

# Internationale Woehenschrift für Wissenschaft Kunst und Technik

herausgegeben von Prof. Dr. Paul Hinneberg, Berlin, Mauerstr. 34

Verlag: August Scherl, Berlin SW, Zimmerstraße 36-41. — Druck: Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H. in München, Bayerstraße 57.

24. Dezbr. 1910

Inseraten-Annahme bei den Annoncen-Expeditionen von August Scherl G. m. b. H., Berlin und Daube & Co. G. m. b. H., Berlin und deren sämtlichen Filialen.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Wilhelm Paszkowski, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis vierteljährlich für Deutschland und Oesterreich 3 Mark, für die übrigen Länder des Weltpostverkehrs 4 Mark 30 Pfg. bei direktem Bezug unter Kreuzband. — Einzelnummer 25 Pfg. — Inserate die dreigespaltene Nonpareillezeile 50 Pfg. — Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postanstalten, sowie sämtliche Geschäftsstellen von August Scherl G. m. b. H. entgegen.

Die Abhandlungen erscheinen in deutscher Sprache, englische und französische auf Wunsch der Autoren im Urtext

## Leonardos Jugend.

Von Geheimem Oberregierungsrat Dr. Woldemar von Seidlitz in Dresden.

### I.

In norwegischer Sprache ist jetzt, Ende 1910, ein Werk über Leonardo erschienen, dessen Inhalt durchaus verdient, den deutschen Lesern vorgeführt zu werden. Es stammt von Jens Thiis, dem jungen Direktor der Nationalgalerie von Christiania, und behandelt nur die Jugendzeit des großen Künstlers. Ein späterer Band soll dessen weitere Wirksamkeit umfassen und ein dritter seine Tätigkeit als Forscher und Schriftsteller.\*) Die Ausstattung des Großquartbandes mit 277 Abbildungen ist des höchsten Lobes würdig. Aber auch der Text, wengleich er nicht in allen Punkten befriedigt, erweist sich in der Hauptsache als äußerst förderlich für die Erkenntnis Leonardos: denn er verfolgt vornehmlich das Ziel, das Hauptwerk, womit Leonardo seine Florentiner Zeit abgeschlossen hat, die unvollendet gebliebene große Anbetung der Könige in den Uffizien, durch allseitige Betrachtung als ein Erzeugnis nachzuweisen, das seiner Zeit weit vorausgeeilt war und ein halbes Menschenalter früher, als von irgend welcher sonstigen Regung der Hochrenaissance die Rede sein kann, bereits alle Kennzeichen des neuen freien Stils in sich vereinigt hatte.

Bisher hatte man allgemein Leonardos

Abendmahl, das gegen Schluß seines Mailänder Aufenthalts entstanden ist, als das früheste Erzeugnis der Hochrenaissance angesehen, und von dessen Entstehung an den Beginn dieser die ganze europäische Kunst umwälzenden Periode gerechnet. Damit war freilich Leonardo als Bahnbrecher an die Spitze jener Bewegung gestellt worden, welche man früher auf Raphael und dann auf Michelangelo zurückgeführt hatte. Aber wenn man bedenkt, daß in derselben Zeit um 1495, als Leonardo sein Abendmahl begann, Michelangelo seine Pietà schuf, und Fra Bartolommeo sich schon mit dem Gedanken für sein jüngstes Gericht getragen haben wird, so erscheint der Ruhm des Bahnbrechers durch die Erwägung einigermaßen geschmälert, daß neben diesem noch andere ein ähnliches Ziel erstrebten, alle somit durch die gleiche, allgemeine Zeitwelle gehoben sein konnten.

Seitdem aber nunmehr Thiis den Nachweis geführt hat, daß Leonardo schon 15 Jahre früher, um 1480, als niemand weder in Florenz noch anderswo von solchen Neuerungen auch nur eine Ahnung hatte, in jener freien Weise komponieren konnte, seine Gestalten mit jenem Leben und jener Beseeltheit erfüllen konnte, die wir als für die Hochrenaissance bezeichnend ansehen, hat sich das Verhältnis von Grund aus ge-

\*) J. Thiis, Leonardo da Vinci, I. Kristiania und Kopenhagen 1909. Roy. 4.

ändert. Jetzt erscheint Leonardo nicht bloß als Bahnbrecher, sondern als ein weit voraus-eilender Vorläufer, als ein Wunder, wie Vasari ihn auch als ein solches preift.

Von Wundern hört man freilich jetzt nicht gern reden. Was hilft es aber, sich damit trösten zu wollen, daß die Bedingungen zu seiner Größe in seiner Zeit gelegen haben müssen, da wir nicht imstande sind, sie zu erkennen. Gewiß wird die Zeit reif für ihn gewesen sein, denn ohne die nötigen Vorkenntnisse wird er nicht zu der Höhe gelangt sein können, die er erklimmen. Florenz stand um 1480, als er sich den Dreißigern näherte, auf der Höhe ihrer Macht, ihres Reichthums, ihrer Bildung. Die ganze Welt, Orient wie Okzident, neigten sich dem Einfluß dieses mächtig aufblühenden Staatswesens. Nirgends sonst war eine solche Verfeinerung des Geisteslebens anzutreffen, wie hier. Aber es fehlte auch nicht an eindämmenden Kräften, wie die Folgezeit zeigen sollte. Unter dem Druck der Medici, welche sich auf die breiten Volksmassen stützten, büßten die oberen und die mittleren Schichten ihre politische Freiheit ein, während die Zügellosigkeit auf sittlichem Gebiete immer weitere Fortschritte machte. So trat denn bei äußerem Glanz eine Erstarrung des geistigen Lebens ein, die den nahe bevorstehenden politischen Zusammenbruch voraus-ahnen ließ. Nur wenige Künstler von außerordentlicher Selbständigkeit vermochten sich diesen erschlaffenden Einflüssen zu entziehen. Von der Woge der gesteigerten Macht und des gesteigerten Lebensempfindens getragen, schufen sie jene berauschte Kunst, die wir als die der Hochrenaissance preisen: doch war es nur ein letztes Auftreten, dem keine Dauer beschieden war: schon öffnete sich der Abgrund des Barock, der all die Farbenpracht und Formenfülle in seinem trüben Strudel verschlingen sollte.

Leonardo aber, der älteste unter ihnen, war auch der erste gewesen auf dem Plan, zu einer Zeit als die Masse der Vertreter der florentinischen Malerei, die Botticelli, Ghirlandaio, Filippino, dann Perugino noch immer so malten, als gäbe es nur eine Vordergrunds- und eine Hintergrundsfläche, aber keinen unendlichen Raum, und demgemäß ihre Gestalten sich würdevoll auf dem schmalen Vordergrunde bewegen ließen, als gälte es lebende Reliefs darzustellen. Und lange noch

blieb er allein und unverstanden und ohne Nachfolge. Was ihn dazu gebracht hat, seiner Zeit vorauszuweichen, wird wohl kaum zu enträtseln sein. Erklärlich aber ist es, daß er unter solchen Umständen der Vaterstadt den Rücken kehrte und in dem rasch emporstrebenden Mailand sein Glück suchte, wo ihn eine Fülle von Aufgaben lockte.

Die Richtigkeit der Thiisschen Ansicht geht ohne weiteres schon aus der bloßen Betrachtung der zahlreichen großen Einzelabbildungen nach Teilen der »Anbetung der Könige« hervor, die das Werk zieren. Diesen reich bewegten Gruppen, worin alle Lebensalter und alle Temperamente vertreten sind, haftet nichts von dem besonderen Geist ihrer Zeit an, sondern sie würden noch jetzt in den vordersten Reihen der Modernen durch ihre innere Beseelung, die Freiheit ihrer Bewegung und die Kraft ihres Ausdrucks hervorstechen. Nicht einmal die gewollte Großartigkeit der Hochrenaissance, die mit demselben Leonardo Abendmahl einsetzt, macht sich hier bemerklich, und noch viel weniger das gezielte Wesen der Frührenaissance: in voller Unbefangenheit bringt der Künstler seine inneren Visionen zu klarer Darstellung, so daß die Frage nach den zeitlichen Zusammenhängen sogar völlig in den Hintergrund tritt.

Thiis aber dehnt seine Untersuchungen auch noch auf alle Seiten hin aus, nach denen das Bild betrachtet werden kann. Im März 1481 (jetzigen Stils) wurde das Werk bei dem Künstler bestellt; zweieinhalb Jahre hatte er Zeit, um es zu vollenden; in der zweiten Hälfte des Sommers 1481 war er noch in Florenz; um 1482 wird er nach Mailand gegangen sein und das Bild in seinem jetzigen unvollendeten Zustande zurückgelassen haben. Eine Menge Zeichnungen, die in mehr oder weniger engem Zusammenhange mit dieser Schöpfung stehen, gestatten die Motive der einzelnen Gestalten in ihrem allmählichen Werdegang zu verfolgen. Da ist der auf seinen Stab gestützt Nachdenkende, der knieend Anbetende, der sich die Augen mit der Hand Beschattende, der auf seinem Standbein Ruhende, der sich Vorbeugende, der anbetend sich Nahende, Gruppen sich einander Lehnender. Thiis gibt alle in Abbildungen zusammengestellt wieder. Wichtiger als solche Beziehungen, die auch anders geordnet werden können, ist der Umstand, daß

einige dieser Zeichnungen nach ihrer Aufeinanderfolge genau bestimmt werden können. So wissen wir, daß Leonardo anfangs an eine Anbetung der Hirten gedacht hat, und daß er, nachdem er sich für eine Anbetung der Könige entschlossen, die Komposition zuerst viel dichter gedrängt entworfen hat. Die im Louvre bewahrte Zeichnung aus Galichons Besitz gewinnt dadurch eine besondere Bedeutung als unmittelbar vor der endgültigen Feststellung des Ganzen ausgeführt und somit so gut wie fraglos im Jahre 1481 entstanden. Damit ist ein weiterer fester Punkt gefunden, aus dem, wie sich zeigen wird, neue und für die Aufhellung von Leonardos Jugendzeit wichtige Folgerungen gezogen werden können.

In rastloser Arbeit hat Leonardo so das Material zusammengetragen, um die 60 Menschen- und 17 Tiergestalten, die Thiis auf seinem Bilde zählt, zu schaffen. Den Anlauf hatten vor ihm wohl Donatello, Mantegna, Pollaiuolo genommen; aus Mantegnas Anbetung der Könige, die sich jetzt in den Uffizien befindet, hatte Leonardo das Motiv seiner Madonna entnommen, wohl die einzige Anlehnung an vorher Geschaffenes, die sich hier nachweisen läßt: »aber Leonardo war es doch, der als erster die menschliche Gestalt von allem mittelalterlichen und antiken Zwang befreite, von aller Stilkonvention, und die Seele frei ausströmen ließ in die Bewegungen der Glieder. Der Körper als der Befreier des Seelenlebens und Küber der Sinnesempfindungen; die Bewegung der Gliedmaßen, der Hände, der Finger als Ausdruck der Stimmungen, im Zusammenklang mit dem Mienenspiel des Angesichts: das ist die neue große Entdeckung und die unbegrenzte Möglichkeit, die Leonardo der Bildkunst zugeführt hat« (S. 178).

Thiis findet in dem Bilde gewisse Punkte und Linien, die ein inneres, unbewußtes Gesetz der Komposition ergeben. Die vertikale Achse der quadratischen Fläche fällt genau mit der Mittellinie der Muttergottes zusammen, so daß deren Kopf sowie das Kind sich rechts davon befinden, ihre Füße aber links. Auf jede Seite des Bildes entfallen genau 16 Figuren des Vordergrundes. Diese sind aber, abgesehen von dem Kranz der Engel hinter Maria, so frei über die Fläche verteilt, daß man diese Symmetrie gar nicht als solche empfindet. Zieht man die Diagonalen, so dienen diese zu noch weiterer

Aufklärung der Komposition. Der Eindruck aber, als kreise diese ganze Menschenmenge um Maria und das Kind, führt dazu, daß der Mittelpunkt dieser Gruppierung nicht in der Vertikalachse selbst, sondern etwas rechts von ihr liegt, dort, wo sich die Umrisslinie der Hand Mariens und des Knies des Christkinds schneiden. (Das veranschaulicht die Abbildung auf Seite 209.) Schlägt man von diesem Punkt aus drei Kreise, so ergibt sich eine Reihe konzentrischer Streifen, in welche sich die Gesichter der umgebenden Menge ungesucht einfügen. Daher kann man dem Verfasser durchaus zustimmen, wenn er sagt: »Überhaupt kann man wohl im allgemeinen davon ausgehen, daß eine jede gute und tüchtige Komposition eine mathematische Rhythmik und gewisse geometrische Regelmäßigkeiten als Kern enthält« (S. 212).

»Es ist ein unablässiges Beugen und Neigen und Vorfrecken in der Komposition, und doch wirkt diese nicht unruhig oder überfüllt.« »Das Licht fällt nicht einfach von oben oder von der Seite ein, so daß es die Figuren gleichmäßig erleuchtet. Wie Sonnenlicht in einen Wald ergießt es sich in die Komposition, fällt in Flecken und Streifen ein, gebrochen oder aufgehalten durch die Massen, die empor- oder vorragen und plötzlich kalte Schatten werfen.« »Nur in Rembrandts ‚Nachtwache‘ findet das Bild sein würdiges Seitenstück« (S. 207).

Dabei ist »alles Dogmatische als etwas Fremdes abgestreift, nur das rein Menschliche ist übrig geblieben und potenziert« (S. 216). »Das Bild stellt daher mehr als die biblische Mythe vor: ein Volk oder eher die Menschheit bildet sein eigentliches Motiv. Alle Alter, alle Temperamente sind da zur Stelle; die stärksten Gegensätze können da innerhalb eines Rahmens Platz finden. Hier ist das Drama, denn Leonardo sah das Leben wie ein Drama an, als Spannung, Gegenspiel, Zusammenspiel« (S. 213).

Endlich betrachtet Thiis noch die eigentümliche Architektur, zu der die beiden Treppen emporführen, gibt deren Grundriß und Aufriß (S. 199 f.) und weist ihren Zusammenhang mit der auf Verrocchios Relief der Enthauptung Johannis, ja schon mit der auf Donatellos Übergabe des Hauptes Johannes des Täufers am Taufbrunnen zu Siena nach.

Nun erst wird der Einfluß klar, den

Leonardo später auf Raphael, ja sogar auf seinen großen, wenn auch jüngeren Nebenbuhler Michelangelo ausgeübt hat. Und Thiis sagt dabei mit Recht: »Es ist ganz falsch, wenn man den einen (Leonardo) zu einem klugen Rechenmeister stempeln will, der mit subtiler Kunst Leben, Bewegung, Leidenschaft aufgebaut habe, während der andere (Michelangelo) im Gegensatz dazu das große schöpferische Gemüt gewesen sein soll. Es steckt mehr kluge Berechnung in der Körperentfaltung des neugeschaffenen Adam an der Decke der Sixtinischen Kapelle als in manchen Gestalten von der Hand Leonardos. Und es herrscht eine stärkere lyrische Innerlichkeit in Leonardos Federzeichnungen als in Michelangelos Zeichnungen. Ja selbst in den wenigen durchgeführten oder gar überausgeführten Arbeiten seiner Hand, wie dem Karton der h. Anna in London oder dem Bildnis der Mona Lisa im Louvre, pulsiert diese Innerlichkeit des Gefühls noch in jedem Formdetail« (S. 178 ff.).

Und so kann denn Thiis seine Untersuchung über die Anbetung der Könige mit den Worten schließen: »Ein Werk, das trotz seiner Unfertigkeit revolutionierend auf die florentinische Malerei eingewirkt hat und durch diese revolutionierend auf die europäische Kunst.« »Hier schwingt die Entwicklung um ihren Schwerpunkt. Hier hört alles Mittelalter auf.« Hier handelt es sich »um die Geburtsstunde der Modernen Malerei« (S. 133 ff.).

## II.

Thiis kennt außer der »Anbetung der Könige« nur noch zwei Werke, welche in Leonardos erste Florentiner Zeit, also in seine Anfänge fallen: den ungefähr gleichzeitigen, ebenfalls unvollendet gebliebenen »H. Hieronymus« im Vatikan, und die kleine »Verkündigung« im Louvre, die er in die Zeit »um 1470« versetzt, also noch in die Lehrjahre bei Verrocchio, als Leonardo etwa achtzehn Jahre alt war.

Daß Thiis dieses Bildchen, ein Juwel an Ausführung, bedingungslos als echt anerkennt, ist sehr erfreulich, denn dadurch wird die Feststellung von Leonardos Eigenart, deren Bild durch die willkürliche Zuschreibung anderer Werke getrübt worden ist, erleichtert. Nur irrt er sich in der Datierung des Bildes. Denn aus dem Umfande, daß Leonardo für

die Maria auf seinem ersten, also in das Jahr 1481 fallenden Entwurfe zur Anbetung der Könige, der Louvrezeichnung aus Galichons Besitz, offenbar genau dasselbe holdselig unschuldsvolle Modell verwendet hat wie für die Maria auf der »Verkündigung«, muß gefolgert werden, daß auch letztere erst in der gleichen späteren Zeit entstanden ist.

Da somit alle die drei genannten Bilder aus der Zeit um 1481 stammen, wo Leonardo schon 29 Jahre alt war, so fehlt es noch immer an einem Gemälde, das Licht über die etwa 15 Jahre, welche er vorher als Lehrling und dann als Geselle Verrocchios verbracht hat, verbreiten könnte. Denn Thiis weist die Erzählung Vasaris, daß es Leonardo gewesen sei, der Verrocchio bei der Ausführung seiner »Taufe Christi« geholfen habe, zurück, da er in diesem Bilde die Hand Leonardos nicht erkennen könne. Darüber später mehr.

So bleiben denn nur die zwei Federzeichnungen Leonardos in den Uffizien übrig, die sich durch die von seiner Hand stammenden Datierungen als in diese Zeit fallend erweisen: die Landschaft von 1473 und ein Studienblatt von 1478 mit zwei Köpfen. Das ist wenig.

Die Landschaftszeichnung vom 5. August 1473 ist wohl von Bedeutung für die Entwicklung des Naturgefühls in jener Zeit, aber für die Kenntnis Leonardos kann sie, wie wir weiterhin sehen werden, nur mittelbar in Frage kommen. Thiis, der die Florentiner Landschaften der vorhergehenden Zeit eingehend studiert hat und in zahlreichen Abbildungen vorführt, sagt mit Recht: »Es ist verwunderlich, in einem so jungen Künstler (Leonardo war damals 21 Jahr alt und war erst ein Jahr vorher als selbständiger Künstler in die Malergilde aufgenommen worden) eine so sichere Auffassung und vortreffliche Wiedergabe eines so umfassenden und schwierigen Landschaftsmotivs zu finden.« »Das ist die naturtreueste und wahrste Landschaftsschilderung innerhalb der toskanischen Kunst bis dahin, wenn auch noch etwas trocken« (S. 100). Der französische Maler Corot habe Recht gehabt, wenn er Leonardo als den Entdecker der modernen Landschaft bezeichnet habe. »Unermüdlich war Leonardo im Suchen nach dem tiefsten Geheimnis des Erdgeistes, und bereits in seiner Jugend begann er damit.« Daher waren denn »die

theoretischen Regeln (die er später in seinem »Malerbuche« für die Darstellung der Landschaft gab), nicht überlieferte akademische Rezepte, sondern der Niederschlag unablässigen jahrelangen Studiums der Einzelheiten der Landschaft und der Naturformen« (S. 102).

Die Zeichnung von 1478 redet insofern eine beredtere Sprache, als sich an sie verschiedene andere, ihr in Auffassung und Behandlung genau entsprechende unmittelbar anfügen lassen. Sie stellt zwei einander zugewendete Profilköpfe, den eines Jünglings und den eines Alten dar, und daneben verschiedene Entwürfe zur Hemmung einer sich drehenden Scheibe (wie Thiis wohl mit Recht es deutet) und andere Konstruktionen. Mit Thiis anzunehmen, daß diese Köpfe mit solchen der Anbetung der Könige in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen, und daß daher dieses Bild, »wenigstens als Idee«, um drei Jahre früher angesetzt werden müsse, als es bestellt worden ist — was erst 1481 geschah —, ist freilich zu kühn; richtig aber ist, daß in der Zeichnung schon die gleiche Freiheit und Schönheit herrscht wie in den zahlreichen Zeichnungen, welche direkte Studien für das Gemälde bilden. Leonardo hatte somit jene Stufe der Vollkommenheit, welche durch die Anbetung der Könige vertreten wird, bereits mindestens drei Jahre früher erreicht. Aus den Maschinenzzeichnungen erkennen wir auch, daß er schon in so früher Zeit eifrig mit der Lösung mechanischer Aufgaben beschäftigt war.

Mit Hilfe dieser letzteren Zeichnung lassen sich auch verschiedene andere Entwürfe annähernd datieren, die in Typen und Empfindung mit ihr nahe verwandt sind: so ein großes, beiderseitig mit Figurenstudien vollgezeichnetes Blatt in Windsor, die Madonna der Sammlung His de la Salle im Louvre, die schöne Fortuna im Britischen Museum und vor allem verschiedene Studien zu einer Madonna mit der Katze. Ob sie alle zu einem einzigen Skizzenbuche von etwa 21 zu 29 cm gehören, wozu Thiis sie vereinigen möchte — es hätten sich dann etwa vierzig noch erhalten —, bedarf weiterer Nachprüfung. Die Madonnenstudien aber legen die Frage nahe, ob sich unter ihnen nicht Vorstudien zu einer der beiden Madonnen befinden, die Leonardo auf demselben Blatt als im Oktober (?) 1478 »begonnen« anführt. Bisher ist man nicht über leere

Vermutungen hinausgekommen, doch mag die Zukunft bessere Ergebnisse zeitigen. Dann werden sich hoffentlich auch die übrigen Schriftzeilen, die sich auf diesem Blatte befinden, mit größerer Sicherheit entziffern lassen.

Eine dritte Zeichnung dieser Zeit, die sich genau datieren läßt, nämlich auf den 29. Dezember 1479, den Gehenkten in der Sammlung Bonnat, wollen wir nur der Vollständigkeit wegen erwähnen, und uns nun der Frage zuwenden, ob denn nicht doch Gemälde sich finden lassen, die noch früheren Jahren Leonardos zugeschrieben werden können.

Daß Thiis den Engel auf Verrocchios Taufe Christi, welchen Vasari Leonardo zuschreibt, nicht anerkennen will, ist schon eingangs gesagt worden. Er sagt, »die Figur sei unklar und gezwungen in der Bewegung; die Wendung des Hauptes sei ohne Seitenstück im Schaffen Leonardos, und man könne nicht erkennen, wohin der schmachttende Blick gerichtet sei, ob auf Jesus oder auf den Täufer«. Obwohl dieser Engel so viel näher zum Beschauer stehe als der andere, sei sein Antlitz kleiner als das jenes. Er sei »schlechthin kokett«. »Zugleich sei er nicht das Werk eines Anfängers, sondern viel eher das eines routinierten Zeichners.« »Die langen, harten, geraden Falten des Gewandes in ihrer ziemlich abrupten Anordnung und die scharfbrüchigen Falten, in die der seidenartige Stoff sich legt, weichen sowohl von Verrocchios und Credis schweren Falten . . . wie von dem graziösen und aalartig geschwungenen Faltenwurf in Leonardos Gewändern (z. B. dem Gewandstudium zu einer knieenden Figur in Windsor) ab.« »Leonardo habe frische schwellende Lippen, einen offenen Blick aus großen Augen mit kräftig gefalteten Lidern und frei und locker gewelltes Haar geliebt« (S. 52 fg.). Das alles vermißt Thiis hier. Er führt daher die Mitarbeit an diesem Bilde, die er als solche nicht leugnet, auf einen Mitschüler Leonardos bei Verrocchio zurück, dem er nach der jetzt üblichen Art den unbestimmten Namen »Alunno di Andrea« (d. h. der Schüler Verrocchios) gibt, und dem er noch eine Reihe anderer Werke zuweist.

Da muß doch gefragt werden, worauf er denn die vorstehend gegebene Charakteristik der Leonardoschen frühen Malweise stützt. Denn wenn man, wie auch Thiis es tut,

Vasaris Angabe von der Mitarbeit eines Schülers — sei dieser nun Leonardo oder ein anderer — überhaupt annimmt, so muß diese Mitarbeit eine ziemliche Zeit vor dem Jahre 1481 liegen, wo Verrocchio bereits sein Wachsmodell für den Colleoni in Venedig einlieferte, somit seit längerer Zeit sich nicht mehr mit der Malerei beschäftigt haben wird, und wo andererseits Leonardo, wie seine Anbetung der Könige es beweist, schon längst über die Malweise hinaus war, von der die Zutaten auf der Taufe Christi noch Zeugnis ablegen.

Das einzige Gemälde nun, worauf Thiis seine Charakteristik stützen könnte, ist die Verkündigung im Louvre. Da wir aber gesehen haben, daß diese nicht, wie er annimmt, in die Zeit um 1470 gehört, sondern erst in die uns schon durch die Anbetung der Könige genügend bekannte Zeit um 1481 fällt, so kann sie für die vorliegende Frage nicht weiter in Betracht kommen. Die Landschaftszeichnung von 1473, das einzige frühe Blatt, das wir mit Sicherheit von Leonardo kennen, scheint uns auch nicht weiter helfen zu können. So müßten wir denn gestehen, daß uns Anhaltspunkte für die Beurteilung der frühen Malweise Leonardos überhaupt fehlen.

Bei solcher Ratlosigkeit drängt sich die Verpflichtung auf, doch ernstlich zu erwägen, ob wirklich ein Grund vorliegt, die von Vasari behauptete Mitarbeiterschaft Leonardos an der Taufe Christi, wie Thiis es tut, zurückzuweisen. Ästhetische Erwägungen reichen da nicht aus, da solche nur von späteren Werken des Künstlers hergeleitet werden können; während es von vornherein doch wahrscheinlich ist, daß selbst ein so reich begabter Geist wie Leonardo nicht fertig vom Himmel gefallen sein, sondern sich erst allmählich zur Höhe emporgearbeitet haben wird. Mißtrauen gegen die vielen Anekdoten, die Vasari vorbringt, ist wohl am Platz, aber man darf auch nicht vergessen, daß gerade die Biographie Leonardos zu seinen besten, mit der größten Sorgfalt gearbeiteten gehört. Außerdem war ja das Werk, worauf sich die Geschichte bezieht, noch erhalten, so daß jedermann Vasaris Behauptung nachprüfen konnte.

Eine innere Unwahrscheinlichkeit, ja eigentlich eine Unmöglichkeit liegt freilich in dem Umstande, daß Leonardo zu der Zeit, als er noch Schüler war, in das Bild seines Lehrers Dinge hineingemalt haben sollte, die

von dessen Art so stark abweichen. Der mittelalterliche Werkstattbetrieb beruhte doch darauf, daß die Schüler streng nach den Weisungen des Meisters verfahren mußten, damit dieser ihre Arbeit als sein Werk verkaufen könne. Den Ausdruck »Schüler« (discepolo), den Vasari hier gebraucht um das Schülerverhältnis überhaupt zur Sprache zu bringen, sollte man nicht gar zu wörtlich nehmen, ebensowenig wie das wiederholt verwendete Wort »Jüngling« (giovanetto), da er gleichzeitig von »helfen« (aiutare) spricht, was eher auf die spätere Gesellen- und Gehilfenzeit Leonardos in Verrocchios Werkstatt deutet, die ja auch tatsächlich noch für das 24. Jahr Leonardos bezeugt ist, als auf die vorhergegangenen Schülerjahre. Rechnen wir mit einer solchen Möglichkeit, so kann der Meister seinem Gehilfen es überlassen haben, das nur angelegte Bild weiterzuführen; Leonardo mag es auch übernommen haben, das von Verrocchio, vielleicht weil andere Aufgaben diesen mehr lockten, im Stich gelassene Werk zu vollenden: die »Wunderkind-Geschichte« würde dabei freilich ihren Reiz einbüßen.

Nun meint freilich Thiis, diese Mitarbeit rühre aus der Zeit um 1465 her. Hätte er recht mit dieser Annahme, so wäre Leonardo von vornherein dabei ausgeschlossen, denn Thiis selbst gibt ja zu, daß dieser erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre (etwa 1466) in Verrocchios Werkstatt als Schüler eingetreten sein könne; er kann auch nicht sofort damit angefangen haben, in die Bilder seines Meisters hineinzumalen. Für diese seine Behauptung bringt aber Thiis nicht den geringsten Beweis bei. Vielmehr deuten die übrigen Bilder und Zeichnungen, die er seinem »Alunno di Andrea« zuweist, entschieden auf eine spätere Zeit. Es sind eine Madonna mit zwei Engeln in London nebst der dazu gehörenden Zeichnung, die er in den Uffizien entdeckt hat; andere Madonnen derselben Hand in Frankfurt a. M. und in Berlin; verschiedene sauber, aber etwas hart ausgeführte Gewandstudien, die genau in der Technik mittels des Pinsels auf feiner Leinwand hergestellt sind, welche Vasari für frühe Zeichnungen Leonardos ausdrücklich bezeugt.

Betrachten wir die eben aufgeführten Werke unter der durchaus wahrscheinlichen Voraussetzung, daß sie erst in den siebziger Jahren entstanden sind, so fragt es sich zu

nächst, was denn dagegen spricht, daß sie allesamt von Leonardo herrühren könnten, in welchem Fall sie die uns zugängliche früheste Stufe seiner Entwicklung, freilich bereits als selbständiger Maler, bilden würden.

Bisher hat niemand daran gedacht, die genannten Bilder mit der Taufe Christi in einen Zusammenhang zu bringen, weil all- gemein angenommen wurde, daß die Mit- wirkung Leonardos an der Taufe Vasari zufolge noch in seine Schülerzeit fallen müsse. Wenn ich auch in meinem Buch über Leonardo diese Mitwirkung in die siebziger Jahre verwiesen habe, so begnügte ich mich dort noch damit, die Möglichkeit, daß er auch die übrigen Bilder gemalt habe, nur anzudeuten, um die Darstellung nicht durch Hypothesen zu belasten. Jetzt aber, wo der Zusammenhang von einem ganz anderen Ausgangspunkte aus hergestellt worden ist, scheint es mir durchaus geboten, meine Ansicht eingehender zu begründen.

Es besteht zwischen jenen Madonnen- bildern einerseits und dem Engel, besonders aber der Landschaft auf der Taufe Christi andererseits insofern wohl eine Verschieden- heit, als diese Zutaten auf der Taufe dem freien Stil Leonardos, wie wir ihn aus seiner Anbetung der Könige kennen, weit näher stehen als die in der Behandlungsweise noch ängstlichen Einzelheiten auf den Madonnen- bildern. Auf all diesen letzteren senkt Maria ihre Lider in einer Weise herab, die etwas Jungfräuliches, aber mit dem Beigeschmack des Blöden und Befangenen hat, und alle Bestandteile der Landschaft sind mit einer Genauigkeit ausgeführt, die sich von dem Vorbilde der Natur noch gar nicht zu ent- fernen wagt. Wir können daraus mit Sicher- heit schließen, daß die Madonnenbilder, wenn sie von der gleichen Hand wie die Zutaten auf der Taufe herrühren, früher entstanden sind als diese. Denn auf der Taufe öffnet sich der Blick des Engels bereits mit aus- gesprochenener Freiheit und Bewußtheit, und die Landschaft der Ferne ist in durchaus malerischer Weise durchgeführt.

Andererseits aber ist hier wie dort die brüchige Faltengebung die gleiche, ebenso die Leuchtkraft der Farbe, die Sorgfalt in der Durchführung aller Einzelheiten und besonders eine Zartheit der Empfindung, die diese Werke aus allen übrigen Erzeugnissen der Zeit heraushebt. Alle diese Eigenschaften,

mit Ausnahme der Faltenbehandlung, die Vasari, wie schon gesagt, als für den jungen Leonardo bezeichnend hervorhebt, sind freilich schwer in Worte oder Formen zu fassen, aber eine Eigenheit muß hier angeführt werden, die nur bei Leonardo vorzukommen scheint. Auch eine Kleinigkeit kann in solchem Fall von Bedeutung werden.

Auf seiner Landschaftszeichnung von 1473 fällt die Behandlung des Baumlaubes auf, die Thiis mit Recht mit der Bewegung rollender Räder vergleicht. Daß es sich hierbei nicht um eine Zufälligkeit und einen vorüber- gehenden Versuch, sondern um eine beson- dere, dem Künstler eigentümliche Art des Sehens handelt, können wir daraus ent- nehmen, daß ganz die gleiche Zeichenweise noch auf der Galichonzeichnung von 1481 vorkommt. Aber auch auf der Madonna mit den beiden Engeln in London ist sie anzu- treffen, besonders auf der linken Seite. Wir hätten somit einen gewissen Grund, dieses letztere Gemälde in die Nähe des Jahres 1473 zu versetzen. Sehen wir uns seine Landschaft näher an, so gewahren wir, daß sie in allen Einzelheiten, besonders auch in dem merk- würdigen ausgewaschenen Felsblock, der einsam aus der Ebene emporragt, mit einer Feinheit und einem Naturempfinden aus- geführt ist, welche unmittelbar an die Van Eycks erinnern, somit durchaus würdig erscheinen, einem Genie wie Leonardo in der Zeit, da er sich eben zur Selbständigkeit durchzuringen begann, zugeschrieben zu werden. Und achten wir nun auf den Aus- druck der Gesichter, auf die Empfindung, die aus der Bewegung der Hände spricht — das alles kehrt bei den übrigen Madonnen durchaus in der gleichen Weise wieder —, so gewahren wir, abgesehen von der Befangen- heit der Maria selbst, ein so gesteigertes Seelenleben, daß wir auch nach dieser Richtung hin auf eine Kraft ersten Ranges geführt werden. Die bisher noch nicht ver- öffentlichte Rückseite der genannten Land- schaftszeichnung, die der Vorderseite an Bedeutung in nichts nachsteht, wird noch daraufhin zu untersuchen sein, wie weit die beiden Figuren, die sich auf ihr befinden, ein nackter Mann und der Oberkörper einer Frau, weiteren Aufschluß über den Zusam- menhang mit den übrigen Werken zu geben ver- mögen.

Mit den beiden Marienbildern, die

Leonardo laut seiner Notiz auf der Zeichnung von 1478 im Oktober dieses Jahres »angefangen« hat, ist freilich keine der genannten Madonnendarstellungen in Verbindung zu bringen. Ebenso wenig braucht die Taufe Christi, wie ich es anfangs getan hatte, gerade in die Zeit dieser Zeichnung versetzt zu werden, denn letztere scheint doch einer vorgeschritteneren Nähe anzugehören. Aber später als die Madonnenbilder wird der Engel auf der Taufe jedenfalls entstanden sein.

Darnach ergeben sich folgende Punkte für die Entwicklungsgeschichte der Jugend Leonardos:

1452 Leonardos Geburt.

Um 1466 Eintritt als Schüler in Verrocchios Werkstatt.

1472 Aufnahme in die Malergilde.

1473 Landschaftszeichnung in den Uffizien.

Zwischen 1473 und etwa 1475 die Madonnenbilder in London, Berlin und Frankfurt.

Um 1475 oder etwas später Mitwirkung bei Verrocchios Taufe Christi.

1476 Leonardo als Gehilfe bei Verrocchio bezeugt.

1478 Zeichnung der zwei Köpfe in den Uffizien.

1479 Zeichnung des Gehenkten bei Bonnat.

Um 1481 Verkündigung im Louvre.

1481 Zeichnung aus dem Besitz Galichons zur Anbetung der Könige im Louvre.