



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

II. Lionardo

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

## II. Lionardo.

1452—1519.

Unter allen Künstlern der Renaissance ist Lionardo derjenige gewesen, der am meisten Freude an der Welt gehabt hat. Alle Erscheinungen fesseln ihn. Das körperliche Leben und die menschlichen Affekte. Die Formen der Pflanzen und Tiere und das krystallhelle Bächlein mit den Kieseln am Grunde. Die Einseitigkeit der blossen Figurenmaler ist ihm etwas Unbegreifliches. »Siehst du nicht, wie viel verschiedenerlei Getier es giebt, und so Bäume, Kräuter, Blumen, welche Mannigfaltigkeit gebirgiger und ebener Gegenden, Quellen, Flüsse, Städte, wie verschiedene Trachten, Schmuck und Künste?«<sup>1)</sup>

Er ist der geborne vornehme Maler, sensibel für das Delikate. Er hat Gefühl für feine Hände, für durchsichtige Gewebe, für zarte Haut. Er liebte im besonderen das schöne weiche, wellige Haar. Auf Verrocchios Taufbild hat er ein paar Grasbüschel gemalt, man sieht sofort, dass er sie gemacht hat. Keiner hat ein gleiches Gefühl für die Zierlichkeit der Gewächse.

Das Starke und das Weiche ist ihm gleichmässig vertraut. Wenn er eine Schlacht malt, so überbietet er alle im Ausdruck der entfesselten Leidenschaft und ungeheurer Bewegung und daneben weiss er die zartesten Empfindungen zu beschleichen und den eben verschwebenden Ausdruck festzuhalten. In einzelne Charakterköpfe scheint er sich verbissen zu haben mit dem Ungestüm eines geschworenen Wirklichkeitsmalers, und dann plötzlich wirft er das wieder ganz weg und überlässt sich den Visionen idealer Bildungen von einer fast überirdischen Schönheit und träumt jenes leise, süsse Lächeln, das wie der Widerschein eines innern Glanzes aussieht. Er empfindet den malerischen Reiz der Oberfläche der Dinge und denkt dabei als Physiker und Anatom. Eigenschaften, die sich auszuschliessen scheinen, sind bei ihm vereinigt:

<sup>1)</sup> Lionardo, das Buch von der Malerei (ed. Ludwig): italienisch-deutsche Ausgabe No. 73, deutsche Ausgabe No. 80.

das unermüdliche Beobachten und Sammeln des Forschers und die subtilste künstlerische Empfindsamkeit. Er begnügt sich nie, den Dingen nach ihrer äusseren Erscheinung als Maler gerecht zu werden, mit dem gleichen leidenschaftlichen Interesse wirft er sich auf die Ergründung des inneren Baues und der Lebensbedingungen aller Wesen. Er ist der erste Künstler, der systematisch die Proportionen des menschlichen und tierischen Körpers untersucht und von den mechanischen Verhältnissen beim Gehen, Heben, Steigen, Tragen sich Rechenschaft gegeben hat, und er ist derselbe, der zugleich die umfassendsten physiognomischen Beobachtungen angestellt und über den Ausdruck der Gemütsbewegungen zusammenhängend nachgedacht hat.

Der Maler ist für ihn das klare Weltauge, das alle sichtbaren Dinge beherrscht. Auf einmal erschliesst sich die Welt in ihrer ganzen Fülle und Unerschöpflichkeit und Lionardo scheint sich mit allem Lebendigen durch eine grosse Liebe verbunden gefühlt zu haben. Einen bezeichnenden Zug der Art teilt Vasari mit, dass man ihn gelegentlich auf dem Markt Vögel habe kaufen sehen, um sie der Freiheit zurückzugeben. Die Thatsache scheint den Florentinern Eindruck gemacht zu haben.

In einer so universellen Kunst giebt es keine oberen und unteren Probleme: die letzten Feinheiten der Lichtführung sind nicht interessanter als die elementarste Aufgabe, das Dreidimensionale überhaupt auf der Fläche körperlich erscheinen zu lassen, und der Künstler, der das menschliche Antlitz zu einem Spiegel der Seele gemacht hat, wie kein anderer, kann wieder sagen: die Rundung ist die Hauptsache und die Seele in der Malerei.

Lionardo hatte so viel neue Sensationen von den Dingen, dass er nach neuen technischen Ausdrucksmitteln suchen musste. Er wurde ein Experimentierer, der sich kaum je genug thun konnte. Die Mona Lisa soll er als unvollendet aus der Hand gegeben haben. Sie ist technisch ein Geheimnis. Wo aber die Arbeit ganz durchsichtig ist, wie in den gewöhnlichen Silberstiftzeichnungen, die alle seiner frühern Zeit angehören, da wirkt er nicht weniger überraschend. Man kann sagen, er sei der erste, der die Linie gefühlvoll behandelte. Wie er den Strich an- und abschwellen lässt, im Kontur, das findet sich bei keinem sonst. Die Modellierung bewerkstelligt er mit lauter gleichlaufenden geraden Strichen; es ist, als ob er die Flächen nur zu streicheln brauchte, um die Rundung der Form herauszubringen. Nie ist mit einfacheren Mitteln Grösseres erreicht worden und der Parallelismus der Linien, wie ihn ja



Lionardo.

Mädchen mit Kranz im Haar.

Die Linien der Augenbrauen und der Lidfalten sind von späterer roher Hand eingetragen.

auch der ältere italienische Kupferstich hat, giebt den Blättern eine unerschätzbare Geschlossenheit der Wirkung.

Ausgeführte Werke haben wir nur wenige von Lionardo. Er war unermülich in der Beobachtung und unersättlich im Lernen, er stellt sich immer neue Aufgaben, allein es scheint, als habe er sie nur für sich lösen wollen. Das Abschliessen und Fertig-Hinstellen war nicht seine Sache und bei den ungeheuren Ansprüchen, die er machte, mag ihm überhaupt jeder Abschluss nur als ein provisorischer vorgekommen sein.

### 1. Das Abendmahl.

Neben Raffaels sixtinischer Madonna ist das Abendmahl Lionardos das populärste Bild der ganzen italienischen Kunst. Es ist so einfach und ausdrucksvoll, dass es sich jedem einprägt. Christus in der Mitte eines langen Tisches, die Jünger gleichmässig zu seinen Seiten; er hat es gesagt: einer ist unter euch, der mich verrät! und diese unerwartete Rede bringt die Versammlung in Aufruhr. Er allein bleibt still, und hält das Auge gesenkt und in dem Schweigen liegt die wiederholte Erklärung: Ja, es ist nicht anders, einer ist unter euch, der mich verraten wird. Man meint, dass die Geschichte überhaupt nie anders habe erzählt werden können und dennoch, es ist alles neu in dem Bilde Lionardos und gerade das Einfache ist erst der Gewinn der höchsten Kunst.

Wenn wir uns nach der quattrocentistischen Vorstufe umsehen, so finden wir sie gut repräsentiert in dem Abendmahle Ghirlandajos in Ognissanti, das das Datum 1480 trägt und also etwa 15 Jahre vorher gemacht wurde. Das Bild, eine der solidesten Arbeiten des Meisters, enthält die alten typischen Elemente der Komposition, das Schema, wie es Lionardo überkommen hat: der Tisch mit umgebrochenen Enden; Judas isoliert vorn sitzend; die Reihe der zwölf andern hinten, wobei Johannes zur Seite des Herrn eingeschlafen ist, die Arme auf dem Tisch. Christus hat die Rechte erhoben: er spricht. Die Ankündigung des Verrates muss aber schon geschehen sein, denn man sieht die Jünger voll Bekümmernis, einzelne beteuern ihre Unschuld und Judas wird von Petrus zur Rede gestellt.

Lionardo hat zunächst in zwei Punkten mit der Tradition gebrochen. Er nimmt den Judas aus seiner Isolierung heraus und setzt ihn in die



Ghirlandajo, Abendmahl.

Reihe der andern und dann emanzipiert er sich von dem Motiv, dass Johannes an seines Herren Brust lag (schlafend, wie man ergänzte), was bei moderner Art zu sitzen immer unerträglich herauskommen musste. Er gewann so eine höhere Gleichartigkeit der Scene und die Jünger konnten symmetrisch zu beiden Seiten des Herrn verteilt werden. Es ist das Bedürfnis nach einer tektonischen Disposition, dem er nachgiebt. Er geht aber gleich weiter und formiert Gruppen, je zwei Dreiergruppen rechts und links. Dadurch wird Christus zur dominierenden Mittelperson, der keine andere gleicht. Bei Ghirlandajo ist es eine Versammlung ohne Zentrum, ein Nebeneinander von mehr oder weniger selbständigen Halbfiguren, eingespannt zwischen die zwei grossen Horizontalen des Tisches und der Rückwand, deren Gesims hart über den Köpfen hinläuft. Unglücklicherweise sitzt sogar eine Konsole des Deckengewölbes gerade in der Mitte der Wand. Was thut Ghirlandajo? Er rückt mit seinem Christus ruhig zur Seite, er empfand das nicht als eine Verlegenheit. Lionardo, dem es von erster Wichtigkeit war, die Hauptfigur herauszuheben, würde mit einer solchen Konsole nie paktiert haben. Er sucht im Gegenteil in der Gestaltung des Hintergrundes neue Hilfsmittel für seinen Zweck: es ist kein Zufall, dass Christus gerade im Lichten der rückwärtigen Thür sitzt. Dann durchbricht er den Bann der zwei Horizontalen, er behält natürlich die Tischlinie, nach oben aber sollen die Gruppensilhouetten frei sein. Ganz neue

Wirkungsrechnungen treten in Kraft. Die Perspektive des Raumes, Gestalt und Dekoration der Wände werden der Figurenwirkung dienstbar gemacht. Alles ist daraufhin angelegt, die Körper plastisch und gross erscheinen zu lassen. Daher die Tiefe des Zimmers, daher die Teilung der Wand mit einzelnen Teppichen. Die Überschneidungen befördern die plastische Illusion und die wiederholte Vertikale accentuiert die divergierenden Richtungen. Man wird bemerken, dass es lauter kleine Flächen und Linien sind, die den Figuren nirgends ernsthafte Konkurrenz machen, während ein Maler der ältern Generation wie Ghirlandajo mit seinen grossen Bögen im Hintergrund von vornherein einen Masstab giebt, neben dem die Figuren klein erscheinen müssen.<sup>1)</sup>

Lionardo hat, wie gesagt, nur eine einzige grosse Linie behalten, die unvermeidliche Tischlinie. Allein auch hieraus ist etwas Neues geworden. Ich meine nicht die Weglassung der umgebrochenen Ecken, wo er übrigens nicht der erste ist, das Neue ist der Mut, einer höhern Wirkung wegen das Unmögliche zu geben: der Tisch Lionardos ist viel zu klein! man zähle die Gedecke nach, die Leute könnten unmöglich sitzen. Lionardo will vermeiden, dass die Jünger an der langen Tafel sich verlieren und der nun gewonnene Figureneindruck hat so viel Kraft, dass niemand das Defizit an Platz bemerkt. So erst ist es möglich geworden, die Figuren zu geschlossenen Gruppen zusammenzuschieben und in striktem Kontakt mit der Hauptfigur zu erhalten.

Und was sind das für Gruppen! und was für Bewegungen! Wie ein Blitz hat das Wort des Herrn eingeschlagen. Ein Sturm von Empfindungen bricht ringsum los. Nicht unwürdig, aber so wie Männer, denen ihr Heiligstes genommen werden soll, gebahren sich die Apostel. Eine gewaltige Summe vollkommen neuen Ausdrucks tritt hier in die Kunst ein und wenn Lionardo mit Vorgängern sich berührt, so ist es die unerhörte Intensität des Ausdrucks, die seine Figuren doch ohne gleichen erscheinen lässt. Wo solche Kräfte in Aktion treten, da ist es selbstverständlich, dass das viele unterhaltende Beiwerk der hergebrachten Kunst von selbst wegbleibt. Ghirlandajo rechnet noch auf ein Publikum, das sich beschaulich in allen Winkeln des Bildes ergehen will, dem man mit seltenen Gartengewächsen, mit Vögeln und anderem

<sup>1)</sup> Die Randlinien des Bildes entsprechen bei Lionardo nicht dem Durchschnitt des Zimmers, der Raum geht vielmehr hinter dem obern Bildrand noch weiter hinauf. Diese Überschneidung ist eines von den Motiven, die es möglich machen, auf kleinem Raum grossfigurig zu komponieren, ohne eng zu wirken. Dem Quattrocento ist diese Raumdarstellung ebenso fremd wie diese Wirkungsrechnung.

Getier aufwarten muss, er verwendet viel Sorgfalt auf das Gedeck des Tisches und zählt jedem der Tischgenossen so und so viel Kirschen zu. Lionardo beschränkt sich auf das Notwendige. Er darf erwarten, dass die dramatische Spannung seines Bildes den Beschauer nicht nach solcher Nebenunterhaltung begehren lasse. Später ist man in der Vereinfachung noch weiter gegangen.

Es gehört nicht hieher, die Figuren nach den Motiven durchzuschreiben, doch muss von der Ökonomie die Rede sein, die bei der Verteilung der Rollen gewaltet hat.

Die Randfiguren sind still. Zwei Profile fassen das Ganze ein, in reiner Vertikale. Die ruhige Linie wird noch festgehalten im zweiten Glied. Dann kommt die Bewegung und schwillt nun mächtig an in den Gruppen zu Seiten des Heilands, wo sein linker Nachbar die Arme weit auseinanderschlägt »als ob er den Abgrund plötzlich vor sich offen sähe« und wo rechts, in seiner nächsten Nähe, Judas mit jäher Bewegung zurückfährt.<sup>1)</sup> Die grössten Kontraste sind zusammengestellt: mit Judas in der gleichen Gruppe sitzt Johannes.

Wie dann die Gruppen kontrastierend gebaut und wie sie unter sich in Beziehung gesetzt sind, wie auf der einen Seite die Verbindung vorn, auf der andern hintenherum sich vollzieht, diese Betrachtungen wird der Kunstfreund von selbst immer wieder zu machen aufgefordert, je mehr die Rechnung hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit sich versteckt hält. Indessen sind das Momente von sekundärer Wichtigkeit gegenüber der einen grossen Wirkung, die der Hauptfigur vorbehalten ist. In Mitte des Tumultes Christus ganz still. Die Hände lässig ausgebreitet, wie einer, der alles gesagt hat, was zu sagen ist. Er redet nicht, wie auf allen ältern Bildern, er sieht nicht einmal auf, aber das Schweigen ist beredter als das Wort. Es ist das furchtbare Schweigen, das keine Hoffnung übrig lässt.

In der Gebärde Christi und seiner Gestalt liegt etwas Ruhiges und Grosses, was wir adelig nennen, insofern adelig und edel als gleichen Sinnes empfunden werden. Bei keinem Quattrocentisten stellt sich einem das Wort ein. Es ist als ob Lionardo in eine andere Klasse von Menschen gegriffen hätte, wenn wir nicht wüssten, dass er eben den Typus geschaffen hat. Das Beste aus seiner eigenen Natur hat er hier herausgearbeitet und allerdings wird diese Vornehmheit Gemeingut der

<sup>1)</sup> In der Beschreibung ist der Irrtum Goethes zu korrigieren, der seitdem wiederholt worden ist, dass Petrus mit dem Messer dem Judas an die Seite gestossen habe, und dadurch seine Bewegung sich erkläre.



italienischen Rasse im 16. Jahrhundert. Wie haben sich die Deutschen von Holbein an abgemüht, dem Zauber einer solchen Handbewegung beizukommen.

Indessen möge man sich immer wieder sagen, dass das, was Christus hier den älteren Darstellungen gegenüber so ganz anders erscheinen lässt, durch Gestalt und Gebärde nicht völlig sich erklärt, dass das Wesentliche vielmehr in seiner Rolle innerhalb des Gesamtbildes liegt. Die Einheit der Scene fehlt bei den Früheren. Die Jünger sprechen unter sich und Christus spricht und es ist fraglich, ob man immer zwischen der Ankündigung des Verrates und der Einsetzung des Abendmahles unterschieden hat. In jedem Fall liegt es völlig ausserhalb des quattrocentistischen Gesichtskreises, das Gesprochenhaben zum Motiv der Hauptfigur zu machen. Lionardo wagt es als der erste und er gewinnt dadurch den unendlichen Vorteil, dass er nun den Grundton festhalten kann durch beliebig viele Takte hindurch. Was den Anstoss der Erregung gegeben hat, klingt immer weiter. Die Scene ist eine ganz momentane und doch bleibend und erschöpfend.

Der einzige Raffael hat Lionardo hier verstanden. Es giebt aus seinem Kreise ein Abendmahl, das Marc Anton gestochen hat, wo Christus in einer psychologisch ähnlichen Situation festgehalten ist, unbeweglich vor sich hinstarrend. Mit grossgeöffneten Augen sieht er ins Leere, der einzige Facekopf im Bild, in reiner Vertikale.<sup>1)</sup>

Wie weit bleibt schon Andrea del Sarto zurück, der in einer malerisch schönen Komposition den Moment der Kenntlichmachung des Verräters gewählt hat, mit dem Eintauchen des Bissens, und dabei Christus zu Johannes sich wenden lässt, dessen Hand er beruhigend in die seine nimmt. (Florenz, S. Salvi.) Ein sehr hübscher Gedanke, allein mit diesem Einzelzug geht die Herrschaft der Hauptfigur und die Einheit der Stimmung verloren. Freilich mochte sich Andrea sagen, es sei unmöglich, mit Lionardo den Wettkampf aufzunehmen.

Andere haben versucht, etwas Neues zu bringen, indem sie bei der Trivialität ein Anleihen machten. Bei Baroccios grosser Einsetzung des Abendmahls (Urbino) rufen einige Jünger während der Rede des Heilands dem Kellermeister im Vordergrund, er solle frischen Wein bringen; als ob es gälte, anzustossen.

<sup>1)</sup> Die Federzeichnung der Albertina (Fischel, Raffaels Zeichnungen, 387), die man jetzt mit Recht dem Giov. F. Penni zuschreibt, darf nicht als Vorzeichnung zu diesem Stich Marc Antons genannt werden; sie ist ganz anders in der Komposition.



Das Abendmahl. Stich des Marc Anton.

Endlich ist noch eine Bemerkung zu machen über das Verhältnis von Lionardos Bild zu dem Raum, in dem es gemalt wurde. Bekanntlich bildet es den Schmuck der Kopfseite eines langen schmalen Refektoriums. Der Saal hat nur von einer Seite Licht und Lionardo nahm auf dieses vorhandene Licht Bezug, indem er es als massgebend auch im Gemälde anerkannte, was kein vereinzelter Fall ist. Es kommt hoch von links und erhellt die gegenüberliegende Wand im Bild nicht vollständig. Die Tonunterschiede zwischen Licht und Schatten sind so beträchtlich, dass Ghirlandajo daneben gleichtönig und flach erscheint. Hell hebt sich das Tischtuch heraus und die vom Licht gestreiften Köpfe gewinnen vor der dunkeln Wand eine grosse plastische Wirkung. Und noch ein Resultat ergab sich aus diesem Festhalten der gegebenen Lichtquelle. Judas, der hier von seiner früheren Abseitsstellung befreit und in die Reihe der übrigen Jünger aufgenommen wurde, ist doch isoliert: er ist der einzige, der ganz gegen das Licht sitzt und dessen Gesicht daher dunkel ist. Ein einfaches und wirksames Mittel der Charakteristik, an das vielleicht der junge Rubens gedacht hat, als er sein Abendmahl malte, das jetzt in der Brera hängt.

## 2. Die Mona Lisa.

Das Quattrocento hat schon hie und da versucht, im Porträt über das Modellmässige hinauszukommen; man wollte mehr geben als die Summe der Einzelzüge, die die Ähnlichkeit ausmachen, mehr als die bleibenden festen Formen, in denen sich der Charakter ausprägt, es sollte



Desiderio.  
Büste einer jungen Florentinerin.

von dem Geist der Stunde, von momentaner seelischer Bewegung auf dem Gesicht sich etwas spiegeln. Es giebt Mädchenbüsten des Desiderio, die durchaus so wirken. Sie lächeln und das Lächeln ist nicht ein stereotypes, sondern wirkt als Reflex des guten Augenblicks. Wer kennt sie nicht diese jungen Florentinerinnen mit dem lustigen Munde und den emporgezogenen Brauen über den Augen, die selbst im Marmor zu glänzen scheinen!

Ein Lächeln ist es denn auch, was über das Antlitz der Mona Lisa geht, aber nur ein ganz leises Lächeln;<sup>1)</sup> es sitzt in den Mundwinkeln und fast unmerklich

bloss verschieben sich die Züge. Wie ein Windhauch, der über das Wasser streift, so geht eine Bewegung über die weichen Flächen dieses Gesichtes. Es entsteht ein Spiel von Lichtern und Schatten, ein flüsterndes Zwiegespräch, dem man nicht müde wird zu lauschen.

Die braunen Augen blicken aus schmaler Lidöffnung. Es sind nicht die quattrocentistischen Augen mit herausspringendem Glanzlicht, der Blick ist verschleiert. Die Unterlider laufen fast horizontal, man wird erinnert an gotische Augenbildungen, wo durch dasselbe Motiv der Eindruck des Feuchten, Schwimmenden gegeben ist. Die ganze Partie unter den Augen spricht von grosser Sensibilität, von feinen Nerven unter der Haut.

Auffällig ist das Fehlen der Augenbrauen. Die Wölbungsflächen der Augenhöhle gehen ohne Markierung in die (überhohe) Stirn über. Ist das eine individuelle Eigentümlichkeit? Nein. Man kann aus einer Stelle des Cortigiano entnehmen, dass es bei den Frauen Mode war, sich die Brauen auszureissen.<sup>2)</sup> Und ebenso galt es für schön, eine

<sup>1)</sup> Polizian, giostra I. 50: — lampeggiò d'un dolce e vago riso.

<sup>2)</sup> Baldassare Castiglione, il cortigiano (1516). Es heisst dort (im ersten Buch), die Männer machten es den Frauen nach mit dem Ausreissen der Haare (pelarsi le ciglia e la fronte).



Lionardo.  
Porträt der Mona Lisa.

ausgedehnte Stirnfläche zeigen zu können, weshalb auch die vorderen Haupthaare geopfert wurden. Daher die ungeheure Stirn auch bei den Mädchenbüsten des Mino und Desiderio. Die Freude an den Hebungen und Senkungen der weissen Flächen, die der Meissel im Marmor so delikate wiedergab, überwog alles, man eliminierte die natürlichen Teilungen und erweiterte das Gebiet nach oben übermässig. Der Geschmack der Mona Lisa ist hier also noch ganz quattrocentistisch. Unmittelbar nachher änderte sich die Mode. Die Stirn wird erniedrigt und in den kräftig begrenzenden Augenbrauen sieht man einen wesentlichen Vorzug. Die Kopie der Mona Lisa in Madrid hat aus eigenem Willen die Brauen hinzugefügt. Auch in Zeichnungen Lionardos, wie in dem schönen gesenkten Face-Kopf der Uffizien, sind sie von späterer Hand eingetragen worden. (Vgl. Abbildung S. 25.)

Das Haar, kastanienbraun wie die Augen, fällt in leichten Wellen an den Wangen herunter, zusammen mit einem lockern Schleiertuch, das über den Kopf gelegt ist.

Die Dame sitzt in einem Stuhl mit Armlehnen, und man ist erstaunt, bei so viel Weichheit der Ausführung den Kopf in starrer, senkrechter Haltung zu finden. Offenbar trägt sie sich nach modischer Art. Vornehmheit hiess Sichgeradehalten. Man sieht das an den Damen Tornabuoni in Ghirlandajos Fresken: wenn sie Besuch machen, halten sie sich bolzgerade. Später urteilte man in diesem Punkt anders und die veränderte Auffassung hat dann auch unmittelbar auf die Porträthaltung zurückgewirkt.

Im übrigen ist das Bild nicht arm an Bewegung. Lionardo ist hier zum erstenmal vom Bruststück mit knappem Leibesabschnitt zur Dreiviertelfigur übergegangen. Und nun lässt er das Modell in Seitenansicht sitzen, nimmt den Oberkörper in halber Drehung und das Gesicht fast völlig en face. Dazu kommt die Bewegung der Arme. Der eine liegt auf der Stuhllehne, der andere kommt verkürzt aus der Tiefe und die zweite Hand legt sich über die erste. Es ist keine äusserliche Bereicherung der Porträts, wenn Lionardo die Hände dazunimmt. In ihrer lässig-wohligen Bewegung tragen sie ungemein viel zur Charakteristik bei. Man spürt die Feinheit des Tastgefühls in diesen wahrhaft beseelten Fingern. Verrocchio ist vorangegangen, indem er sogar in die Büste die Hände hineinzog.

Das Kostüm ist einfach-zierlich, fast spröde. Die Linie des Brustsaumes muss einem reiferen Cinquecentisten hart vorgekommen sein. Der gefältelte Rock ist grün, von dem Grün, das Luini festhält; die Ärmel

gelbbraun. Nicht mehr wie früher kurz und eng, sondern bis an die Handwurzel heranreichend und zu vielen Quersfältchen sich zusammenschiebend, bilden sie eine wirksame Begleitung für die rundlichen geschlossenen Flächen der Hände. Die feingeformten Finger durch keine Ringe beschwert. Auch der Hals ohne Schmuck.

Den Hintergrund bildet eine Landschaft, wie sich das auch bei älteren Malern findet. Nicht wie sonst aber schliesst sie unmittelbar an die Figur an, vielmehr ist eine Brüstungsmauer vorgebaut und der Ausblick wird befasst von zwei Säulen. Man muss genau zusehen, um das in seinen Konsequenzen wichtige Motiv hier wahrzunehmen, denn ausser den Postamenten kommen die Säulen nur als geringe Streifen zur Erscheinung. Der spätere Stil begnügt sich mit solch andeutender Zeichnung nie mehr.<sup>1)</sup>

Die Landschaft selbst, die weit hinauf, bis über die Augenhöhe des Modells reicht, ist von merkwürdiger Art: phantastisch-zackige Berglabyrinth, dazwischen Seen und Ströme. Was aber das sonderbarste ist: sie wirkt in ihrer unbestimmten Ausführung wie ein Traum. Sie hat einen andern Grad von Realität als die Figur und das ist keine Laune, sondern ein Mittel, den Eindruck des Körperhaften zu gewinnen. Lionardo verwertet hier theoretische Einsichten über die Erscheinung ferner Gegenstände, worüber er sich auch im Traktat ausgelassen hat.<sup>2)</sup> Der Erfolg ist der, dass im Salon carré des Louvre, wo die Mona Lisa hängt, alles andere neben ihr flach erscheint, selbst Bilder des 17. Jahrhunderts. Die Farbenstufen der Landschaft sind genau dieselben, wie in Peruginos Apoll und Marsyas: braun, grünblau und blaugrün, worauf sich der blaue Himmel anschliesst.

Lionardo nannte die Modellierung die Seele der Malerei. Wenn irgendwo, so kann man vor der Mona Lisa die Bedeutung des Wortes ahnen lernen. Die delikatsten Hebungen und Senkungen der Oberfläche werden zum Erlebnis, als ob man selbst mit Geisterhand darüber hinglitte. Die Absicht geht noch nicht auf das Einfache, sondern auf das Viele. Wer länger mit dem Bilde verkehrt hat, wird die Erfahrung bestätigen, dass es die nahe Betrachtung verlangt. Auf die Ferne verliert es bald seine eigentliche Wirkung. (Das gilt auch von Photographieen.) Es unterscheidet sich darin prinzipiell von den spätern Bildnissen des Cinquecento und in gewissem Sinne haben wir hier in der That den Abschluss einer Richtung, die ihre Wurzeln im 15. Jahr-

<sup>1)</sup> Vgl. die Raffaelsche »Zeichnung zur Maddalena Doni« im Louvre.

<sup>2)</sup> Buch von der Malerei, No. 128 (201).

hundert hat, die Vollendung des »feinen« Stils, dem die Plastiker vor allem ihre Bemühungen widmeten. Die jung-florentinische Schule ist nicht darauf eingegangen, einzig in der Lombardei wurden die zarten Fäden weitergesponnen.<sup>1)</sup>

### 3. Die Anna selbdritt.

Neben der Mona Lisa genießt das andere Bild Lionardos im Salon carré, die hl. Anna selbdritt, die Sympathien des Publikums in geringerem Masse. Das Bild, das wohl nicht ganz eigenhändig ausgeführt wurde, ist in der Farbe entstellt, und was den Wert der Zeichnung ausmacht, wird von modernen Augen wenig geschätzt, kaum wahrgenommen. Und doch erregte der blosse Karton seiner Zeit (1501) in Florenz ein gewaltiges Staunen, so dass es ein allgemeines Wallfahrten nach dem Kloster der Annunziata gab, wo man das neue Wunderwerk Lionardos sehen konnte.<sup>2)</sup> Das Thema mochte immer im Geruch der Sterilität gestanden haben. Man erinnert sich an die spröden Zusammenstellungen der drei Figuren bei älteren Meistern, eine auf dem Schoss der andern und alle nach vorn gerichtet. Aus dieser trockenen Ineinanderfügung war hier eine Gruppe von höchstem Reichtum geworden und das leblose Gestell war aufgelöst in ein Motiv voll lebendiger Bewegung.

Maria sitzt quer auf dem Schoss ihrer Mutter; lächelnd beugt sie sich und fasst mit beiden Händen den Knaben, der vor ihren Füßen sich rittlings auf ein Schäfchen setzen möchte. Der Kleine sieht sich fragend um, indessen er das arme zusammengeknickte Tier fest am Kopf gepackt und schon ein Bein über den Rücken gebracht hat. Lächelnd schaut auch die (jugendliche) Grossmutter dem muntern Spiele zu.

Die Gruppenprobleme des Abendmahls sind hier weitergesponnen. Die Komposition ist unendlich anregend; auf knappem Raum ist viel gesagt: alle Figuren sind kontrastierend bewegt und die widerstreitenden Richtungen zur geschlossenen Form zusammengeballt. Man wird be-

*von Panli* / <sup>1)</sup> Dass die »belle ferronière« (Louvre) nicht in das Werk Lionardos hineinpasst, ist schon mehrfach empfunden worden. Das schöne Bild ist neuerdings versuchsweise dem Boltraffio zugeschrieben worden. — Nebenbei gesagt möchten diesem selben Boltraffio auch die Heiligenfiguren zu Füßen des »Auferstandenen« in Berlin gehören; die Übereinstimmung mit der Madonna mit dem Kinde in Halbfigur in der National Gallery ist augenscheinlich. Sie erstreckt sich bis auf die Musterung der »geblühten« Kleidung des heiligen Leonhard.

<sup>2)</sup> Der Karton existiert nicht mehr. Die Bildausführung dürfte beträchtlich später fallen. Vgl. Gazette des beaux-arts 1897 (Cook).

merken, dass sich das Ganze einem gleichschenkligen Dreieck einschreiben lässt. Das ist die Frucht von Bemühungen, die man schon in der Madonna in der Felsgrotte wahrnimmt, die Komposition nach einfachen geometrischen Formen zu ordnen. Aber wie zerstreut wirkt das ältere Werk neben dem gedrängten Reichtum des Annabildes. Es sind keine Künsteleien, wenn Lionardo auf immer kleinerem Raum immer mehr Bewegungsinhalt unterzubringen versucht: die Stärke des Eindruckes nimmt im gleichen Masse zu. Die Schwierigkeit war nur die, dass die Klarheit und Ruhe der Erscheinung keinen



Lionardo. Die Anna selbdritt.

Schaden nahm. Das ist der Stein, an dem die schwächern Nachahmer strauchelten. Lionardo ist zu einer vollkommenen Abklärung gekommen und das Hauptmotiv, die Neigung der Maria, ist von einer hinreissenden Schönheit und Wärme. All die gleichgültige Zierlichkeit, in der das Quattrocento so leicht stecken blieb, ist hier weggeschmolzen vor einer unerhörten Ausdruckskraft. Man vergegenwärtige sich ja im einzelnen die Umstände, unter denen sich hier — hell vor dunkel — die Linie der Schulter und des Halses mit ihrem wunderbaren Schmelz heraus entwickelt. Wie ruhig und wie drängend! In der zurückhaltenden Anna ist ein vorteilhafter Kontrast gegeben und von unten her schliesst der umblickende Knabe mit seinem Schäfchen die Gruppe aufs glücklichste.

Es giebt ein kleines Bild Raffaels in Madrid, das den Eindruck dieser Komposition widerspiegelt. Als junger Mensch suchte er in Florenz ein ähnliches Problem — er nimmt statt der Anna den Joseph — zu bearbeiten, allein mit nur schwachem Erfolg. Wie hölzern ist allein



schon das Schäfchen. Raffael ist nie ein Tiermaler geworden, während Lionardo alles kann, was er angreift. (In glücklicherer Weise nimmt später die Madonna Alba in der Kopfwendung das Motiv dieser Maria aus dem Annabilde Lionardos auf.) Ein stärkerer als Raffael aber trat damals gegen Lionardo in die Schranken: Michelangelo. Wir haben davon später zu reden.

Von den Gräsern und Blumen und kleinen Wasserspiegeln der »Madonna in der Felsgrotte« sieht man nichts mehr hier. Die Figuren sind alles. Sie sind lebensgross. Was für den Eindruck aber bedeutender ist, als der absolute Masstab, ist ihr Verhältnis zum Raum. Sie füllen die Fläche viel mächtiger als früher, oder anders ausgedrückt: die Fläche ist hier kleiner im Verhältnis zur Füllung. Es ist die Grössenrelation, die für das Cinquecento typisch wird.<sup>1)</sup>

#### 4. Die Schlacht von Anghiari.

Von dem Schlachtbild, das für das Florentiner Rathaus bestimmt war, können wir nur wenig sagen, weil die Komposition nicht einmal mehr im Karton, sondern nur in einer unvollständigen Wiederholung von späterer Hand existiert. Dennoch kann es nicht übergangen werden, die Fragestellung ist zu interessant.

Lionardo hat sich viel mit Pferden abgegeben, am meisten von allen Cinquecentisten. Er kannte das Tier aus vertrautem Umgang.<sup>2)</sup> In Mailand war er jahrelang beschäftigt, ein Reiterstandbild des Herzog Francesco Sforza zu formen, eine Figur, die nie gegossen wurde, für die aber ein fertiges Modell existierte, dessen Untergang zu den grössten Verlusten der Kunst zu zählen ist. Was das Motiv betrifft, so scheint er anfänglich beabsichtigt zu haben, Verrocchios Colleoni an Bewegung noch zu überbieten: er ist bis zu dem Typus des galoppierenden Pferdes

<sup>1)</sup> Der Eindruck auf die Zeitgenossen spiegelt sich deutlich in einem Bericht des Fra Piero di Novellara an die Markgräfin von Mantua vom 3. April 1501, wo vom Karton gerade in dieser Hinsicht gesprochen wird: — e sono queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all'altra. (Archivio storico dell'arte I.)

Der Londoner Karton (Royal Academy) einer Gruppe von zwei Frauen mit zwei Kindern besitzt nicht die gleiche Schönheit und möchte wohl eine etwas frühere, noch weniger flüssige Komposition sein. In der Schule (Luini, Ambrosiana) spielt sie noch einmal eine Rolle.

<sup>2)</sup> Vasari IV. 21.

durchgedrungen, das einen gefallenen Feind zu Füßen hat, der gleiche Gedanke, auf den auch Antonio Pollaiuolo gekommen war.<sup>1)</sup> Die Befürchtung, die man hie und da aussprechen hört, Lionardos Figur möchte zu malerisch geworden sein, kann sich, wenn sie überhaupt berechtigt ist, nur auf Entwürfe dieser Art beziehen; indessen darf in dem Motiv des sprengenden Pferdes überhaupt nicht das Definitivum gesehen werden; es scheint sich vielmehr im Verlauf der Arbeit eine ähnliche Entwicklung zum Beruhigten und Vereinfachten abgespielt zu haben, wie man sie in den Skizzen zum Abendmahl beobachten kann, und Lionardo endigte bei dem einfach schreitenden Pferd, bei dem dann auch die anfänglich projektierten starken Richtungsdivergenzen in der Kopfwendung von Tier und Reiter ganz bedeutend gemildert worden sind. Man findet nur etwa noch den Arm mit dem Kommandostab nach rückwärts gebogen, wodurch Lionardo die Silhouette bereichern und den leeren rechten Winkel am Rücken des Reiters ausfüllen wollte.<sup>2)</sup>

Eine dem Rubens zugeschriebene Zeichnung im Louvre ist die einzige Urkunde, die uns von dem grossen Schlachtbild des Florentiner Rathauses, in dem Lionardo seine Mailänder Studien verwerten wollte, eine wirkliche Vorstellung vermittelt, und bekanntlich hat Edelingk ein vorzügliches Blatt darnach gestochen.<sup>3)</sup> Wie weit die Zeichnung im einzelnen als zuverlässig gelten darf, ist schwer zu sagen, im allgemeinen stimmt sie mit der Beschreibung, die Vasari giebt.

Lionardo gedachte den Florentinern einmal zu zeigen, was es heisse, Pferde zu zeichnen. Er nahm eine Reiterepisode als Hauptmotiv der Schlacht heraus: der Kampf um die Fahne. Vier Pferde und vier Reiter in leidenschaftlichster Erregung und im engsten Kontakt. Das Problem der plastisch-reichen Gruppenbildung ist hier auf eine Höhe gesteigert, wo man fast an die Grenzen der Unklarheit stösst. Der nordische Stecher hat das Bild nach der malerischen Seite so interpretiert, dass um eine zentrale Dunkelheit ein Kranz von Lichtern sich gruppiert haben würde, eine Disposition, die man prinzipiell dem Lionardo wohl auch schon zutrauen könnte.

<sup>1)</sup> Vasari III. 297. Vgl. Zeichnung in München.

<sup>2)</sup> Das Neueste über die Mailänder Denkmalsfrage und über ein zweites, späteres Reiterprojekt mit Grabunterbau für den General Trivulzio giebt Müller-Walde im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1897.

<sup>3)</sup> Über die Rubens'sche Autorschaft der Zeichnung im Louvre wage ich nicht ein Urteil abzugeben. Rooses tritt entschieden dafür ein. Jedenfalls hat Rubens die Komposition gekannt. Seine Münchner Löwenjagd spricht deutlich genug dafür.

Das Massenknäuelbild war die eigentlich »moderne« Aufgabe damals. Man wundert sich, dem Schlachtbild nicht öfter zu begegnen. Die Raffaelschule ist die einzige, aus der ein grosses Werk der Art hervorgegangen ist und die »Constantinsschlacht« vertritt in der Vorstellung des Abendlandes wohl überhaupt das klassische Schlachtgemälde. Die Kunst ist hier von der blossen Episode zur Darstellung einer wirklichen Massenaktion vorgeschritten, allein wenn das berühmte Bild dadurch sehr viel mehr giebt als Lionardo, so ist es doch andererseits mit einer so empfindlichen Unklarheit behaftet, dass man die Verrohung des Auges und den Verfall der Kunst schon deutlich kommen sieht. Raffael hat mit dieser Komposition gewiss nichts zu thun gehabt.

Lionardo hat keine Schule in Florenz hinterlassen. Es haben alle von ihm gelernt, aber sein Eindruck wurde doch übertönt durch den Michelangelos. Es ist nicht zu verkennen, dass Lionardo eine Entwicklung ins Grossfigurige durchgemacht hat und dass die Figur auch für ihn schliesslich alles bedeutet. Immerhin würde Florenz eine andere Physiognomie haben, wenn es lionardesker hätte sein können. Was von Lionardo in Andrea del Sarto oder in Franciabigio und Bugiardini fortlebt, bedeutet im ganzen nicht viel. Eine direkte Fortsetzung seiner Kunst findet man nur in der Lombardei. Allerdings eine einseitige. Die Lombarden sind malerisch begabt, aber es fehlt ihnen durchaus der Sinn für das Architektonische. Den Bau des Abendmahles hat keiner je verstanden. Die Gruppenbildung und die Bewegungsknäuel Lionardos waren hier ebenfalls fremdartige Probleme. Die lebhafteren Temperamente werden in der Bewegung gleich wirr und wüst, die andern sind von einer ermüdenden Einförmigkeit. Es zeigt den ganzen Charakter, dass man hier die Enthauptung Johannes' als Stilleben behandeln durfte: das abgeschlagene Haupt ruht reinlich in einer Achatschale (Bild von Solario im Louvre, 1507). Das ist undenkbar in Florenz. Ebenso aber auch die Krudität, mit der in einem andern Falle ein blosser Arm ohne zugehörige Figur hinter dem Rahmen hervorkommt, um das abgeschlagene Haupt der Salome zu übergeben. Das hat Luini gemacht (Mailand, Borromeo). In solchen Gegenden ist kein Boden für die grosse Kunst.

Man hielt sich in der Lombardei an die weibliche Seite in Lionardos Kunst, an die passiven Affekte und an die feine, fast nur gehauchte Modellierung jugendlicher, namentlich weiblicher Körper. Lionardo war

für die Schönheit der weiblichen Körper in hohem Grade disponiert. Er zuerst hat die Weichheit der Haut empfunden. Man ist erstaunt, nicht mehr Nacktes bei ihm zu finden. Der weiblich-weiche Johannes im Louvre, dessen Originalität übrigens nicht über allen Zweifel erhaben ist, ist nicht jedermanns Liebling, man sucht nach wirklichen Frauenkörpern. Die Leda mit dem Schwan wäre das gesuchte Bild. Man kennt sie nur aus Zeichnungen und aus Nachbildungen, in doppelter Form, stehend und kauend.<sup>1)</sup> Beidemale ist die Bewegung von grösstem



Gianpietrino. Abundantia.

Interesse. Die lombardischen Nachfolger aber studierten nur die Behandlung der Oberfläche und begnügten sich gern mit dem Schema des Halbfigurenbildes. Auch die Susanna im Bade, wo man unter allen Umständen eine plastisch-reiche Figur erwarten zu dürfen glaubt, wird in dieses öde Schema eingespannt (Bild des Luini in Mailand, Borromeo). Als Muster der Gattung sei hier die anspruchslose Halbfigur einer Abundantia des Gianpietrino mitgeteilt.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1897. (Müller-Walde.)

<sup>2)</sup> Das Bild befindet sich in der Galerie Borromeo in Mailand. Es muss mit Lionardos Mona Lisa zusammengestellt werden. Vgl. dazu das rohe Aktbild der Petersburger Galerie, das ein Modell in der Haltung der Mona Lisa zeigt, aber ohne die Kunst Lionardos. »Es ist unbegreiflich, wie Waagen dieses elende Machwerk für eine Studie Lionardos halten konnte.« F. Harck, Repertorium XIX. 421.