

# LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES S. JOHANNES-BAPTISTA

Von EMIL MÖLLER

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln .....

Während die Schriftsteller vom XVII. bis zum beginnenden XIX. Jahrhundert bei ihren Zuschreibungen an Leonardo nur ausnahmsweise eine sorgsame Untersuchung lohnen, haben wir die Pflicht, die Notierungen des Giorgio Vasari, der mit besonderer Liebe Leonardos Lebensbeschreibung verfaßt hat und der Zeit desselben noch nahestand, genau zu prüfen, eine Aufgabe, die leider mehrfach durch die Unbestimmtheit der Angaben erschwert wird. Letzteres ist nicht der Fall bei einer der zweiten Auflage der Vite eingefügten Beschreibung einer „testa d'uno angelo“, die Vasari zwischen 1550 und 1568 im Palaste des glänzenden Herzogs Cosimo de' Medici zugleich mit der verschollenen Medusa kennen lernte<sup>1)</sup>. Der Passus lautet in wörtlicher Übersetzung:

„Diese (Medusa) befindet sich unter den ausgezeichneten Werken im Palaste des Herzogs Cosimo zusammen mit dem Kopf eines Engels, der einen Arm emporhebt, welcher, nach vorn gehend, sich von der Schulter bis zum Ellenbogen verkürzt, während der andere Arm mit der Hand sich auf die Brust legt. Es ist ein wunderbares Ding, daß jener Genius, in dem Bestreben, den Sachen, die er machte, die stärkste Rundung zu geben, mit so tiefen Schatten arbeitete, um die dunkelsten Hintergründe herauszubekommen, daß er schwarze Farben suchte, die schattieren möchten und dunkler wären als das übrige Schwarz, um so zu bewirken, daß die Helligkeiten infolge jener schwarzen Farben mehr leuchteten; und schließlich kam diese (d. i. die uns hier beegnende) dunkle Manier heraus, infolge deren, da keine Helligkeit mehr übrig blieb, die Dinge eher das Aussehen eines Nachtstückes bekamen, als Feinheiten des Tageslichtes: aber alles dies geschah, um der Malerei stärkeres Relief zu verleihen und um den Gipfel und die Vollendung der Kunst zu erreichen“.

Obwohl diese öfters herangezogenen Ausführungen Vasaris für Leonardos maleisches Streben überaus bezeichnend sind, hat die Leonardoforschung doch bislang noch nicht Veranlassung genommen, jenem Bild genauer nachzuforschen, das dem Vasari zu so eindringlicher Charakteristik Ursache war. Nur Gaetano Milanesi fügte seiner letzten Ausgabe der Vite, Bd. IV, 26, als Anmerkung (2) eine Erinnerung aus längst verflossener Zeit hinzu: Ein Florentiner Restaurator und Bilderhändler habe diesen Engel in sehr desolatem Zustand bei einem Trödler entdeckt, geschickt restauriert und für ein gutes Stück Geld an einen Russen verkauft.

Die größeren Leonardobiographien beschränkten sich darauf, den von Vasari beschriebenen Engel als verschollen zu melden und die unbestimmte Notiz Milanesis

(1) „Questa (la testa d'una Medusa) è fra le cose eccellenti nel palazzo del Duca Cosimo, insieme con una testa d'uno angelo, che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano. E cosa mirabile che quello ingegno, che, avendo desiderio di dar sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino e fossino più scuri degli altri neri, per fare che il chiaro, mediante quegli fosse più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevan più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovare il fine e la perfezione dell'arte“. Vasari-Milanesi, IV. 26. Ediz. Sansoni.

anzufügen. So Müntz, L. d. V., 508, während v. Seidlitz, II. 34, noch hinzusetzt, daß „ein solches Verkürzungskunststück, das an die Halbfigur des Johannes im Louvre erinnere, auf die letzte Mailänder Zeit zu deuten scheine“ und II. 383, daß das Bild in Cosimos Guardaroba von 1553 nicht aufgeführt sei. Auch Osv. Sirén, L. d. V., Stockholm 1911, schreibt S. 19 nur, daß man den Engel nicht mit Sicherheit identifizieren könne, die Beschreibung aber vollständig (!) auf den Johannes B. des Louvre passe. So weit also der Stand der heutigen Forschung.

Mit geringer Mühe hätte man über das im 19. Jahrhundert mysteriös auftauchende und wieder verschwundene angebliche Original des Engels Genaueres erfahren können. Bei Rigollot, Catalogue de l'oeuvre de L. d. V. 1849 S. 5 schrieb Passavant: Der Großherzog von Toskana habe das Bild von dem russischen Käufer wieder erwerben wollen, sein Vorhaben sei aber an der maßlosen Forderung des neuen Besitzers gescheitert. Sehr viel mehr aber erzählt uns J. W. Brown, Life of L. d. V., London 1828, den Rigollot S. XXXI gesteht nicht benutzt zu haben. Wenn B. auch offenbar das Bild nicht selbst gesehen hat, bietet er doch als umsichtiger Schriftsteller wertvolle Details. (S. 19—21 und 249.) Ein Trödler habe das Bild in Florenz für 21 quattrini (ca. 25 Pf.) gekauft und an den Zeichenlehrer Fineschi für 3 paoli (ca. 1,50 M.) weiter gegeben. Es bestehe kein Zweifel an der Echtheit des Werkes, das auf der Rückseite zum Schutz gegen Holzwürmer mit einer Art stucco überzogen sei. Die Beschreibung Vasaris, sowohl der Komposition als auch der starken Helldunkelwirkungen passe genau. Das Bild stehe zum Verkauf. Die Maler möchten untersuchen, wie großen Schaden es gelitten habe. Es sei verständlich, daß die Leiter der großherzoglichen Galerie den Wert eines Bildes herabzusetzen suchten, das vor mehr als 100 Jahren mit altem Gerümpel aus der Sammlung entfernt sei.

Es galt zunächst die Komposition des Engels genau festzustellen und dann das Bild des Fineschi wieder aufzufinden.

Zunächst versuchte ich nach Vasaris Beschreibung den Engel zu rekonstruieren. Immer kam eine Variante des Johannesbildes des Louvre heraus, nämlich die im Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XIX., Heft 4 von Müller-Walde zuerst publizierte Kopie bei Mr. W. G. Waters<sup>1)</sup>. Nicht das Louvrebild, weil die von Vasari so bestimmt beschriebene Verkürzung des Oberarmes sich bei diesem Bilde nicht vorfindet, wogegen sie bei dem Gemälde bei Waters genau in der angegebenen Form zu sehen ist.

Sollte nun vielleicht Vasari diese von Müller-Walde als „erste Redaktion des Johannesbildes“ benannte Komposition Leonardos für einen „Engel“ angesehen haben? Für diese Ansicht spräche nicht allein die engelgleiche Bildung des lockigen, zum Himmel weisenden Jünglings, der in dem Bilde bei Waters nur durch das Tierfell zum Johannes gestempelt wird<sup>2)</sup>, sondern noch ein anderer wichtiger Umstand. Vasari erwähnt nämlich die Komposition eines Johannesbildes bei Leonardo überhaupt nicht, obwohl sie in seinen Vorlagen, dem Libro d'Antonio Billi und bei dem Annonimo Gaddiano aufgeführt wird, die ihrerseits beide wieder keinen „Angelo“ kennen. (Carl Frey, Il Libro d'Antonio Billi, 1892 S. 51, Fecie... uno Santo Giouanni; von demselben Il Codice Magliabecchiano, S. 111, Dipinse anchora un San Giouannj.) Daß der Ausschreiber Vasaris, Raff. Borghini, 1584 in seinem

(1) Siehe Abbildung 1.

(2) O. Sirén, S. 330, macht sogar über den Johannes B. des Louvre die hübsche Bemerkung: wenn er ohne Rohrkreuz und Tierfell aufträte, würde man ihn sicher „Fede“ oder „Speranza“ nennen.

„Riposo“ einen Kopf des Johannes Bapt. erwähnt<sup>1)</sup>), nachdem er unmittelbar vorher den „Engel“, und zwar mit Vasaris Worten, beschrieben hat, wäre keine Widerlegung, weil der Autor letzteres Bild offenbar nicht gesehen hat, also die Identität beider Darstellungen nicht erkennen brauchte.

Dennoch ist es falsch, anzunehmen, der S. Giovanni des Billi wie des Anonimo und der Engel des Vasari seien zwei verschiedene Namen für dasselbe Bild, und Vasari habe einen S. Giovanni als Angelo in der Erinnerung behalten, etwa irreführt durch die engelhafte Auffassung des Täufers und nach Künstlerart so sehr gefesselt durch die malerische Ausführung des Bildes, daß er dabei vergaß, sich über den Gegenstand der Darstellung klar zu werden. Nicht als ob ein solcher Irrtum durch die Ausführlichkeit der Beschreibung absolut ausgeschlossen sei! Aber zwei von Müller-Walde schon 1898 veröffentlichte Handzeichnungen beweisen, daß Leonardo tatsächlich den von Vasari geschilderten Engel entworfen hat<sup>2)</sup>).

Auf einem Studienblatt in Windsor (Berenson, Drawings Nr. 1227; das ganze Blatt aus Rouveyre, L. d. V., Anatomie du Cheval II f. 50r, nachgebildet in Abb. 3), erblicken wir zwischen Studien zur Anghiarischlacht und zum Denkmal des Trivulzio die fast kindlich-ungeschickte Kreidezeichnung nach einem geflügelten Engel, genau in der Haltung der Johanneskopie bei Mr. Waters. Nur verdeckt das gazeartige Kleid die Brust erheblich mehr, als es bei jenem das Tierfell tut, und außerdem ragt noch über der linken Schulter ein Flügel bis zur Höhe der Stirn empor. Müller-Walde hat sich bei der Datierung dieses Blattes einseitig auf die Figürchen zur Anghiarischlacht (Reiter, Pferde und Kämpfer) gestützt. Er meint dazu, Leonardo könne nach dem Jahre 1505 keine „nachträglichen“ Skizzen mehr zu dem Schlachtenbild entworfen haben, und daher müsse die Schülerzeichnung des Engels, die der Meister auffälligerweise bei seinen Entwürfen geschont habe, indem er die letzteren ringsum plazierte, kurz vorher, etwa 1504, entstanden sein. Somit sei eine Komposition Leonardos, die mit dem Johannesbilde bei Mr. Waters übereinstimme, durch diese Nachzeichnung eines Schülers mindestens um 1504 als vorhanden bezeugt (Jahrb. XVIII, 233, 246).

Nun stand aber der Künstler im Jahre 1506 und im Anfang des Jahres 1507 noch im Dienste der Signoria, wie aus den wiederholten Urlaubsgesuchen und den Antworten des Gonfaloniere hervorgeht. Aus dem Briefe Soderinis vom 9. Oktober 1506 liest man unzweideutig heraus, daß man noch auf die Beendigung des Schlachtenbildes rechnete, zu dem der Maler nur „einen kleinen Anfang gemacht habe“. Erst nachdem Leonardo am 12. Mai 1507 den Rest seines Guthabens bei S. M. Nuova, 150 Goldgulden, d. h. die am 30. Mai 1506 für die Überschreitung desurlaubes und das Verlassen der Arbeit festgesetzte Bußsumme, auf das Konto der Stadt hatte übertragen lassen (Seidlitz II. 106), und er dann bald darauf in den Dienst des französischen Königs getreten war, der ihn schon am 26. Juli 1507 als seinen Hofmaler und Ingenieur bezeichnet, dürfen wir die Herstellung von Skizzen für die Anghiarischlacht als abgeschlossen ansehen.

Hindern uns nun die Studien für das Schlachtenbild nicht, das Skizzenblatt in den Anfang des Jahres 1507 zu verlegen, so nötigen uns die von Müller-Walde bei der Datierung außer acht gelassenen Skizzen zum Trivulziodenkmal dazu, Ende Mai des Jahres 1507 als früheste Entstehungszeit der letztgenannten Zeich-

(1) „Un quadretto bellissimo, in cui è la testa die San Giovambatista, ha Cammillo degli Albizi, gentiluomo del Gran Duca, il quale come cosa rara il tiene carissimo“ lautet die noch der neueren Literatur über den Johannes B. einzufügende Stelle (S. 302 der besten Ausgabe von 1730).

(2) Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XVIII, Beitr. II.

nungen anzusehen. Es handelt sich zwar nur um das dreimal skizzierte Figürchen eines kauern den Jünglings mit einem aufgestemmt en und einem herabhängenden Bein, worunter die Bemerkung: „Mach einen kleinen von einem Finger Länge“ (d. h. ein Wachsmo dell<sup>1)</sup>). Aber die Beziehung auf das Denkmal des Trivulzio, die Müller-Walde nachgewiesen hat (Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XVIII) erscheint mir gesichert. Dieses Denkmal kann jedoch frühestens Ende Mai 1507 (Ludwig XII. war am 24. Mai in Mailand eingezogen) in Auftrag gegeben sein, wobei der König jedenfalls von dem Wunsche geleitet war, das immer mehr zerfallende Pferdmodell des Sforzadenkmals zu retten. Mit dem „gewissen Werke“, das Chaumont während eines dreimonatlichen Aufenthaltes des Künstlers in Mailand im Jahre 1506 hatte anfangen lassen und wofür am 18. August eine Urlaubsverlängerung mindestens bis Ende September erbeten wird, kann wegen der Kürze der Frist und der Bedeutung des Auftrags das Reiterdenkmal nicht gemeint sein, was Sirén S. 180 vermutet hat. So führt eine Erwägung aller Momente dazu, die Zeichnungen Leonardos auf dem genannten Skizzenblatte in die erste Hälfte des Jahres 1507 zu verlegen, sodaß die um ein wenig es früher fallende Schülerzeichnung nach dem Engel Leonardos noch in den Anfang des Jahres 1507 gesetzt werden kann.

Das von dem Schüler nachgezeichnete Vorbild befand sich jedoch nicht, wie Müller-Walde annimmt, in Florenz, sondern in Mailand, weil dort die Skizze zum Trivulziodenkmal gemacht sein muß. Leonardo hielt sich schon seit Anfang Juni 1506 in dieser Stadt auf. Auch die Erklärung, die der um die Leonardoforschung so hochverdiente Gelehrte für die Respektierung des schwachen Schülerwerkes durch den Meister angibt („offenbar hatte die Zeichnung für ihn damals noch aktuellen Wert“, XIX. 233), ist abzulehnen, denn jede Kopie, geschweige denn eine so geringe, ist wertlos für den Schöpfer des noch vorhandenen Originals. Ich wage die Vermutung, daß ein junger Mailänder Schüler, der dem Meister besonders lieb war — vielleicht war es gar der vierzehnjährige Melzi, von dem wir aus dem Jahre 1510 einen trefflich nach einer Büste Leonardos gezeichneten Männerkopf (in der Ambrosiana) besitzen — hier einen seiner ersten Zeichenversuche gemacht hatte<sup>2)</sup>.

Auffällig erscheint, daß ein so tief schürfender und gelehrter Forscher, wie unser Müller-Walde es ist, sich 1898 nicht der Notiz des Vasari über den Engel erinnerte, als er obige Schülerzeichnung publizierte. Andernfalls hätte er sicherlich damals schon den richtigen Tatbestand aufgedeckt und auch der zweiten von ihm damals veröffentlichten Zeichnung — dem linken Vorderarm eines Jünglings in der Akademie zu Venedig — einen weiteren Grund entnommen, die von ihm als erste Redaktion des Johannesbildes bezeichnete Komposition als „Engel“ zu benennen (s. Abb. 4).

Wenn wir diese Zeichnung<sup>3)</sup> betrachten, die ebenfalls nur einem Schüler ange-

(1) Fanne · vnpicholo di cera lungho vndito. S. Abb. 3.

(2) Die „vielen“ Briefe, die der Meister nach eigener Aussage vom September 1507 bis April 1508 aus Florenz an Francesco Melzi gerichtet hat (vgl. Seidlitz, II. 118) offenbaren, wie wert ihm der Knabe in Mailand schon geworden war.

(3) Müller-Walde, Jahrb. XIX. 239 und v. Seidlitz, II. 127 nahmen an, daß Leonardo hier eine Schülerzeichnung im Umriss nachgezogen habe. Nach genauer Prüfung des Originals muß ich sagen, daß gerade die Umrisse so plump und unsicher sind, daß sie dem Meister nicht angehören können. Wir besitzen hier nur eine der so oft vorkommenden Nachzeichnungen einer Originalstudie durch Schülerhände, wofür auch die mitkopierte Strichlage der Schraffierung zeugt.

hören kann (s. Abb. 4), so sehen wir, daß sich hinter dem Ellbogen ein aus dünnem Stoff bestehender Ärmel zu einem kreisförmigen Faltenwulst zusammenschiebt und auf den zwei eingebogenen Fingern Falten eines deutlich als Musselin charakterisierten Gewandes liegen. Wäre das Urbild dieser Zeichnung für einen Johannes entworfen, so würden wir nicht dieses für den Bußprediger so unpassende Kleid, sondern das traditionelle Tierfell, das uns ja tatsächlich auf der bekannten Kopie bei Mr. Waters begegnet, angedeutet finden.

Noch ein weiterer Umstand scheint mir darauf hinzuweisen, daß nicht ein Johannesbild, sondern ein Engel der ursprüngliche Gegenstand der Komposition war. Die linke Seite hat in dem Bilde bei Mr. Waters durch den leicht geneigten Kopf und die emporragende Hand ein so starkes Übergewicht bekommen, daß wir auf der rechten Seite, auf der das Kreuz fehlt, etwas vermissen. An dieser Stelle erblicken wir auf der Skizze des Schülers einen stattlichen Flügel, durch den das Gleichgewicht der Komposition wieder hergestellt wird und der als Zutat des Kopisten nicht gelten kann.

So darf denn als bisheriges Resultat der Untersuchung wohl gelten, daß im Anfang des Jahres 1507 von Leonardo die Komposition eines Engels, wie ihn Vasari schildert, in Mailand vorhanden war. Es scheint jedoch damals nur ein Karton vorgelegen zu haben. Zu dieser Überzeugung drängt ein Blick auf das vielseitige Schaffen des Meisters in den vorhergehenden Jahren und die durch den Karmeliter Pietro da Nuvolaria im April 1501 bezeugte Abneigung Leonardos vor der zeitraubenden Malarbeit. Deshalb konnten auch die liebenswürdigsten Bitten der Markgräfin von Mantua um ein gemaltes Bildchen vom 27. März 1501 bis zum 12. Mai 1506 nichts anderes vom Meister erlangen, als freundliche Versprechungen. Da aber für den Juli 1509 schon die Skizze zu der über die Brust hinweggestreckten rechten Hand des Täufers im Louvre von Müller-Walde (Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen, XIX. 225 ff.) nachgewiesen ist<sup>1)</sup>, so wäre dies der äußerste Termin für die Beendigung des Engels als Gemälde.

Wo aber war der um 1825 in Florenz aufgefundene und nach Rußland verkaufte Engel — angeblich das von Vasari beschriebene Original Leonardos — geblieben? Am nächsten lag die Vermutung, das Bild befinde sich noch in einer privaten oder öffentlichen Sammlung Rußlands. Als ich mir für verschiedene Feststellungen den von A. Somof herausgegebenen Katalog der Kaiserl. Gemäldegalerie der Eremitage schicken ließ, fand ich in dem Band der italienischen und spanischen Bilder (S. 143 der französischen Ausgabe, Petersburg 1909) unter Nr. 1637 den leibhaftigen Engel des Fineschi. Die Flügel werden Zutat eines Restaurators genannt und das Bild „eine alte Kopie nach Leonardos Johannesbild im Louvre“ (!). Fürst A. Galitzine war jener geheimnisvolle signor russo, der von dem Zeichenlehrer Luigi Fineschi in Florenz bald nach 1831 das Bild kaufte. Es wurde dann als Original Leonardos im Museum Galitzine zu Moskau aufbewahrt, bis 1886 Kaiser Alexander III. die ganze Sammlung erwarb und das Bild der Eremitage überwies. 1888 wurde es von Holz auf Leinwand übertragen. Es ist 66,5 × 47,5 cm groß (das Louvrebild 69 × 57 cm).

Der Güte des Herrn Baron Ernst v. Liphart, I. Konservators der Galerie, verdanke ich außer wertvollen Bemerkungen zwei Photographien des Bildes, die aber

(1) Ich sehe diese in Kreide leicht hingeworfene und durch Qualität nicht hervorragende Zeichnung des Cod. Atl., 179r, die ich durch die Güte des Mons. Dr. Ratti im Original nachprüfen konnte, als von Leonardo herrührend an. Ebenso die direkt mit der Feder aufgerissene linke Hand des Engels, C. A. fol. 146v, die bei ihrer Flüchtigkeit doch manche Feinheiten aufweist.

beid einfolge des starken Reflexlichtes die Krakelüren und Übermalungen genauer erkennen lassen als manche zeichnerische Details<sup>1)</sup>). Baron v. Liphart nennt das Gemälde eine Kopie aus dem akademischen Empire, aus Davids Schule. Die regelmäßigen großen Risse der Farbschicht, die auf den Gebrauch von Asphalt und gekochtem Leinöl zurückzuführen seien, bildeten dafür einen unwiderleglichen Beweis. Diese Technik komme nicht einmal im 17. geschweige denn im 16. Jahrhundert vor. Das Bild sei aus einem Guß und nichts hinzugetan, auch die Flügel nicht. Der noch lebende Restaurator, der 1886 das Bild auf Leinwand übertrug, erkläre, es sei auf ein neues Brett gemalt gewesen. Das Exemplar der Eremitage beweise aber jedenfalls die Existenz eines älteren Werkes im Anfang des 19. Jahrhunderts.

Ein günstiger Zufall fügte es, daß die von mir hochverehrte Leonardoforscherin, Fräulein Marie Herzfeld, vor kurzem auf meine Bitte das Gemälde untersuchen konnte, wofür ich ihr herzlichst danke. Nach ihrem Urteil ist das Bild zwar nicht aus der Zeit Leonardos, aber es scheint ihr doch eher eine Arbeit des 17. Jahrhunderts als der Davidschule zu sein. Unter der Nase sei vielleicht eine Retusche. Das weiße, halbdurchsichtige Tuch sei ursprünglich und nicht etwa Übermalung eines Tierfelles. Der Grundton des Bildes sei goldbraun; braun in allen Nuancen bilde die Farbe des Bildes: das weiße Gewand nachgebräunt, braun (lionato) die Augen, zigeunerbraun der Körper, heller das Gesicht mit gelbbraunen Lichtern. Die Flügel seien so dunkel, daß von Farbe an ihnen nichts mehr wahrzunehmen sei. Das Bild entspreche — wie ich schon vermutet hatte — genau der bekannten Schülerzeichnung in Windsor.

Obwohl sich mir noch nicht Gelegenheit bot, das Bild zu sehen, möchte ich doch auf Grund der von Herrn Baron v. Liphart so liebenswürdig gelieferten Photographien im folgenden ein Urteil über das Werk abgeben. Herr v. L. möge verzeihen, daß ich, nur auf Photographien fußend, wenn auch auf Grund mehrjährigen Studiums der Werke Leonardos und seiner Umgebung, es wage, einem anerkannten technischen Sachverständigen und Leonardokenner entgegenzutreten.

Die Datierung des Bildes auf Grund des craquelé halte ich nicht für genügend zuverlässig. In Deutschland hat vor zwei Jahren gerade dies Kriterium vollständig Schiffbruch gelitten bei der Beurteilung der Madonna mit der Erbsenblüte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 8). Auch hier sollte die von einem erfahrenen Restaurator untersuchte Sprungbildung der Farbschicht das sichere Kennzeichen der Verwendung von Asphalt sein, und daraufhin erklärte man mit absoluter Bestimmtheit das Bild als eine Arbeit der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Schließlich hat man sich wohl allgemein dahin geeinigt, daß die Tafel in dieser Zeit nur eine Ausbesserung und teilweise Übermalung erlitten habe, vornehmlich in den Schattenpartien. Bei dem Engel in Petersburg findet man die großblättrigen Risse der Farbschicht ebenfalls in den dunkleren Teilen: beim Hintergrund, im Gewand, auf der linken Hand, auf den Flügeln und im unteren Drittel des Gesichts. Daraus schließe ich aber nur, daß diese Stellen unter Verwendung von Asphalt und schlechtem Leinöl übermalt sind<sup>2)</sup>. Die Kopie ist m. E. nämlich

(1) Siehe Abbildung 2.

(2) Es wäre ganz irrig, zu glauben, der Asphalt sei erst im 19. Jahrhundert als Farbstoff in der Malerei verwendet. H. Otto Vermehren, Restaurator an der Galerie der Uffizien, sagte mir, Asphalt begegne uns sicher schon in Bildern des 17. Jahrhunderts. Wir besitzen aber bereits ein Zeugnis, das auf Leonardos Zeit und dessen Werkstatt zurückgeht. Paolo Lomazzo schreibt im Trattato della Pittura S. 184 (gedruckt in Mailand 1584; verfaßt bereits um 1560): „Sono ancora altri colori trasparenti, i

nicht aus einem Guß: die linke Hand ist, wie im folgenden gezeigt wird, übermalt und starke Retouchen sind auch im unteren Drittel des Gesichts und bei den Augen. Außerdem widersprechen die Formen des Kopfes und des rechten Armes der selbstgefälligen, schwungvollen Zeichnung und der lichten Modellierung und Färbung des Klassizismus.

Von größter Bedeutung wäre allerdings das Zeugnis des noch lebenden Restaurators, der 1888 das Bild entoilerte. Aber wie hätte Herrn Somof, dem damaligen 1. Konservator der Galerie, verborgen bleiben können, daß das Bild auf ein „neues“ Brett gemalt war? Er hat das Stück doch als „alte Kopie“ bezeichnet! Daraus darf man wohl schließen, daß der Befund nicht so klar sprach, wie heute gesagt wird.

Wäre das Bild wirklich eine moderne Kopie, so würde sie direkt zu Betrugszwecken angefertigt und präpariert sein. Man muß aber bedenken, daß längere Jahre vor dem Ankauf durch Fürst Galitzine das Bild weithin bekannt geworden und von vielen gesehen war, so daß die Unterschlebung einer Kopie sehr gewagt war. Man hätte doch auch wohl noch Kunde davon, wo das sog. Original geblieben ist. Daß der Großherzog von Toskana sich stark bemüht hätte, um von dem russischen Käufer eine moderne Kopie zurückzuerwerben, ist doch auch ein undenkbarer Fall.

Das Bild macht mir den Eindruck einer ehemals ganz annehmbaren, sehr nachgedunkelten und teilweise durch Restaurierung stark beeinträchtigten Kopie. Es ist m. E. die abseits von aller Routine liegende, sorgsame Arbeit eines Leonardos Zeit noch ziemlich nahestehenden Kopisten, der sein ziemlich geringes Können einsetzt, um ein ihm liebes Bild genau wiederzugeben. Ich glaube, das 17. Jahrhundert kopierte einen Leonardo nicht mehr so rein und mit solchem Verständnis für seine Formensprache und Empfindung, als es hier geschehen ist. Der Kopf in seiner länglichen edlen Form, von reichen Locken eingerahmt, das Dreieck der Stirn, die schmale, feine Nase, die durch Retouchen in ihrer Form entstellten, doch ausdrucksvollen Augen und die magische Beleuchtung des Gesichtes lassen trotz offener Mängel noch Leonardos Schöpfung ahnen. Schon der untere Teil der Nase ist unklar durch Restaurierung, der Mund ungeschickt und hart, das Kinn verzeichnet, überhaupt ist das unterste Drittel des Gesichts erheblich ausgebessert worden. Eine schön entworfene, wenn auch schwer gemalte Locke, fällt auf die rechte Schulter, ganz ähnlich wie auf dem Johannesbild der Ambrosiana. Die Verkürzung des rechten Oberarmes wirkt zwar nicht gerade bestechend, entspricht übrigens genau dem Bilde bei Mr. Waters. Der Unterarm ist von knabenhafter Magerkeit mit deutlich betontem Knochengestänge des Handgelenkes und der Knöchel und zeigt lange, schmale Finger; der emporende ist sogar zu lang<sup>1)</sup>. Der Unter-

quali si adoprano sopra le abbozzature a dar il lustro a quelle cose, che lo ricercano: per il che si adopera l'asphalto per dar il lucido ai capelli biondi e castanei e parimente il falzalo (?) finissimo mischiato con la lacca. Le quali cose tutte soleva usar molto Leonardo“. Ich entnehme die Stelle der sehr dankenswerten Zusammenstellung auf Leonardo bezüglicher Texte, welche Edm. Solmi im Arch. stor. Lomb. 1907 aus Lomazzos Schriften darbot (S. 307). Die Angabe Solmis, daß unter Leonardos Notizen bei Richter, Lit. Works of L. d. V., auch der Asphalt genannt werde, trifft jedoch nicht zu. Frä. Marie Herzfeld, an die ich mich wegen augenblicklicher Ermangelung des Werkes wandte, teilt mir freundlichst mit, daß weder dort noch im Trattato Leonardos der Asphalt erwähnt sei. Damit ist natürlich die Behauptung des Lomazzo durchaus noch nicht als unzutreffend erwiesen.

(1) Für die bei Leonardo beliebte schlanke Bildung jugendlicher Hände vergleiche man die herrliche

arm kommt, wie schon Müller-Walde S. 247 von der Kopie Waters zeigte, fast genau bei der Bronzefigur des Johannesbildes vor, die dem Fr. Rustici, Leonardos Freund, im Dezember 1506 aufgetragen und 1511 im Guß vollendet wurde. Die linke Hand, die auf dem in vielen Längsfalten herabfließenden Gewande leicht aufliegt, finde ich von so sehr abweichender Bildung mit fleischig gerundeten, vorn spitz zulaufenden Fingern, daß ich sie als vom Restaurator ganz übermalt ansehen muß. Den Daumen hat er mit schwerer Farbe zugedeckt, nur die Spitze scheint noch durchzuschimmern. Der linke Arm, fast ganz im Dunkel verschwindend, ist unbedeckt, auch der untere Teil des Oberarmes. Die Flügel sind auf dem dunklen Hintergrunde kaum zu erkennen (was nach Herrn v. Liphart auch vom Original gilt), sie reichen fast bis zur Höhe des Scheitels, der linke zieht sich schräg nach unten, um schon oberhalb der linken Hand nahe dem Bildrand parallel zu laufen. Das Licht fällt ganz hoch von links und beleuchtet das schmale Dreieck der Stirn, ruht in feinem Streifen auf dem Nasenrücken, modelliert die Wangenknochen und in schummerigem Halbdunkel die untere Gesichtshälfte, trifft kräftig auf Schulter- und Oberarmmuskel und in Halbtönen den unbedeckten Teil der Brust und die obere Seite des emporgestreckten Armes. Dazu tritt die reiche Skala der Schattentöne weich bis zu dunkelsten Tiefen. Man erinnert sich der oben angeführten Schilderung Vasaris. Der Maler hat sich sichtlich erschöpft, immer dunklere Tinten zu finden, um auf dem schwarzen Hintergrunde die Gestalt im Halbdunkel weich und doch plastisch abzutönen, so daß schließlich fast kein Licht mehr übrig geblieben ist und das Bild das Aussehen eines Nachtstückes bekommen hat. Wir empfangen eine Vorahnung von Rembrandts reifster Kunst, die der große Entdecker Leonardo also schon vorweggenommen hat.

Diese malerische Auffassung entspricht ja auch den Vorschriften, die Leonardo in seinem Traktat von der Malerei gibt. „In welcher Umgebung man ein Antlitz abbilden soll, um ihm Anmut von Schatten und Lichtern zu verleihen. — Sehr große Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Türen dunkler Behausungen sitzen. Dann sieht das Auge des Beschauers die Schattenseiten des Gesichts durch die Schattendunkelheiten des erwähnten Hausraums verstärkt, und der Lichtseite des Gesichtes sieht es die Helligkeiten hinzugefügt, die ihr der Glanz der Luft verleiht. Vermöge dieser Steigerung von Schatten und Lichtern bekommt das Gesicht großes Relief. Dazu auf der Lichtseite (oder -Hälfte) fast unmerkliche Schatten und auf der Schattenseite ebenso unmerkliche Lichter. Durch solche Darstellung und Steigerung von Schatten und Lichtern gewinnt das Antlitz sehr an Schönheit. Nimmt man das Licht für Gesichter, die zwischen dunkle Seitenwände postiert sind, gerade von vorn, so verursacht dies, daß die Gesichter großes Relief bekommen, sonderlich, wenn das Licht von hoch herkommt“ (...').

Im Ms. 2038 Bibl. Nat. Fol. 20<sup>v</sup> gibt Leonardo Anweisung für eine Beleuchtung, die den Gesichtern Anmut verleiht. Der Maler soll als Atelier einen Hofraum mit schwarzgetünchten Mauern benutzen, der 10 Ellen breit, 20 lang und 10 hoch ist und gegen das Tageslicht durch ein Zeltdach abgeschlossen werden kann. Ohne dieses Zelt soll der Maler nur bei trübem Wetter oder beim Herannahen des Abends malen, indem er das Modell gegen die schwarze Rückwand stellt. Dazu

Silberstiftzeichnung in Windsor — Berenson Nr. 1124, Abb. bei v. Seidlitz, II. 100 — (den herrlichen Akt eines Jünglings als Johannes B. aus frühmailändischer Zeit) und die rechte Hand des Engels auf der Madonna in der Felsengrotte.

(1) Nr. 123 und 124 der Ausgabe von Heinr. Ludwig, neu herausgegeben von Marie Herzfeld, Jena 1909.

erteilt Leonardo den Rat: „Beobachte auf den Straßen beim Anbrechen des Abends die Gesichter der Männer und Frauen, wenn es schlechtes Wetter ist, wie große Anmut und Süße man da gewahrt“<sup>(1)</sup>. Erinnern wir uns schließlich noch des öfters aus dem Traktat angeführten Wortes: „Das Helldunkel mit der Verkürzung ist der Glanzpunkt der wissenschaftlich betriebenen Malerei“. (Il chiaro e lo scuro insieme co' li scorti è la eccellenzia della scienza della pittura.)

Ist der Engel nun nicht gleichsam ein Paradigma zu solchen Lehren?

Mit Sicherheit können wir aus dem obigen Malregeln wie aus der Beschreibung des Vasari auch den Schluß ziehen, daß der Hintergrund des Bildes vollständig dunkel war, wie ihn diese Kopie und der Johannes B. bei Waters zeigen, und ihn ja auch alle bekannten Exemplare des davon abgeleiteten Johannesbildes in der Louvrekombination mit zwei Ausnahmen aufweisen. Damit erledigt sich m. E. sogar die oft diskutierte Frage (z. B. von Frizzoni *L'Arte* 1906, 409) nach dem Hintergrund des Johannesbildes im Louvre, denn den Maler leitete hier wie dort dasselbe Bestreben, eine möglichst plastische Wirkung der Gestalt zu erzielen. Zwar besitzt die Kopie der Ambrosiana, die m. W. erst seit Lanzi dem Salai ohne Grund zugeschrieben wird, einen landschaftlichen Hintergrund; dieser kann aber m. E. nur als Entlehnung aus dem Annabild des Louvre angesehen werden<sup>(2)</sup>. Im übrigen ist diese Kopie mit ihren tiefen warmbräunlichen Fleischtönen trotz mangelhafter Zeichnung des Mundes und der Augen ein anmutiges, überaus sorgfältig gemaltes Werk, das sicher von einem Schüler Leonardos herrührt. Das Rohrkreuz fehlt ihr jedoch nicht, wie v. Seidlitz II. 297 irrtümlich behauptet. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. v. Meyenburg befindet sich im Städtischen Museum in Winterthur noch eine weitere Kopie des Johannesbildes mit der Landschaft des Ambrosianabildes als Hintergrund. Dieses an Qualität geringe Werk müsse wegen des „Mondscheincharakters“ der Landschaft einer späteren Zeit angehören.

Außer bei Vasari gibt es wohl nur eine einzige Notiz über einen Engel Leonardos, nämlich in den *Memorie storiche* des Amoretti S. 158/9. Dieser sagt, daß damals (1804) sich im Hause Anguissola (in Mailand) ein „Verkündigungseengel“ Leonardos befand (angelo in atto d'annunziare M. V.). Einige sähen darin aber nur das Werk eines Schülers. Ohne Zweifel war es ein weiteres Exemplar der Petersburger Darstellung. Die Notierung von Müntz, S. 508, über einen „Engel“ bei Lord Ashburton ist unzutreffend, denn Waagen, *Treasures* II. 98, spricht nur von einer luinesken Madonna mit einem Engel und dem Johannes B.

Da sonstige Kopien des Engels bisher nicht bekannt und das Original verschollen ist, kommt den zu einem Johannesbilde umgestalteten Nachbildungen eine größere Bedeutung zu. Das von Müller-Walde publizierte Gemälde bei Mr. Waters in London ist mir nur aus der Photographie bekannt (s. Abb. 1). Es stammt offensichtlich von demselben Maler, dem die Nachbildung des Ambrosianaexemplars in der Sammlung Haveburn gehört. Die Malerei ist so licht gehalten, daß Vasaris Schilderung des Nachtstückes gar nicht mehr paßt und wir hier eine Abänderung des Vorbildes entsprechend einer veränderten Geschmacksbildung annehmen müssen. Der süßlich-kokette Puppenkopf mit den mühsam und kleinlich gezeichneten Locken

(1) ... poni mente perle strade sulfare della sera i volti domini edonne quando echattivo tempo quanta gratia edolcieza siuede illoro ... Bei Ravaisson - Mollien, VI., fol. 34<sup>v</sup> dieses Ms., findet man das Datum des 10. Juli 1492, ein Zeichen, wie früh der Meister schon seine Malthese ausgebildet hatte.

(2) Sirén (331) hält für wohl denkbar, daß der Meister dem Schüler den Hintergrund angab.

und die zu kleine linke Hand nötigen m. E. dazu, beide Bilder einer Leonardo schon erheblich fern liegenden Zeit zuzuschreiben.

Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Dr. Ernst v. Meyenburg am Museum zu Basel bin ich in der angenehmen Lage, ein bisher in der Literatur unbekanntes, wertvolles Exemplar des Johannesbildes in der Haltung des von Vasari beschriebenen Engels zu veröffentlichen<sup>1)</sup>. Das Bild kam in der Zeit der großen französischen Revolution nach Basel und wurde 1809 in einer großen Sammlung des Basler Kaufmanns Nic. Reber versteigert<sup>2)</sup>. Kein geringerer als Jakob Burckhardt kaufte es am 27. November 1850 von Herrn Merian-Forcart für 500 Fcs. und bot es dem Basler Museum und darauf dem Städel'schen Institut (Passavant) vergeblich an. Am 28. Januar 1851 ging es bereits in den Besitz des Basler Bürgermeisters Sarasin-Brunnen über, dessen Sohn Herr Dr. Fritz Sarasin in Basel es seit 1908 angehört.

Das Gemälde ist in Öl auf Holz<sup>3)</sup> etwa 63,5 × 50 cm groß ausgeführt und in einen meisterlich entworfenen, prachtvollen Goldrahmen im Stile Ludwigs XVI. gefaßt. Das königliche Wappen von Frankreich mit den drei Lilien, von der französischen Königskrone überragt, schmückt pomphaft das obere Rahmenstück; auf dem unteren lesen wir auf einer stattlichen Schrifttafel „LEONARD DE VINCI“. Auf der Rückseite ist ein Stempel mit einer Lilie dreimal eingeschlagen und daneben die Worte Leonardu(s) Vincius. Dazu sieht man noch einen eingepprägten Stempel mit einem bisher nicht deutbaren Wappen, dessen von rechts oben nach links unten geteiltes, aber weiter nicht erkennbares, ovales Mittelfeld von einer Ordenskette mit Malteserkreuz umschlossen und von einer fünfzackigen Krone überragt wird; oben und unten kommen die Enden von zwei gekreuzten Kommandostäben zum Vorschein. Außerdem findet man noch einen verletzten Siegelabdruck mit zwei verschlungenen, kursiven Initialen, die ich als M. J. lese, und in Tinte Nr. 68.

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß das Bild zur Zeit Ludwigs XVI. sich in der Galerie der französischen Könige befand, wenn auch eine diesbezügliche Anfrage beim Museum des Louvre ohne Erfolg geblieben ist. Das Inventar des Nic. Bailly (1710) kennt das Bild nicht. In den stürmischen Jahren der Revolution und Napoleons I. ist, wie ich nachweisen werde, auch anderes aus der Galerie des Louvre verschwunden. Ob das Gemälde mit dem Johannesbild, das um 1666 im Besitz des Prinzen von Condé war, identisch ist und das Wappen sich auf ihn bezieht und gar das Siegel dem Sammler Jabach angehört, vermochte ich nicht festzustellen.

Das Gemälde hat schwarzen Hintergrund. Die Karnation wirkt recht angenehm, die Lichter weisen ein sanftes Neapelgelb auf, die Schatten sind bräunlich mit etwas Grau gemischt, das lockige Haar ist kastanienbraun. Die Erhaltung ist noch vortrefflich, obwohl zahlreiche kleine Stellen ausgebessert und nachträglich noch einige geringe Beschädigungen eingetreten sind. Der Ausdruck des Kopfes ist süß und angenehm, die Zeichnung (vgl. die linke Hand und den an der Wurzel unge-

(1) Für freundliche Überlassung von Photographien, für Auskünfte und Zugänglichmachung des Gemäldes sage ich auch an dieser Stelle Herrn Dr. v. Meyenburg verbindlichsten Dank.

(2) Catalogue d'une riche collection de tableaux, dessins, estampes... qui composoient le Cabinet de Mr. Nicolas Reber, négociant à Basle. A Basle 1809. — N. 925 Leonardo da Vinci, St. Jean adolescent considérant un crucifix. Sur bois. Hauteur 26 pouces, largeur 20 1/2 pouces. Das Bild wurde zuerst auf 250 Ld'or, dann auf 50 Ld'or geschätzt und schließlich als Kopie für 20 Ld'or an Herrn S. de S. Merian verkauft.

(3) Der Besitzer erkennt darin eine Koniferenart.

wöhnlich breiten Nasenrücken) wie die Modellierung sind nicht ohne Tadel und etwas hart. Die länglich-schmalen Augen mit den annähernd in gerader Linie verlaufenden unteren Lidern erinnern an das geheimnisvolle, versonnene Lächeln der Mona Lisa und an jenen Leonardoschüler, für den der von Morelli vorgeschlagene Name Giampietrino allgemein üblich geworden ist. Obwohl die Bildung der Hände nicht die Eigenart und die Mängel aufweist, die wir bei diesem Maler zu treffen gewohnt sind, auch der Fleischton nicht der ihm gewöhnlich eigene kühle ist (von welchem sich aber verschiedene Ausnahmen finden), dürfte es doch nicht zu gewagt erscheinen, diesem fruchtbarsten Schüler Leonardos das Bild zuzuteilen. Daß die eigene Art eines Malers beim Kopieren oft fast verschwindet, ist eine natürliche Erscheinung. Das Bild müßte zu den frühesten Arbeiten des sog. Giampietrino gerechnet werden und vielleicht noch vor 1510 fallen. Andere uns bis heute als Schüler des Leonardo nachweisbare und in ihrer Eigenart bekannte Maler sind als Verfertiger dieser Kopie ausgeschlossen. Das Bild ist der oben besprochenen Kopie bei Mr. Waters an Geschmack erheblich überlegen, obschon diese eine viel regelmäßigere, sehr saubere Durchführung hat. Man beachte die künstlerisch viel feinere Anordnung des Tierfells, die den Ansatz der Hüfte und die graziösere Haltung des linken Armes geschickter zur Geltung kommen läßt und die Figur besser gliedert.

Wir erkannten in der gewiß nicht hervorragenden und zudem durch Restaurierung entstellten Petersburger Kopie des Engels ein wertvolles Abbild des von Vasari beschriebenen Leonardobildes, das in Mailand im Anfang des Jahres 1507 wenigstens als Karton vorlag. Das Original — zur Annahme eines solchen nötigt uns der Text bei Vasari — wird zu Grunde gegangen sein. Hier oder dort mag aber noch eine alte Kopie existieren. Wir erhalten in dem Bilde nicht nur die denkbar getreueste Illustration zu einem der für Leonardos Bestrebungen bezeichnendsten Kapitel des Traktates von der Malerei, sondern auch ein neues Thema seiner und m.W. sogar der bisherigen Kunst. Schon in der nicht genug zu schätzenden, über die Maßen genialen Untermalung des Epiphaniabildes aus dem Jahre 1482 befindet sich rechts neben dem Laubbaume des Mittelgrundes ein Engel, dessen rechte Hand zum Himmel deutet, während das Gesicht sich freundlich zu einem staunenden Jüngling herabneigt. In dem Werke, das uns Vasari beschrieben, erkennen wir die Einzelgestalt eines Engels, aufgefaßt als ein himmlischer Schutzgeist, als der einer besseren Welt entstiegene Führer der Menschen zur Gottheit, in das Reich des Friedens und der ewigen Liebe. Die Annahme des Amoretti, es sei ein „Verkündigungengel“ dargestellt, ist unhaltbar. Schwerlich hätte Leonardo aus einem Verkündigungsbilde — diese Komposition beschäftigte ihn angelegentlichst im Beginne seines künstlerischen Schaffens — eine vereinzelt Figur gemalt. Aber man kann sich auch leicht klar darüber werden, daß mit dem vorliegenden Engel die Figur der S. Annunziata kompositionell gar nicht zusammengefügt werden kann, denn die vom Engel angeredete heilige Jungfrau müßte ja die Stelle des Beschauers einnehmen. Andererseits war die auf mehrfache Stellen der Bibel zurückgehende christliche Lehre von den „Schutzengeln“, wie sie z. B. S. Bernard v. Clairvaux so anschaulich ausführt, Gemeingut aller Gläubigen auch zu Leonardos Zeit. Fragen wir uns aber, was — abgesehen von einem nicht nachweisbaren Auftrag — den Meister zu einer solchen Darstellung bewogen haben könnte, so scheint es wohl Leonardos Wesen und den Zeitverhältnissen entsprechend, daß der Künstler den Mitlebenden, die sich in erbitterten Kämpfen zerfleischten und nur der Stimme ihrer Leidenschaften folgten, einen Himmelsboten vorführen wollte, der ihnen

freundlich-eindringlich das Evangelium der Liebe und des Friedens verkünde. So wäre Leonardo doch nicht, wie man bisher angenommen hat, gefühllos und lediglich auf die Erforschung und Ausgestaltung seiner wissenschaftlichen Probleme bedacht durch seine blutige Zeit geschritten! Dieser freundlich-ernste, von reiner Anmut erfüllte himmlische Knabe, aus dessen Antlitz ein unschuldiger Widerschein des süßen Lächelns der Gioconda uns entgegenleuchtet, erweckt unstreitig mehr und ungetrübteres Wohlgefallen beim Beschauer, als das daraus entwickelte Johannesbild des Louvre (Nr. 1597), jene zu einem Bußprediger gar nicht mehr passende, weichlich-üppige, ja feminine Gestalt mit dem verwirrenden, aufdringlichen Lächeln.

Im übrigen muß Leonardo selbst der Urheber dieser Umgestaltung des Engels zu einem Johannesbild gewesen sein. Sie war zunächst leicht auszuführen: das Rohrkreuz ersetzte kompositionell den linken Flügel des Engels. Alles andere blieb zunächst unverändert, wie wir es in den Kopien bei Dr. Sarasin und bei Mr. Waters sahen. Nun mußte aber die Gebärde der emporweisenden Rechten bei dem hl. Täufer weniger passend erscheinen, zumal bei ihm der auf die Bibel zurückgehende Hinweis auf das Lamm Gottes durch tausende von Darstellungen allgemeinüblich geworden war. Da bot sich dem Meister der Gedanke, die Rechte die Brust überschneidend auf das Kreuz hinweisen zu lassen, das ja ebensogut wie das Lamm ein Sinnbild des Opfertodes Christi war. Kompositionell bezeichnet diese Abänderung zudem noch die für Leonardo charakteristischen Bestrebungen nach gegensätzlicher Bewegung der Figur. Die stark abfallende, lange Schulter erklärt sich aus dem fast gleichzeitig entstandenen Karton der stehenden Leda. Eine solche Komposition wäre schon 1509 in Mailand entworfen.

Weil infolge obiger Feststellungen die Halbfigur des Täufers im Louvre als eine Art Réplique des Engels erscheint, sollen hier noch einige Beiträge zu dem vielumstrittenen Louvrebilde und außerdem zu einer weiteren Johanneskomposition Leonardos dargeboten werden, welche letztere uns seit langem unter dem Namen eines Bacchus (Nr. 1602 des Louvre) geläufig ist.

Wegen der so starken Abhängigkeit der Halbfigur des Täufers von dem Engel und der auffälligen Übereinstimmung mit der Komposition der stehenden Leda muß das Bild Nr. 1597 des Louvre um so schärfer auf seine malerischen Qualitäten geprüft werden, wenn es den Titel einer Arbeit des Meisters behalten will. Namhafte Kenner, ich nenne Morelli, Berenson, Thiis, S. Reinach und L. Bonnat sehen das Bild nur als Werkstattarbeit oder Kopie an, während andere, wie Müntz, Mc. Curdy, v. Seidlitz und neuestens O. Sirén noch ein Originalwerk darin erblicken. Trotz verschiedener Mängel — der gequälten und nicht tadellosen Modellierung des Gesichts, der Plumpheit im Umriß von Schulter- und Rückenlinie, der zaghaft und schwer gemalten Haarlocken, endlich der (mit Ausnahme der Hand, die feine graue Töne aufweist) unangenehm roten Fleischfarbe — übertrifft das Exemplar des Louvre doch die übrigen bekannten Darstellungen bei weitem durch die Größe und Freiheit der Auffassung<sup>1)</sup>. Die Bewegung des rechten Armes ist eine Fortentwick-

(1) Das Exemplar der Ambrosiana ist nur als Nachbildung des 1509 entstandenen Kartons zu erklären und steht dem Engel noch nahe. Man vergleiche die mehr knabenhafte Gestalt, die Schulterlocke, die Finger der rechten und der linken Hand (im Louvre an letzteren Übermalungen!) und die viel mehr zeichnende Durchführung. — Im Museo Nazionale in Neapel hängt unter Nr. 160 eine Kopie nach dem Exemplar der Ambrosiana (vgl. die rechte Hand und die Locke auf der rechten Schulter) von ziemlich dirnenhaftem Ausdruck und nicht mehr aus Leonardos Schule, sondern unter Correggios Einfluß. — Über der Tür daneben hängt eine Kopie nach dem Louvrebild, aber viel weniger fleischig, vielmehr mager, von harter Zeichnung und schlechter Anatomie; anscheinend von einem Dilettanten.

lung des Engelbildes im Sinne eines echt leonardischen Kontrapost, auch die im Vergleich zum Engel augenscheinlich hellere Stimmung des Chiaroscuro muß als Fortschritt gelten.

In dem unschätzbaren Berichte des Ant. de Beatis lesen wir, daß der greise Meister am 10. Oktober 1517 einen San Giovanni Baptista giovane, der ebenso wie das Porträt einer Florentinerin und die hl. Anna Selbdritt das Prädikat perfectissimo erhält, dem Kardinal von Aragonien vorführte — natürlich als seine eigene Schöpfung. Wir sind m. E. genötigt, anzunehmen, daß das Bild des Louvre mit jenem Werk, das Ende 1517 noch im Besitz Leonardos war, identisch ist und beim Tode des Meisters, wenn nicht schon früher, in die Sammlung Franz I. überging. Die Prüfung des Bildes aber, das bei der heute noch emailartig festen Farbschicht nur durch teilweise Abwaschung von Lasuren und kleine Ausbesserungen gelitten haben kann, (1788 bezeichnet es Du Rameau als *bien conservé*) ergibt, daß der alt und gebrechlich gewordene Meister, dessen Rechte durch Schlagfluß gelähmt war, sich der Beihilfe eines Schülers reichlich bedient haben muß, was bei ihm auch in früheren Jahren schon mehrfach üblich war<sup>1</sup>). Als Amanuensis kommt hier, da es sich um eine Arbeit der letzten Jahre handelt, kein anderer in Betracht, als der noch sehr verkannte Francesco Melzi, der Maler der Pomona in Berlin, der sog. Colombine in der Eremitage, der sog. entkleideten Gioconda und der „Floren“<sup>2</sup>). Wenn nun auch die Kreidezeichnung zur rechten Hand des Johannes im Louvrebilde (C. A. 179 r) schon in das Jahr 1509 fällt, wie Müller-W. scharfsinnig nachgewiesen hat, so widerstreitet das nicht dieser späten Entstehung, denn daß die Ausführung eines Bildes sich durch lange Jahre hinzieht, entspricht nur zu sehr, ja fast ausnahmslos, der Gewohnheit Leonardos.

Über die Geschichte des Johannesbildes im Louvre wäre zunächst der Irrtum des H. v. Seidlitz (II, 126) zu berichtigen, daß das Bild schon von Cassiano del Pozzo (1625) und von Père Dan (1642) in Fontainebleau erwähnt sei. Ich gebe aus dem Codex-Ms. der Vaticana, Barb. Lat. 5688 den vollständigen Text über das von Pozzo als S. Giovanni beschriebene Bild. In der Camera delle Pitture sieht der Verfasser unter fünf echten bzw. angeblichen Leonardobildern: *Secondariamente un S. Giovanni nel deserto. La figura minor un terzo del vero; è opera delicatissima ma non piace molto, perchè non rende punto di devotione, nè ha decoro ovvero similitudine; è assiso a sedere, vi si vede sasso e verdura di paese con aria (fol. 192<sup>v</sup> und 193<sup>r</sup>)<sup>3</sup>*. P. Dan schreibt 1642 (*Le trésor des merveilles de Fontainebleau*, S. 132): *St. Jean dans le désert*. Daraus ist offenbar, daß es sich um jenes Bild handelt, das wir unter dem Namen „Bacchus“ (Nr. 1602 des Louvre) kennen.

Beide Kopien auf Holz. — In Genua findet man im Palazzo Rosso eine Kopie des Louvreexemplars von weichlich gedunsenen Formen aus der Zeit des Puders und der Perücke, worauf auch die ovale Bildform hindeutet (Reinach, *Rép. C.* 592<sup>2</sup>). — Die Kopie der ehemaligen Sammlung Chéramy (Abb. *Les Arts* 1907, Nr. 64) ist eine schwache Kopie des Louvrebildes ohne das Kreuz. — Das Exemplar im Palazzo Rospigliosi in Rom, Nr. 6 der Galerie — nach Angabe in Bäckers *Mittelitalien aus Leonardos Schule* — war im verflossenen Sommer nicht zugänglich. — Über das Bild bei Mr. Haveburn s. o., 537.

(1) Es ist mir eine angenehme Genugtuung, nach dem Abschluß meines Ms. darauf zu stoßen, daß ein so gründlicher Forscher, wie Georg Gronau es ist, in diesem Bilde auch den Einfluß der Alterschwäche Leonardos und die Beihilfe eines Schülers erkennt (L. d. V. 176). v. Seidlitz II, 124 meint, das Bild könne vielleicht noch in Florenz entstanden sein, da es der Anon. Gaddiano erwähne.

(2) Über die drei ersten Bilder siehe jetzt Miß Ffoulkes in *Rassegna d'Arte* 1911, Nr. 2.

(3) Der treffliche Mc. Curdy hatte bereits 1904 die Stelle mit Ausnahme des Titels abgedruckt (L. d. V. 127).

Die Untersuchung dieses Gemäldes (dessen Maler Melzi sein möchte; siehe Pflanzen, unfeine Umrise und weich-sinnlichen Charakter), ja schon einer guten Photographie, läßt die Übermalungen: Pantherfell, Efeukranz, Weintraube, Beseitigung des Querholzes beim Rohrkreuz, erkennen, wie das auch Passavant, Waagen und Villot längst festgestellt haben<sup>1)</sup>. Die zeigende Hand, die so typisch für den hl. Täufer ist, hätte, auf einen Bacchus angewandt, anstößig erscheinen müssen. Aber wir können dank den Forschungen von Fernand Engerand (Nicolas Bailly, Inventaire des Tableaux du Roy publ. p. F. E., S. 5) sogar den Zeitpunkt der Umwandlung des Johannesbildes in einen Bacchus ziemlich genau festlegen. Der Konservator Le Brun nennt 1683 das Bild noch St. Jean; Paillet schreibt 1695 zunächst „St. Jean au désert“. Dieser Titel ist dann ausgestrichen und darüber gesetzt: „Baccus dans un paysage“. Am Rande liest man: „est appelé St. Jean dans les anciens inventaires“. In dem Verzeichnis des Nic. Bailly (1709—10) führt das Bild schon einfach den Titel „Baccus“. Also fällt die Umgestaltung, für welche die Veranlassung in der schon von Cassiano del Pozzo bemängelten wenig religiösen Auffassung gelegen haben mag, zwischen 1695 und 1709.

Hat nun Leonardo, wie heute noch allgemein angenommen wird, überhaupt ein Bild des Bacchus entworfen oder gar gemalt?

Das wirksamste, für weitere Kreise entscheidende Argument für diese Annahme — nämlich das Exemplar des Louvre — ist, wie wir oben gesehen, nichts anderes als eine Maske gewesen, die man um 1700 dem Bilde des hl. Johannes B. aufgemalt hat. (Solmi, L. d. V. 183 nahm umgekehrt an, die Schüler Leonardos hätten die heidnische Komposition des Meisters christlich umgestaltet!) Aber auch die beiden anderen Beweismittel, die wir Campori (Nuovi documenti 1865, S. 10—11) verdanken, erweisen sich bei näherem Zusehen — das eine als ein Nichts, das andere als zu schwach in seiner Vereinsamung. Der Mailänder Ant. Maria Pallavicino besaß im April 1505 „einen Bacchus“, den er dem Kardinal d'Amboise versprochen hatte; schon das Fehlen des Namens des Künstlers spricht gegen Leonardos Autorschaft, der dies Werk auch bereits in Mailand vor 1500 geschaffen haben mußte. M. E. besteht die höchste Wahrscheinlichkeit, daß es sich um eine antike Statue gehandelt hat. Die sehr unkritische Verwendung dieser Notiz durch Milanese-Vasari IV, 60 für ein derartiges Gemälde Leonardos hatte Uzielli, Ricerche intorno a L. d. V. I, 3, 544<sup>2)</sup> schon scharf verwiesen. Da bleibt noch das in einem Manuskriptbande der Bibliothek in Ferrara enthaltene elegante Distichon des ferraresischen Schriftstellers Flav. Ant. Giraldi (v. Seidlitz, II, 127, schreibt Flor. Ant. Grimaldi, und Sirén, 304, nennt ihn den florentinischen Dichter Grimaldi!).

Bacchus Leonardi Vincii:

Tergeminum posthac mortales credite Bacchum,  
Me peperit docta Vincius ille<sup>3)</sup> manu.

Der Verfasser wird allgemein (bei Müntz, v. Seidlitz, Herzfeld) als „Zeitgenosse“ Leonardos bezeichnet, doch hatte der Finder des Distichons, Gius. Campori (Gaz.

(1) Auch das Baumgestrüpp auf dem Felsen muß wegen des routinierten „Baumschlages“ späte Übermalung sein und die flauere Landschaft mit dem schlanken Baum, der den Vordergrund abschließt, kann nicht von derselben Hand herrühren, die die Akeleistaude so gediegen, wenn auch etwas hart nach der Natur ausführte. v. Seidlitz II, 128 spricht nicht von diesen Übermalungen und hält das Bild für eine „mailändische Umgestaltung in einen heidnischen Gott“; ähnlich Sirén, S. 236. — G. Gronau (L. d. V. 146) gibt richtig die Abänderung an, verlegt sie aber schon in Leonardos Zeit.

(2) Nicht „ecce“, wie öfters gedruckt wird.

B. A. 1866, 47) selbst geschrieben, daß Giraldi um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und nur betont, daß das Zeugnis „noch dem Jahrhundert Leonardos“ angehöre. Auch Uzielli, I<sup>2</sup>, 543, heißt den Giraldi einen ferraresischen Schriftsteller aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Somit besitzt dieses ganz für sich allein stehende Zeugnis durchaus keine ausreichende Beweiskraft. Sicherlich würde ein Bacchus des göttlichen Vinci im Zeitalter des Humanismus noch manche anderen Feder in Bewegung gesetzt haben. Will man auch dem „argumentum ex silentio“ keine durchschlagende Bedeutung beimessen, obwohl es Personen wie Billi, den Anon. Gaddiano, Vasari und Lomazzo betrifft, so fällt dazu sehr schwer in die Wagschale, daß sich keine Handzeichnung des Meisters und keine Kopie einer solchen oder des Bacchusbildes von einem Schüler erhalten hat<sup>1</sup>).

Jedenfalls liegt denen, die künftig noch von einem Bacchus des Leonardo sprechen wollen, die Pflicht ob, bessere Zeugnisse als man bisher kennt, beizubringen. Zunächst ist der Bacchus aus den Kompositionen Leonardos zu streichen. Damit fällt auch eine bedauerliche Anklage, die Wolynski u. a. wegen der Vermischung von Heidnischem und Christlichem gerade aus diesem Bacchus konstruierten, in sich zusammen.

Dagegen ist ein St. Johannes B. in der Wüste wenigstens als Entwurf des Meisters anzunehmen, da dies Bild bezeugt ist durch das leonardeske, von Übermalungen entstellte Werk des Louvre und durch die Kopien in der versteigerten Sammlung Penther<sup>2</sup>) in Wien, in der Sakristei von S. Eustorgio in Mailand<sup>3</sup>) und die feinste, etwas skizzenhafte beim Earl of Crawford (Reinach, Rép. des Peint., C. 594<sup>1</sup>, Lichtdruck im Cat. des Burl. F. A. Club, Milanese Exhibition 1898, pl. 16), das G. Frizzoni (L'Arte 1906, 410) ein charakteristisches Werk des Bern. Lanino nennt. Es wäre sogar recht wohl möglich, daß die Notizen des Antonio Billi und des Anonimo Gaddiano sich auf diese Komposition beziehen, ohne daß wir dadurch genötigt würden, hier ein eigenhändig ausgeführtes Gemälde Leonardos anzunehmen.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu der Halbfigur des Johannesbildes im Louvre zurück. Père Dan konnte 1642 das Bild schon deshalb nicht beschreiben, weil es sich damals sicher in der Sammlung Karls I. befand. Aber auch als del Pozzo 1625 in Fontainebleau weilte, hatte es die Galerie des Königs schon verlassen und zwar kurz vorher, wie man aus dem Text des Autors schließen kann<sup>4</sup>). Der glänzende Herzog von Buckingham, der 1625 den Auftrag hatte, die französische Prinzessin Henriette als Braut seines königlichen Freundes Karls I. nach England zu geleiten, bemühte sich damals sehr, Leonardos Gioconda für die Samm-

(1) Der weichliche Knabekopf en face in Venedig (Corn. 47, 263 Abb. bei Rosenberg, L. d. V. S. 112) ist eine schwache Nachzeichnung des feinen frühen Christusknaben des Beltraffio in der Sammlung Morelli in Bergamo. Der rätselhafte Porträtkopf mit bekleideter Büste nach einem bartlosen jüngeren Manne mit gequältem Blick, einem Weinlaubkranz auf dem Kopf und darunter, fast verdeckt, eine Dornenkrone (!) (Turin 15587) ist jedenfalls kein Bacchus. Der Zeichner dürfte Sesto sein.

(2) Durch Th. v. Frimmel als „niederländische Kopie nach dem Johannes B. des Louvre“ benannt. Damit ist aber der sog. Bacchus gemeint! Rep. f. Kw. 1891, S. 67.

(3) Das ca. 80 cm hohe Bild ist auf Leinwand gemalt, in der Landschaft stark nachgedunkelt und besitzt gelblich-warme Fleischtöne. Es wird wohl von einem Venezianer sein.

(4) Il Duca di Bucchingã mandato d'Ingha per condur la sposa al nuovo Re hebbe qualche intention d'haver q<sup>o</sup> (questo) ritratto (la Gioconda) ma essendone stato distolto il Re dall'istanze fatteli da diversi, che missero in consid<sup>ne</sup> che S. M. mandava fuor del Regno il più bel quadro che havesse do Duca senti con disgusto q<sup>o</sup> intorbidamto e tra quelli con chi si dolse fu il Rubens d'Anversa Pittor del Arciducha. Ms. Bibl. Ap. Barb. Lat. 5688, fol. 194<sup>r</sup> und v.

lung seines Herrn mitzubringen — allerdings ein kostbares Heiratsgut. Mit Mühe hielten kunstverständige Berater den jungen Ludwig XIII. von der Verschenkung seines herrlichsten Bildes zurück, so daß der Herzog im letzten Augenblick seinen Plan vereitelt sah. Es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß man die arg getrübte Stimmung des herzoglichen Brautführers und das Wohlgefallen des königlichen Schwagers durch Hergabe eines „ähnlichen Stückes“ aus der Galerie des Königs wieder herzustellen suchte, und da konnte man kaum ein so passendes Werk finden als desselben Künstlers Halbfigur des Johannes Bapt. Nachdem Jabach den Johannes bei der Versteigerung der Galerie Karls I. 1651 zurückgekauft hatte, überließ er ihn bald dem Kardinal Mazarin und nach dem Tode desselben (1661) traten ihn die Erben an die Galerie des Königs ab<sup>1)</sup>.

Felibien, Entretiens (1685 I, 195) nennt nur im Kabinett des Prinzen Condé in Paris „une teste de S. Jean“ und identifiziert dieses Stück (jedenfalls nur vermuthungsweise) mit dem Bilde bei Cam. Albizi (s. Borghini). Aber der erste Direktor der Gemäldegalerie des Louvre, Le Brun, verzeichnet den Joh. B. 1683 als Nr. 58. Die Vermutung von M. Fern. Engerand, das heute als Bacchus benannte Bild (Nr. 1602) könne Gegenstand des mehrfachen Besitzwechsels gewesen sein, wird durch den zuverlässigen Pierre Mariette widerlegt. Dieser schrieb 1730 in seiner berühmten Abhandlung über Leonardo (weitverbreitet durch Bottaris Raccolta di lettere, II, 243 der Ausgabe von Ticozzi) gelegentlich des Stiches, den Jean Boulanger nach der Halbfigur des Johannes anfertigte, daß dieses Bild damals im Besitze des Jabach gewesen sei.

Nach Angabe von Fr. Villot, die schon 1849 von Rigollot, Catalogue S. 6, wiedergegeben wird, und seitdem von den Katalogen des Louvre und von den Leonardo-biographen Müntz und v. Seidlitz übernommen wurde, hätte König Karl I. den Johannes B. für das bekannte Porträt des Erasmus von Holbein und eine hl. Familie Tizians eingetauscht. Das kann jedoch so nicht stimmen, denn wie F. Engerand S. 223 l. c. schreibt, trägt das Holbeinporträt auf der Rückseite die Signatur des Jabach, stammt daher aus der 1671 in den Besitz Ludwigs XIV. übergebenen Galerie des kunstliebenden Bankiers. Engerand vermutet, daß dieses Porträt des Erasmus identisch sei mit jenem Exemplar, das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich in der Sammlung Brienne befand und ebenso wie die zwei Landschaften von Claude Lorrain desselben Besitzers schon ehemals in der Galerie Ludwigs XIII. gewesen sei. (Nach gütiger Mitteilung von M. A. Girodie aus dem mir für den Augenblick nicht zur Verfügung stehenden Werke des F. Engerand.)

Zum Schluß versuchen wir die Frage Vasari zu beantworten, weshalb dessen Vita di Leonardo trotz mancher Mängel von grundlegender Bedeutung stets bleiben wird, das Bild eines hl. Johannes B. des Leonardo nicht erwähnt, obwohl ihm die Notiz darüber in dem Libro Billi und dem Codice Magliabecchiano vorlag. Das Halbfigurenbild Nr. 1597 des Louvre, d. i. das von Antonio de Beatis am 10. Oktober 1517 in St. Cloud gesehene „Original“, ist mit höchster Wahrscheinlichkeit, wenn nicht schon bei Lebzeiten des Meisters, so doch bald nach seinem Tode direkt in den Besitz Franz' I. übergegangen. Somit hat Vasari dies Werk der letzten Lebensjahre Leonardos nicht sehen können. Kopien von Schülerhand,

(1) F. Engerand l. c. S. 8. Felibien, Entretiens sur les vies des Peintres, dessen erste Auflage, wie mir Mr. André Girodie freundlichst mitteilt, 1666 — 68 erschien, führt das Bild in der Sammlung des Königs allerdings nicht auf und ebensowenig begegnet es uns in desselben Autors Tableaux du Cabinet du Roi 1679 (nach Angabe von M. Girodie nicht 1677, wie gewöhnlich angeführt wird).

die ihm vielleicht unter die Augen kamen, führten ihn aber nicht zu dem Schlusse, daß ein Original des Meisters vorhanden sei, weil die Komposition ja mit dem so bewunderten Engel bis auf die Bewegung des rechten Armes übereinstimmte<sup>1)</sup>. Ein hl. Johannes in der Wüste ist m. E. von Leonardo nur gezeichnet worden, wie auch von der Leda nur ein Karton von der Hand des Meisters existiert haben wird.

\* \* \*

**H**err Dr. E. v. Meyenburg hatte die Freundlichkeit, mich bei meinem Aufenthalte in Basel auf die Bedeutung eines Artikels von Emil Jacobsen aufmerksam zu machen, den ich daselbst in Eile exzerpieren konnte und der Korrektur meines Aufsatzes anfüge. Bei einer Besprechung der italienischen Bilder des Louvre im Rep. f. Kw. 1902 kam der dänische Forscher S. 284f. und 288 zu Resultaten, die meinen eigenen in mehr als einem Punkte entsprechen. Die von Müller-Walde als erste Redaktion des Johannesbildes benannte Komposition sei laut dem Zeugnis der Schülerzeichnung wirklich ein Engel gewesen. Das Bild bei Waters entspreche genau der Beschreibung, welche Vasari von einem Engel des L. gebe, so daß höchstwahrscheinlich der Meister einen Verkündigungengel (!) gemalt habe, den Schüler unpassenderweise zu einem Johannesbild umgestalteten. Das Bild des Louvre möchte J. mit dem von Beatis gesehenen identifizieren, obwohl es sich um ein von Leonardo nur überarbeitetes Werk des Melzi handle. Die Notiz des Anon. Gaddiano über einen Johannes B. des Leonardo beziehe sich wahrscheinlich auf den Bacchus des Louvre, der zwar nicht von L. gemalt, aber von ihm selbst (!) einem (fingierten!) geistlichen Besteller zuliebe, wegen der Nacktheit zu dem heidnischen Gotte, umgestaltet sei, den schon der Zeitgenosse (!) Giraldis als Werk Leonardos besinge. — Mein Arbeiten fern von einer größeren Bibliothek und die dem Aufsatz des scharfblickenden Forschers leider nicht gerecht werdende Notiz bei v. Seidlitz, II. 297, mögen entschuldigen, daß ich diese inhaltreichen Ausführungen nicht von vornherein beachtet habe.

(1) Daß Vasari hingegen die gleichfalls nur in Kopien von ihm gesehene Mona Lisa ausführlich als Werk des L. beschreibt, erklärt sich aus dem großen Rufe, den dieses Werk in Florenz, wo es geschaffen war, naturgemäß besaß.

# BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜN- STERS

Von HANS FRIEDRICH SECKER

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln .....

Das südliche Querhausportal des Straßburger Münsters hat vor der übrigen Fassade den Vorzug, noch heute über einen relativ großen Teil seines alten plastischen Schmucks zu verfügen, der glücklich den Vandalismus des Jahres 1793 überstanden hat. Wir verdanken diesen kostbaren Besitz einer List des Naturforschers Jean Hermann, der in den schlimmsten Tagen der Revolution mit eigener Lebensgefahr durch einige ihm ergebene Arbeiter 67 Statuen bei Nacht in den ihm unterstehenden botanischen Garten schaffen ließ<sup>1)</sup>; von diesen Bildwerken gehörten dem Südportal zwar nur die berühmten Frauengestalten der Ekklesia und Synagoge, aber auch die großen Halbkreistympana mit dem Tod und mit der Krönung Mariae blieben erhalten, nachdem sie Hermann in derselben Nacht mit Brettern hatte verkleiden lassen, auf denen man in großen Buchstaben die Worte „Liberté, Égalité, Fraternité“ las<sup>2)</sup>.

Zerstört wurden damals an diesem Doppelportal, wie wir aus dem Isaac Brunn-schen Kupferstich vom Jahre 1617<sup>3)</sup> (Ausschnitt: Abb. 5) ersehen, die zwölf Apostelstatuen in den Gewänden, sowie zwei rechteckige Türsturzeliefs mit der Grabtragung und Himmelfahrt Mariae. Und von allen diesen Skulpturen glaubte man bislang, sie seien vollständig verschollen. Da gelang es mir jüngst, ein paar verstreut zu Straßburg befindliche Köpfe als Bruchstücke dieser frühesten Münsterplastik wiederzuerkennen; zunächst nur zwei: barhäuptige, bärtige Männerköpfe aus rotem Sandstein, mit Vollbart und Kopfhaar, 28 cm hoch (Abb. 1, 2 und Abb. 3), die sich jetzt im Elsässischen Altertumsmuseum befinden.

Sie haben ein merkwürdiges Schicksal gehabt, worüber sich eine komplette Literatur zusammenstellen läßt. Schon in einem Brief an den Bürger Gregoire, Volksrepräsentanten zu Paris, geschrieben im dritten Jahre der fränkischen Republik — 1795 —, entrüstet sich der Straßburger Bürger G. Wedekind in einer Fußnote: „Die modernen Vandalen haben sich sogar eine Angelegenheit daraus gemacht, mit zerschlagenen Statuen eine Straße ausbessern zu lassen“.

Dieser Bemerkung entspricht die Notiz bei Hermann: „Près de la chapelle de S. Laurent il y avoit une vieille chaire, peu haute: elle fut abattue et avec ses débris et ceux de plusieurs statues on exhaussa la rue de la Poule et celle des Planches au quartier de la Krautenau“.

Zu diesen zum Pflastern der Krutenaustraßen verwendeten Statuen gehörten eine Anzahl Köpfe, von denen Hermann an anderer Stelle erzählt, daß sie sein Bruder nebst der antiken Statuette des sogenannten Krutzmann auf die Stadtbibliothek gerettet habe.

Der „Congrès Archéologique de France“ vom Jahre 1859 (22. August) führt noch gelegentlich einer Besichtigung der alten Stadtbibliothek unter § 11 an: un grand

(1) Jean Hermann, Notes historiques et archéologiques sur Strasbourg avant et pendant la révolution, publiées par Rodolphe Reuß, Strasbourg 1905.

(2) Rod. Reuß, La cathédrale de Strasbourg pendant la révolution, Paris 1888.

(3) Als Illustration Nr. 6 bei Oseas Schadaeus, Summum Argentoratensium Templum, Straßburg 1617.



Abb. 1. S. Johannes B.

Sammlung W. G. Waters Esqu., London



Abb. 2. Alte Kopie von Leonardos Engel St. Petersburg, Eremitage, Nr. 1637

Zu: EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES JOHANNES BAPTISTA



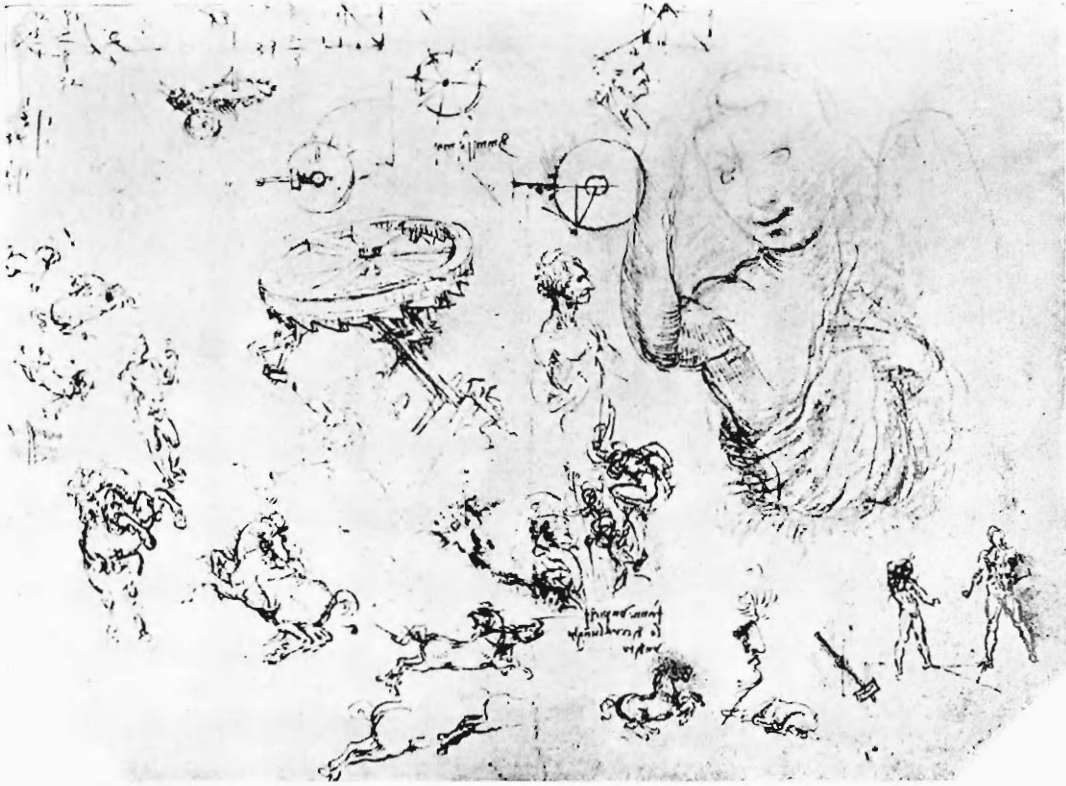


Abb. 3

Windsor, Royal Library. Berenson Nr. 1227

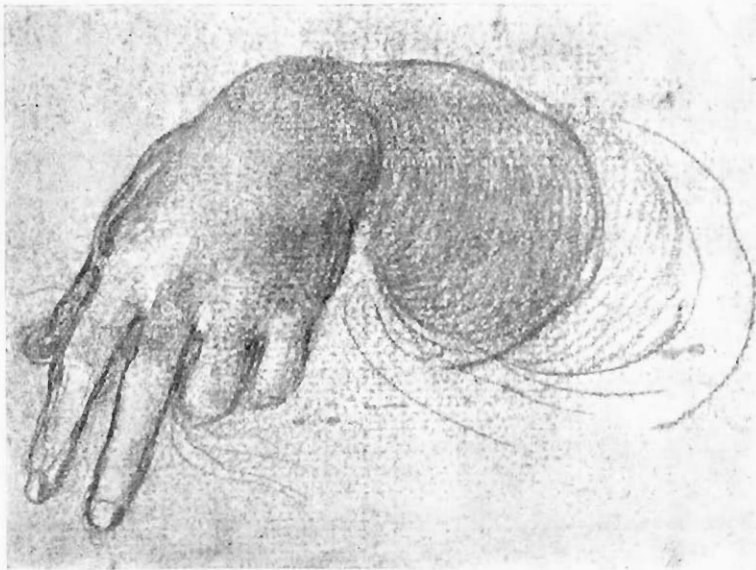


Abb. 4. Kopie einer Leonardozeichnung zum linken Arm des Engels

Venedig, Akademie

EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN  
DES JOHANNES BAPTISTA





Abb. 5. S. Johannes B., Schule Leonardos (Giampietrino?)

Bes.: Dr. Fritz Sarasin in Basel

: EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCI'S BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN  
DES JOHANNES BAPTISTA

