

Für eine neue Ausgabe von Leonardos Trattato.

Von W. v. Seidlitz.

Leonardos Malerbuch ist die lehrreichste technische Anweisung, die wir von einem Künstler besitzen; zu bedauern ist nur, daß dieser Schatz von Beobachtungen infolge der mangelhaften Anordnung seines Stoffs viel zu wenig Verbreitung gefunden hat, ja im wesentlichen sogar so gut wie unbekannt geblieben ist. Denn die zerstreuten Notizen Leonardos sind niemals von ihm selbst geordnet worden, sondern das geschah erst durch die italienischen Abschreiber des 16. Jahrhunderts, die sie, so gut es gehen wollte, zu einigen recht willkürlichen Gruppen vereinigten. An diesem Übelstande litten sowohl die erste Ausgabe von Dufresne, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts erschien, wie alle folgenden, bis zur Manzischen großen Ausgabe von 1814, von der die jetzt in Italien verbreitete römische Ausgabe von 1890 nur einen Wiederabdruck bildet. Ihnen allen war die Vatikanische Handschrift zugrunde gelegt, welche den Stoff in acht Bücher gliedert, an deren Spitze als Einleitung der sogenannte Paragone steht, welcher den Wettstreit der Malerei mit den übrigen Wissenschaften, dann aber auch mit den Künsten der Bildhauerei, der Dichtung und der Musik enthält, eine sehr geistreiche, aber nach damaliger Übung vielfach zu Übertreibung neigende dialektische Erörterung, die, wenn sie auch wohl nie zum Traktat selbst gehört hat, immerhin eine ganz geeignete Einführung in ihn bildet. Der zweite Teil enthält die allgemeinen Malerregeln, die aber zugleich unter dem willkürlich gewählten Untertitel eines „Buches der Malerei“ bereits Einzelbeobachtungen über Hintergründe, Reflexe, Farben, Perspektive usw. enthalten, welche notwendig in diejenigen nachfolgenden Teile gehören, welche von diesen Gegenständen im besondern handeln, somit auch dort erst hätten untergebracht werden sollen. Im dritten Teil folgt dann die menschliche und tierische Figur, wobei jedoch ein besonderer Abschnitt (nach Heinrich Ludwig der zweite Hauptabschnitt) wiederum ähnliche nicht hineingehörende Gegenstände behandelt wie der zweite Teil. Als vierter Teil sind eine Reihe Bemerkungen über

die Draperie zusammengestellt worden, die ohne weiteres dem dritten angegliedert werden können. Der fünfte enthält die Lehre von Schatten und Licht, zugleich aber auch die von der Perspektive, welche besser gesondert zu behandeln gewesen wäre. Die drei letzten Teile endlich handeln vom Laub, vom Horizont und von den Wolken.

In Deutschland hat sich Heinrich Ludwig ein unbestreitbares Verdienst dadurch erworben, daß er seiner italienischen Ausgabe die weit vollständigere Barberinische Handschrift zugrunde gelegt hat; in seiner deutschen Umstellung aber (Quellenschriften für Kunstgeschichte XVIII), die viele Verbesserungen in der Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Notizen enthält, hat er sich merkwürdigerweise den Weg zu einer befriedigenden Lösung der Aufgabe dadurch versperrt, daß er sich für gebunden erachtete, an der Verteilung des Stoffs auf die acht Teile festhalten zu müssen, obwohl er sich die freie Hand bewahrt hatte, wenigstens innerhalb der einzelnen Teile nach seinem besten Ermessen Umstellungen vorzunehmen. Dadurch sind auch in seiner deutschen Ausgabe jene oben angedeuteten Willkürlichkeiten und Wiederholungen zu einem grossen Teil stehen geblieben, welche das Lesen des Werkes eher zu einer Qual als zu einem nutzbringenden Vergnügen machen.

Um einen ausreichenden Einblick in Leonardos Kunstanschauungen zu gewinnen, sowie einen erschöpfenden Überblick über seine Lehren zu erhalten, soweit sie sich aus diesen Bruchstücken ergeben, erscheint es daher durchaus an der Zeit, daß endlich einmal eine italienische Ausgabe des Traktats veranstaltet werde, welche die einzelnen Notizen ganz ohne Rücksicht auf die bisherige Anordnung nur nach dem Gesichtspunkt der sachlichen Zusammengehörigkeit ordnet. Einige Andeutungen über die Gliederung des Stoffs hat Leonardo an verschiedenen Stellen selbst gegeben; im übrigen aber wird man guttun, unter Berücksichtigung der notwendigen Änderungen wenigstens die bisherigen Überschriften der acht Hauptteile im wesentlichen beizubehalten, da sie dem praktischen Bedürfnis entsprechen und durch solches Vorgehen ein zu starker Bruch mit der Überlieferung vermieden wird. Selbstverständlich müßten diejenigen Bruchstücke des Malerbuches, welche seitdem durch die Veröffentlichung der Handschriften bekanntgeworden sind, an geeigneter Stelle mit eingefügt werden, indem man sie durch die Art des Drucks als spätere Zusätze kenntlich macht.

Bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert hat ein klar blickender Franzose auf Leonardos Lehren einen vollständigen Plan zur Erneuerung des Zeichenunterrichts in Frankreich aufgebaut.¹ Und man muß gestehen,

¹ (Ravaisson) *L'enseignement du dessin*, Paris 1853, in 4^o.

daß er sich wie kein zweiter Künstler besser für einen solchen Lehrmeister eignet. Denn Leonardo geht nicht etwa von der Nachahmung schon bestehender Werke aus; er gibt keine Rezepte und baut keine willkürlichen Theorien auf; sondern für ihn bildet die Natur mit der Schönheit und unerschöpflichen Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinungen den ewigen Ausgangspunkt aller Kunst: mit ihr hat der Künstler unausgesetzt zu ringen und sich ihre Gesetze in eifrigem Studium zu eigen zu machen. Die Kunst ist für Leonardo daher, wie er das wiederholt aufs deutlichste ausspricht, keine nachahmbare und erlernbare Handwerksgeschicklichkeit, sondern eine auf der Erfahrung, der „Mutter aller Gewißheit“ beruhende Wissenschaft, welche mit Hilfe der Mathematik betrieben werden muß. Die Kenntnis der Perspektive bildet „das Leitseil und die Eingangstür“ zur Kunstübung; dann kommen die Maße der Dinge; auch die Lehre vom Schatten und Licht beruht auf rein mathematischer Konstruktion. Solche theoretische Vorbereitung vergleicht er den geschulten Soldaten, die auf den Wink des Feldherrn die Schlachten zu schlagen, also die Praxis zu üben haben; wer aber ohne diese Grundlage sich an die Kunst wagt, dem wird es gehen wie einem Schiffer, welcher sich ohne Steuer oder Kompaß auf die offene See begibt.

So hohen Zielen entsprechend wird er nicht müde, den Lehrling fortwährend zu nutzbringender Beschäftigung anzuhalten. Auf seinen Spaziergängen soll er, gleich einem Spiegel, für alles ein offenes Auge haben und das Bemerkenswerte sich mit wenigen Strichen in sein Notizbuch eintragen; zufällige Gestaltungen, wie Mauerflecken und Wolkenbildungen, vermögen ihm die erwünschtesten Anregungen zu geben; nie soll er aufhören, sich im Zeichnen aus dem Gedächtnis zu üben; nachts aber muß er das Gesehene überdenken, wie er am Tage sein Augenmaß durch geeignete Spiele ausbilden kann.

Vor allem aber soll er nicht in Selbstgenügsamkeit verfallen, sondern stets weiter streben, zuerst über seinen Lehrer hinaus, dann über das von ihm selbst Erreichte. Wer nie zweifelt, sagt Leonardo, erwirbt nicht viel, und fügt mit einer für ihn bezeichnenden Wendung hinzu: nur die Ignoranten fürchten sich nie. Dem eignen Urteil soll man daher nicht allzusehr vertrauen, sondern stets auch das der andern zurate ziehen.

Auf all die einzelnen Untersuchungen und Beobachtungen, die Leonardo in seinem Malerbuch angestellt hat, kann hier nicht näher eingegangen werden. Lohnend erscheint es jedoch, mit wenig Worten seine Stellung zu den Problemen der Farbe zu berühren, da hieraus die Bedeutung ersichtlich wird, die er auch noch für unsere Zeit zu beanspruchen hat. Er stand ja in einem ausgesprochenen Gegensatz zu jenen Meistern, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Florenz

die Schönfarbigkeit ausgebildet hatten, und ging durchaus auf die einheitliche Modellierung als die Aufgabe der Zukunft aus. Für die Zwecke des Unterrichts behielt er freilich die Einteilung der Malerei in zwei Hauptteile bei: die Figur und die Farbe, oder, wie er es an anderer Stelle auch nennt: die Zeichnung und den Schatten. Daß er aber tatsächlich nicht auf eine solche Sonderung, sondern vielmehr auf eine Vereinheitlichung ausging, beweist sein Ausspruch: „das Helldunkel im Verein mit den Verkürzungen ist die höchste Ehre der Wissenschaft der Malerei“, oder noch kürzer ausgedrückt: „die Rundung ist die Hauptsache und die Seele in der Malerei“. Denn ihm war es klar, daß in dem Problem der Raumtiefe die große Umwälzung begründet lag, die herbeizuführen er in erster Linie berufen war. Die Regeln der Perspektive und der Lehre vom Schatten und dem Licht hatten diesem Zweck zu dienen, „daß die Hintergründe mit ihren Entfernungen in die Bildfläche hineinzugehen scheinen“.

Und noch in einer zweiten Hinsicht war er durchaus modern, nämlich in der Wahl eines gedämpften Lichts und in der Berücksichtigung der blauen Reflexe der Luft, die sich in den Schatten zeigen. Das ist bei ihm an verschiedenen Stellen aufs deutlichste ausgesprochen. Dagegen hatten ihn seine Beobachtungen und sein Studiengang noch nicht auf jene Zerlegung der Farben in ihre einzelnen Bestandteile geführt, die mit den Venezianern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzt und erst in unserer Zeit ihre wissenschaftliche Begründung erhalten hat.

War somit durch Leonardo die Malerei gemäß den Polen, zwischen denen zu schwanken sie auf ewig verurteilt ist, wieder einmal mehr nach der Seite der plastischen Rundung als der der farbenfreudigen Durchbildung hingedrängt worden, so haben die Probleme der Farbengebung doch durch ihn eine wesentliche Ausbildung erfahren. Denn er wendete seine Aufmerksamkeit malerischen Tatsachen zu, die vorher nur empirisch behandelt worden waren, von ihm aber auf feste Gesetze zurückgeführt wurden. Vor allem gilt das von den Reflexen sowie von der Einwirkung der Hintergründe auf das hellere oder dunklere Erscheinen einer Farbe, also der Relativität des Farbenwerts.

Die Lehre von den Reflexen, wonach jeder Körper sich in die Farben der auf ihn reflektierenden Gegenstände kleidet, bildet einen Hauptpfeiler seines Systems. Nachdem er gezeigt hat, daß nur in seltenen Fällen die wirkliche Farbe der Körper zur Geltung kommt, nämlich wenn in einem geschlossenen Raum die Wände von der gleichen Farbe sind, und das einfallende Licht ebenso durch eine gleichfarbige Bespannung des Fensters abgeändert wird; daß sie andererseits um so stärker hervortritt, wenn Reflexe der gleichen Farbe auf sie fallen, wie z. B. vom

Fleisch auf Fleisch, bei den Falten der Gewandung, beim Blattgold, das auf sich selbst reflektiert: untersucht er, unter welchen Umständen die Reflexe mehr oder weniger deutlich sich geltend machen; wie sie geeignet sind, die Schatten zu verstärken oder aufzuhellen; wie sie je nach der Beleuchtung durch die Sonne, die Luft oder eine Kerze u. dgl. verschieden ausfallen. Daher er nicht müde wird, den Schülern einzuprägen, daß sie ihre Bilder auch in jener Beleuchtung machen sollen, um deren Darstellung es sich handelt. Hier kommen die blauen Reflexe der Luft zur Geltung, aber auch die Einwirkung des Rasens, der Einfluß kotiger Straßen, die Wahl der Gewandfarbe.

Noch eingehender womöglich sind seine Untersuchungen über die Verstärkung oder Abschwächung der Farben durch die Hintergründe, an die sie anstoßen. Er ist dabei jenen Problemen nachgegangen, die Boecklin zeit seines Lebens beschäftigt haben — nur hat Leonardo sich auf die Erforschung der Relativität von Hell und Dunkel beschränkt, ohne gleich dem deutschen Meister dem wohl unlösbaren Problem der Abwandlung der einzelnen Farben durch ihre Umgebung nicht nur in bezug auf die relative Dunkelheit, sondern auch die Farbenwerte nachzugehen. Aus dem Fundamentalsatz, daß ein und dieselbe Farbe um so heller erscheint, je dunkler das Feld ist, woran sie grenzt — und umgekehrt —, ergeben sich die verschiedenartigsten Folgerungen, die Leonardo sehr eingehend berücksichtigt. So wird derselbe Schatten dort dunkler erscheinen, wo er an ein stärkeres Licht grenzt; ja es kann sogar der Schlagschatten dunkler erscheinen als der Körperschatten, von dem er herkommt, wenn er von hellerem Licht umgeben ist als jener. Ein Licht aber kann heller erscheinen als ein an sich stärkeres, wenn es an einen dunkleren Grund stößt als jenes. Aus demselben Grunde wird ein Licht dort, wo es an eine Dunkelheit stößt, also an seinen Rändern, heller erscheinen als in seiner Mitte. Nicht genug kann Leonardo empfehlen, diese Beobachtungen bei der Komposition von Bildern zu berücksichtigen, damit die Figuren sich gut runden und deutlich voneinander abheben.

Liest man diese Sätze, so könnte man sich versucht fühlen, sie für selbstverständlich zu halten. Das große Verdienst Leonardos besteht aber gerade darin, daß er die Regeln der Malerei auf wenige einfache aber grundlegende Gesetze zurückführt, die er in geistreich lebendiger Weise unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachtete, so daß der Leser zum Beobachten und Nachdenken angeregt wird und schließlich das, was ihm anfangs einfach erschien, als eine Wahrheit erkennt, die eine unendliche Mannichfaltigkeit der Anwendungen zuläßt. Wegen seiner individuellen Darstellungsweise empfiehlt es sich auch nicht, den Traktat etwa

in einer neuen deutschen Übersetzung zu geben, da gerade Heinrich Ludwigs Bestreben, die etwas altertümliche und daher dem jetzigen Italiener pedantisch erscheinende Ausdrucksweise des Originals durch eine Annäherung an das breitspurige Deutsch einer vergangenen Zeit wiederzugeben, sich nicht bewährt hat. Um Leonardo richtig zu übersetzen, müßte erst eine seinem Stil angemessene knappe und doch lebensvolle Sprachweise gefunden werden. Da ist es besser, den Urtext beizubehalten.