausgeführt worden sein, da Beatrice d'Este darin noch als Herzogin von Bari aufgeführt werde, also bevor sie am 22. Okt. 1494 Herzogin von Mailand wurde, so ist das nicht richtig. Das Wappen rechts vom Beschauer trägt nur die Inschrift: SFAN DVX BAR, ohne einen weiteren Namen; Lodovico und Beatrice werden aber im mittleren Schilde bereits als Duces Mediolani bezeichnet (die Inschriften im Arte 1909, 153).

5 (197). Müntz (191) hatte diese Zeichnung auf die Einsetzung des Abendmahls gedeut-

tet, Rosenberg (65) insbesondere auf die Einsetzung des Weines, nach Matthäus.

6 (199). Über die Apostelköpfe in Weimar und Straßburg wird weiterhin bei den Kopien zu handeln sein.

7 (200). Diese Zeugnisse zusammengestellt bei G. Bossi, *Del Cenacolo*, 1810, 4^o.

8 (201). Amoretti (167) erwähnt ein solches Gemälde als zu seiner Zeit (um 1800) im Hause Vedani zu Mailand befindlich.

9 (202). Daß es sich hierbei tatsächlich nur um einen Scherz Leonardos handelte, wie ein solcher ähnlich auch von Michelangelo erzählt wird, beweist der Umstand, daß der damalige Prior des Klosters, Padre Vincenzo Baldelli de Castronovo, uns als ein Mann von ehrfurchtgebietendem und zugleich einnehmendem Äußern geschildert wird (Leonardo Alberti beschreibt ihn, nach Amoretti 70 Anm. 1, in seinem Buche *De viris illustr. ord. praedicat.* 47, als „facie magna et venusta, capite magno et procedente aetate calvo, capillisque canis consperso“.) — Vasari (30) verpflichtet in diese Geschichte den Bericht Bandellos (s. weiter), wenn er erzählt, der Prior sei ungeduldig geworden, weil er sich darüber gewundert habe, daß Leonardo gelegentlich halbe Tage lang in seine Gedanken versunken gewesen sei (was bei Giralaldi nicht steht); und fügt von sich aus hinzu, daß der Künstler „darauf dem Herzog klar gemacht habe, höhere Geister (ingegni elevati) förderten bisweilen ihr Werk gerade dann am meisten, wenn sie am wenigsten daran arbeiteten“; darauf habe er mit der Abkonterfeigung des Priors gedroht.

10 (202). Gegen diese Anekdote scheint zu sprechen, was Richardson über diesen Kopf sagt (s. weiter).

11 (203). Bossi, *Del Cenac.* 23. — Mc Curdy (103) meint, Bandello sei damals etwa siebenzehnjährig gewesen.

12 (204). Siehe Uzielli, *L. da V. e tre gentildonne milanesi*, Pinerolo 1890, 5 Anm. 1.

13 (204). In dem lateinisch geschriebenen Leben Leonardos, das Tiraboschi in seiner *Storia della Lett. Ital.* X, 290 veröffentlicht hat, bei Bossi 20.

14 (204). Dies wird sich wahrscheinlich ereignet haben, als Ludwig XII. sich vom 6. Oktober bis zum 7. November 1499 in Mailand

aufhielt und Cesare Borgia, die Herzöge von Ferrera und von Savoien, den Markgrafen von Mantua u. a. in seiner Umgebung hatte (siehe Uzielli II, 601). Auch Vasari (51) erzählt schon in der ersten Ausgabe, daß die Vorzüglichkeit dieses Gemäldes in dem König von Frankreich (es sind erst die Herausgeber, die dabei irrigerweise den Namen Franz I. nennen) den Wunsch erzeugt habe, es in seine Heimat zu entführen; daher habe er auf alle mögliche Weise zu erfahren gesucht, ob da nicht Architekten vorhanden seien, die es mit Balken und Eisenstangen so hätten stützen können, daß es ohne Rücksicht auf die Kosten, die dabei aufzuwenden gewesen wären, unversehrt hätte übergeführt werden können; so sehr verlangte ihn danach. Aber da es auf die Mauer gemalt war, mußte Se. Maj. sich des Wunsches entschlagen, so daß die Malerei den Mailändern verblieb.

15 (204). Damit stimmt, daß J. P. Richter die Notizen, welche Leonardo über die Darstellung des Abendmahls gemacht hat (R. I 665 fg., siehe oben), in die Zeit um 1494/95 versetzt, da er auf demselben, im South-Kensington-Museum bewahrten Blatt das Profil der zweiten und dritten Pilasterordnung der Basis des Chors von S. Maria delle Grazie nebst den Massen mit der Feder aufgezeichnet hat (Abb. bei R. II Taf. 85, 15; siehe daselbst S. 62 und 74). Möglich, ja wahrscheinlich ist das, da der Bau des Chors 1492 begann; ein Beweis jedoch ist damit nicht gegeben, da wir über den Fortgang der Arbeiten nur soweit unterrichtet sind, daß der Bau bis zur Mitte des Jahres 1497 wohl vollendet war (Geymüller über S. M. d. Grazie in der *Gazette archéologique* 1887, Sonderabdruck 10) — Die Zeichnung im Cod. Trivulzi 22 (Beltr. 38) gehört wohl nicht zu S. M. delle Grazie. — Von Leonardos Gestalten am Kreuzigungsbilde ist die Farbe fast ganz abgefallen, ihre Umrisse aber sind noch ganz deutlich: das Profil Lodovicos ist sehr fein und vornehm.

16 (204). *De sollicitare Leonardo fiorentino perchè finisca l'opera del Refitorio delle grazie principia, per attendere poi all'altra fazada d'esso Refitorio* (Müller-Walde im *Jahrb.* 1897, 99 Anm. 2). — Mit den letzten Worten können nicht die bereits 1495 gemalten Für-

stenbildnisse gemeint sein, sondern Lodovico wird erst die Absicht gehabt haben, das Fresko Montorfanos herunterschlagen zu lassen und es durch ein ganz neues Werk Leonardos zu ersetzen.

17 (204). 1497 Item per lavori fatti in lo refectorio dove dipinge Leonardo gli apostoli, con una finestra l. 37, 16. 5. — Die Nachricht war Bottari durch den Klosterbruder Monti übermittelt worden. — Auch bei Amoretti (65) und Calvi (III 31).

18 (204). Il ligiadro de l'ardente desiderio de nostra salute simulacro nel degno e devoto luogo de corporale e spirituale refectiione del sacro templo de le Gratie de sua mano penolegiato, heißt es in seinem schwülstigen Stil. — Und im 3. Kapitel sagt er: non è possibile con maggiore (sc. intentione) vivi gli apostoli imaginare al suono della voce dell'infalibile verità, quando disse: unus vestrum me traditurus est. — Und im 23. fügt er hinzu, daß Lodovico es „dal nostro prefacto Lionardo con suo ligiadro penello facto disporre“, also auf seine Kosten habe ausführen lassen.

19 (205). Die Nachrichten über die Schicksale des Bildes sind in der Storia genuina del Cenacolo des Priors Padre Domenico Pino, Mailand 1796, in 8^o, geschildert und von Giuseppe Bossi in sein Werk De Cenacolo, Mailand 1810, gr. 4^o, übernommen worden. Für das 19. Jahrh. sind sie aufgezeichnet in der Veröffentlichung des Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia: Le vicende del Cenacolo... nel sec. XIX., Mailand 1906, gr. 8^o.

Das früheste Zeugnis über den Erhaltungszustand des Abendmahls rührt von Antonio de Beatis her und stammt aus dem Dezember 1517. Er trägt in seine Beschreibung der Reise des Kardinals Luigi d'Aragona in Mailand ein: „In lo monasterio di S. M. de le Grazie, quale fo facto dal Signor Ludovico Sforza, assai bello e bene acteso, fo visto nel refectorio de' frati, che son' del ordine di s. Dominico de observantia, una cena picta al muro da messer Lunardo Vinci, qual trovaimo in Ambos (Amboise), che è excellentissima, benchè incomincia ad guastarse, non sò si per la humidità del muro o per altra inadvertentia“ (Ludwig Pastor, Die Reise des Kard.

Luigi d'Aragona . . . beschr. durch Antonio de Beatis (Erläut. und Ergänz. zu Janssens Gesch. des d. Mittelalters IV 4 Freiburg i. B. 1905, 176). Noch früher ist übrigens die Erwähnung des Bildes durch Pasquier Le Moine, der zum Gefolge Franz I. gehörte und es bereits 1515 sah; doch sagt er nichts über den Erhaltungszustand. Seine Worte lauten (nach Beltrami, Il Cenacolo di L. 1495 a 1908, Mailand, 8^o, 15): la Cène que N. S. fist à ses apostres, paincte en plat (auf die Mauer) à l'entrèe du refectoire, qui est une chose par excellence singulière. — Paulus Jovius (1527) erwähnt das Werk freilich noch ohne eine Bemerkung über seinen Erhaltungszustand. — Arluno sogar spricht in seinem gleichzeitig (vor 1530) verfaßten Werk De bello veneto (dessen Ms. in der Ambrosiana aufbewahrt wird, später aber gedruckt wurde; siehe Amoretti 81 Anm. und Bossi 19) mit einer gewissen Verwunderung davon, daß Leonardos Malerei bis zu seinen Tagen noch lebe (cuius in hunc diem picturae vivunt), worin doch wohl das Abendmahl als mit eingeschlossen anzusehen ist. — Armenini, der vor 1546 Mailand besucht zu haben scheint, und dann wieder nach 1556, bezeichnet in seinen Veri precetti della pittura (1587, I. III, p. 172), das Werk bereits als „mezzo guasto“ (s. Uzielli I² 243); daß er den Kopf Christi, wie Bottari behauptet, als finissimo bezeichnet, scheint sich nicht zu bestätigen (siehe Bossi 251 Anm. 1).

20 (206). Vasari sagt in seiner zweiten Ausgabe bei Gelegenheit des Fra Girolamo Monsignor, der eine Kopie des Abendmahls gefertigt hatte, im Leben des Garofalo (VI 491): avendo io veduto questo anno 1566 in Milano l'originale di Lionardo tanto male condotto, che non si scorge più se non una macchia abbagliata — Lomazzo in seinem Trattato, der 1584 erschien, aber auf Eindrücke zurückgeht, die vor das Jahr 1560 zurückreichen, nennt das Gemälde gleichfalls „rovinata tutta“ (I 80). — Dann erwähnen Gerol. Gattico (gest 1667) in seinen noch unveröffentlichten Lebenserinnerungen und Bartol. Senese in seiner Vita di Stef. Maccone, Siena 1626, das Bild. — Rubens würdigt es nach seinem vollen Wert, indem er von Leonardo

schreibt: si elevò alle cose divine per mezzo delle umane, sapendo dare agli uomini i gradi differenti che li portano fino al carattere degli eroi: il precipuo esempio che ci ha lasciato è la compositione dipinta a Milano della cena di N. S., nella quale arrivò a tal grado di perfezione, che mi pare quasi impossibile di parlarne assai degnamente, e ancor più l'imitarlo (Beltrami, *Il Cenac.* di L. 1495–1908, 20) — Die Idee des Kardinals Fed. Borromeo, das Werk von der Wand loszulösen, ist in seinem „Museum“, Mailand 1625, 26 verzeichnet. — Francesco Scannelli in seinem *Microcosmo della Pittura*, der 1657 erschien, aber Erinnerungen aus dem Jahre 1642 wiedergibt, war entsetzt „opera tale non conservare che poche vestigia nelle figure e con modo così confuso, che a gran fatica potea distinguere la già stata historia: e le teste come mani e piedi ed altre parti ignude con chiari lividi e mezze tinte ritrovai quasi affatto annihilate, et al presente (1657) stimo non siano che del tutto estinte, e le figure per lo più dal muro divise et in parte fatte oltre modo oscure davano a conoscere le buone reliquie d'opera già resa inutile, non restando al riguardante hormai che il credere alla buona fama del passato“ (I. II, c. 6). — 1652 wurde (wie oben ausgeführt) die Türöffnung vergrößert (siehe weiter Bianconi). — Der kunstverständige Torre in seinem *Ritratto di Milano* 1674 (164) vergleicht das Gemälde einer untergehenden Sonne: „rimirandolo quasi omai smarrito dite esser egli un sole sull'ultime ore del giorno, i cui cadenti raggi, se non appaiono risplendenti, danno però notizia d'essere stati lucidissimi; veggonsi ancora vivi sembianti, figure in iscorci sforzosi, colori risplendenti e posture a meraviglia ben diseguate“. — Von den beiden Richardson, Vater und Sohn, besuchte der Sohn Mailand im Jahre 1720. In der zweiten, französischen Ausgabe ihres Werkes über Italien (1728) bezeichnet der Sohn das Bild als in Öl gemalt; „tous le apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur (also auf der linken Bildseite) sont entièrement effacés; le Christ et les figures qui sont à sa gauche sont encore assez visibles, à cela près que les couleurs en sont tout à fait ternies; il y a des endroits où il ne

reste que la simple muraille. La seconde figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur sa poitrine (er meint die dritte Figur von Christus auf der rechten Bildseite, Philippus), est celui qui s'est le mieux conservé“. Er leugnet, daß der Kopf Christi von Leonardo unvollendet gelassen worden sei, „puisqu'il est certain que la partie qu'on en voit encore est très-finie selon sa manière ordinaire“. Dieses war also der Zustand der Malerei vor der Bellottischen Restauration. Über die Restaurierung durch den mailänder Maler Michelangelo Bellotti im J. 1726 berichtet Bottari in seiner römischen Vasari-Ausgabe von 1759 (von Bossi übergangen) nach den Angaben eines Bibliothekars des Klosters. Danach hatte Bellotti unter dem Priorat des Padre Boldi von Castelnuovo Scrvia die Malerei gewaschen und sie dann so übermalt, daß sie wie neu erschien (siehe Bianconi weiter). Freilich soll er sein „Geheimnis“ den Klosterbrüdern anvertraut haben, aber das hat zu nichts geführt. Späteren Nachrichten könnte man entnehmen (siehe unter 1821), daß der Himmel wenigstens unberührt geblieben sei. Bellotti erhielt für seine Arbeit (nach Beltrami 24) 500 Lire. Padre Marioni sagte von ihm, daß er nur a punta di pennello toccava que' soli luoghi ove i colori erano affatto scaduti (Beltr. 25). — 1770 wagte sich dann ein gewisser Mazza an das Bild, wurde aber von dem damaligen Prior — wie Carotti (149) mitteilt, auf den Einspruch Londinos, des Präsidenten der Brera-Akademie, und anderer — vor die Tür gesetzt, freilich nachdem er das Ganze, bis auf die drei Köpfe nebst dem Oberkörper zur äußersten Linken vom Heiland aus, überarbeitet hatte. Danach wären also von ihm die drei äußersten Apostel auf der rechten Bildseite, Matthäus, Thaddäus und Simon, unberührt geblieben nach Bianconi „le ultime dalla parte sinistra del Salvatore“. Gerade diese drei sind aber jetzt sehr undeutlich geworden (vom Thaddäus sagte schon Bossi 110: „ora quasi nessun tratto vi si scorge, che si possa credere originale“) und nur die rechte Hand des Simon scheint noch gut erhalten zu sein. Dagegen machen gerade die äußersten drei auf der gegenüberliegenden linken Bildseite, Andreas, Jakobus minor und

Bartholomäus, den Eindruck, nahezu unberührt geblieben zu sein (wenigstens nach meinen Aufzeichnungen von 1884), so daß es sich fragen könnte, ob hier nicht ein Versehen in der Ausdrucksweise Bianconis vorliegt. Über Mazzas Restauration siehe den Bericht eines gewissen Gius. Frattini, der aus einer Hs. de Trivulziana (Araldica, Milano, cartella n. 144, Chiesa delle Grazie) in der Racc. Vinc. III 127 fgg. veröffentlicht worden ist. Darin wird erzählt, daß das Bild vor Bellottis Restaurierung übertüncht gewesen zu sein scheine. Bellotti habe dann das Ganze in Öl übermalt. Mazza soll nur die Stellen mit Öl ausgefüllt haben, welche der Farbe entbehrten. — Von 1787 endlich haben wir die schon öfters erwähnten Aufzeichnungen Bianconis in der ersten Ausgabe seiner Guida di Milano, 323 fgg. (abgedruckt in Le Vicende etc. 6 fgg.), der bestätigt, daß das Bild nur noch nach dem allgemeinen Aussehen der Komposition beurteilt werden könne; mit Bestimmtheit dafür eintritt, daß es in Öl gemalt worden sei, und den Verfall auch auf die Feuchtigkeit der Wand sowie auf die Ausdünstungen der Speisen zurückführt; und endlich die weiten Schicksale des Werks im Verlauf des 18. Jahrhunderts berichtet. Er sagt: „... tutto ciò (die Vorzüge des Werks) sarebbe da noi indicato, se questo dipinto passando per molte procelle non avesse patito moltissimo e non fosse stato rifatto da cima a fondo crudelmente; sicchè non ritiene del suo Maestro che l'assieme ed il totale della composizione... Asseriamo con fermezza essere ad olio, perche tale l'abbiamo conosciuto osservandolo ed esaminandolo molte volte, ... gli toccò un muro vicino a luoghi umidi e però non sano. Sappiamo esservi stata una vasca sotto di lui per comodo della lavanda de' piatti, come di fuori evvi ancora il luogo per quello delle mani. Si aggiunse la prossima finestra della cucina, su cui si pongono ancora le fumanti vivande nel passarle alla mensa, che unendoli all' umido prestare non sane attenzioni al dipinto...“

21 (206). Napoleon hatte, nach der Mitteilung eines der Klosterbrüder p. Gius. Ant. Porro an Bossi (200), angeordnet, daß dieser Ort geschont werden müsse u. daß dort weder

Militär aufgenommen noch sonst welcher Schaden angerichtet werden dürfe; diesen Befehl habe er, bevor er zu Pferde stieg, auf seinem Knie unterschrieben. Vom 20. Prerial des Jahres V haben wir eine Nachricht, wonach das Kloster (wie es scheint aber nicht das Refectorium) vorübergehend zur Unterbringung von Kriegsgefangenen verwendet worden ist. 1800 ging ein dreitägiger Platzregen nieder, infolgedessen das Wasser zirka 90 cm hoch im Raume stand (diese Nachricht aus Bossi [197] fehlt in den „Vicende“). — Appiani spricht in seinem Bericht vom 14. August 1802 von dem „generale screpolamento (Brüchigwerden), onde al menomourto piovano per così dire i preziosi frammenti“; auch zeigten Spuren, daß nach dem Bilde mit Ziegeln geworfen worden sei.

Amoretti (76) sagt 1804 von dem trostlosen Zustande des Gemäldes: „M'avvidi di che una muffa o piuttosto efflorescenza nitrosa, sorgendo perpendicolare alla parete, a chi guarda di sotto in sù tutta d'un bianco velo lo copre. Ma ah, che al tempo istesso, rodendone la crosta, lo divora, tanto maggiormente che non essendovi ora più all'intorno il tavolato, resta sotto le pareti della terra smossa e de' rottami impregnati di ciò che più che altro è atto a dar nitro.“

Als Bossi 1807 seine Arbeit am Karton begann, wurde unter dem Bilde und an den beiden Langseiten ein Graben gemacht und mit Kiesel und Kies ausgefüllt, um die Feuchtigkeit von den Wänden abzuhalten; ferner wurden die acht Fenster, die sich hinter der Wandvertäfelung befanden, zugemauert, die darüber befindlichen vier Fenster aber, welche verengert worden waren, wieder auf ihre ursprüngliche Breite gebracht (Vicende 18). — Das Mosaik Raffaellis wurde 1818 nach Wien gebracht.

22 (201). Am 3. Dez. 1819 berichtete die Kommission: „Le croste dell'antico colore, incartocciate per l'umido e per i sali che hanno penetrato l'intonaco, non sono che per metà aderenti e cadono giornalmente. Si è potuto anche rilevare che gli ultimi ritocchi (diejenigen Mazzas) furono eseguiti a tempera, giacchè stroffinati alquanto con piccola bagnatura, si sciolgono immediatamente: ma non

si è potuto indagare se i primi ritocchi (Bellottis) siano piuttosto all'olio che a tempera...“ Gegen den Vorschlag der Regierung, eine Probe der Ablösung der Malerei an den Gestalten Lodovicos und Beatrices vornehmen zu lassen, die Leonardo auf dem Fresko Montorfanos an der gegenüberliegenden Wand gemalt hatte, sprach sich die Kommission am 5. Febr. 1820 aus, da der Untergrund hier wahrscheinlich ein ganz anderer sei als bei dem Abendmahl, nämlich ein Kalkbewurf statt eines Malgrundes, der vermutlich aus Gips gebildet worden ist und daher den Untergang des Werkes noch beschleunigt haben wird; man werde also aus einem solchen Versuch keine brauchbaren Folgerungen ziehen können. — Am 6. März 1821 schlägt die Kommission vor, erst die spätre Übermalung entfernen zu lassen, denn „pare evidente che la preparazione della materia destinata a levare il colore, levarebbe i primi strati e lascerebbe aderenti al muro gli altri più importanti“ (wie es denn auch der Fall war). — Am 22. März dess. Jahres wurde Barezzi angewiesen, das Stück des Tischtuchs zäußerst links unter der Gestalt des Bartholomäus von der Wand abzulösen, wogegen er freilich ein andres, wie er sagt, besser erhaltenes wählte (nämlich das unter der linken Hand Christi, siehe weiter), das er aber auch nicht abgelöst, sondern nur restauriert hat („ne ha pulito un altro, lo ha stuccato [so] e restaurato“, heißt es in dem Kommissionsbericht vom 28. Mai dess. J.). Barezzi selbst beschreibt das von ihm angewandte Verfahren folgendermaßen: „A questo pezzo, senza farle prima altra operazione, applicai la tela e di mano che vedevo la tela colla pittura imbeversi del mio ingrediente, lo rapplicavo, e ciò feci più volte: finalmente vidi la tela che non assorbiva più: in allora, lasciatala bene essiccare, la facevo a poco a poco rinvenire, e togliendola a pezzetti levavo dal dipinto originale gli odiosi ritocchi all'olio, e chiaro compariva il colore messovi da Leonardo.“ Er behauptet also mit Hilfe seines Verfahrens nur die spätre Übermalungen entfernt zu haben, während schließlich die Kommission von seinen „kümmerlichen Übermalungen“ (ritocchi stentati) spricht (Vicende 35), was auch durch eine

spätre Mitteilung bestätigt wird, wo dieser restaura als „all' encausto“ (!) bezeichnet wird (ebend. 50) und als einer, den der Maler selbst nicht wieder zu entfernen vermochte. — Das schließliche Gutachten der Kommission vom 8. Aug. 1823 lautet dahin, „che il tono del tentato ristora si è annerito, e singolarmente la mano del Cristo; che i contorni d'essa mano risultano incerti e diffetosi, che le dita sono gonfie e viziate, che non è inteso il chiaro scuro“. — Dieses ganze Verfahren ist hier so ausführlich geschildert worden, weil wir über keinen der verschiedenen Wiederherstellungsversuche so gut unterrichtet sind, wie gerade über diesen, dessen einzelne Stufen durch eingehende Berichte festgelegt wurden.

23 (208). Barezzi forderte für seine neue Arbeit je 150 l. für die 107 Quadratbraccia, also im ganzen etwa 16000 l.; 80 l., somit nahezu die Hälfte, wurden für ausreichend erachtet; wieviel er wirklich erhalten hat, ist nicht bekannt. Das Versprechen, sein Geheimnis dem Chemiker p. Ottavio Ferrario anzuvertrauen, hat Barezzi, der bald nach der Beendigung der Restaurierung starb (1859), nicht gehalten.

Schon bald darauf, um 1860, mußte Gius. Mongeri in der „Perseveranza“ feststellen, das Werk, das nach der Ansicht einiger (so auch Bottis) mit animalischem Leim behandelt worden war, habe „perduto ben tosto il lucido dei primi mesi“, und zwar infolge der „decomposizione della sostanza glutinosa ed adesiva“. „Una forte screpolatura rigonfiasi nota già nel braccio dell' apostolo Filippo; in più minute ma numerose squame sollevasi il colore nella testa dell' apostolo Taddeo e nella tunica del suo vicino Mattia.“ — Ebenso äußerte sich Botti im Jahre 1870: „per l'umidità del luogo la detta colla si è ammorbidita, e molte di quelle croste di mestica, insieme col dipinto, si son distaccate in guisa che stanno per cadere“. — Pavesi (1870) spricht wohl von einer Übertragung auf Leinwand, hält aber einen solchen Versuch für undurchführbar: „Jo pure credo che, se si riuscisse a separare questo sottile strato di materia colorante, riportandola sulla tela, si procurerebbe al medesimo un più omogeneo sostegno, ma parmi impossibile separare questa specie di

vernice colorata senza correre certo pericolo di ristalarla in polvere“.

1899 wurde eine Kommission eingesetzt, um über die Erhaltung des Werkes zu beraten. Corrado Ricci, der ihr nur kurze Zeit angehörte, äußerte sich freilich in demselben Jahre dahin: *Da parte mia sono convinto che poco o nulla si possa fare. Il dipinto è rovinatissimo, specie nelle parti inferiori, e poco oramai potrà avvantaggiarsi, anche dalla più scrupolosa riparazione*“. Doch wurde 1904 Prof. Luigi Cavenaghi beauftragt, nachdem er bereits 1903 einen ersten Versuch an einem Stück von etwa 30 qcm ausgeführt hatte, an einem etwa 2 qm großen Stück derselben Stelle, die zufällig gerade diejenige war, welche schon Barezzi 1853 zur Probe ausgeführt hatte, nämlich die untre Ecke rechts, einen weitren Versuch zu machen. Sein Verfahren wird so beschrieben: „Il valente uomo inumidisce le particelle sollevate della superficie del muro e che, lasciate a sè, crollerebbero in breve, poi vi fa passar sotto una colla incolore con la quale li fa aderenti alla parete“ (siehe *Rass. d'Arte* 1905, 173). In demselben Jahre führte er die Restaurierung dieser Stelle durch und fand damit allgemeinen Beifall. Doch beschloß man darauf, die weitren Wirkungen abzuwarten.

Den letzten Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten erstattete C. Ricci im *Boll. d'arte del Min. d. Pubbl. Istruz. I* (1807) 15 fgg. Die Kommission von 1904 hatte vorgeschlagen, daß von der Rückseite der Wand der Verputz abgenommen werde, damit die Feuchtigkeit leichter aus der Mauer entweichen könne; doch wurde das von dem Ufficio regionale abgelehnt, bevor nicht das Gemälde selbst wiederhergestellt sei. Nachdem im Jahre 1906 das Ufficio die Fenster durch Eiseneinlagen besser schließend gemacht, um die Feuchtigkeit und den Staub abzuhalten, sprach sich die Kommission im Sommer 1907 dafür aus, daß Cavenaghi die Herstellung ausführe; dieser hatte auch vorgeschlagen, den alten Leim durch eine geeignete Harzlösung zu ersetzen, um den Witterungseinflüssen besser zu begegnen. Ein Gutachten von Luigi Gubba und Oreste Murani hatte unterdessen ergeben, daß die Feuchtigkeit der Wand im

Mittel $3\frac{1}{4}\%$ betrage, was nicht viel, aber auch nicht wenig sei; auch zeige sich etwas Salpeter, wenn auch nicht viel. Die Wand müsse also trocken gelegt werden.

C. Ricci war auch der Ansicht, daß zuerst das Gemälde selbst befestigt werden müsse; es von der Wand zu lösen erscheine jetzt unmöglich. Der mit Enkaustik (?) behandelte Mittelteil des Tisches (siehe Barezzis erste Restaurationsprobe) habe sich als haltbar erwiesen. Über der Originalmalerei lägen die verschiedenen Schichten der Restaurationen in Öl und Tempera, ferner der Staub und der Leim und die Firnisse, die sich infolge des Witterungswechsels auflösten. Die sich auflösenden Teile sollten mit Mitteln, die möglichst der Feuchtigkeit Widerstand leisteten, befestigt und der Leim vorsichtig aufgelöst werden; jedoch möchten nicht alle Übermalungen entfernt werden, sondern deren Verhalten solle weiterhin beobachtet werden und Schäden, die sich zeigen sollten, beseitigt werden.

24 (208). In dem auf mündliche Angaben Cavenaghis zurückgehenden Artikel *G. Carrattis* vom 28. Febr. 1909 im *Arte* 1909, 152 sind für jede der dreizehn Gestalten die Stellen angegeben, die mehr oder weniger gut erhalten geblieben sind. Danach sind z. B. verhältnismäßig gut erhalten die rechte Hand des Petrus, das Gewand auf der rechten Schulter des Judas, die Rechte des Thomas; Simon ist von allen Gestalten am besten erhalten.

Kapitel II: Das Abendmahl (II)

1 (210). The vitality of what is left is so potent that the imagination will perforce attempt to reconstruct (Mc Curdy 108).

2 (210). *Vas. IV*, 29 fgg.: *cosa bellissima e maravigliosa; ... ogni minima parte dell' opera mostra una incredibile diligenza; avvengachè insino nella tovaglia è contraffatto l' opera del tessuto d' una maniera, che la rensa stessa non mostra il vero meglio.*

3 (210). *Tratt. I*, 183: *una delle maravigliose opere di pittura, che giammai in alcun tempo fosse fatto da alcun pittore, per eccellente che fosse, a oglio.*

4 (211). Idea 49: Lionardo fu quello che lasciato l'uso della tempera passò all' oglio, il quale usava di assotigliar con i lambichi, onde è causato che quasi tutte le opere sue si sono spiccate dai muri, si come fra l'altre si vede nel consiglio di Fiorenza la mirabile battaglia et in Milano la cena di Christo in S. M. delle Grazie, che sono guaste per l' imprematura ch'egli gli diede sotto. — Fr. Malagazzi-Valeri (Milano, parte II. pag. 14) hatte schon früher angegeben, das Werk sei in Tempera ausgeführt.

5 (211). Bossi, Del Cenacolo 193 fg.

6 (212). Am besten läßt sich die Darstellung bei Mc Curdy (zu S. 84) übersehen, wo der Stich von Raphael Morghen und die Photographie nach dem Original unmittelbar übereinander angebracht sind. Eine vortreffliche große Photographie (für 5 fr.) hat 1895 Achille Ferrario in Mailand, Corso Venezia 77, für das Ufficio Regionale aufgenommen (und zwar die ohne die darüber befindlichen Fruchtkränze).

7 (213). Es wird hier wie im folgenden nach Möglichkeit auf diesen Stich Bezug genommen werden, um die falschen Vorstellungen, die er hervorruft, zu berichtigen, soweit es der Zustand des Originals jetzt noch gestattet.

8 (213). Bossi (193) rühmte noch die chiarezza che tuttavia (1810) conserva la sola parte del dipinto che non fu interamente ricoperta, cioè porzione del cielo che ancora sembra risplendere.

9 (213). Goethe-Jahrbuch VII (1896) 145.

10 (213). Wie die Füße der Teilnehmer unter dieser Tafel angeordnet waren, ist noch auf der Kopie Cesare Magnis zu sehen (Abb. bei Strzygowski).

11 (214). Die Farben der einzelnen Gestalten seien hier angesichts des fortschreitenden Verfalls des Werkes mit möglichster Treue aufgezeichnet (1907), soweit sie sich auf dem Original, unter Zuhilfenahme der verhältnismäßig treuen Kopie von Castellazzo, die daneben hängt, feststellen lassen. Die wesentlichsten und offenbar willkürlichen Abweichungen der Kopien in Ponte Capriasca und in der Ambrosiana (von Vespino) folgen dann am Schluß. Die Reihenfolge der Gestalten ist die von links nach rechts,

Links 6 (Bartholomäus) graublaues Kleid mit grünem Mantel, dunkelrotbraunes Haar. 5 (Jacobus minor) weinrotes Kleid, braunes Haar. 4 (Andreas) gelber Rock mit dunkelgrünem Mantel, weißes Haar. 3 (Petrus, hinter Judas sich vorneigend) grauviolettes Kleid mit karminrotem Mantel, weißes Haar. 2 (Judas) rotes Kleid mit blauem Mantel, dunkelbraunes Haar mit rötlichem Bart. 1 (Johannes) blaues Kleid mit karminrotem Mantel, rotblondes Haar.

Christus: karminrotes Kleid mit graublauem Mantel, braunes Haar.

Rechts von Christus: 1 (Jacobus major) hellgelbliches Kleid mit graublauen Schatten, braunes Haar. 2 (Thomas, sich hinter dem Vorhergehenden vorbeugend) dunkelkarminroter Mantel, rothaarig. 3 (Philippus) hellblaues Kleid mit hellrotem Mantel, hellbraunes Haar. 4 (Matthäus) weißes Kleid mit blauem Mantel, warmbraunes Haar. 5 (Thaddäus) dunkelrotes Kleid mit weißem Mantel, graues Haar. 6 (Simon) weißes Kleid mit weinrotem Mantel, weißes Haar.

In Ponte Capriasca trägt links 6 einen gelben Mantel, 3 ein rotes Kleid mit gelbem Mantel, 2 blaues Kleid mit violettem Mantel, der gelbes Futter hat, 1 gelbes Futter am Mantel. — Rechts 1 grünes Kleid mit roten Unterärmeln, 2 blauer Mantel, 4 rotes Kleid, 5 blaues Kleid mit gelbem Mantel.

Auf der Kopie der Ambrosiana: links 6 dunkelrotes Kleid; rechts 1 weinrotes Kleid, mit saftgrünem Mantel, 4 grünes Kleid, 5 grüner Mantel.

12 (214). Von dem jetzigen Erhaltungszustande des Ganzen kann man sich am besten an der Hand der sorgfältigen Aquarellkopien eine Vorstellung machen, welche der ausgezeichnete Radierer Gaillard nach Einzelheiten des Gemäldes im 19. Jahrhundert ausgeführt hat und die in der Pariser Ecole des Beaux-Arts aufbewahrt werden.

13 (215). Herm. Dalton, Leonardo da Vinci und seine Darstellung des h. Abendmahls, St. Petersburg 1874, S. 26.

14 (216). Deutung. — Schubring (Kunstgesch. Gesellschaft Berlin 1908, III) polemisiert gegen die Strzygowskische Deutung, indem er darauf hinweist, daß nach der Vul-

gata Jesus nur von einem seiner Hausgenossen im allgemeinen rede (einer, der täglich mit mir aus der Schüssel aß), während erst Luther die falsche Übersetzung verschuldet habe. Wer will es jedoch ausmachen, wie Leonardo sich die Worte ausgelegt habe? Ist auch Schubring darin recht zu geben, daß auf dem Gemälde Judas noch nicht entlarvt sei, nämlich für die übrigen Apostel; so erscheint es doch als eine sehr wirkungsvolle Auffassung, daß er sich selbst entlarvt: Christus gegenüber, der übrigens einer solchen Bestätigung gar nicht erst bedarf.

15 (216). Litteratur. — Außer dem großen Werk von Gius. Bossi, *Del Cenacolo di L. da V.*, Mailand 1810, in Groß-Quart, und Goethes Aufsatz in den kleinen Schriften zur Kunst: Joseph Bossi über Leonard da Vinci Abendmahl, 1817, sind hier noch anzuführen: Erich Frantz, *Das h. Abendmahl des L da V.*, Freiburg i. B. 1885, worin S. 38—53 sehr ausführlich über die einzelnen Gestalten gehandelt wird; Jos. Strzygowski, *Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung*, im *Goethe-Jahrbuch* 1896, S. 138; Albert Jansen in der *Beil. der Allg. Zeitung* 1896, 14. August, und Otto Hoerth, Leipzig 1907. — Die Namen der Apostel werden hier, wie auch weiterhin, nach den auf der Kopie von Ponte Capriasca beigefügten gegeben.

16 (216). Die Neigung des Kopfes hat Morghen verstärkt; das ursprüngliche Aussehen des Gesichts läßt sich wohl am besten mit Hilfe der Straßburger Zeichnung (die bei Dehio abgebildet ist, siehe weiter) wiederherstellen, wobei jedoch der Bart hinzuzufügen ist.

17 (217). *Au milieu de ces hommes simples il est seul; il regarde en dedans le monde de sa pensée qui leur est fermé; . . . il a la sérénité du sage qui, sachant les effets et les causes, voit le mal même dans la nécessité qui le relie à l'ordre universel (Séailles, 71).*

18 (217). Es handelt sich somit weder darum, daß er Johannes auf das aufmerksam macht, was vor sich geht; und noch weniger darum, daß er etwa, wie Strzygowski 151, Anm. 1 nach Schönbach meint, dessen Schulter wegzuschieben sucht, um besser sehen zu können.

19 (218). Er horcht also nicht, wie Goethe

meinte. — Bei dieser Gelegenheit führt Strzygowski sehr passend die Worte Leonardos in seinem Traktat Nr. 372 (ital.) an: „Bei der Bewegung des Menschen, die durch einen äußeren Gegenstand veranlaßt wird, tritt der Gegenstand entweder plötzlich und unvermittelt hervor, oder nicht. Im ersteren Fall dreht der, welcher sich bewegt, dem Gegenstand vor allem andern den Sinn zu, der am meisten nützt, das ist das Auge. Die Füße läßt er stehen, wie sie standen, . . .“ usw.

20 (218). Jacobus M. und Thomas. — Von Jacobus d. ae. hieß es im 18. Jahrhundert, daß er sechs Finger habe; das lag aber daran, daß unter seiner Hand noch ein Finger der linken Hand des hinter ihm stehenden Thomas sichtbar wird, der sich mit seiner Linken auf den Tisch stützt (Strzygowski, auch Wolynski hat das richtig bemerkt). — Dieser Apostel wurde in früherer Zeit und so auch von Morghen als Thomas bezeichnet; doch beruht das nur auf einer Verwechslung mit dem nächstfolgenden, dessen Kopf durch das Vorbeugen näher an Christus heranrückte. Die Inschrift in Ponte Capriasca tut daher recht, seinen Namen unmittelbar neben den von Jesus zu setzen.

21 (218). Strzygowski führt hier Leonardos Ausspruch aus dem Traktat Nr. 361 (ital.) an: „Bei Gebärden des liebevollen Hinweisens auf Dinge, die an Zeit und Ort nahe sind, hat die Hand des Hinweisenden nicht allzuweit vom Körper abgestreckt zu sein. Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen Hinzeigenden weit abgestreckt und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird.“

22 (218). *La vérité matérielle n'est, pour le Vinci, qu'un moyen de donner plus de relief à la vérité morale (Séailles 67, dessen ausgezeichnete Würdigung des Werkes S. 63 fgg. überhaupt nachzulesen ist).* — Müntz 194 hat durchaus recht, wenn er die virilité, amplesse, le sérieux, la conviction als die auszeichnenden Eigenschaften des Leonardoschen Abendmahles rühmt. — Wölfflin (in seiner tief eindringenden Behandlung „Klass. Kunst“ [1899] S. 27 fgg.) macht u. a. die treffende Bemerkung: „Man meint, daß die Geschichte überhaupt

nie anders habe erzählt werden können und dennoch, es ist alles nur in dem Bilde Leonardos und gerade das Einfache ist erst der Gewinn der höchsten Kunst“. — Leonardos Bestreben, die einzelnen Gestalten besonders scharf zu charakterisieren, wird von Jul. Lange (Die menschliche Gestalt, Straßb. 1903) zu einseitig hervorgehoben, wenn er S. 306 sagt: „Als Künstler des 15. Jahrhunderts beginnt er auf dessen Grundlage mit dem lebhaftesten Interesse für die Mannigfaltigkeit, den Unterschied und die scharfe Ausprägung der Charaktere. Dies Interesse ist so recht eigentlich sein Steckenpferd, das er zu seinem eignen Vergnügen reitet. Er führt es noch weiter als seine Zeitgenossen, bis in die äußersten Äußerlichkeiten hinaus, mit einer Art naturhistorischer Sammler manie für das menschlich Bizarre und Karrierte. In den Charakteren sucht er die Variation für die Möglichkeiten der menschlichen Natur und experimentiert damit, wie weit sie wohl in der Richtung des Verschiedenartigen gehen kann.“

25 (221). Kopien — Die Nachrichten über die wichtigeren Kopien seien hier nach der ungefähren chronologischen Ordnung von Bossi (127 fgg.) zusammengestellt, unter Hinzufügung einiger, die ihm noch nicht bekannt waren. Amoretti (69 Anm. 2) hatte nach De Pagave eine sehr unzureichende Liste gegeben. Im allgemeinen gilt von diesen Kopien, was Carotti 51 sagt, daß man wohl von dem Original sich die Gesamtkomposition, vielleicht auch in größerem Maßstab die einzelnen Köpfe abzuzeichnen pflegte, dann aber bei der Ausführung wenig auf Treue des Kolorits und des Tones achtete, so daß auch die besten dieser Kopien nicht den Eindruck des Originals in bezug auf die Färbung wiederzugeben vermögen.

1. Refektorium von S. M. delle Grazie. Fresko aus dem Saal des Ospedale Maggiore zu Mailand. Bezeichnet: Antonio da Glaxiate [Gessate] 1506. Nach Bossis Zeit überdeckt, dann im Oktober 1890 wieder aufgedeckt. Br. 6, H. 2,70 m. (Siehe Arch. stor. dell'Arte 1890, 410). Von geringem Wert.

2. Refektorium von S. M. delle Grazie. Fresko aus dem Convento de' Gerolamini von Castellazzo (zwei Miglien von Mailand).

1832 von Cristoforo Bellotti der Brera geschenkt; später unter Bertini auf Leinwand übertragen und um 1900 nach S. M. delle Grazie übergeführt (Carotti 51 Anm.) Br. 2,63, H. 1,19 m. Die beste der Freskokopien, wenn auch in den Farben zum Teil vom Original abweichend. Hat als Vorlage für die Zeichnung zu Morghens Stich gedient. Nach Frizzoni (Arte 1899, 158) von Andrea Solario, mit dessen Zeichnungen in Weimar das Werk übereinstimmt. (Nach de Pagave von Marco d'Oggionno. Frizzoni hatte es früher [Arch. stor. d. Arte 1894, 44] einem Schüler Marcos zugeschrieben).

3. Parma, Galerie der Akademie. Von Alessandro Araldi um 1514 ausgeführt. 1530 der Compagnia dei SS. Cosma e Domiano demselbst geschenkt. Seit 1841 in der Akademie. Von geringem Kunstwert (Corrado Ricci in der Raccolta Vinciana II [1906] 72, mit Abbildung).

4. London, Academy. Aus dem Refektorium der Certosa von Pavia. Auf Leinwand, größer als die Kopie im Louvre, fast so groß wie das Original. Kam zur Zeit der französischen Revolution aus Frankreich und wurde für £ 600 von der Academy angekauft. Die Köpfe sehr ungleich; die des Christus und des Johannes ganz im Geiste des Meisters, die übrigen eher zahm. Lebhaft tiefe Farben. Nach Richter (Leonardo 26) Pedrini nahe stehend (nach Waagen [Treas. I, 392] von Marco d'Oggionno).

5. Louvre. Auf Leinwand, Br. 5,49, H. 2,60 m. (Abb. im Arte 1906, 412). Stammt aus der Schloßkapelle von Ecouen, für die sie der Connétable von Montmorency bestellt hatte. Stimmt mehr mit dem Original überein, als die aus Castellazzo, ist aber härter. Keine Balkendecke; die Wände sind durch Pilaster gegliedert, über die ein Fries hinläuft; zwischen den Pilastern keine Wandteppiche, sondern halb geöffnete Zellentüren. Dunkle und harte Modellierung bei ziemlich lebhafter Färbung. Zeichnung und Ausdruck sind übertrieben scharf, die Gestalten erscheinen daher wie Karikaturen. Alle haben Heiligenscheine. Nach Frizzoni (Arte 1906, 412) von Oggionno; doch wahrscheinlich von einem Schüler desselben.

- 6 St. Germain l'Auxerrois in Paris, Kapelle links vom Chor. Verkleinerte, ganz überarbeitete Kopie.
7. Eremitage in St. Petersburg. Klein. In der Art Oggionnos (Abb. bei Rosenberg Nr. 45).
8. Ehemals im Refektorium des Benediktinerklosters in Mantua, dann in dessen Bibliothek aufgestellt; zu Anfang des 19. Jahrhunderts nach Frankreich verkauft. Von Fra Girolamo Monsignori (siehe Vasari V 306 und VI 491).
9. Refektorium von S. M. delle Grazie. Bezeichnet: Cesar Magnis fecit. Auf Holz, Br. 1,40, H. 0,65 m. 1890 von der Baronin Cecilia Gino in Turin erkauft. (Fehlt bei Bossi). Von lebhaftem Kolorit und großer Treue, wenn auch die Modellierung zu hart ausgefallen ist. Sehr gut erhalten. (Siehe Arch. stor. d. Arte 1890, 410. — Abb. bei Strzygowski im Goethe-Jahrbuch 1896).
10. Refektorium von S. M. delle Grazie. Kleine sehr nachgedunkelte, anonyme Kopie. Macht den Eindruck großer Treue, wenn sie auch in den Farben willkürlich ist. Um 1900 erkauft.
11. Refektorium von S. M. delle Grazie. Fresko aus dem Refektorium des Franziskanerklosters della Pace in Mailand. Um 1561 von Lomazzo gemalt. Um 1890 auf Leinwand übertragen. Seit etwa 1905 nach dem jetzigen Standort übergeführt. Nur bis zum Ende des Tischtuchs reichend. Stimmt im ganzen sehr genau mit dem Original, nur ist der Tisch niedriger angeordnet und erscheinen dadurch alle Figuren länger; rundum flache Fensteröffnungen, wie in einem Schiffsalon (Bayersdorfer) (Siehe Frizzoni im Arch. stor. d. Arte 1890, 191).
12. Parochialkirche von Ponte Capriasca im Kanton Tessin, 1 Stunde von Lugano. Fresko. Br. 6,59, H. 3,61 m. Die Namen aller Apostel sind untergeschrieben. Die Fleischteile hell und zart, die Gewänder, besonders das rote Christi, von lebhafter Farbe. Statt der drei Öffnungen sind zwei Rundbogenfenster angebracht, in denen das Opfer Abrahams und das Gebet am Ölberg dargestellt sind; Christus sitzt vor dem Pfeiler dazwischen. Die Wandabteilungen links und rechts ganz abweichend und willkürlich. Ebenso die Stützen der Tafel. Petrus hat den rechten Armel bis zum Ellbogen aufgestreift. Judas stößt kein Salzfaß um. Die Tafel ist weniger reich besetzt; zwei gefüllte Schüsseln fehlen (E. Mentzel in der Sonntagsbeil. d. Vossischen Zeitung, 12. April 1908). Sonst sehr treue Kopie, von sehr guter Erhaltung. Auch die Füße sind hier zu sehen. Die Jahrzahl 1547, die man hat lesen wollen, ist nicht zu sehen. Nach Frizzoni (Arch. stor. d. Arte 1890, 187, mit Abbildung) aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giov. Pedrini, zu dem die braunen tiefen Schatten und die Gesichtsbildung passen. (Von Pedrini hängt dort, gegenüber dem Abendmahl, eine Madonna in Wolken mit zwei Heiligen. Doch stimmt die tiefe kräftige Färbung wenig zu ihm, wenn man auch nicht so weit zu gehen braucht, wie Carotti (52), der darin ein colorito veneziano schietto erblickt. Von der Gestalt Christi, die er abbildet, gibt er im übrigen zu, daß sie presenta probabilmente la più fedele riproduzione).
13. Im Escorial.
14. Parochialkirche von Sesto Calende, zwischen dem Lago Maggiore und dem Luganer See. Fresko. Bezeichnet: Johannes Baptista Tarillus de Cureta Vallis Lugani pingebat anno 1581. An der linken Wand der Endkapelle des rechten Seitenschiffs dieser (ursprünglich romanischen) Kirche. Scheint die Übermalung einer 1538 entstandenen Kopie zu sein, wie aus einer links angebrachten, jetzt unleserlich gewordenen Inschrift entnommen werden kann. Schwaches Werk.
15. Ambrosiana, Mailand. 1612—16 von Andrea Bianchi, genannt Vespino, im Auftrage des Kardinals Federigo Borromeo auf Leinwand gemalt. Enthält nur den Oberteil der Figuren, ohne die Decke; die Farben sind schwer; Christus zeigt ganz den Typus des 17. Jahrhunderts.
16. In Spanien eine von Rubens angefertigte kleine Kopie, nach der Soutman seinen Stich gefertigt hat (siehe Frantz, Das h. Abendmahl, S. 68).
17. Rötzelzeichnung Rembrandts in der Sammlung des Königs Friedrich August II. in Dresden. Wirkungsvolle Überarbeitung

einer etwas ängstlich, gleichfalls in Rötel ausgeführten Nachzeichnung eines Schülers, wahrscheinlich nach einem Stich; dabei hat Rembrandt den Baldachin über Christus hinzugefügt. — Eine getuschte Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett ist richtig als „In der Weise Rembrandts“ ausgeführt bezeichnet; sie ist gut im Ausdruck, aber die Typen sind etwas frei. Gleichfalls nach einem Stich.

18. Museo Civico im Castello Sforzesco, Mailand. Bossis Kopie, auf Leinwand, von 1808–09. — Seine Nachzeichnungen wurden 1817 vom Großherzog von Weimar erworben.

19. Ecole des Beaux-Arts, Paris. Aquarellkopien einzelner Gestalten von Gaillard, offenbar Vorarbeit für einen Stich, den er nicht ausführte.

20. Richter (Leonardo 18) führt ein Fresko in einem Kloster auf dem Berge Athos an.

21. Luini verwendete einen Teil der Figuren auf seinem Fresko in Lugano (Phot. Brogi 7350).

24 (221). Reliefs. — Die älteste plastische Kopie, von Tullio Lombardo, in S. M. dei Miracoli in Venedig (siehe Frizzoni im Arch. stor. d. Arte 1889, 134, mit Abb.); eine von Biagio Vairone in der Certosa von Pavia; über andre siehe Müntz 161 Anm. 5.

25 (221). Stiche. — Passavant beschreibt (in seinem *Peintre-Graveur* V 181 fg.) fünf untereinander nahe verwandte Stiche dieser Zeit als Nr. 4–8, deren drei erste auch Bartsch beschrieben hat. Der beste und treueste davon ist P. 4 (B. 28), mit einem Hunde rechts, der einen Knochen benagt; das mittlere der drei Fenster ist von einem Rundbogen überragt. — Ebenso, jedoch ohne den Hund, P. 8, mit Rosetten in der Kassettendecke; weit schwächer. — P. 7, ohne die Fenster im Hintergrunde. — Auf P. 6 (B. 26) befindet sich rechts eine Katze; das mittlere Fenster ist von einem Giebel bekrönt, durch die Fenster ist keine Landschaft sichtbar; auf jeder Seite eine Tür mit einem Rundmedaillon darüber, worin Maria und der Verkündigungselengel dargestellt sind. — P. 5 (B. 27) zeigt hinten drei Rundbögen mit den Darstellungen der Kreuzigung und des Ölbergs in den beiden äußersten — Außerdem gibt es einen routinierten, aber nicht in Leonardos Geist ausgeführten

alten Stich mit einer zusammengerollten Katze in der Mitte vor Christi Füßen; hinten drei Rundbögen mit Ausblick auf Landschaft; darüber ein Fries mit Christus am Ölberg und zwei Propheten zu den Seiten (Bayersdorfer, wohl die Verklärung).

26 (222). Näheres über Morghens und Stangs Stiche siehe bei A. Springer im Repertorium I 209.

27 (222). Il colorare a pastello . . . fu molto usato da Leonardo Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli Apostoli a questo modo eccellenti e miracolose in carta (Tratt. I 329).

28 (222). Zwei schöne Pastellzeichnungen von Füßen besaß im 18. Jahrhundert der Maler Appiani (Amoretti 175).

29 (223). Edw. Wright (Some observ. made in travelling through France and Italy) sah sie 1721 in der Casnedi-Sammlung zu Venedig; Cochin (Voy. d'Italie 146) 1749 in der Sammlung Sagredo daselbst. Siehe Mc Curdy 121 und Marks (The St. Anne) 128. — Die Namen der Apostel bei Vasari IV 29, Anm. 3. — Eine Abbildung des Johannes bei Müntz Taf. 10; zwei Abb. im Arch. stor. d. Arte 1894 41 fgg.

30 (223). Diese Ansicht sucht Otto Hoerth in seiner Schrift von 1907 noch näher zu begründen, der übrigens die Straßburger Köpfe für Originale Leonardos hält.

31 (223). Frizzoni im Arch. stor. dell'Arte 1894, 41; ferner im Arte 1899, 158; Carotti 50; Berenson 155. — Von drei fehlenden Köpfen berichtet Amoretti (176), sie hätten sich in der Casa Monti befunden, dann bei De Pagave.

32 (223). Im Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. 1896, 181, mit zwei Abbildungen, deren eine den bartlosen Christuskopf wiedergibt.

Kapitel III: Der Einfall der Franzosen

1 (224). Siehe Coceva, L'iconografia di Beatrice d'Este im Arch. stor. dell'Arte 1889, 264, und weiterhin daselbst 431.

2 (225). Beatrice d'Este. — Einer der anwesenden Franzosen schildert den Vorgang in der folgenden anschaulichen Weise: Quand elle arriva elle etait sur un coursier,

accoutté de drap d'or et de velours cramoiisy et elle avait une robbe de drap d'or vert et une chemise de lin ouvrée pardessus et était habillée de la tête grande force de perles, et les cheveux tortillez et abbatuys avec un ruban de soie pendu derrière et un chapeau de soie cramoiisy fait ny plus ni moins comme les nôtres, avec cinq ou six plumes grises et rouges au dit chapeau, et avait cela sur la teste, et était sur un coursier en façon qu'elle était toute droite, ny plus ny moins que serait un homme — im ganzen 22 Damen, toutes sur haquenées belles et gorgiaises, et six charriots couverts de drap d'or et de velours vert et tous pleins de dames. Elle était merveilleusement gorgiaise, à la mode du pays, laquelle était une robe de satin vert, dont le corps était chargé de diamants, de perles et de rubis, et autant derrière que devant, et les manches bien fort étroites, toutes découpées en telle façon que la chemise paraissait. Étaient ces coupes tout attachées avec un grand ruban de soie grise pendant presque jusque en terre, et avait la gorge toute nue, et à l'entour tout plein de perles bien fort grosses, avec un rubi qui n'est quères moins grand que votre grand Valois. (Abgedruckt bei Aless. Luzio & Rid. Renier, Delle relazioni di Isab. d'Este Gonzaga con Lod. e Beatr. Sforza, im Arch. stor. lomb. 1890, 394 fg., wobei bemerkt wird, daß diese Stelle bisher nicht ausgenützt worden sei, weil man sie fälschlich auf die Tochter der Herzogin von Amalfi bezogen habe.) Bei dem Tanz werden wohl auch die berühmten Bläser Lodovicos mitgewirkt haben, worunter allein 46 paar Trompeter waren (ibid. 74 fgg.).

3 (225). Vergnügungen. — Luzio im Arch. stor. lomb. 1901 I 148. — Ein anschauliches Bild von den sonstigen Vergnügungen dieses Hofes im Freien, und zwar nach der idyllischen Seite hin, geben Luzio und Renier a. a. O. (Arch. stor. lomb. 1890, 108 fg.). Galeazzo Visconti schreibt an Isabella von Este: Questa matina, che è venerdì, la Duchessa (Isabella von Aragon) cum tute le sue donne e io in compagnia siamo montati a cavallo a XV ore (11 Uhr vormittags) et siamo andati a Cuxago (Cusago); et per advixare bene la V. S. de tuti li piaceri nostri, la advixo che

prima per la via a me bixognò montare in camera insiema cum la Duchessa et Dioda (Diodato, ein buffone, den sich die Höfe von Ferrara, Mailand und Mantua streitig machten), et qui cantasemo più de XXV canzone molto bene acordate a tre voce, cioè Dioda tenore et io quando contrabasso et quando soberano, et la Duchessa soberano, facendo tante patie ch'ormay io credo de havere fato questo guadagno da essere magiore pazo che Dioda.

4 (226). Brief der Leonore von Aragon im Arch. stor. lomb. 1890, 365.

5 (226). Das Folgende nach Luzio und Renier im Arch. stor. lomb. 1890, 78 und Luzio allein ebendort 1901 I 147 und 176.

6 (227). Seine Terrakottabüste von G. Cr. Romano im Museum von Mantua, abgeb. im Arte 1907, 449, wohl um 1498 entstanden.

7 (228). In ihren Briefen aus Mailand, die von den verborgensten Einzelheiten über das Leben des dortigen Hofes erfüllt sind, gibt sie auch das folgende für die Zeit bezeichnende Bild: Lodovico schenkte ihr einmal 15 braccia di rizo sopra rizo d'oro cum qualche argento, lavorata ad una sua devisa che si dimanda el fanale . . ., den sie sich beim Händler hatte auswählen dürfen und der 40 Dukaten das braccio, also 2000 Lire heutigen Wertes, kostete; Beatrice hatte sich davon schon eine camora machen lassen. Ein anderes mal waren es 13 braccia di panno d'oro rizo sopra rizo facto a la divisa sua de la colombina. — Im Anblick der von Lodovico aufgehäuften Schätze schreibt sie ihrem Gemahl: Dio volesse che nui che spendiamo voluntieri ne havessimo tanti!

8 (228). Verzeichnis von 1493 bei Müntz 118 Anm. 1.

9 (228). Isabella von Aragon. — Jeune belle et fort courageuse, elle eût volontiers donné crédit à son mari, si elle eût pu; mais lui n'était guère sage et révélait ce qu'elle lui disait (Commines).

10 (230). Brief an den Vater. — Da parecchi anni tu mi hai dato sposa a Giovan Galeazzo, perchè, appena fosse giunto all'età virile, governasse da sè il suo regno e tenesse dietro agli esempi del suo padre Galeazzo [Maria], dell'avo Francesco Sforza e dei Visconti suoi antenati.

Ha compita la sua gioventù ed è padre, tuttavia è privo d'impero, e appena a stento, a forza di replicate preghiere può ottenere da Lodovico e dei suoi ministri quanto è opportuno per vivere. Lodovico amministra ogni cosa a suo arbitrio, tratta guerre e paci, fa leggi, concede diplomi e immunità, impone balzelli, sussidj, ordina rendimenti di grazie, aduna tesori, e a tutto suo bene placito. Noi privati d'ogni soccorso e senza denari, meniamo una vita di privato, nè Gian Galeazzo pare il padrone dello Stato, ma sibbene Lodovico Testè fu fatto padre d'un figlio [Ercole, später Massimiliano gen., geb. 25. Jan. 93], cui si dice comunemente destinare alla contea di Pavia, per farlo poi suo successore nel ducato; e intanto onora la puerpera come fosse la duchessa E pure mi sento ancora animo ed ardire. Il popole ci ama, ci compassiona; all'incontro odia e detesta il nostro tiranno, che quasi per avarizia lo ha dissanguato (Arch. stor. lomb. 1888, 325).

11 (232). Confesso che ho fatto gran male all'Italia, ma l'ho fatto per conservarmi nel loco in cui mi trovo. L'ho fatto mal volontieri, ma la colpa è stata del re Ferdinando, ed anche, voglio dirlo, in qualche parte dell'Ill. Signoria, perchè non si volle lasciar intendere (Arch. stor. lomb. 1902 II 276).

12 (232). Karl VIII. — Occhi grossi et sporti in fuori, naso grande aquilino, con pochi capilli et rari in capo; homo piccolo et gobo (Arch. stor. lomb. 1890, 630 Anm.). — Die Terrakottabüste im Bargello zeigt ihn offenbar verschönt.

13 (233). Arch. stor. lomb. 1890, 90 Anm. 4. — Dieser Besuch kurz vor dem Tode des unglücklichen Herzogs, wenn er auch auf ausdrückliches Drängen Karls erfolgte, wird als ein weiterer Beweis dafür angesehen, daß Lodovico nicht, wie bisher allgemein angenommen wurde, seinen Neffen durch schleichende Gifte oder ähnliche Mittel aus dem Wege geschafft habe. Doch herrscht darüber noch keine Einigkeit, da unzweideutige Beweise fehlen.

14 (233). Barone an Isabella d'Este, 7. Dez. 1494: Comadre mia cara, el non è si duro core che l'avesse veduta che non li fosse ve-

nuto compassione, li con tri fioliti, magra desfacta in uno abito a modo una chapa da prete larga et longa, che andava per tera, de uno pano de quatro soldi el brazo (Arch. stor. lomb. 1890, 399). — Isabella d'Este an ihren Gemahl, 20. Januar 1495: La trovai in la camera grande, tutta coperta et apparetta de negro, cum tanto poco aere che non si potea exquire le persone. Sua Ex. havea una cappa de panno et la testa coperta de uno velo negro, per modo che l'era una obscurità troppo grande et me induse a tanta compassione che non possetti retenerne le lachrime (ibid. 619).

15 (234). Zu Anfang des Jahres, am 17. Januar, hatte Lodovico die Herzogin Bona von Savoyen, die Witwe seines Bruders Galeazzo Maria, genötigt, ihren Wohnsitz im mailänder Kastell gegen den vom Getriebe der Welt ganz abgeschlossenen in der Corte Vecchia, am Dom, zu vertauschen, wahrscheinlich um ihr jede Einmischung in die Politik unmöglich zu machen. — Bald darauf, am 4. Februar, gebar ihm Beatrice den zweiten Sohn, der bei der Taufe fünfzehn Namen erhielt, anfangs Sforza Maria, in der Folgezeit aber Francesco genannt wurde (er starb 1535).

16 (234). Zur Erinnerung an diesen Sieg bei Fornovo ließ Francesco Gonzaga, der Gemahl Isabellas von Este, der als Heerführer der venezianischen Truppen wesentlichen Anteil an der Schlacht genommen, durch Mantegna die Madonna della Vittoria malen, die jetzt im Louvre hängt.

Kapitel IV: Arbeiten der Jahre 1494—1496

1 (235). Vigevano. — A di 2 febraro 1494 alla Sforzesca ritrassi scalini 25 di $\frac{2}{3}$ di braccio l'uno, larghe braccia 8 (R. 1024 mit Zeichnung Taf. 110, 2 aus Ms. H²); und weiterhin: Vigne di Vigevano a di 20 di marzo 1494 (R. 1025), wobei er anmerkt: la vernata si sotterrano; in demselben Ms. H² 30 v. notiert er noch: padiglion di legni a Vigevano. — Über Lodovicos Aufenthalt daselbst siehe Delaborde, Expéd. de Charles VIII, 275 Anm. 2, und Arch. stor. lomb. 1890, 352 Anm.

2 (236). Der Chronist Gio. Pietro Cagnola äußert sich hierüber in seiner Storia di Milano zum Jahre 1493 (Arch. stor. ital. t. III [1842] 188): E Viglievano, stancia molto dilectevole a Signori, fece agrandire et ornare de molti digni e belli edifici, et li fece fare una bella et ornata piacia, e tutta la terra fece sale-gare et imbellire: et li fece fare un barco, dove mise molte salvadecine . . . Feceli ancora fare alcuni bellissimoi giardini: et perchè quello paese era molto arido e secco, li fece fare alcuni aqueducti, con grande artificio et ingegno; per modo che tanta abondancia de aqua conduceno, che molte belle e bone possessioni fece fare in quelli terreni che prima erano sterili e de poco fructo, che al presente sono abondantissimi: et de tante digne cose lo adotò, che non più Viglievano, ma cittate nova se può nuncupare.

3 (236). Sforzesca. — Siehe Solmi 73. — Robert Gaguin berichtet (nach Müntz 111) über die Sforzesca, nachdem er die Menge der dort gehaltenen Tiere, Groß-, Klein- und Ferkervieh, bewundert: Le lieu des Granges est proprement assis et situé au milieu d'une grande prairie comprenant environ quatre lieues de tour en tout son circuit. Et en cette prairie a plus de vingt-quatre ruisseaux de belle eau vive, courant par le lieu tellement fait pour industrie, qu'ils servent à beigner et laver les bêtes et pour arroser toute la prairie. La situation d'icelles granges est en carré comme un grand cloître: et à l'entour au par dedans sont étages tous chargés de foin, sans les autres biens qui y sont . . . Les étables y sont derrière comme grandes-croix . . .

4 (237). Wasseranlage. — Die Zeichnung dieser Anlage befindet sich im Ms. Leic. 32 (R. 1028), wozu Leonardo die folgende Erklärung gibt: Scala di Vigevano sotto la Sforzesca di 130 scalonì, alti $\frac{1}{4}$ e larghi $\frac{1}{2}$ braccio, per la qual cade l'acqua e non consuma niente nell'ultima percussione. E per tale scala e disceso tanto terreno che assecò un padule, cioè riempì, e se n'è fatto praterie da padule di gran profondità. — Darauf nimmt er weiter bezug in der Bemerkung (R. 1027): ancora se la infima parte dell'argine traversalmente opposto al corso delle acque sarà fatto in ponti e larghi gradi a uso di scala, l'acqua che

nell'abassamento del lor corso sogliono perpendicolarmente cadere dal termine di tale loco in infima sua bassezza e scalzare i fondamenti d'esso argine, non potran più discendere con colpo di troppa valitudine. E lo esempio dico fu a me quella scala, onde cadea l'acqua de' prati della Sforzesca di Vigevano, sulla quale vi cadea l'acqua corrente in braccia d'altezza.

5 (237). Sala del gran consiglio. — Vasari spricht von der Sache erst in seiner zweiten Ausgabe der Vita (IV 448); bei der Erwähnung des großen Saales im Leben Leonardos, bei Gelegenheit des Schlachtenbildes (IV 41), führt er aber in dem Zusatz, welchen er auch hier bezüglich der Erbauung des Saales in seiner zweiten Ausgabe machte, nur die übrigen Künstler als Berater an, nicht aber Leonardo: er wird also wohl an der erstgenannten Stelle infolge einer undeutlichen Erinnerung daran, daß Leonardo, nämlich als Maler des Schlachtenbildes, mit dem betreffenden Saal in einer gewissen Beziehung stehe, zu der irrigen Angabe verleitet worden sein, daß er auch an der Beratung über den Bau, ebenso wie sein späterer Konkurrent Michelangelo, teilgenommen habe. — In der Raccolta Vinciana III (1907) 105 äußerte Gerol. Calvi die wenig einleuchtende Vermutung, daß Leonardo schon mit dem Heere Karls VIII. habe nach Toskana kommen können; das würde auf das Ende des Jahres 1494 und somit auf einen mehr als halbjährigen Aufenthalt in der Vaterstadt führen, der doch sicher nicht spurlos vorübergegangen wäre.

6 (237). Natività. — Der Anonymus Gaddianus (ed. Milanese 11) sagt: Dipinse una tavola d'altare al sig. Lodovico di Milano; per intendenti che l'han vista s'è detto essere delle più belle et rare cose che in pittura si veggino. La quale dal detto Signore fu mandata nella Magna allo Imperatore. — Vasari (IV 29) wird dann aus dem Libro Billi die Nachricht entnommen haben, daß das Gemälde „una natività“ dargestellt habe.

7 (238). Zeit des Abendmahls. — Cod. Atl. 308 v. — Richter II 1344 las 56 mesi, also vier Jahre und acht Monate, was den Beginn der Arbeit bis ins Jahr 1493 zurückschieben würde; Müller-Walde aber hat (im Jahrb. der

K. Pr. Kunsts. 1897, 164) die Zahl auf 36 Monate richtiggestellt. — Der Zeitpunkt für die Abfassung dieser Notiz ergibt sich daraus, daß Leonardo auf einem andern, offenbar derselben Zeit angehörenden Briefentwurf den Herzog an den Auftrag, die „Camerini“ in Mailänder Kastell auszumalen, erinnert (si ricorda della commissione del dipingere i camerini), an welche Arbeit dann auch im März 1498 tatsächlich geschritten wurde, wie weiter unten ausgeführt werden wird (Cod. Atl. 335 v., R. 1345, Müller-W. im Jahrb. 1897, 163).

8 (238). Fürstenbildnisse. — Mc Curdy (39) spricht diese Fürstenbildnisse Leonardo ab und führt als Grund namentlich die miniaturmäßige Durchführung der Einzelheiten auf dem Brokatkleide der Herzogin, das zwerghafte Aussehen der Kinder, die steife Eckigkeit der Umrisse an, welche ihm eher auf einen atlombardischen Künstler zu deuten scheinen. Doch sehe ich bei dem schlechten Erhaltungszustande dieser Figuren keinen Grund, sie angesichts des ausdrücklichen Zeugnisses von Vasari, der sie als „*ritratti divinatoria*“ bezeichnet (33), zu verwerfen. Er hat in seiner zweiten Ausgabe eine ausführliche Angabe über diese Bildnisse eingefügt; auch Lomazzo Tratt. III 214 erwähnt sie. — Carotti freilich (*Le opere di Leonardo* etc. 52) sagt, der Umriß sei „*ripassato con pennellate bigie, grossolane ed opache*“; doch bliebe das noch näher zu untersuchen.

9 (239). Santo Chiodo. — Müller-W. im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1897, 147. — Das Tagebuch des Ritters von Harff, der 1496 fgg. seine Reise machte, ist von F. von Groot, Köln 1860, herausgegeben worden, die Stelle darin auf S. 217; siehe Arch. stor. lomb. 1886, 878. — Amoretti (44) versetzt die Sache ohne Grund in das Jahr 1489.

Kapitel V: Die Jahre 1497 und 1498

1 (242). Über die Schenkung vom 4. Dez. 1497 an S. M. delle Grazie siehe Arch. stor. lomb. 1874, 45; über die vom 16. Dez. dess. J. an den Dom siehe Beltrami, Castello (1894) 503 fg.

2 (242). Herzogtum Bari. — Zu Anfang dieses Jahres 1497 noch war das Herzogtum Bari auf Lodovicos Bitten seinem zweiten Sohne Francesco übertragen worden; doch schon sechs Monate später trat Lodovico alle Staaten im Königreich Neapel, und damit auch die Herrschaft Bari, an Isabella ab. Bis diese in den Besitz jener Staaten gelangen konnte, vergingen freilich noch Jahre; im März 1500, kurz vor Lodovicos endgültigem Sturz, ging sie nach Neapel und erlangte dort endlich von dem König Federigo die Bestätigung ihrer Herrschaft sowie die Herausgabe der Besitzungen. 1524 starb sie in Neapel, nachdem ihr ältester Sohn Francesco bereits 1512 in Frankreich gestorben war und ihre Tochter Bona den König Sigismund von Polen geheiratet hatte (L. Rollone in Arch. stor. lomb. 1902 II 412).

3 (242). Ippolito d'Este. — Die Gestalt dieses jungen, kriegerischen und gewalttätigen Kirchenfürsten, mit dem Leonardo zehn Jahre später wieder in Beziehung treten sollte, ist von Müntz (116) in anschaulicher Weise geschildert worden.

4 (243). „*De sollicitate Leonardo fiorentino perchè finisca l'opera del refetorio delle Grazie principiata, per attendere poi a l'altra fazada desso refetorio; et se faciano con lui li capitoli sottoscritti de mano sua, che lo obligano ad finirlo in quello tempo se convenera con lui*“ (C. Cantù im Arch. stor. lomb. 1874, 484, Punkt 5).

5 (244). Paolo e Daria. — Abb. der ersten Miniatur der Schenkungsurkunde (die im Frühjahr 1909 in Florenz verkauft wurde) bei Gir. d'Adda, *Lod. Mar. Sforza e il convento di S. M. delle Grazie*, im Arch. stor. lomb. 1874, 25 fgg. Dort werden (27) diese Miniaturen mit Recht als esalanti un profumo tetto leonardesco bezeichnet. — Paolo e Daria, das in holprigen Versen abgefaßte Gedicht, befindet sich im Berliner Kupferstichkabinet und stammt aus der Hamiltonschen Sammlung; die Malereien darin veraten sowohl den Einfluß Leonardos wie Bramantes, die beide in dem Gedicht genannt werden, ersterer mit dem Ausdruck: *Leonardi munere*; siehe d'Adda im Arch. stor. lomb. 1885, 351 fg. und 768 Anm. 3). — Diesen Miniaturen reiht sich

auch die im Pacioli der Genfer Bibliothek an (s. weiter).

6 (244). Bramantes Argus. — Die Aufdeckung des Bramanteschen Argus in dem Erdgeschoßraum, der ehemaligen Sala del Tesoro, des westlichen Eckturms der Rocchetta ist den aufopferungsvollen Bemühungen Müller-Waldes zu verdanken. Dieser fand im Dezember 1894 die Spuren des Gemäldes auf und legte es im Jahre 1495 mit unendlicher Mühe frei. Die Hauptgestalt, welche er als Merkur deutete, schrieb er freilich Leonardo zu, während die Architektur von Bramante gemalt sei. Doch spricht die Einheitlichkeit der Ausführung wie auch die Behandlung des Nackten dafür, daß das ganze Werk von Bramante herrühre. Müller-Walde (im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1897, wo sich auf S. 145 eine Abbildung des Freskos befindet) war zu seiner Annahme durch den Umstand geführt worden, daß sich im Cod. Atl. 94 eine ganz kleine Skizze von der Hand Leonardos findet (Abb. a. a. O. 144), welche eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Sauroktonos des Praxiteles zeigt und tatsächlich mit der Haltung der Gestalt auf dem Fresko sehr nahe übereinstimmt. Doch reicht eine solche Beziehung noch nicht hin, um nun auch das Fresko Leonardo zuzuschreiben. — Übrigens kann die Ähnlichkeit mit dem Sauroktonos auf einem bloßen Zufall beruhen: Novati wenigstens hat (in der Perseveranza vom 24. Januar 1898) darauf hingedeutet, daß auch ein Dionysos oder Apoll als Vorbild gedient haben könne. Derselbe hat auch nachgewiesen, daß hier Argus und nicht Merkur dargestellt sei, wie aus dem von Müller-Walde selbst mitgeteilten Distichon hervorgehe, das sich auf der Malerei befindet: Quot deus abstulerat tot lumina reddidit Argo, Pervigil anguigeræ servet ut arcis opes. — Argus ist somit hier als Hüter des herzoglichen Schatzes dargestellt.

Vom Boden ansteigend und bis zur Decke reichend baut sich hier zu den Seiten und über einer Tür eine reiche gemalte Architektur von durchaus bramantesken Formen auf, deren Mittelpunkt die auf einen langen Stab gestützte Figur des Argus bildet. Ihr Kopf ist dadurch verloren gegangen, daß an seiner Stelle bei Gelegenheit einer Erhöhung der

Decke eine Marmorkonsole in die Wand eingefügt worden war. Die spärlich bekleidete Gestalt von kräftigem und gelenkigem Gliederbau steht inmitten einer Nische mit vortrefflich verkürztem Tonnengewölbe. Unter ihr ist in einem Rund die Verurteilung eines Diebes dargestellt, wobei die Richter (nach Müller-Walde a. a. O. 151) Gestalten auf der linken Hälfte von Leonardos Anbetung der Könige nachgebildet sein sollen; auf zwei andern Runden, zu den Seiten der Figur, sind Szenen mit Merkur und Argus dargestellt, die auf die Deutung als Merkur geführt haben.

7 (244). Himmelfahrt Mariae. — Amoretto 77. — 1726 wurde das Gemälde auf den Rat Bellottis von dort entfernt und nach der Sakristei gebracht, aus der es später verschwand. Über dem Portal soll es derselbe Bellotti durch eine Freskokopie ersetzt haben.

8 (245). Arch. stor. lomb. 1874, 484.

9 (245). R. II 1448.

10 (247). Leonardo da Vinci compatriota nostro fiorentino, qual de sculptura, getto e pictura con ciascuno el cognome verifica (d. i. vince tutti). Darauf folgt die Schilderung des Reiterbildes, dann im 3. und 25. Kapitel die Bemerkungen über das Abendmahl und weiterhin über seine opere inestimabili auf wissenschaftlichem Gebiet.

11 (248). Miniaturen in Genf. — Im 6. Kap. der Divina Proportione (f. 28 v. des Druckes, Venedig 1509) heißt es: „comme apien in le dispositioni de tutti li corpi regulari e dependenti di sopra di questo vedete quali sono stati facti dal degnissimo pictore, prospectivo architecto, musico e de tutte virtù doctato Leonardo da Vinci Fiorentino, nella cita di Milano quando a li stipendi dello Exc.^{mo} Duca di quello Ludovico Maria Sforza Anglo ci ritrovavamo nelli anni della nostra salute 1496 fino al 99 donde poi dasiemi per diversi successi in quelle parti ci partemmo et a Firenze pur insieme trahemmo domicilio, ... e le forme de dicti corpi materiali bellissime con tutta lagiadria quivi in Milano de mie proprie mani disposi colorite e adorne e furono numero 60 fra regulari e loro dependenti“. — Dem widerspricht auch nicht, was er im 10. Kapitel sagt: „e le figure harete sopra in questo insieme con tutti li altri per ma-

no del prelibato nostro compatriota Leonardo da Vinci fiorentino, alli cui disegni e figure mai con verità fu homo che li potesse opporre“. — Auf die unklare und gesuchte Ausdrucksweise Lomazzos kann dem gegenüber kein Gewicht gelegt werden, der in seinem Trattato (Ausg. v. 1844 II 150) sagt: „[Pacioli] che ha disegnato tutti i suoi contorni ed angoli perfetti e non perfetti col braccio di Leonardo Vinci“. — Im Ms. M 80 läßt Leonardo die regelmäßigen Körper selbst sprechen: El dolce fructo vago e si diletto|Costrinse già i filosofi a cercare|Causa di noi per pascer l'intelletto (Solmi, Fonti 222).

Über die Handschrift in der Genfer Bibliothèque publique, langues étrangères 210, verdanke ich die folgenden Angaben der Freundlichkeit des Grafen Dr. Georg Vitzthum, der auch die beigegebenen photographischen Aufnahmen gemacht hat.

Der Band, betitelt Luca del Borgo Sansepolcro, Compendio detto dela diuina proportione de le Mathematici discipline, besteht aus 140 sehr dünnen, stark zerfressenen Pergamentblättern von 28,5 × 19,5 cm. Die zehn ersten, unnummerierten Blätter enthalten das Kapitelverzeichnis. Dann folgt auf 88 Blättern der Text des Compendio. Auf dem ersten Blatt, unter der in Gold auf rotem Felde geschriebenen Überschrift, eine kleine Miniatur in goldnem Rahmen, Pacioli sein Werk dem Herzog überreichend; am Unterrand das Sforzawappen. Die Miniatur erinnert an die bereits bei den unmittelbar vorhergehenden Jahren genannten. Im weiten Text kleine goldne Anfangsbuchstaben auf rotem oder blauem Grunde. An den Rändern mehrfach ganz schmuck- u. farblose geometrische Zeichnungen. Auf Bl. 62 v. unten ein Arm, der aus einer Wolke herausragt und mittels einer Axt die Rinde von einem Baumstamm ablöst; um den Arm ein Spruchband mit den Worten: tvto el va in. Den Beschluß machen 60 kolorierte Federzeichnungen stereometrischer Modelle auf den Seiten 90 v. bis 119 v. und zwar je links (auf der Rückseite) der Körper mit geschlossenen Flächen (planus), rechts mit offenen (vacuus). Die Inschrifttafeln über diesen Modellen sind in lila oder gelb gehalten; die Fäden, an denen die Modelle

hängen, in rot; die Körper zeigen Scheidung von Licht und Schatten in hellerem und dunklerem Braungelb oder in lila und gelb. — Bei der Anweisung zum Gebrauch der Abbildungen steht im Kap. 70: „E quella tal figura sira del dicto corpo facto in piano con tutta perfectione de prospectiva, commo sa (so und nicht fa zu lesen) el nostro Lionardo vinci“. — Schon Geymüller (Gaz. des B.-Arts 1886 I 156 Anm. 2) hat diese Figuren Leonardo abgesprochen.

In der angeführten Stelle aus dem 6. Kapitel fährt Pacioli fort: „Et simile altre tanti ne disposi per lo mio patron S. Galeazzo San Severino in quel logo, altrettante in Firenze (also nach 1500) alla Exc. del nostro S. Gonzalonieri perpetuo P. Soderino quali al presente in suo palazzo se ritrovano“. — Das Exemplar für Sanseverino befindet sich (nach Girol. d'Adda im Arch. stor. lomb. 1885, 351) als Geschenk des Grafen Gal. Arconati in der Ambrosiana; das für Soderini ist verschollen. (Über das der Genfer Bibliothek ist dort Literatur angegeben; vergleiche auch desselben Verf. Léon. da Vinci, la gravure milanaise ecc. [1868] II Anm. 1.)

13 (248). Divina Proportione. — Die Druckausgabe, mit Holzschnitten und vielen Zusätzen, erschien 1509 in Venedig. Daß zwei, gewöhnlich Leonardo zugeschriebene Köpfe aus Piero della Francescas Traktat entnommen seien, hat schon G. d'Adda (Léon. da Vinci, la gravure milanaise ecc., 12) nachgewiesen. — De Toni (in den Atti del R. Ist. Veneto 1906) weist nach, daß die Bezeichnung MA. LV. auf der „Porta Domini“, welche Darstellung in den Handschriften fehlt, Mag. LV (cas) und nicht Mag L (eon.) V (inci) bedeutet.

Weiteres über Paciolis Leben siehe bei Müntz 252 und bei Solmi 110. — Außerdem Gaye in Schorns Kunstblatt 1836, 287; bei Staigmüller in der Zeitschr. für Mathematik und Physik, histor. litterar. Abt., 34. Jahrg.; und in Kläiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie (1903) 31 fg.

13 (249). Alphabet. — „Frère Lucas Pacioli de bourg s. sepulchre, . . . qui a fait en vulgar Italien un livre intitulé Divina proportione, et qui a voulu figurer les dites lettres Attiques, n'en a point aussi parlé ne baillé

a

b

raison: et je ne m'en esbays point, car j'ai entendu par aucuns Italiens qu'il a desrobé ses dites lettres, et prinses de feu messire Léonard Vince, . . . Cedit frère Lucas a fait imprimer ses lettres Attiques comme siennes. De vrai, elles peuvent bien être à lui, car il ne les a pas faites en leur due proportion" (Champfleury, Paris 1529, fol. 27). — Und auf f. 71 v.: „ . . . J'ai entendu que tout ce qu'il en a fait il a prins secrètement de feu messire Léonard Vince, qui etait grand Mathemacien, painte et imageur“. — Die folgende Darstellung ist der lichtvollen Auseinandersetzung G. Dehios im Repertorium f. Kunstwiss. 1881, 269 fgg. entnommen („Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance“), worin er (S. 274) das Verhältnis der verschiedenen Konstruktionen des C durch Nebeneinanderstellung der Texte und Figuren (auch des Felicianus) klarmacht und nachweist, daß die Annahme R. Schönes in der Ephemeris epigraphica I (1872), Dürer habe seine Buchstaben dem Pacioli entnommen, nicht zutrefte. — Auf diesen Dehioschen Aufsatz wird im Text unter der Bezeichnung D Bezug genommen.

14 (249). München, Bibliothek, Cod. lat. 451, 4^o: „Litteras antiquae formae deducturus, quas pluriq[ue] majusculas appellant, in primis altitudinem litterae formaque ipsius mente concipiat: quod pro arbitrio fieri potest. Ex qua altitudine figurae quadrangularem speciem designare debet. Hujus deinde quadri duodecima pars vel decima aut etiam nona pro litterarum formatione venit accipienda: secundum quod graciliorem vel crassiorem litterae stipitem formare voluerit. Id quod in deductis erit voluntate. In characteribus autem infra pro exemplo designatis decimam quadri partem accepimus.“

15 (250). Ludwig XII. — Ludwig XII. machte von vornherein seine Ansprüche auf das Herzogtum Mailand wiedergeltend. Schon am 20. Juni 1498 überfiel Trivulzi, als französischer Feldherr, im Gebiet von Asti eine mailändische Besetzung und brach damit den bisherigen Waffenstillstand; doch blieb es zunächst noch bei Scharmützeln, denn Frankreich mußte sich erst seine Bundesgenossen sichern. Im September 1498 schloß Ludwig XII.

seinen Bund mit Venedig, dann im Februar 1499 mit dem Kirchenstaat; auch die meisten auswärtigen Staaten gelang es ihm, auf seine Seite zu ziehen, mit Ausnahme des Kaisers Maximilian, der sich die Freiheit seiner Entschließung wahrte. Gegenüber diesem erdrückendem Zusammenschluß seiner Gegner vermochte Lodovico il Moro nur auf den König Federigo von Aragon als auf seinen Bundesgenossen zu rechnen.

16 (251). Cabinetto degli amori. — Müller-W. im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. 1897, 112. — Über seine Entdeckungen im Mailänder Kastell sind auch ein anonymer Artikel in der Beilage der Allgem. Zeitung vom 9. März 1894 und H. v. Tschudis Bericht in der Kunstgeschichtl. Gesellschaft in Berlin vom 30. März dess. J. einzusehen.

Beltrami gibt in seinem Castello di Milano (1894) 698 eine Abbildung der ganzen Decke, wonach immer je zwei Amorini einander entgegenfliegend und Zweige haltend auf einer jeden der vier Stichkappen, die sich an einem großen Kranz in der Mitte des Gewölbes tolaufen, dargestellt sind; auf S. 512 und 701 gibt er zwei Kappen größer wieder.

17 (252). Camerini. — Am 24. März (nach Müller-Walde im Jahrbuch 1897, 164 am 14. November) 1495 hatte Ambrogio Ferrari bereits gemeldet: le gronde (die Wölbungen) de' camerini di dreto dela Torre se v'è dreto depingendo e già gli è dato el bixo (der mit Bleiweiß gemischte Malgrund) et se farà alla similitudine de quello di rocha (der Rocchetta) (Beltrami, Castello di Milano [1894] 491). — Am 8. Juni 1496 läßt dann Lodovico dem damals in Venedig befindlichen Erzbischof von Mailand schreiben: El pittore quale pingeva li camerini nostri h'è abento facto certo scandalo per el quale si è absentato, et havendo noi adesso pensare ad altro pittore per fornire l'opera . . . und gibt ihm den Auftrag, mit Perugino zu verhandeln, der sich in Venedig befinden soll (Müller-W. 165). — Perugino aber hatte damals Venedig schon längst verlassen, und Lodovico ließ nun nach ihm in Perugia suchen (ebendort 165, 168). — Unterm 22. März 1498 berichtet endlich der Schatzmeister Gualtero da Bescapè: ali lavorerj de le gronde non si perde tempo alcuno, per

modo che credo, attenderano li maestri ale promesse facte; und unterm 20. April dess. J.: a la saleta negra se è facto quanto la comisse: non solo ficto sul muro la corona, ma metutogli quella overo parte se è remutata tuta de misure dacordio messer Ambr. con mro Leonardo per modo che la stae ben e non si perdera tempo a finirla . . . (Solmi 108 hat in dem messer Ambrogio statt des herzoglichen Bauleiters Ambr. Ferrari irrigerweise den Maler Ambrogio Preda gesucht, wodurch ein neues Zusammenarbeiten der beiden Künstler entstanden ist, das niemals stattgefunden hat). — Am 21. und am 23. April dess. J. wiederholt Gualtero die gleichen Angaben.

18 (255). Sala delle asse. — Lunedì si desarmerà la camera grande da le asse cioè da la torre; maestro Leonardo promette finirla per tutto septembre et che per questo si potrà etiam golder, perchè li ponti ch'el fara lasarano vacuo desotto per tutto. — Am 23. April kann Gualtero dann melden: la camera grande da le asse è disconza (Müller-Walde im Jahr. d. K. Pr. Kunsts. 1897, 168 fg.). Mag es sich dabei, wie Uzielli (I² 319 Anm.) meint, um die Entfernung der ursprünglichen Wandverkleidung oder um die eines Gerüstes gehandelt haben, so scheint L. Beltrami in seiner Schrift: Leonardo da Vinci e la sala delle „Asse“, Mailand 1902, fol., S. 17 fgg., durchaus im Recht zu sein, wenn er die von Müller-Walde aufgebrauchte Bezeichnung dieses Raumes als Sala delle asse (dalle asse wäre sinnlos) beibehält. Gestützt wird die Annahme einer ursprünglichen Holzverkleidung durch den Umstand, daß wir wissen, im Jahre 1475 sei nach dem Vorbild dieses Erdgeschosssaales auch der darüberliegende Saal des Obergeschosses mit Holz bekleidet (foderare de asse) und gewölbt worden (solare); nachdem die calestrini (der Mergelbewurf) angebracht waren (mettere), per inchiodare le asse a dicto celo (in diesem oberen Gemach scheint also auch das Gewölbe mit Holz belegt worden zu sein), wurde der Saal ganz vergoldet. — Ob mit der „chambre de «Asse»“, worin Beatrice nach einem von Müntz (108) beigebrachten Dokument im Jahre 1491 gewohnt hat, der obre oder der untre Raum gemeint sei,

läßt sich nicht entscheiden, da der italienische Text nicht gegeben ist.

19 (254). Laubdekoration. — Prof. Felix Rosen in Breslau hat die Güte gehabt, mir über die Baumart das Folgende zu schreiben: Auszuschließen sind jedenfalls die Eiche (leccio), der Maulbeerbaum (moro und gelso), die Mispel (naspolo), die Quitte (cotogno); dagegen ist gegen die Bestimmung Diospyros Lotus (ermellino, albero di s. Andrea) kaum etwas einzuwenden. — Im nördlichen Italien kommt dieser Baum nur an einem Ort, bei Mantua, vor; gerade von dort aber kann Leonardo sehr wohl Zweige durch die Markgräfin Isabella erhalten haben.

20 (256). Gruppi. — Bei ihrer Auffindung reichten die Wandmalereien sogar bis zwei Meter über den Fußboden hinab; doch war diese ihre Verlängerung (um etwa zwei Meter) erst unter der spanischen Herrschaft ausgeführt worden. Wann die Wandvertäfelung, von der sich keine Spur erhalten hat, entfernt worden ist, wissen wir nicht (Beltrami 66). — Von den ursprünglichen vier Schilden mit Inschriften hatte sich die auf das Jahr 1496 bezügliche Inschr. (Abb. bei Beltr. 32), in Gold auf Blau gemalt, erhalten; von zwei andern, die sich auf Ereignisse der Jahre 1493 und 1495 bezogen, wissen wir durch Sanutos Tagebücher; die letzte wurde 1499 von den Franzosen, nachdem sie die Stadt eingenommen hatten, über eine frühere gesetzt (Beltr. 28). Knotenzeichnungen Leonardos, aus dem Cod. Atl. 274 v., bildet Beltrami (36) ab; ebendort auf S. 34 Bramantes Gruppi an der Decke der Sakristei von S. M. delle Grazie. Vergl. Theod. Andr. Cook, Spirals in nature and art, Lond. 1903. Übrigens hat Leonardo auch, im Ms. B, Zeichnungen des Stuhls des Turms, in dessen Erdgeschos sich die Sala delle Asse befindet, angefertigt (Abb. bei Beltr. 27 Anm.). In Windsor eine Studie für diesen Saal (bei Rouveyre, Cheval II 57 r.). — Joh. Guthmanns Angabe (in seiner Landschaftsmalerei der toskan. u. umbr. Kunst (1902) 576 Anm. 142), diese Dekoration sei nicht leonardesk, entbehrt der Begründung, wenn er auch mit seinem weiteren Ausspruch recht haben mag, daß sie schon „die Anfänge des Barock“ vertrate.

21 (256). Luzio im Emporium, Mai 1900. — Mc Curdy 44. — L. Péliissier, Louis XII. et Ludovic Sforza (1896) I.

22 (256). Luzio im Arch. stor. lomb. 1901 I 150.

23 (257). Carotti (im Arch. stor. lomb. 1891 465) meint freilich, Sodoma sei erst nach 1500 mit Leonardo in Berührung gekommen.

24 (257). Schüler. — Cod. Atl. 68 r. a.: Benedetto venne a 17 d'ottobre a ducati 4 el mese, è stato con meco due mesi e 13 di dell'anno passato, nel qual tempo à meritato l. 58 e s. 18 d. 8. Ànne auto l. 26 e s. 8 Joditti venne a di 8 di settembre a ducati 4 il mese. È stato con me mesi 3 e di 24. À me- ritato l. 59 s. 14 d. 8. Ànne auto l. 43 s. 4 Diese Notizen sind rechtseitig von Leonardo geschrieben.

Kapitel VI: Kanalbauten Akademie

1 (258). Condurre acqua de uno loco ad uno altro (R. II 1340, Punkt 10).

2 (258). E non solo esercitò una professione ma tutte quelle ove il disegno interveniva; ed avendo uno intelletto tanto divino e maraviglioso, che essendo benissimo geometra, non solo operò nella scultura . . . ma nell'architettura ancora fe' molti disegni (Vasari IV 19).

3 (259). Kanäle. — Dieses und das folgende nach Amoretti 180 fgg; Elia Lombardini, Dell'origine e del progresso della scienza idraulica nel Milanese ed in altre parti d'Italia, Mailand 1872, in 4^o; und dem wichtigen Neujahrsblatt von Luca Beltrami: Leonardo da Vinci e il Naviglio o. J., in Quer-Folio.

4 (260). Siehe Siro Valerio, L'acqua potabile in Milano, Mailand 1881. 8^o.

5 (260). Vorher schon war der in ganz Europa berühmte Kanal der Muzza aus der Adäda bei Cassano abgeleitet worden. (Beltrami 6).

6 (261). Martesana-Kanal. — Es heißt dort (Amoretti 189): E benchè per esso naviglio ne segua molti beni per il macinar delli mulini e per adaquar li prati, non di meno il più principale e singlar beneficio che ne seguita si è per il navigare, per il quale si ha da

render copiosa ed abbondante di vettovaglie e di mercantie essa nostra città.

7 (261). Nadault de Buffon, Des canaux d'irrigation I 198.

8 (262). Martesana-Kanal. — Amoretti 191 verlegt sie in das Jahr 1492, was nach obigem wohl nur ein Druckfehler für 1494 ist, Richter (II, S. 230 Anm. zu Nr. 1010) dagegen setzt sie erst in die Zeit um 1509.

Der Text lautet:

Naviglio.

Il naviglio che sia largo in fondo braccia 16 e in bocca 20, si potrà dire in somma tutto largo braccia 18 (als frühere Breite des Kanals gibt Am. 192 40 br. an); e se sarà profondo 4 braccia, a 4 dinari il quadretto, costerà il miglio cavatura sola duc. 900, essendo i quadretti di comune braccio; ma se le braccia saranno a uso di misura di terra, che ogni 4 son 4 e $\frac{1}{2}$, e se il miglio s'intende di tre mila braccia comuni, a tornar in braccia di terra le sue 3000 braccia tornano manco $\frac{1}{4}$, che restano braccia 2250, che a 4 dinari il braccio monta il miglio ducati 675; a 3 dinari il quadretto monta il miglio ducati 506 $\frac{1}{4}$; che la cavatura di 30 miglia di naviglio monta ducati 15187 $\frac{1}{2}$.

9 (262). Die Stelle lautet: Dal canale di Martesana. — Facendo il canale di Martesana e' si diminuisce l'acqua all'Adda, la qual è distribuita in molti paesi al servitio de' prati. Ecco un rimedio a questo è di fare molti fontanili, chè quell'acqua, che è bevuta dalla terra, non fa servitio a nessuno nè ancora danno, perchè a nessuno è tolta, e facendo tali fontanili l'acqua, che prima era perduta, ritorna di nuovo a rifare servitio e utile alli omini.

10 (262). Beltrami (11) schreibt freilich diese Arbeiten dem Bartolommeo della Valle zu, weil dieser, der im Jahre 1516 zusammen mit Benedetto da Massalia die Regulierung der Adda zwischen Brivio und Trezzo ausführte, schon seit 1494 als ingegnarius civitatis Mediolani und als extimator bezeichnet wird. Immerhin wird Leonardo 1498 als ingegnarius cameralis (also des Herzogs) angeführt, in welchem Amt ihm erst 1503 ein neuer folgte (siehe Benaglia, Relazione istorica del magistrato delle ducali entrate, Mailand 1711).

11 (262). Schleusen. — Zeichnung in der Raccolla Vallardi im Louvre (bei Beltrami am Schluß als Tafel wiedergegeben); auch im Cod. Atl. 248 (c). — Die Holländer sollen solche porte angolari erst zu Ende des 16. Jahrh. bei sich eingeführt haben (Lombardini 27 Anm. 2).

12 (264). Brivio — Es heißt dort: Dal principio del naviglio al molino (del Travaglia). Dal principio del naviglio di Brivio al molino del Travaglia è trabocchi 2794 cioè braccia 11 176, che son più di 3 miglia e due terzi, e quivi trovo più alto il naviglio che la pelle dell'acqua di Adda braccia 57, a dare due oncie di calo per ogni cento trabocchi, e in tal sito disegniamo torre la bocca del nostro naviglio. — Aus weitren Bemerkungen (s. Am. 196 fg.) geht noch hervor, daß die ganze Strecke von Brivio nach Trezzo $6\frac{2}{5}$ Miglien beträgt. Il cavo sarà la metà di $\frac{8}{10}$ spesa della costa, la qual costerà 3000 ducati; e con 13 mila si serrerà la valle a li tre corni (wo der Lago di Lecco in die Adda fließt) e di sotto si risparmia il cavo di due miglia. Entsprechend dem jetzigen Kanal von Paderno ist die Bemerkung angebracht: uno ingegno perpetuo brieve come una conca. Beim Molino del Travaglia schreibt er hinzu: nel cavare la conca il terreno avrà contrapeso con cassa d'acqua.

13 (265). Akademie. — Pacioli spricht nur von dem Duello, dem Wortgefecht, nicht aber von einer Akademie; ebensowenig Vasari oder Lomazzo. Der Geschichtschreiber Corio (zu Anfang des 16. Jahrh.), den Müntz (92) als Zeugen anführt, handelte nicht von einer Akademie, die Lodovico il Moro tatsächlich begründet hätte, sondern nur von jener Akademie, die Minerva dort im Gegensatz zur Schule der Venus und im Wettkampf mit dieser zu bilden bestrebt gewesen sei (welche Gelehrte für die Bildung einer solchen Akademie hätten in Betracht kommen können, spinnt Solmi [89] des Näheren aus). Auch Jarkius (Spec. Hist. Acad. eruditar. Italiae, Lipsiae 1625) spricht noch von keiner Akademie, sondern nur von einer Schule: denique e Leonardi schola prodiisse non pictores modo sed et sculptores, architectos, caelatores gemmarum, marmoris item poliendi, artisque

fusoriae magistros (zu vergl. Petri Pauli Boschae de origine et statu Bibl. Ambros. Hemidecas).

14 (265). Müntz 229 spricht sich für den Bestand einer solchen Schule aus; Uzielli I² 497 und Solmi 88 fgg. äußern sich mit allzu großer Heftigkeit dagegen.

15 (265). Malerbuch. — Leonardo con tutta diligentia al degno libro de pictura et movimenti umani ha posto fine.

16 (266). Un libro ch'egli scrisse di mano stanca ai prieghi di Lodovico Sforza duca di Milano, in determinazione di questa questione, se è più nobile la pittura o la scultura (Lomazzo, Trattato I 263).

17 (266). Ob Leonardo, wie Geymüller (Les derniers travaux etc. in der Gaz. d. B. Arts 1886 II 154), aus dem Ausdruck „questa mia piccola opera“ schließt, noch beabsichtigt habe, neben dem großen Werke einen kürzeren Auszug zu veranstalten, läßt sich nicht ausmachen, da auch das größte Werk, das hätte vorangehen müssen, in einer von Leonardo besorgten Redaktion fehlt.

18 (267). Abschriften. — Vasari erwähnt (IV, 36) eine Zusammenstellung von Originalnotizen in Leonardos Handschrift über die Malerei und die Gesetze des Zeichnens und der Färbung, die ein mailändischer Maler, dessen Namen er unausgefüllt gelassen hat, in Rom habe zum Druck befördern wollen. Kam es zu einer Drucklegung (nach einer Abschrift) auch erst ein Jahrhundert später, so werden die verschiedenen Abschriften des Traktats wohl dieser Originalsammlung, die jetzt verloren ist, entnommen sein. Vasari erwähnt sie, nachdem er von den Manuskripten Leonardos im Besitz Melzis gesprochen hat, in folgender Weise in der zweiten Ausgabe seiner Vite: „come anche sono nelle mani di . . . pittor milanese alcuni scritti di Leonardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de' modi del disegno e colorire. Costui non è molto (also kurz vor 1568) che venne a Firenze a vedermi, desiderando stampar questa opera, e la condusse a Roma per dargli esito; nè so poi che di ciò sia seguito“.

Schon Cellini besaß eine Abschrift des Werks. Er kaufte für 15 Goldscudi „un libro scritto a penna copiato da uno del gran Leonardo

da Vinci . . . Infra le altre mirabili cose ch'erano in esso, si trova un Discorso della Prospettiva, il più bello che si fosse trovato da altr' uomo al mondo" (Amoretti 132). — Niccolas Poussin spricht in einem Brief an den Kupferstecher Bosse von der Abschrift im Besitz des Cavaliere Casciano del Pozzo (Dupuis), die Defresne seinem ersten Druck des Werkes von 1651 zugrunde legte, und sagt, er habe die figürlichen Abbildungen dafür nach Leonardo kopiert, die geometrischen und andren Zeichnungen aber habe ein gewisser Alberti gefertigt und die schwachen Landschaften hinter den Figuren Charles Errard, der erste Direktor der französischen Akademie in Rom. Danach habe Dufresne seine Abbildungen anfertigen lassen (Poussins Brief, mit dem unverständigen Urteil über das Werk überhaupt, ist z. T. bei Müntz 234 Anm. abgedruckt). — Eine Handschrift, die der florentiner Ausgabe von 1792 zugrunde gelegen hat, enthält Kopien Stefano della Bellas nach Leonardos Originalen. — Die Urbinas 1270 in der Vaticana, welche der Bibliothekar Abbate Guglielmo Manzi 1814 zum erstenmal, wenn auch nicht vollständig zum Abdruck brachte, enthält 944 Paragraphen (Wiederabdruck Rom 1890). — Über die verschiedenen Handschriften handelt M. Jordan in Zahns Jahrbüchern 1873, 273 (und in kürzerem Sonderabdruck).

19 (268). Die drei Pferdeköpfe (nach A. M. Hind im Burl. Mag. XII 42) von Zoan Andrea, der auch eine Studie zur Madonna Litta gestochen hat (B. 6).

20 (268). Gruppi. — Oltrechè perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all' altro, tanto che s'empieSSI un tondo; che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole: Leonardus Vinci Accademia (so!) (Vasari IV 21). — Auch Lomazzo berichtet ähnliches von Astverschlingungen (Trattato II 366): negli arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizarrì, la qual foggia usò canestrandoli tutti Bramante ancora. — Hier dürfte ein Hinweis auf die Sala delle Asse enthalten sein.

21 (268). Knoten. — Passavant, Dürer 140—145. Dürer bezeichnet sie im Tagebuch seiner niederländischen Reise als „die sechs Knoten“. Im ersten Abzug tragen sie noch nicht sein Monogramm, das er erst bei dem zweiten Abzug anbrachte und zwar an der Stelle, wo in den Originalen Leonardos die Bezeichnung steht. Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie (1903) 32, vermutet, Dürer habe die Vorlagen vielleicht durch einen Genossen Leonardos aus der mailändischen Zeit, der selbst der Akademie angehört haben kann, erhalten. Alles deutet jedenfalls darauf, daß die Bekanntschaft mit diesen Stichen nicht aus der Zeit der ersten italienischen Reise Dürers stammen, sondern aus der der zweiten (1505—1507), so die Form der Schilde in der Mitte, die an jene der Sala delle Asse erinnern, und der Umstand, daß der Kupferstich des Frauenkopfs, der gleichfalls den Namen der Akademie trägt, Boltraffios Typus aus der zweiten Hälfte der neunziger Jahre wiedergibt.

22 (268). Im Cod. Atl. Zeichnungen von ihm auf Bl. 68 v. (b); 261 (a) besonders schön; 385 v. auf zwei kleineren Blättern, in Silberstift, dabei ein Jünglings- und ein Greisenkopf im Profil, einander gegenüber (Abb. bei Beltrami, Sala d. Asse, 36, 38, 61).

23 (268). Prof. Paul Errera in Brüssel, der eifrige Sammler schöner Gewebe, macht auf diesen Zusammenhang in der Rassegna d'arte I (1901) 81 aufmerksam.

24 (269). Dazu die Beischrift:

Tutti questi semicircoli sono infra loro equali, e equali son le parte principali in che essi si dividano, e ancora equal sono le parte che a ciascuna delle due predette parti; adunque equali sono li rimanenti di ciascuna parte ecc. Ogni superficie curvilinia, alla quale si dà quadrato equale a lei, è ancora quadrabile in sè medesima colle sue parte.

Se da cose equale leverai parte equali, li rimanenti sono infra loro equali.

Se due superficie fien di doppia proporzione e fieno integralmente sopraposte l'una all'altra, l'eccesso della maggiore vale la minore.

25 (270). Bücherverzeichnis. — Im Bücherverzeichnis sind die folgenden Werke auf-

geführt (die Zusätze aus Solmi, Fonti, sind in Klammern hinzugefügt):

Der Abaco, Traktat der Arithmetik, Venedig 1484 und später (des Piero del Borgo nobel opera de arithmetica). (Wahrscheinlich ein einfaches Rechenbuch, doch vielleicht auch das große Liber abaci des Leonardo Fibonacci, gen. il Pisano.)

Plinius, die italienische Übersetzung, Venedig 1476.

Die Bibel, eine der Ausgaben des Mallermi, Venedig seit 1471.

De re militari. Wahrscheinlich der Valturius, Verona 1472, mit Holzschnitten nach Matteo Pasti; dann Bologna 1483 usw. Viele der Zeichnungen Leonardos sind durch dieses Werk eingegeben (daraus entnimmt L. viele Zitate antiker Schriftsteller, siehe So. 277 fgg.). Erste, dritte und vierte Dekade des Livius. Verschiedne Übersetzungen seit der römischen von 1476.

Guidone. Vielleicht der Traktat von der Chirurgie von Guido dalle Colonne, Venedig 1498 (siehe ein paar Titel weiter).

Piero Crescentio. De agricultura, Flor. 1478. Quadriregio. Das so genannte theologische Gedicht des Dominikaners Francesco Frezzi, eine der Ausgaben seit 1481, vielleicht die mailändische von 1488.

Donat. Lateinisch und italienisch, Venedig 1499.

Justinus. Die Übersetzung, Venedig 1477 (L. wendet sich im Cod. Atl. 319 und Rouveyre Cœur 14 v. gegen ihn als abbreviatore delle cose scritte da Trogo Pompeo).

Guidone. Vielleicht der Micrologus seu disciplina artis musicae von Guido d'Arezzo im Manuskript. (Guido Bonatti von Forli, Liber astronomicus, Augsb. 1491, Ven. 1506; oder Guy de Chauliac, Inventario over colectorio che apartiene a la parte de la cirogia, Ven. 1493. Über diesen Arzt aus der Mitte des 14. Jahrh. siehe So. 122. — Oder Guido de Monterocharen, Manipulus curatorum, Mail. 1481, 4^o [So. 215 Anm.].

Dottrinale. Vielleicht eine Übersetzung des Doctrinal de Sapience von Guy de Roy. (Das Doctrinale des Alex. Gallus (Aless. de Villa Dei), Treviso 1472 usw., eine lateinische Grammatik [So. 57].)

Morgante.

Giovan di Mandavilla. Eine italienische Übersetzung der Reisen erschien in Mailand 1495. (Mail. 1480, Bol. 1488, 4^o.)

De onesta voluttà. Italienische Übersetzung des Werkes von Bart. Platina, Venedig 1487, 4^o (darin Angaben über die Zubereitung von Speisen aus Vegetabilien).

Manganello. Vielleicht eine noch unbekannte Ausgabe des aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammenden äußerst heftigen Gedichts eines mailändischen Verfassers gegen das weibliche Geschlecht.

Cronica d'Isidoro. Ascoli 1477 oder eine spätere Ausgabe.

Pistole d'Ovidio, eine der verschiednen Übersetzungen (Flor. 1481, 4^o, von Luca Pulci übersetzt).

Pistole di Filelfo. Mailand 1484 (Mario Filelfo). Spera. Eine der Kosmographien des XV. Jahrhunderts (Spera des Goro Dati, Flor. 1482, 4^o, worin ein Lob der Sonne, das L. im Ms. anführt).

Facetie die Poggio.

De chiromantia. Von Andrea Corvo, o. O. u. J.? (Chyromantica scientia naturalis, Pad. 1484, 4^o).

Formulario di pistole. Vom Miniator Bartolommeo, Bologna o. J., oder Venedig 1487, oder Mailand 1500 (Formulario di epistole volgari, von Cristoforo Landino, Bol. 1487, 4^o). Fiore di virtù. (Venedig 1488, 8^o. Daraus hat L. nicht nur den größten Teil seines Bestiarium entnommen, sondern auch viel Aussprüche allgemeinen Inhalts, wie Trattato Nr. 77, Ms. H 47 v. und andres, endlich eine Stelle seines Testaments. — Siehe A. Springer, Über den Physiologus des L. da V. (Ber. Sächs. Ges. d. Wiss. 1884) und G. Calvi im Arch. st. I. 1898, 73 fgg.)

Vite di filosofi. Diogenes Laertius, Venedig 1480, 4^o. (Der Hauptverfasser war Walter Burlay. L. schöpfte daraus die Angaben des Anaxagoras und des Archelaus über die Größe der Sonne.)

Lapidario. Wohl ein Werk über die Kraft der Steine. (Lapidarium, s. I. e. a.)

Della conservation della sanità. Vielleicht der Traktat des Ugo Benzo, Mailand 1481.

Cecco d'Ascoli. Die Acerba des Francesco

Stabili, eine von kühnen Ideen erfüllte Dichtung des XIV. Jahrhunderts. Brescia o. J., Mail. 1484, Ven. 1487 usw.

Alberto Magno. Neapel 1478 oder Bologna 1493. (Vielleicht auch das *compendium perutile ac insigne Opus philosophiae naturalis*. — Albertus, geb. 1193 in Lauingen, † 1250 in Köln, war wohl der fruchtbarste und universellste Schriftsteller des Mittelalters, doch bekundet er mehr Fleiß und Gelehrsamkeit als Talent und Originalität. Nächste Archimedes und Aristoteles hat Leonardo besonders ihn studiert. Liste der zu seinen Zeiten gedruckten Schriften Albertos bei So. 45 Anm. Im Cod. Atl. 169 gibt Leonardo eine Stelle aus dessen *Meteorum libri* wieder, indem er ihm entgegnet. Das Zitat H 23, 24 aus dem Werk *De animalibus* geht wohl auf einen Bestiarius zurück. Dasjenige in I 130 v. bezieht sich wohl auf den *Commentarius in libros physicorum Aristotelis*.)

Retorica nuova des L. Guil. de Saona, S. Albano 1480.

Cibaldone. Traktat in Versen über die Hygiene. Esopo. Vielleicht die mit Holzschnitten versehene Ausgabe, Neapel 1483. (Mailand 1497; doch hat L. nichts daraus entnommen.)

Salmi. Venedig 1476.

De immortalità d'anima. Die *Theologia platonica* des Marsilius Ficinus, Florenz 1482, oder eine Übersetzung (wahrscheinlich Fr. Filelfo Dell' *immortalità dell' anima*, Cosenza 1478). Burchiello. Sonette.

Driadeo. Von Luigi Pulci. (Flor. 1478 usw.)
Petrarca. Vielleicht dessen *Canzoniere*. (Sonetti e Canzoni, Ven. 1478. — Daraus bei L. der Ausspruch: *cosa bella mortal . . .* und die Stanze: *passano nostri triumfi . . .*)

26 (271). Über diese Schriftsteller sind Solmis Fonti, unter dem betreffenden Buchstaben, nachzusehen (Varro S. 217, Celsus 277 fgg., Virgil fehlt). — Außerdem führt er noch die folgenden als von Leonardo gekannt an: Pietro d'Albano, h. Augustin, Alberto di Sassonia, Akendi, Andrea da Imola, Vincenz von Beauvais, Aless. Benedetti, Benedetto dell'Abaco, Fra Bernardino Morone, Gio. Bernardino, Boethius, Jac. Camphora, Cleomedes, Andr. Corsali, Dioscorides, Aegidius Romanus, Hermes Trismegistos, Heron, Fossam-

brone, Giordano Nemorario, Brunetto Latini, Lactantius, Leon. de Antonii Cremonese, Marullo, Mondino de Luzzi, Pietro Monti, Gio. Peckham, Biagio Pelacani, Plato, Plato von Tivoli, Rich. v. Swineshead (Suisseth), Gio. Ruspicius, Theophrast, Ptolomaeus, G. Valla, Vegetius, Vitruv, Xenophon.

27 (271). Im Einzelnen hat das P. Duhem in seinen zwei Bänden *Etudes sur L. de V.*, Paris 1906 und 1909, ausgeführt, der hier nicht mehr verwertet werden konnte.

28 (280). Fresko von S. Onofrio. — Ant. Muñoz (im *Arte* 1903, 308 fgg.) hat nachgewiesen, daß der dargestellte Stifter der Geistliche Francesco Cabannas sei (der um 1426 in Saragossa geboren war, bald nach 1446 das ehemalige Oratorium zu einer Kirche hatte umbauen lassen, und 1506 als apostolischer Protonotar starb). Da er in der Tracht eines Protonotars dargestellt ist, welches Amt er nach 1502 erhielt, so muß das Fresko aus der Zeit zwischen 1502 und 1506 stammen. Es ist zweimal restauriert worden. Ursprünglich reichte Maria dem Christkinde eine Lilie dar und hielt mit ihrer Rechten das Tuch, worauf das Christkind sitzt.

Kapitel VII: Lodovicos Sturz

1 (282). Jahrgehalt. — Wenn Leonardo in Bandellos Erzählung dem Erzbischof von Gurk im Januar 1497 auf dessen Frage selbst erwidert, daß er ein Jahrgehalt von 2000 Scudi (nach heutigem Wert etwa 100000 Lire) erhalte, so ergibt der Zusammenhang, daß es sich dabei nur um einen übermütigen Scherz gehandelt habe. Bugatis Angabe, in dessen *Storia Universale* von 1570, daß er 500 Scudi betragen habe, dürfte dagegen der Wahrheit entsprechen ([Lodovico] diede . . . cinquecento scudi l'anno a L. da V.), wie sie denn auch in Argelatis' *Bibl. script. Mediol.* (1745) II, 1 col. 1384 und III, col. 42 übernommen worden ist, mit dem Hinzufügen, daß er diesen Betrag für die Leitung der Akademie erhalten habe.

Diese Summe stimmt auch gut zu den 400 Livres, die Leonardo später für jedes der Jahre 1510 und 1511 von Ludwig XII. bezog (Rac-

colta Vinc. III [1907] 95). Von Franz I. hat er nach Cellini dann 700 Goldscudi jährlich erhalten.

2. (282). Diese Erwähnung der Camerini bietet den Anhaltspunkt zur ungefähren Datierung des Briefentwurfs, da im März 1498 die Arbeit in diesen Zimmern tatsächlich Leonardo übertragen wurde. — Es handelt sich dabei um die linke Hälfte eines der Länge nach durchgerissenen Blattes, wodurch der Text nur teilweise zu verstehen ist. — Im Cod. Atl. 335 v., abgedruckt bei Richter Nr. 1345, bei Müller-Walde im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1897, 163; an letzterer Stelle S. 107 der Versuch einer deutschen Übersetzung. Beltramis Versuch, die Lücken des Originals auszufüllen (Cast. di Milano 496 Anm.), befriedigt nicht durchweg.

Das Stück lautet:

e se mi dato alcuna commissione d'alcuna ... del premio del mio servitio

cose assegnationi perchè loro àno intante di pe (Amoretti 83 und Müller-Walde lesen das drittletzte Wort: intrate.)

che bene possono aspettare più di me

non la mia arte la quale voglio mutare dato qualche vestimento

Signore, conoscendo io la mente di V. Ecc. essere occupata

il ricordare a V. S. le mie piccole ella mi messe in silentio

che 'l mio tacere fusse causa di fare isdegnare V. S.

la mia vita ai vostri servitj mi tien continuamente parato a ubidire

del cavallo non dirò niente perchè cognosco i tempi

a V. S. com' io restai avere il salario di 2 anni del

con due maestri i quali continuo stettoro a mio salario e spese

che al fine mi trovai avanzato detta opera circa 15 lire, mo (Amoretti 83 las: mi, woraus andre den Irrtum ableiteten, daß Leonardo auf dieses Werk 15000 Lire verwendet habe.)

opere di fama per le quali io potessi mostrare a quelli che v'erano ch'io sono sta

dapertutto, ma io non so dove io potessi spendere le mie opere a per

l' avere io atteso a guadagarmi la vita per non essere informato io che essere io mi trovo

si ricorda della commissione del dipignere i camerini

portava a V. S. solo richiedendo a quella

3 (283). Cod. Atl. 335, Richter 1388, Müller-Walde a. a. O. 163. Das Stück lautet:

.... opera di tronca della stalla di Galeazzo

.... per la via di Brera

.... beneficio dello Stanga, beneficio della porta nova, beneficio di Monza

.... errore del intonaco (Müller-Walde 110 fg. bringt diesen Ausdruck mit den Camerini in Zusammenhang, was jedoch nicht wohl stimmen kann, da an Leonardo damals der Auftrag zur Ausschmückung dieser Gemächer, um den er viel mehr auf der andren Seite dieses Blattes erst bittet, noch nicht erteilt war.)

.... di prima li benefijt e poi l'opere e poi la ingratitude e poi le indegne lamentationi e poi

Neben diesen Notizen befindet sich eine Zeichnung der bei Trezzo beginnenden Adda-Kanalisation, woraus wenigstens hervorgeht, daß Leonardo sich schon zu Ende der neunziger Jahre mit dieser Frage beschäftigt hat.

4 (284). Cod. Atl. 315 v.; Müller-Walde a. a. O. 164; R. 1344. — Das Stück lautet: Assai mi rinresce che l' avere a guadagnare il vitto m'abbi forzato interrompere l' opera e di soddisfare ad alcuni piccoli (unter diesen kleinen lavori aber können weder die Fürstenbildnisse auf Montorfanos Fresko noch die Malerei im Kastell verstanden sein, wie Müller-Walde andeutet, da ja beide Arbeiten ihm vom Herzog übertragen worden waren) — il seguitare l' opera che già V. S. mi commise. Ma spero in breve avere guadagnato tanto che potrò soddisfare ad animo riposato a V. Ecc. e se V. S. credesse ch'io avessi dinari quella s'inganerebbe; ò tenuto 6 bocche 36 mesi (Richter las 56) e ò avuto 50 ducati. — Vorher steht u. a.: forse che V. Ecc. non commise altro a messer Gualtieri credendo che io avessi dinari — Da nach Pacioli das Abendmahl zu Anfang des Jahres 1498 beendigt war, mußte dieser Brief etwas früher fallen.

5 (285). Brief an die Fabbricieri. — Cod. Atl. 323; Müller-Walde a. a. O. 155 und 94 fgg.; R. 1346.

Es heißt in dem Briefe:

Magnifici fabbricieri, intendendo io vostre magnificenze avere preso partito di fare certe magne opere di bronzo (weiter heißt es: esse porte) . . . Vedendo nell'altre città e massime nella città de' Fiorentini quasi ne' medesimi tempi essere dotata di sì belle e magne opere di bronzo, intra le quali le porte del loro Batisterio, la qual Fiorentia si come Piacentia è terra di passo, dove concorrono assai forestieri, i quali vedendo le opere belle o bone, d'elle fanno a se medesimi impressione quella città essere fornita di degni abitatori, vedendo l'opere testimonie d'essa opinione . . . Chi è maestro di boccali, chi di corrazze, chi campanaro, alcuno songliere, e sino a bombardiere . . . Io vi sò annuntiare che di questa terra voi non trarete se non è opere di sorte e di vili e grossi magisteri, non c'è uomo che vaglia. E credetelo a me, salvo Ionardo Fiorentino, che fa il cavallo del Duca Francesco di bronzo, che non è bisogna fare stima, perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per l'essere sì grande opera che no la finirà mai. I miseri studiosi dif . . . (folgen vier ausgestrichene Zeilen: li virtù che con tanti studj sono venuti in qualcun grado di disegno) con che speranza e' possono aspettare premio di lor virtù?

Auf der andern Seite (Cod. Atl. 323 v.; Müller-Walde 157 und 99; R. 1347): Ecco uno il quale il Signore per fare questa sua opera à tratto di Firenze, che è degno maestro, ma à tanta facienda, no la finirà mai; che credete voi che differentia sia a vedere una cosa bella da una brutta—allega Plinio.

6 (285). Prospettivo Milanese. — Guillaume de Signerre, ein Drucker von Rouen, der zugleich Holzschneider war, ist von 1496 ab in Mailand nachweisbar; dann wirkte er um 1503—07 mit seinem Bruder zusammen in Saluzzo. Eine Abbildung aus seinem Tesoro Spirituale bei Lippmann im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. 1884, 308.

Das Werk des Prospectivo Milanese dipintore, der Leonardo „nel parlare un altro Cato“ nennt, war Leonardo gewidmet und erschien

zwischen 1499 und 1506 (Müntz 101, wo ihm für seine Reimereien der „Preis der Barbarei“ zugesprochen wird). Es ist nur in dem einen Exemplar der Barberinischen Bibliothek in Rom bekannt. Vgl. darüber Gilberto Govi, *Intorno a un opuscolo rarissimo*, Rom 1876. Der Titelholzschnitt wiedergegeben bei Courajod, L. da V. et la statue de Fr. Sforza, Paris 1879, 45, und (verkleinert, jedoch mit der schönen Fassung) bei Müntz 95.

7 (286). Schenkung der Vigna. — Leonardo Guincij florentini pictoris celeberrimi virtutem nulli veterum pictorum tum nostro cum etiam peritissimorum judicio profecto cedentem iis plane testantibus, quae multifaria jussu nostro opera agressus est, mirum artificis ingenium si consumaverit longe uberius testatura, nos usque adeo promissis non inficiabimur: ut nisi eum aliquo munere ornaverimus, parum nobis ipsis satisfacere posse censeamus; igitur etiam et mansionis apud nos sue quam nobis hactenus gratam gratiorem etiam futuram in dies confidimus initium faciamus . . . (Uzielli I (1872) 161 und 68; Amoretti 85 Anm.) — Das Bollettino Consulta Archeologica, Mailand 1875, 114 gibt dagegen als Zeitpunkt den 2. Okt. 1498 an.

8 (288). Amoretti 162 nach Arluno.

9 (288). Girolamo Morone schildert (nach Solmi 118) die damalige Lage in Mailand folgendermaßen: Oramai tutti rimpiangono gli Sforza . . . Il Trivulzio, luogotenente, lascia libero corso alle ire di esule, spietatamente grava i nobili ghibellini, e non si ricorda di coloro, per cui mezzo ha trionfato; il popolo è disilluso nelle speranze concepite; le libidini e la prepotenza dei soldati francesi sono estreme, la necessità di ospitarli nelle case private sormonta gli orrori di qualunque tirannia.

10 (288). Uzielli I¹ 165.

11 (289). Lodovicos Rückkehr. — Siehe Luzio im Arch. stor. lomb. 1901, I, 152. — Lodovico schreibt am 5. Febr. 1500 in einem Brief an seine Schwägerin Isabella Gonzaga ausführlich seine Rückkehr (A. Luzio und R. Renier im Arch. stor. lomb. 1890, 169 fgg.). Danach war er am 24. Januar von Brixen aufgebrochen, wohin ihm Jacopo

Andrea und andere entgegengegangen waren (dieser Giacomo Andrea, den Leonardo mehrfach in seinen Aufzeichnungen erwähnt und den Pacioli zusammen mit Leonardo als Fratelli bezeichnet — s. N. Smiraglia Scognamiglio im Arch. st. dell' Arte 1896, 464—, stammte aus Ferrara und wird als ein accuratissimo secatore delle opere di Vitruvio bezeichnet. Nach dem Sturz Lodovicos wurde er am 12. Mai 1500 im mailänder Kastell enthauptet. Siehe So. 79 fg. und M. 368 Anm. 1). Am 30. Januar langte er über Chiavenna bei Surgo am Comersee an und ging am Montag den 3. Februar nach Como hinüber, wo er mit Jubel von der Bevölkerung aufgenommen wurde. Am Morgen desselben Tages hatte sich G. G. Trivulzi genötigt gesehen, mit seinen 2000 Reitern und 2000 Fußsoldaten das Kastell, wo er sich gegen einen dreimaligen Sturm gewehrt hatte, und die Stadt zu verlassen, da Futter und Lebensmittel ausgegangen waren. Der Kardinal Ascanio sowie Ferdinand und Galeazzo Sanseverino hielten gleich an demselben Tage an der Spitze von 4000 schweizer Söldnern ihren Einzug in Mailand, wobei Galeazzo weiß gekleidet war, con un gran pennacchio in capo et due scarpette in piedi più convenevoli assai a l'ufficio di Venere che di Marte. Am 4. begab sich Lodovico nach Mirabello, einer Besitzung der Landriani in der Nähe von Mailand, et cominciando a Como fin li continuamente cresceva el numero de li primari et altri zentilhomini de la città et de altri a cavallo e a pede. Am 5. bei Sonnenaufgang, wie es ihm die Astrologen geraten hatten, zog er durch den Borgo de Porta Nuova in Mailand ein und stieg im Garten des Jo. Franc. da Vimercato ab.

12 (289). Lodovicos Edelsteine. — Im Arch. stor. lomb. 1876, 530 eine Zusammenstellung der Edelsteine und Perlen, die am 6. März 1500 von Lodovico versetzt worden waren, um den Krieg führen zu können, in der Bibl. Trivulz. (einige Notizen daraus gab schon Piot im Cab. de l'Am. 1863, 20). Die meisten für die Hälfte des Wertes versetzt, an den General der Humiliaten und verschiedene einzelne Personen in Mailand. Darunter besonders der Balasso chiamato el Spico, geschätzt 25000 Duk.; el Rubino grosso con la insegna

del Caduceo con una perla 25000 Duk.; la punta grossa de diamante desgl.; eine große Perle 10000 Duk. Im ganzen Edelsteine für 119, 500 Duk. geschätzt und Perlen für 31, 460.

13 (289). Der Berichterstatter (siehe Luzio im Arch. stor. lomb. 1901, I, 152) fügt hinzu: che li piaceva più el nome di capitano che di signore, quando il potesse exercitar lo officio del capitano senza altro pensare, come faceva Cesare.

14 (289). Siehe Rusconi, Lod. il Moro e la sua cattura in Novara. Novara 1878.

15 (289). Loches—Müntz 369. — Eine Abbildung seines gewölbten Gemaches in Loches, das er selbst mit Verzierungen und Inschriften ausgemalt zu haben scheint, bei Beltrami, Sala delle Asse 62.

16 (295). Karikaturen. — Siehe Klaiber im Repertor. 1905, 321 und dessen Leonardostudien 1907. Dort wird ausgeführt, daß Leonardo bei seinen Karikaturen der mittelalterlichen Anschauung gemäß von der Ähnlichkeit der menschlichen und gewisser tierischer Charaktere ausgegangen sei; er habe das Charakteristische, nicht aber die formale Schönheit gesucht (wobei jedoch der Nachsatz nicht zutrifft); zum Vergleich wird auf Darwins Untersuchungen hingewiesen.

Vasari sagt von ihm (26, Zusatz der zweiten Ausgabe): Piacevagli tanto quando egli vedeva certe teste bizzarre, o con barbe o con capegli degli uomini naturali, che arebbe seguitato uno che gli fussi piaciuto, un giorno intero; e se lo metteva talmente nella idea, che poi arrivato a casa lo disegnava come se l'avesse avuto presente; offenbar nach den Nachrichten, welche sich auf die Arbeit am Abendmahl beziehen. — Wenzel Hollar hat in den Jahren nach 1645 etwa 75 Karikaturen nach Leonardo gestochen. — Mariette (Abced. III, 145) berichtet, daß er von seinem Vater, der 1742 starb, 38 Karikaturen Leonardos (ursprünglich waren es 43) geerbt habe, die alle von gleicher Größe und Ausführung in runder Fassung waren, und alle, bis auf zwei, auf beiden Seiten jedes Blattes gezeichnet. Einige seien dann von Kunstliebhabern noch hinzugefügt worden. Diese Sammlung brachte nach seinem Tode 240 Livres. — Eine andere

Sammlung hatte im 18. Jahrhundert der Kardinal Silvio Valenti in Holland gekauft, doch erschien sie Mariette zweifelhaft.

Kopien sind die Blätter Braun Ambrosiana 65, 66; Louvre 213; Albertina 101; Louvre 180, stark übergangen. — C. Brun führt noch an: Ambrosiana 91–99 = Venedig 50; ein anderes daselbst = Venedig 51; ferner 96 =

Albertina 99; Weimar 151 und Louvre 212 = Windsor.

Daß eine Anzahl dieser Karikaturen tatsächlich in Mailand ausgeführt worden sind, geht aus dem Hinweise Amorettis (21, Anm.) hervor, wonach Leonardo mehrere der bei Gerli nachgebildeten Blätter mit Bezeichnungen im mailänder Dialekt versehen hat.

Viertes Buch: Das Malerbuch

Kapitel I: Der Paragone

- 1 (307). Bildhauerei. — Nach H. Ludwig ital. Ausgabe, Nr. 31a, 35—43, 45 und 512.
- 2 (308). Musik. — 29—31b.
- 3 (312). Dichtkunst I. — 2 (dazu 785 Abs. 2), 14, 15, 19, 20, 22, 25, 27, 46.
- 4 (314). Dichtkunst II. — 13-15, 19, 23, 25, 32.
- 5 (316). Malerei. — 1, 7, 8, 10, 12, 24, 33.

Kapitel II: Allgemeines

- 1 (318). Richter, Litt. W., Nr. 3, 9, 10, 12, 13, 18, 23, 491, 1147, (1150), 1153, 1155, 1157-1160.
- 2 (319). Einteilung der Malerei. — L. 3—5, (6), 111, 112, 124, 129, (133), 136, 439.
- 3 (321). Lehrgang. — L. 47, (48), 49, 51, 53, 54, 63, 70, 77, 80, (82), 405.
- 4 (323). Ratschläge. — 50, 55, 56, 66, 67, 69, 72, 98, 834a.
- 5 (326). Anforderungen. — 52, (57), 59, 60, 62, 65, 65a, 71, (73), 75, 78, 79, 81, 114, 406, 407, (408), (410).
- 6 (327). Regeln. — 85, 86, (87), 92—95, (100), (102), 103, 104, 120, 138, 155, 870.
- 7 (327). Desgleichen. — 83, (89), 96, 415, 416, 425.
- 8 (327). Technische Anweisungen. — 84, 90, 97, 100, 219.
- 9 (328). Malrezept. — 514.
- 10 (328). Ein anderes. — 513.
- 11 (328). Bereitung der Holztafeln. — 853—856.

Kapitel III: Figurendarstellung

- 1 (330). Proportion. — 113, 121, 264—266, 270, 272, (284), (375).
- 2 (331). Desgleichen (Nasen). — 101, 288 bis 290.

- 3 (332). Schönheit. — 88 Abs. 1, 105, (108), 109, 137, 139—141, (282), (499).
- 4 (333). Stellung. — 99, 134, 319, 322, 394, (397), 403.
- 5 (334). Stehen. — 88 Abs. 2, 175, 295, (307), 309, 310, 312, 315, 318, 320, 321, 323, (324), 395, (396), 510.
- 6 (336). Bewegung im Allgemeinen. — 300, 301, 304—306, (308), 311, 317, 354—356, 362, 374, (398), 399, 400, (430), (434), (435).
- 7 (337). Einzelne Bewegungen. — (279), 300, 316, 348, 350, 388, 393, 401.
- 8 (339). Bewegung einzelner Gelenke. — 263, 267—269, 271, 273—276, (278), 281, 313, 314, (332), 343, 345—347, 349, 351—353, 402.
- 9 (340). Muskeln. — (106), 125, 126, (277), 283, (291, 293, 302, 303, 329), 330, 331, (332—333a), 334—341, (342), (344), (363, 364, 366), 383, (669), 784.
- 10 (342). Falten. — (182), 404, 529—545 (be-sonders 529, 532, 533, 536, 538, 539, 541, 543).
- 11 (343). Ausdruck der Bewegungen. — 115, (122, 127), 142—145, 173, (179), 180, (285 bis 287), 292, (294, 296—299, 325, 326), 327, (358), 359, (360, 361, 365, 367—369), 370—372, (373, 376, 377, 381, 382, 384—387).
- 12 (344). Komposition von Historien. — 58, (61), 64, (68, 76, 107), 119, 146—148, (174 bis 178, 181, 183, 184), 185, (186—188), 189, (280), 285, (328, 357), 378, (379, 380), 421, (483, 502 bis 504, 789).

Kapitel IV: Schatten und Licht

- 1 (346). Worterklärung. — 118, (130), 412, (413), 545—550, (556), 665, 671, 672, (716), 810 b, (811).
- 2 (346). Einteilung der Schatten. — 551, (552), 553—553c, 557—559, 569, 570, 616, 663, 673.
- 3 (347). Körperschatten. Größe des Lichts. — 424, (571, 572), 623, (638 639), 643,

647–650, (660, 674, 681, 682), 696, 697, 734, 735, (748–750), 814.

4 (348). Stärke des Lichts (und des Schattens). — (135), 417, 472 Abs. 2, 625, 626, 631, (634), 640, (652), 653, 657, 667, 678, 679, (683), 684, (689), 706, 715, 736, 737, (739), 758.

5 (349). Stellung zum Licht. — (472 Abs. 1), 526, 555 a, (635, 656 c), 680, 694, 695, 718, (729, 730), 735, 744, 755, 766.

6 (349). Stellung des Auges. — 478, 479, 528 a, (623), 685–688, (717, 720), 763–765 a, (788).

7 (351). Schlagschatten. Allgemeines. — (438 a), 548, 553 d, 554, (560, 561), 562, (563 bis 568, 574), 581, 584, 585, (586), 588, (589), 590, 594–596, 597, (606), 607, 610, (611), 612, 617, (618), 619, (621, 622, 624, 627, 641), 662, (694 c), 719, 721, (722–724), 725, (725 a), 726, 727, 728, 731–733, 810, (813).

8 (351). Schlagschatten. Einzelnes. — (116, 440, 573, 575–578), 582, 583, (591, 593), 598–601, (608, 614, 620, 694 f), 702, (754, 789).

9 (353). Reflexe. — (84 a), 156–159, (161), 164, 168, (170), 171, (192, 216), 239, 433, (471), 579, 580, (587), 603, (604, 609), 632, (633, 637), 651, (655), 666, 668, (694 b), 694 e, (698), 701, (705), 747, 751, (752, 760), 780–783, 809, (812, 820).

10 (355). FarbederReflexe. — 162, 165, 166, (169, 196), 197, 203, (206), 215, 237, 247, 250, 467, 492, 592, (636), 644, 645, 692, (693), 699, 703, (704), 707–710, 713, (756), 761, 767, 785, (815), 816, (818), 819.

11 (355). Spiegelung. — 227, (256), 505 bis 508, (521, 522), 523–525.

12 (356). Glanz. — (223, 249), 664, (675, 676, 746, 770–779).

13 (357). Farbe. — 74, 123, (154), 190, 191, 201, (205, 207, 209–212), 213, (214), 217, (224), 225, 236, (242, 245, 248, 253), 254, 255, 258, (258 b, 259), 654, 768.

14 (359). Farbenfeld. — (151, 160, 163, 167, 172, 190 a, 204), 229–233, 238, 246, (251, 252), 258 a–c, (260 a, 418, 423, 429, 441, 442), 445, (475, 482, 485, 491), 497, 553 e, (555), 602, (605), 628, (658, 659, 670, 745), 757, 759, (769, 817), 877.

Kapitel V: Perspektive

1 (360). Allgemeines. — (432), 436, 437, (476, 477, 479 a–481), 489, 493, (494–496), 509, 810 a, (821).

2 (360). Linearperspektive — (425 a), 461, 520, (797).

3 (362). Farbenperspektive und Deutlichkeitsperspektive im allgemeinen. — 202, 208), 218, 234, 240, 257, 427, 428, 455), 458, 473, 475 a, 517 Abs. 2, (527), 629, 690, (698 a–b).

4 (362). Schattenperspektive. — (117), 466, 517 Abs. 1, (646, 700), 714.

5 (363). Undeutlichwerden der Umrisse. — (128), 152, (153, 417, 426, 443, 453, 456, 459), 460, 486, 487, 740–743.

6 (363). Bewegungsperspektive. — 791.

7 (363). Luftperspektive. — 149, 150, 193–195, 198, 199, (200, 220), 228, (241), 261, 262, 438 b, 444, (446), 448, (449–451), 452, (457, 463, 465, 476 a), 477 a, 484, (518, 519, 526 a, 528), 691, (786, 787), 792, (793–795), 796, (798, 799, 803, 807).

8 (365). Nebel, Staub, Rauch. — (462, 464, 468–470, 474, 477 b, 515, 516, 802, 910, 912).

9 (366). Blau der Luft. — 221, (222), 226, 243, (244), 260, (454), 490, (630, 661), 800, (801), 872, 873, (905), 944.

Kapitel VI: Die Landschaft

1 (368). Baumwuchs. Allgemeines. — 823–825, 827, 828 a, d, f, (830), 831, 840, 841, 892.

2 (369). Stamm und Äste. — 828 c, 829, 832–834, 837–839, 845–847, 850, 865, 914, 921.

3 (370). Rinde. — 828 b, e, 842–844, 919 a.–Blätter und Blüten. — 826, 828, 836, (915), 924 a.

4 (371). Stellung der Bäume innerhalb der Landschaft. — 500, 501, 804–806, 808, 835, 851, 852, 922.

5 (372). Beleuchtung der Bäume. — (91, 225, 420, 642, 738), 848, (849, 860, 863), 866, (867, 868), 869, (874), 875, (876, 878–880, 883, 885, 886, 889), 890–892, (893–896), 897, (898), 899, (900–904, 906, 908, 909), 913, (916), 920, (923), 924, 925.

6 (373). Wind. — 918 a, 919.

7 (373). Perspektive. — (235, 476 b), 857, (858, 859, 861, 862, 864, 871, 881, 882, 884, 887, 888, 907, 911, 917, 918).

8 (374). Wolken. — 926, 927, 928–935 (besonders 928, 929, 931).

9 (374). Horizont. — 936–944 (besonders 936, 939, 941).

a

b

Verzeichnis der Abbildungen im ersten Bande

Die eingeklammerten römischen Zahlen geben die Nummer der Vollbilder an; die arabischen
verweisen auf die zugehörigen Textstellen

	Seite
Selbstbildnis. Rötelzeichnung. Turin, K. Bibliothek	Titelbild
Madonnenstudien (I). Federzeichnung. Windsor. (36) gegenüber	VIII
Vinci aus der Richtung von Empoli aus gesehen	5
Studienblatt (II). Federzeichnung. Windsor. Rückseite des vorhergehenden Blattes. (36)	gegenüber 8
Karte von Mittelitalien	11
Wappen der Vinci. (Die Einfassung von L. della Robbia nicht zugehörend). (10 Anm. 28)	12
Kopf des h. Michael aus Botticinis Tobiasbild in der Florentiner Akademie. Vielleicht Leonardos Bildnis. (16)	15
Madonna (III). Federzeichnung. Louvre (ehemal. Samml. Timbal). (75) gegenüber	16
Verrocchio. Von Lorenzo di Credi. Uffizien	18
Palazzo Gondi. Piazza S. Firenze, Florenz. (9)	21
Landschaft von 1473 (IV). Federzeichnung. Uffizien. (37) gegenüber	24
Maria mit dem Einhorn. Federzeichnung. Brit. Museum. (75)	26
Maria mit dem Einhorn. Kreidezeichnung. Brit. Museum. (75)	27
Zwei Köpfe von 1478 (V). Federzeichnung. Uffizien. (40) gegenüber	32
Anbetung des Christkinds. Federzeichnung. Venedig. Aufnahme von Prof. Carotti in Mailand	33
Jünglingskopf. Federzeichnung. Windsor	36
Figurenskizze. Federzeichnung. Hamburg, Kunsthalle	37
Die Engel auf der Taufe Christi (VI). Florenz, Akademie (42) .. gegenüber	40
Zum Gewand des Engels auf der Taufe Christi (VII). Getuschte Federzeich- nung. Windsor (42)	gegenüber 40
Verrocchio und L. da Vinci. Taufe Christi. Florenz, Akademie (42)	42
Florentiner Schule 15. Jahrh. Verkündigung. Florenz, Uffizien. (49)	45

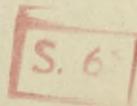
	Seite
Anbetung der Hirten (VIII). Federzeichnung. Samml. Bonnat, Paris (62).	gegenüber 48
Bandini. Federzeichnung. Samml. Bonnat, Paris. (48)	49
Florentiner Schule 15. Jahrh. Weibl. Bildnis. Samml. Liechtenstein, Wien. (53)	50
Florentiner Schule 15. Jahrh. Madonna. München, Alte Pinakothek. (54) ..	53
Florentiner Schule 15. Jahrh. Madonna mit Engeln. London, National Gallery. (55)	57
Anbetung der Könige (IX). Uffizien. (58)	gegenüber 56
Zur Anbetung der Könige (X). Federzeichnung. Louvre. (62) .. .	gegenüber 64
Zur Anbetung der Könige (XI). Federzeichnung. Louvre (ehemal. Samml. Galichon). (63)	gegenüber 64
Zur Anbetung der Könige (XII). Federzeichnung. Uffizien. (64) gegenüber	64
Madonna. Aus der Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien. (64)	67
Figurenstudien (XIII). Federzeichnung. Louvre (ehemal. Samml. Valton). (63).	gegenüber 72
Verkündigung (XIV). Louvre. (71)	gegenüber 72
Anbetung des Christkinds. Silberstiftzeichnung. Windsor. (76)	74
Jünglingskopf. Federzeichnung. Windsor. (72 Anm. 2)	78
Christkind mit dem Lamm. Federzeichnung. Weimar. (76)	80
Heil. Hieronymus (XV). Vatikan. (72)	gegenüber 80
Fußwaschung. Silberstiftzeichnung. Oxford	83
Madonna mit der Katze. Federzeichnung. Samml. Bonnat, Paris. (75) .. .	85
Madonna mit der Katze. Federzeichnung. British Museum. Aufnahme von Prof. Carotti in Mailand. (75)	88
Madonna mit der Katze (XVI). Getuschte Federzeichnung. British Museum.	gegenüber 88
Madonna mit der Katze (XVII). Federzeichnung. British Museum gegenüber	88
Christkind mit Katze. Federzeichnung. British Museum. Aufnahme von Prof. Carotti in Mailand. (75)	91
Madonna mit der Katze. Getuschte Federzeichnung. Florenz, Uffizien. (75)	93
Pferd. Kreidezeichnung. Windsor	94
Karikatur. Federzeichnung. Venedig	96
Kriegerkopf (XVIII). Silberstiftzeichnung. British Museum (ehemal. Samml. Malcolm). (76)	gegenüber 96
Johannes der Täufer. Silberstiftzeichnung. Windsor. (293)	100
Geschützgießerei (XIX). Federzeichnung. Windsor. (76) <i>146</i> .. gegenüber	104
Titelbild aus Florenzios Musica. (Links das Bildnis Leonardos). Mailand, Bibliothek Trivulzi. (136). Durch Vermittlung von E. Motta in Mailand	105

Pferd des Sforzadenkmals (XXVIII). Rötelseichnung. Cod. Atl. 216 v. a. (180)	gegenüber 176
Zum Reiterdenkmal (XXIX). Federzeichnung. Windsor. (186) ..	gegenüber 176
Zum Reiterstandbild. Federzeichnung. Windsor	178
A. Pollaiuolo. Francesco Sforza. Getuschte Federzeichnung. München. (181 fg.)	179
Pferdekopf. Federzeichnung. Windsor	181
Donatello. Gattamelata. Padua	183
Entwurf für das Sforzadenkmal (XXX). Silberstiftzeichnung. Windsor. (178)	gegenüber 184
Zum Reiterdenkmal (XXXI). Federzeichnung. Windsor. (180)	gegenüber 184
Gußform. Federzeichnungen. Windsor. (187)	186, 187 u. 188
Pferdeköpfe. Silberstiftzeichnung. Windsor	189
Männlicher Kopf. Rötelseichnung. Louvre. (293)	190
Abendmahl (XXXII). S. Maria delle Grazie. (193)	gegenüber 192
Zum Abendmahl (XXXIII). Federzeichnung. Louvre. (196)	gegenüber 192
Petrus. Getuschte Federzeichnung. Windsor. (199)	196
Judas. Getuschte Federzeichnung. Windsor. (199)	198
Entwurf für das Abendmahl (XXXIV). Rötelseichnung. Venedig. (197).	gegenüber 198
Bartholomäus. Rötelseichnung. Windsor. (199)	202
Christus. Kreidezeichnung. Venedig. (203)	203
Ärmel Petri. Kreidezeichnung mit der Feder übergangen. Windsor. (199) ..	205
Zum Abendmahl. Federzeichnung. British Museum (ehem. S. Malcolm). (197)	207
Jakobus major (XXXV). Rötelseichnung z. T. mit der Feder überzeichnet. Windsor. (199)	gegenüber 208
Drei Orientalenköpfe. Rötelseichnung. Turin, K. Bibliothek. (95)	212
Christuskopf. Schwarze und rote Kreide. Brera. (222)	215
Mittleres Wappen über dem Abendmahl (XXXVI). (195). Phot. A. Ferrario in Mailand	gegenüber 216
Kopie des Christuskopfes. Kreidezeichnung. Straßburg. (223)	221
Philippus (XXXVII). Kreidezeichnung. Windsor. (199)	gegenüber 224
Karl VIII. Medaille Niccolò Fiorentino zugeschrieben	226
Belagerungsarmbrust. Federzeichnung. Cod. Atl.	228
Karikaturen. Federzeichnung. Ms. Trivulzi	229
Allegorie. Federzeichnung. British Museum. (154)	231
Lodovico il Moro auf Montorfanos Kreuzigung (XXXVIII). (195). Phot. A. Ferrario in Mailand	gegenüber 232

Viertes Buch: Das Malerbuch	Seite
Kapitel I: Der Paragone	299
„ II: Allgemeines	317
„ III: Figurendarstellung	329
„ IV: Schatten und Licht	345
„ V: Perspektive	360
„ VI: Die Landschaft	367
 Anmerkungen	 377
Verzeichnis der Abbildungen im ersten Bande	447

Druckfehler

- Seite 40, Zeile 1. Statt VI lies IV.
 „ 99 „ 1. Statt Aronymus lies Anonymus.
 „ 147 „ 36. Statt 12 Uhr lies 10 Uhr.
 „ 274 „ 9. Statt Pälffy lies Pälffy.



November 1909 erschien

Königlich Preußische Museen
**Die Gemäldegalerie des
Kaiser-Friedrich-Museums
zu Berlin**

Beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde
mit über 1200 Abbildungen

Amtliche Ausgabe

Im Auftrag der Generalverwaltung der
Königlichen Museen bearbeitet von

Hans Poße

Mit Vorwort von

Wilhelm Bode

Erste Abteilung:

Die romanischen Länder

(Byzanz, Italien, Spanien, Frankreich)

In Ganzleinen M. 23.—, geheftet M. 20.—

Die zweite Abteilung: Germanische Länder

(Deutschland, Niederlande, England)

In Ganzleinen M. 28.—, geheftet M. 25.—

erscheint im Frühjahr 1910

Spezialprospekte mit Reproduktionsproben
kostenfrei vom

Verlag Julius Bard
Berlin W. 15

Königliche Preussische Museen
Die Gemäldesammlungen des
Königlichen Friedrich-Museums
in Berlin

Verzeichnis der Gemäldesammlungen des
Königlichen Friedrich-Museums in Berlin
von
Wilhelm
Verlag
Berlin

8-96

22-3

8-98

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000297680