

ÜBER EIN SKIZZENBLATT LEONARDOS ALS BEITRAG ZUR CHARAKTERDEUTUNG DES MEISTERS

Von Marie Herzfeld

I.

Es ist ein Blatt der k. Sammlung von Windsor und bisher nicht besprochen worden¹ (Abb. 1). Es trägt die Nummer 12.641 und bringt auf einem gelblich grundierten Papier rechts und links teils technische, teils künstlerische Entwürfe. Den Hauptgegenstand der Skizzen des verso bilden kommunizierende Gefäße und Heber, wie deren einer auch auf dem recto steht; letzterer zeigt deutlich einen Schraubenverschluß. Einen ähnlichen Typus finden wir auf dem Folio 119 recto des Cod. Atl. mit dem bekannten Brief an „Messer Niccolò“; dieser muß zwischen 1506 und 1507 geschrieben, d. h. also (wie wir sehen werden) ziemlich gleichzeitig mit unserem Blatt entstanden sein. Außer kommunizierenden Gefäßen gibt es auf unserem verso allerlei Bewegungsstudien, die mit Feder und Bister gezeichnet sind, jedoch auch Spuren von Entwürfen mit Bleigriffel. Uns gilt es aber hier, die Hauptseite des Blattes in Betracht zu ziehen (Abb. 2). Zwischen seine Skizzen hat Leonardo eine Zeile hingeworfen, die uns gestattet, das Folio zu datieren. Wir finden da, von der rechten Hand des Meisters geschrieben: „Mag^c pr hon“, Siglen, die wir in die Worte: „Magnifico presidente honorando“ aufzulösen und auch zu deuten vermögen. In Vorbereitung eines wichtigen und bekannten Briefes, den er zu schreiben vorhat, notiert sich Leonardo die Anrede, die er gebrauchen soll.

Es handelt sich um ein Gesuch, das er an den Vizekanzler von Mailand, Präsidenten des dortigen Senates, Präsidenten der Dauphiné usw., an Geoffrey Carles (oder Carle, auch Giaffredo Karli oder Jafredus Karoli genannt), den französischen Aufseher über die lombardischen Flüsse und Kanäle zu richten gedachte². In diesem Gesuch, zu dem wir den Entwurf auf Fol. 372 v. des Cod. Atl. finden, erinnert Leonardo den Präsidenten, nicht zum erstenmal, an gewisse, ihm von Ludwig XII. verliehene Ansprüche auf die Nutznießung einer bestimmten Wassermenge aus den kleinen Ausflüssen des Grande Naviglio. Er war bisher nicht in den Besitz dieser Rechte gesetzt worden, weil „in quel tempo chella mi fu donata era carestia d acqua nel navilio sipel gran secho come pel non essere ancora moderato li sua bochelli“. Calvi hat nachgewiesen, daß in der Tat 1507 im Mailändischen große Dürre herrschte. Da jedoch seither reichliche Regenmengen gefallen und die bochelli reguliert worden seien, so bittet Leonardo den Präsidenten, ihm zum Besitz

¹ Die Vorderseite des Blattes hat Rouveyre 1902 in seinen „Croquis“ veröffentlicht, J. P. Richter die Rückseite auf Tafel XXIV seiner „Literary works of Leonardo da Vinci“, 1883. Wir geben die Texte beider Seiten im dokumentarischen Nachtrag dieser Arbeit (I, A und B) in diplomatischer Lesart erstmals wieder. — Die Rückseite wurde im Auftrage der Redaktion der „Mitteilungen“ für diese Arbeit neu aufgenommen.

² Hierüber Grundlegendes in dem ausgezeichneten Buch von Gerolamo Calvi „I Manoscritti di Leonardo da Vinci“, Bologna, Nicola Zanichelli, 1925, S. 237 ff., 263 ff.

seiner Rechte zu verhelfen, und zwar, wie er schreibt, „zur Ausführung gewisser Instrumente und Dinge, die unserem allerchristlichsten König zu großem Vergnügen gereichen werden“. Zu gleicher Zeit wendet er sich um Unterstützung seines Gesuches an den k. Statthalter von Mailand Charles Chaumont Herrn von Amboise, an „Messer Francesco“, der wohl sein jugendlicher Schüler Melzi war und an andere Persönlichkeiten. Alle diese Briefe, die sein Familiare Salai nach Mailand bringen sollte, melden, daß Leonardo nun „quasi“ mit dem Rechtsstreit zu Ende gekommen sei, den er mit seinen Brüdern um die Erbschaft nach seinem Oheim Francesco führte — dieser Prozeß lief zwischen 1506 und 1507 —, er werde daher nach Ostern (1508) in Mailand eintreffen und zwei Madonnenbilder mitbringen, die er schon ziemlich weit in einen guten Hafen geführt habe (condotte in assai bon porto) Nach diesem dürfen wir annehmen, daß unser Blatt mit der probeweisen Anrede des Präsidenten im Frühling 1508 entstanden sei. Die erwähnte Zeile lesen wir zwischen zwei übereinanderstehenden, mit der Feder hastig aufgezeichneten Landschaftsskizzen, deren obere links ein felsiges Ufer mit den Tuffbildungen des toskanischen Appenin darstellt; das rechte Ufer, das sich wohl flach dahinstrecken mochte, fehlt in der Zeichnung. Von hinten kommt ruhig und breit ein Strom daher, in den sich vom Gestein herab der Wasserschwall einer Kaskade ergießt. Die untere Skizze behandelt einen ähnlichen Gegenstand. Nach einer Ausbuchtung des Gebirges engt sich das Flußbett zwischen felsigen Erhebungen ein und zwingt das Wasser zu stürmischerem Lauf. Anschließend zeichnet der Meister mit einer viel feiner zugeschnittenen Feder und ganz bedächtiger Hand einen See, dessen Rückwand Berge in Art der Dolomiten bilden — eine Szene, die wohl von der nebenstehenden herbeigelockt sein mag, die aber nun einem anderen Gebot der Phantasie gehorcht; denn wir haben hier, aus beiden Teilen bestehend, etwas vor uns, das fast wie das Studienmaterial zum Hintergrund der Madonna mit der Garnwinde aussieht — nicht zu dem Exemplar des Herzogs von Buccleugh in London, sondern zu dem anderen, das (leider sehr restauriert) nach Montreal abgewandert ist und Mr. Robert W. Redford gehört. Es steckt jedenfalls viel mehr in dieser Skizze als die wissenschaftlichen Notizen erfordern, die Leonardo an den linken Rand des Blattes geschrieben hat und welche zu illustrieren die Aufgabe der zwei Reihen von Zeichnungen war. Diese Notizen, deren irrigen Grundcharakter Leonardo selbst erkannte und verwarf — denn soviel wir zu übersehen vermögen, kam er nie darauf zurück — hat der Meister selbst durchgestrichen. Dennoch geben wir sie, der Ordnung willen, im Anhang in diplomatischer Transskription.

Als Gegengewicht zu den wissenschaftlichen Anmerkungen der linken Seite des Blattes hat Leonardo rechts ein männliches Bein hineingezeichnet — mehr um des förmlich melodischen Wohllautes der Außenlinie willen, als um sich vom Bau des Gliedes Rechenschaft zu geben. Dennoch klingt die Saite an, die das Instrument der anatomischen Vorstellungen Leonardos in Bewegung setzt, und so benützt er eine leere Stelle des Papiers neben dem Bein, um sich seine Idee vom Wirbel



Copyright of H. M. the King, Windsor Castle
 Abb. 1. Leonardo da Vinci, Federzeichnung; Bister, Bleigriffelpapier.
 Schloß Windsor, Nr. 12.641 verso

des Blutumlaufes in der unteren Herzkammer und weiter oben vom entgegengesetzt verlaufenden Wirbel der oberen Herzkammer ins Gedächtnis zu rufen. Er zeichnet das ganz schematisch auf, um so mehr, als er ja in diesem Blutwirbel die Ähnlichkeit mit Wasserwirbeln betonen will. Wie ich schon in einem früheren Aufsatz nachzuweisen versuchte, arbeitet Leonardos Gehirn fast immer apperzeptiv, in Assoziationen ähnlicher Vorstellungen, und dies Blatt ist ein neues Beispiel dafür. Unter der Beinskizze befindet sich eine andere, halb weggelöschte, die, so kindisch und unbeholfen sie scheinen mag, doch nachweisbar von der Hand des Meisters herrührt.

In Augenblicken innerer Beschäftigung mit anderen Problemen, der Abspannung, der Geistesabwesenheit, entsteht manchmal, wie zwanghaft, solch ein ganz idiotisches Menschengebilde. Man kann es nicht mit den vincianischen Karikaturen, den geistreichen Produkten hellwachen Bewußtseins, irgendwie verwechseln. Zum erstenmal erscheint uns eine solche Fratze auf der Rückseite der Landschaftsstudie von 1473: der engstirnige hohe Schädel eines Mikrozephalen, Negerhaar, die spitze Nase eines Schneiders, hageres Kinn¹. Ein zweitesmal auf dem wichtigen Blatt 12.328 der Sammlung von Windsor, das Leonardo wie im Schaffensfieber mit einer wimmelnden Fülle künstlerischer (und auch technischer) Entwürfe bedeckt hat. Hier, neben der unbeholfenen Schülernachzeichnung eines Engels, finden wir fast die gleiche Spottgeburt eines Kopfes, und zwar diesmal auf einen mißgebildeten Manneskörper gesetzt; ähnlichen Charakters, obschon variiert, die auf schlangenartigen Beinen kniende Frau des von uns hier behandelten Blattes. Diese Sachen haben etwas unheimlich Maniakalisches an sich. Ganz in der Nähe dieses Geschöpfes finden wir, neben gestaltlosen Kritzeleien und teils verwischt, das Wort „djmmi“. Es ist Teil einer Phrase, auf die wir in allerlei Fassungen unzählige Male in den Manuskripten Leonardos stoßen. Am häufigsten heißt es: „djmmi se mai“ oder „djmmi se mai fu fatto chosa“; ein sehr reiches Verzeichnis solcher Stellen gibt uns Calvi in seinen zitierten „Manoscritti di L. d. V.“, S. 52. Zumeist hielt man diese Äußerungen für den Ausdruck höchster Selbstzufriedenheit mit der eigenen Leistung. Wer näher zusieht, muß das leugnen; der Satz heißt manches Mal „djmmi come sono passati“, ganz ohne Zusammenhang mit dem übrigen Inhalt der Seite; noch belehrender ist es, daß bei einem Wortlaut von: „djmmi se mai djmmi se mai fu edificato in Roma alcuna cosa“ weit und breit nichts von einem Bauplan oder architektonischen Grundriß zu bemerken ist (C. A. Fol. 216 v^b), also nichts, was Leonardo zu einem eitlen Vergleich seiner Kunst mit der der Antike herausfordern konnte. Calvi sagt: „Su parecchi fogli, e, diremmo, ogni volta che la mano del Vinci sembra indugiarsi un momento a tracciare lettere e parole oziose, ritornano queste curiose espressioni: dimmi, dimmi se mai, dimmi se mai fu fatto cosa alcuna, dimmi come le cose sono passate.“ Der ausgezeichnete

¹ Vgl. die Abbildung in Bd. 37 der Klassiker der Kunst „Leonardo“, herausgegeben von Heinrich Bodmer, S. 352.



Copyright of H. M. the King, Windsor Castle

Abb. 2. Leonardo da Vinci, Federzeichnung; Bister, Bleigriffelspuren, auf gelblichweißem Papier. Schloß Windsor, Nr. 12.641 recto

Leonardoforscher erkennt also nicht mit Unrecht etwas Mechanisches und Zwangsläufiges in diesen stammelnden Phrasen. Allein damit ist die Sache nicht erschöpft und nicht gesagt, wieso gerade diese Sätze sich vordrängen. Als guter Beobachter erwähnt Calvi an einer anderen Stelle, jene Silben, Wörter, Sätze seien fast immer „in carattere più volubile“ geschrieben. Damit befand sich Calvi auf dem Weg zur richtigen Erklärung, die freilich verblüffend einfach und leider ungemein nüchtern ist. Wenn Leonardo eine neu geschnittene Feder versuchen will, so zeichnet er einzelne Buchstaben, einzelne Silben, eine ihm geläufige Phrase auf. Das ist gerade bei unserem Blatte sehr deutlich, aber wunderbar paradigmatisch auf der bekannten Seite des Codex Atlanticus, Fol. 324 r. mit der Liste seiner zeichnerischen Entwürfe und den vielen Köpfen. Wie es aber zu Phrasen kam, die regelmäßig mit „dimmi“ (oder auch „dammi“) beginnen? Nun, das war eben ererbtes Schulgut. Auf einem Blatt, das in Chantilly aufbewahrt wird und das mit Skizzen von Verrocchio und seiner Werkstatt bedeckt ist, finden wir, von Andreas Hand, zur Prüfung einer Feder, die Worte „dammj, djmj, dice, sjemo“ aufgezeichnet (Abb. 3). Diese Gewohnheit hat Leonardo einfach übernommen.

II.

Wir gelangen nun endlich zum Kernstück des Windsorer Blattes und unserer Erörterung. Wir sehen oben in der Mitte ein Menschenpaar stehen (Abb. 1). Wahrscheinlich ist diese Skizze als erste auf das Papier gebracht worden. Durch die Gemütslage, aus der sie entstanden ist, sowie durch den Umstand, daß sie zu keiner Komposition des Meisters hinführt, ordnet sie sich in eine Gruppe von Zeichnungen ein, die wir hier flüchtig streifen müssen, von der sie sich aber durch ihren besonderen Charakter dennoch abhebt. Bekanntlich hat Leonardo ganze Reihen von Skizzen hinterlassen, die vielleicht nur das Thema der menschlichen Bewegungen abwandeln und dann möglicherweise gewissen Kapiteln seines Buches über die Malerei zur Unterlage dienen sollten; doch sie wuchsen über diesen Zweck hinaus. Sehen wir diese Skizzen durch, die uns hauptsächlich in den Blättern 12.643 bis 12.646 der Sammlung von Windsor entgegentreten, so bekommen wir ein umfassendes Bild des Landlebens und der Wirksamkeit kleiner Leute, ein Bild, entstanden „aus der Liebe zu jener Klasse von Menschen, die man“, nach Goethes Wort, „die niedere nennt, die aber vor Gott gewiß die höchste ist“. Wir finden da ganze Szenen, die das Pflügen, Säen, Schneiden des Getreides darstellen; wir sehen das Umgraben, das Anhäufeln der Erde, das Fällen der Bäume, das Wegführen der Stämme, das Heranbringen von Leitern usw., wir sehen Ochs und Pferd und Pflug und Karren und Spaten und alles, was sonst dazu gehört, — Bilder der Arbeit und Bilder des Ruhens, wie jenes des prächtigen Weibes, das auf den Rechen gestützt, müde dasteht — alle Figuren sind nackt und haben die Anmut der Gestalten antiker Vasenmalerei. Auch anderes Erschaute führt uns der Meister vor, so die hübsche Episode mit dem Mädchen, das auf den Stufen eines Mauerleins kniet, um den



Foto Giraudon

Abb. 3. Andrea del Verrocchio, Skizzen; Silberstift, Bleigriffel, Feder, auf bräunlichgrundiertem Papier. Schloß Chantilly, Musée Condé. Ausschnitt

Korb mit der Wäsche, die sie im Bache spülen will, hinüberzuheben (s. Nr. 12.648). Man vergleiche einmal diese Darstellungen ländlichen Daseins mit denen gleichzeitiger fürstlicher Horenbücher, um die Gewalt des liebevollen Auges zu ermessen, welches solche Idyllen schuf.

Ein liebendes Auge war auch bei unserer Skizze aus dem täglichen Leben tätig; aber noch viel anderes legte Leonardo in die kleine Komposition hinein, so daß sie nicht mehr einen Einzelfall, sondern alles auszudrücken scheint, was im Verbundensein von Mann und Frau beschlossen liegt. Wie dies Paar beieinander steht, so daß ihr linkes und sein rechtes Bein völlig, gleich einer Doppelsäule, die Gruppe hält; wie er sie behutsam mit den Armen umfängt, und wie mit einer Gebärde unendlichen Vertrauens sie ihre Rechte auf seiner Linken ruhen läßt; wie sie mit leicht geneigtem Kopf und schief emporgehobenem Antlitz zu ihm aufblickt und im voraus überzeugt seinen guten Worten lauscht, — das gibt ein so rührendes Bild ehelicher Gemeinschaft und gegenseitigen Verstehens, wie vielleicht kein zweites existiert. Da ist alles beisammen, was dies schönste menschliche Verhältnis zwischen zwei gleich abgestimmten Körpern und Seelen ausmacht, und es ist mit dem geringsten Maß von Mitteln und Anstrengung ausgedrückt: ein paar Umrißlinien mit ihrem Anschwellen und Abklingen und ein paar andere, die sparsam die Innen-

formen umreißen. Dabei bedient sich Leonardo diesmal so gestreckter Verhältnisse wie sonst nie. Der Mann mißt vom Scheitel bis zur Sohle elf Kopflängen, die Frau etwa zehn, gegenüber den herkömmlichen von acht (seltener sieben) Kopflängen seiner Figuren. Damit erzielt Leonardo jedoch einen merkwürdigen und gewollten Effekt; es ist als triebe die gewaltige Spannkraft dieses Liebespaares ihre Körper in die Höhe. Anstatt des Idyllischen greift die Szene in das Gebiet des Heroischen über. Wir nehmen zwei Menschen wahr, die ganz auf sich gestellt und angewiesen scheinen, nicht anders wie Adam und Eva, die in einer leeren fremden Welt daran gehen, sich aus eigener Kraft ein neues Paradies zu erbauen. Hier ist die eheliche Gemeinschaft auf ihr Urbild zurückgeführt und gezeigt, was dies Verhältnis bedeutet. In der liebenden Vereinigung der beiden ist nichts Spielerisches zu merken; im Gegenteil, ein neues tragisches Weltgefühl offenbart sich in der Szene.

Seit Leonardo mit Cesare Borgia, dem schönen Ungeheuer, den Krieg erfahren hat, sieht er tiefer in die Hintergründe des Lebens. Das drückt sich ganz meisterhaft in einer Zeichnung aus, die mir, obwohl sie früher, etwa zwischen 1504 und 1506 entstanden sein muß, als eine geistige Ergänzung unserer Skizze erscheint (Abb. 4). Auf dem bekannten Blatt Nr. 15.577 der k. Bibliothek von Turin (mit den prachtvollen Rückenakten, deren Wucht und deren Technik mit ihrer oft dreifachen Schicht sich kreuzender, meist rund geführter Strichlagen mit Michelangelo zu wetteifern unternimmt), auf diesem Turiner Blatt sehen wir, ganz an die herausfordernde Gestalt eines Kriegers herangeführt, eine Frau, die ihre Rechte in die Seite gesetzt hat und mit der Linken einem Knirps halb mitleidig, halb beschützend über den Scheitel fährt. Und dieser, so klein, trotzdem er auf einer Erhöhung steht, er wendet den Kopf ab und stemmt mit beiden Armen die Mutter weg. Er will keinen Schutz, er braucht keine Zärtlichkeit, er ist ein Mann. Und die Mutter lebt es vorahnend durch, wie er heranwachsen, sich von ihr abkehren, und wie der herzige Junge von heute ein harter Mensch sein wird, so einer etwa wie der unten gezeichnete, der mächtig ausholt, um einen anderen zu erschlagen — ein Brudermörder, ein Kain; dachte Leonardo vielleicht an dieses erste Trauerspiel der Menschengeschichte, während er seine Skizze entwarf? Er wollte ohne Zweifel auch diesen Auftritt als einen beispielhaften typisieren; deshalb hat er hinter die Mutter eine andere weibliche Gestalt gestellt, die mit beiden ausgestreckten Händen auf den Vorgang hinweist. Es muß auffallen, daß Leonardo solche zwei Szenen nicht bloß festhielt, sondern sie durch die Art seiner Behandlung über das Niveau des gewöhnlichen Lebens hinausführte. Dinge, die täglich vorkommen, in kleinstem Maßstab aufnotiert, aber so mit federnder Kraft und mit Ausdruck vollgeladen, daß sie, nach dem vincianischen Wort „Großes bedeuten“.

Dies kam aus einer Gemütslage, die sich im Meister während seiner Kriegsjahre entwickelte. Sein innerer Zustand fand in der Wildheit, die er in der Anghiarischlacht schilderte, halbwegs erlösenden Ausdruck. Sein Ausspruch von der „pazzia bestialissima“ des gegenseitigen Mordens, seine Ansicht über die Heilig-



Foto Anderson

Abb. 4. Leonardo da Vinci, Federzeichnung. Turin, Kgl. Bibliothek, Nr. 15.577. Ausschnitt

keit des Lebens überhaupt, hat er als Beute aus dem Feldzug heimgebracht. Es führte seine Gedanken zum Ursprung des menschlichen Daseins hin, dem er als Anatom und als Embryologe nachforscht. Und es führt ihn zurück in das Leben, das ihn umgibt. Der Eheleer erkennt plötzlich die Würde und Bedeutung der Ehe, der Kinderlose die Tiefe und Tragik der Elternschaft¹. Das kommt nicht aus dem Bereich, aus dem der Madonnenmaler schöpft, sondern aus einem benachbarten, mehr irdischen, der ihn weiter leitet, zu einem neuen Durchdenken des Problems

¹ Siehe den Brief an den Bruder, über die Geburt eines Sohnes und Erben, C. A. Fol. 202 v.

der geschlechtlichen Liebe veranlaßt. Zu welchen Schlüssen Leonardo darin gelangt, finden wir, künstlerisch ausgeprägt, in seiner Leda. Folgen wir den Stufen der Entwicklung dieser Komposition von der stehenden Gestalt (erste Notiz etwa 1504, wie ihr Entdecker Müller-Walde nachweist) zur knienden, so sehen wir, daß der Meister immer mehr das Kind und die Mutterliebe zum rechtfertigenden Motiv der sexuellen Vereinigung, sogar bei einem so skabrösen Thema wie dem von der Leda mit dem Schwan macht. Konnte eine solche, fast befremdende Auffassung, welche die Antike nicht kannte und die spätere Renaissance fallen ließ, einem unführenden Herzen entspringen, wie man es ihm heute andichten will?

Denn gestehen wir es uns bloß ein, das Bild von Leonardos wahrer Natur hat sich in den letzten Jahrzehnten gewaltig verfärbt. Das berühmte Wort Jakob Burckhardts: „Die ungeheueren Umrissse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können“ (Kultur der Renaissance, 1860) mußte zuerst daran glauben, durch die Untersuchungen von Pierre Duhem, durch die zersetzende Kritik Leonardo Olschkis nicht geringe Einschränkungen erfahren. Auch die anderen Aussprüche des großen Schweizers über unseren Meister: „Man darf nicht sagen, daß er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Tätigkeit war ihm Natur“ und: „Zugleich ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens . . . verbunden“ („Der Cicerone“, Bd. III der ersten Auflage von 1854) haben heutzutage bedauernswert an Geltung verloren. Folgen wir den Quellen, aus deren Zusammenfluß ein neues Werturteil sich bilden will, so treffen wir zuerst auf das wundervolle Buch Walter Paters „The Renaissance“ (Erstdruck 1873) mit einem Aufsatz über Leonardo (von 1869). In dieser zauberhaft geschriebenen Studie erscheint Leonardo als einer, der mehr als andere große Männer „fascinates or perhaps half repels“; . . . „he passes unmoved through the most tragic events, overwhelming his country and friends“; seine Zeitgenossen glauben ihn im Besitz „of some unsanctified and sacred wisdom“ . . . „out of the secret of a unique temperament he brought strange blossoms and fruits hitherto unknown“. Dieses psychologische Bild gipfelt dann in der Beschreibung der Gioconda, in deren Fleisch Mr. Pater Zelle um Zelle alle Leidenschaften und Krankheiten der Seele abgelagert findet. So wird Leonardo ein gefallener Engel, in Himmel und Hölle gleichmäßig daheim, und dabei ein moderner „décadent“ — wie Swinburne es war und Baudelaire. Ungefähr ebenso schildern ihn die Russen, der Kunsthistoriker A. L. Wolynski (dessen „bizarres“ Buch freilich nicht übersetzt, aber durch Auszüge bekannt ist) und der von ihm beeinflusste Dichter Mereschkowskij, der mit seinem Leonardo-Roman (deutsch 1903) Tausende von Lesern fand. Mereschkowskij hat die Aufzeichnungen Leonardos im Original und besser studiert als mancher Forscher; aber natürlich hat er seine Funde verwendet und umgestaltet wie er es brauchte. Auf seinem Werk, einem *Dichtwerk*, fußt größtenteils die Arbeit eines Mannes der Wissenschaft, des Professors Sigmund Freud, der den Roman als eine der Quellen seiner Abhandlung „Eine Kindheitserinnerung des

Leonardo da Vinci“ (1910) benützt, eine zweifellos sehr geistreiche, wenn auch etwas weit hergeholt — Konstruktion. Freud wird es selber bange vor seinen Folgerungen, die, wie er fühlt, auf zu spärlichem Material beruhen, und er fragt sich — ganz mit Recht — ob er nicht eigentlich „einen psychoanalytischen Roman“ geschrieben habe. Vertrauend auf eine Traumphantasie Leonardos¹, auf Angaben Mereschkowskij's, auf eine Auswahl durcheinander geworfener, weil chronologisch nicht geordneter, vincianischer Fragmente, die er den verschiedenen Sammlungen des J. P. Richter, des Solmi usw. entnahm, und schließlich gestützt auf eine, unseres Erachtens mißdeutete Stelle in Vasaris Biographie², kommt Freud zu dem Schluß, Leonardo sei durch seine seelischen Erlebnisse, die vor sein 5. Lebensjahr fallen, ein Homosexueller geworden, allerdings einer, der als hochsittliches Wesen seine Triebe in rastloser Forscherarbeit abreagiert. Jedoch da er auch Künstler war und da er sein Leben niemals als Vollmensch ausgelebt habe, sei er eine zwiespältige Natur geblieben, die keines ihrer Werke bewältigen konnte und mit gar nichts fertig wurde. So blendend wirkt Freud durch die Führung seiner Beweise, daß er nicht nur die vielen, allzuvielen Laienleser seiner Schriften, sondern auch Leute von Namen gewonnen hat. Bedeutet es auch nichts, wenn ein Richard Muther Leonardo als einen freien Geist verherrlicht, der sich (angeblich) über die Gebote christlicher Moral erhaben gedünkt, so wirkt es schon bedenklicher, wenn ein bedeutender Kopf und hervorragender Mensch wie Julius Schlosser von Freuds „merkwürdig einseitigen, aber tiefgehenden Ausführungen“ spricht („Die Kunstliteratur“, 1924 erschienen, der Passus aber schon 1918 geschrieben). Noch stärker beeinflußt ist der sonst so umsichtige Erich Panofsky, der in seiner prachtvollen Schrift „Dürers Kunsttheorie“ (1915) nach einer bewundernden Charakteristik unseres Meisters, doch als letzten Schluß ausspricht, Leonardo habe „kein Ziel, keinen Freund, keine Frauen“ gekannt. Die Natur ergründen und sie künstlerisch formen wollen, — ist das kein Ziel? Und keinen Freund! Nun ja — Puschkin drückt die Ursache in einer sehr berühmten Zeile seines Gedichtes „An den Poeten“ aus. Er ruft diesem zu: „Du bist ein Zar,“ (in der Bedeutung „Selbstherrscher“) „so lebe denn allein!“³

¹ Zur Bequemlichkeit des Lesers hier der Wortlaut der vincianischen Aufzeichnung: „Questo scriver distintamento del nibbio par che sia mio destino, perchè nella prima ricordatione della mia infantia e' mi pareva che essendo io in culla, che un nibbio venisse a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbri.“ (C. A. Fol. 66 v.)

² Vasari schreibt: „Prese in Milano Salai Milanese per suo creato il qual era vaghissimo di grazia e di bellezza, avendo begli capegli ricci ed inanellati de' quali Leonardo si diletto molto.“ Hieraus entnimmt Professor Freud, Leonardo habe nur auffällig schöne Knaben und Jünglinge zu seinen Schülern genommen, die es zu nichts Besonderem brachten, weil er sie „nach ihrer Schönheit, nicht nach ihrem Talent ausgewählt“ . . . Es wird übrigens so vielerlei aus dem Umstande geschlossen, daß Leonardo einmal Salai einen Mantel aus Silberstoff mit grünem Samtbesatz machen ließ. Das geschah wohl für einen festlichen Aufzug oder eine künstlerische Veranstaltung. Schwerlich gestatteten die strengen Kleidervorschriften der Sforza einem bürgerlichen Jüngling, in Silbergewändern durch die Straßen von Mailand zu stolzieren.

³ Die wunderbare Kürze des russischen Wortlautes: „Tüi Zar! shiwji adjinn!“ geben wir mit unseren Schriftzeichen wieder.

Die allzu Großen sind zur Einsamkeit verdammt. Wie Goethe nach Schillers Tode nur mehr seine Zelter, Riemer, Meyer, Tischbein e tutti quanti hatte, so Leonardo, in steter Ermanglung eines Schiller (Bramante taugte nicht zum Freund), eine Reihe braver Leute, mit denen er kameradschaftlich verbunden war. Mit Ambrogio da Predis wohnte und arbeitete er jahrelang gemeinsam; er lernte viel von Luca Pacioli, der ihn, als er Mailand verließ, nach Venedig und nach Florenz begleitete; auch an anderen Freunden fehlte es nicht. Nun und Frauen! Was wissen wir denn von ihrer Rolle im Leben der Giotto, Brunelleschi, Masaccio, Donatello? Und wen gehen diese intimen Sachen etwas an? Genügt es nicht, daß Leonardo der große Madonnenmaler war, daß er die Frau und fast nur die Frau dargestellt hat? Daß er die Mona Lisa und die Leda geschaffen und mehr vom Weib gewußt hat als irgendwer in jener Zeit? Glaubt man denn, solche Erkenntnis erwerbe einer bloß, indem er die Frauen anschaut? Eine gewisse „Frigidität“ wird Leonardo allgemein nachgesagt. Wer sich intensiv mit den Werken, Zeichnungen, Merkheften des Vinci beschäftigt hat, kann so nicht denken. Seine Papiere verraten, daß Leonardos Herz alles erlitten hat, was andere Herzen erleiden, ja vielleicht manches stärker und tiefer und deshalb verschwiegener. Von seinen Jahren stürmischer Jugend wissen wir freilich nicht viel Sicheres. Bloß eines fällt auf, daß alle seine Entwürfe für die Katzenmadonna und ebenso die Kompositionsskizze für die Anbetung der Hl. Drei Könige ein und dasselbe jugendliche Wesen darstellen, — vielleicht gerade jene „bionda dj 16 annj“, die er sich auf einem berühmten Louvreblatt angemerkt hat¹, und die ihn offenbar jahrelang fesselte: ein reizvolles, sehr kindliches Geschöpf mit eher großem rundlichem Kopf und schwarzen Riesenaugen. Höheren Wuchses, reifer, veredelt, wollte er dieses liebliche Frauenwesen als Mutter Gottes auf der Epiphaniastafel verewigen, und in dieser Idealisierung sehen wir sie auch noch auf den Zeichnungen zu einer Anbetung des Kindes, die im Metropolitan Museum zu New York aufbewahrt sind. Sollte die lange künstlerische Beschäftigung mit diesem köstlichen Ding nicht wärmere Gefühle ausgelöst haben? Auf einem Blatt des Codex Atl. (Fol. 4 r^b), das er in den Krisentagen vor seiner Abreise nach Mailand benutzte und das so viele Zeichen ganz verzweifelter Stimmungen trägt, finden wir von seiner Hand die Halbzeile eines Sonettes von Petrarca zitiert. „Samor nonne che dunq“ — „S'amor non è che dunque (è quel ch'i'sento)“; auf einem anderen Blatt aus dieser Zeit steht ein Gedicht, das an Leonardo gerichtet, aber mit Tinte überschüttet ist, so daß wir nur mehr lesen: „lionardo mio non“ und von einer anderen Zeile: „do“ (lies: „deh“) „Lionardo perche tanto penate“ . . .

Hierauf kommt Mailand. Unsere Florentinerin ist einstweilen ganz verschwunden. Leonardo hat den Auftrag, Cecilia Gallerani zu malen, welche die „femina“ des

¹ Auf der Vorderseite des Louvreblattes Nr. 2258 mit den Studien für die Hl. Drei Könige. Es ist behauptet worden, Leonardo habe nicht „una bionda“, sondern „una benda“ geschrieben. Was das heißen soll, weiß ich nicht; ich besitze jedoch eine kleine Zusammenstellung ähnlicher verwechselbarer o und e, die ich bei Leonardo gefunden habe und die meine Lesart rechtfertigen.

Lodovico Sforza ist. Auf einem gefalteten Blatt des Cod. Atl. (Fol. 297 v^a), welches Risse und Löcher aufweist, hat Leonardo mit Silberstift eine weibliche Gewandfigur von übermäßiger Länge und regelmäßigen Gesichtszügen aufgezeichnet; doch beim Nachfahren der Linien mit einer groben Feder bekam der Umriß etwas merkwürdig Starres; dennoch scheint es eine Studie nach der Natur zu sein und manches, besonders Mund und Kinn, erinnert an Cecilia, das heißt an das Bildnis der „Dame mit dem Hermelin“. Über dieser Skizze steht in schöner Schrift geschrieben, von links nach rechts, das Bruchstück einer poetischen Schilderung. Kehrt man den Papierbogen aber um, so liest man, von der gleichen Hand und ganz an den Rand gesetzt, die Worte: „M^a d. Cecilia || amatissima mia diua || lecta la tua suau^a“ — also: „Magnifica domina (oder donna) Cecilia, amantissima mia diva, letta la tua suavissima“ — den Rest raubt uns ein neidischer Riß. Wer mochte das geschrieben haben? Luca Beltrami behauptet, Leonardo selbst! Wir kennen die Schrift seiner rechten Hand in der Verschiedenheit seiner Lebensepochen nicht so genau wie die seiner linken. Aber in Momenten der Erregung konnte Leonardo alle höfische Form vergessen und sich des vertraulichen altflorentinischen „du“ bedienen wie es hier geschieht. (S. auch den Briefentwurf an den Moro von 1495/96, C. A. Fol. 315 v.) Schrieb *er* also diese Worte? Oder hatte er das Konzept etwa jemandem diktiert? Konnte er wirklich ganz den Kopf an die Geliebte des Moro verloren haben? Man möchte es kaum glauben. Und dennoch — von der gleichen Schrift finden wir auf dem gleichzeitigen Folio 372 v^b des C. A. aufgezeichnet: „Amatis^a“ und darunter: „Amor omnia vincit et nos cedamus amori“ — ein Satz, den Leonardo selbst noch anderswo in der gekürzten Form: „Amor omnia vincit“ hinschreibt. Gleichgültig übrigens, ob Leonardo für Cecilia entflammt war oder nicht. Wir haben anderes.

In die Mailänder Frühjahre fallen die tiefempfundenen, herrlich gezeichneten weiblichen Studienköpfe, die kaum vom Griffel eines für Frauenreiz fühllosen Künstlers stammen. Wir finden darunter jenes Turiner Bildnis, das Leonardo in den rätselvollen Engel der Grottenmadonna umgebildet hat. In letzterem Gemälde taucht dann ein neuer Typus auf, den am besten Walter Pater charakterisiert, wenn er von „those heavy German foreheads“ spricht — „too German and heavy for perfect beauty“. Wie eine Vorahnung dieser Physiognomie berührt uns das Mädchenkonterfei mit dem Blätterkranz, dessen Anmut auch eine fremde Überarbeitung nicht zerstören konnte (Gabinetto delle stampe der Uffizien). Hier schon die hohe Stirn mit der Auswölbung über den Brauen, die auch noch die Schläfe überbuckelt. Stilisiert, die Wange schmaler, die Denkhügel mächtiger, erkennen wir dieselbe Kopfform an der Madonna delle roccie des Louvre. Und sie läßt den Meister nicht mehr los, diese Form. Immer von neuem, schwächer, stärker ausgeprägt, finden wir sie bei den Frauengestalten, die Leonardo schafft, bis tief in das nächste Jahrzehnt hinein. Wir können sie an den Heiligen Anna und Maria (Karton und Gemälde) feststellen. Und wir begegnen ihr, ganz besonders ausgebildet, beim Porträt der Mona Lisa. Dieser eigensinnige Stirnbau ist ja eigentlich gar nicht schön,

fast unnatürlich und jedenfalls so persönlicher Art, daß man ihn nicht für eine Erfindung halten kann. Ein starkes Gefühl für irgendein lebendes Wesen, das diese Kopfform besaß, hat ihre Linien in das Hirn des Künstlers eingebrannt . . . Welche Rolle dann das Bild der Gioconda im Schaffen Leonardos spielt, braucht man kaum zu betonen. Der Meister wird es niemals müde, ihr Lächeln, die wunderbaren Linien ihres Nackens, den schwellenden Ansatz ihrer Brust zu wiederholen. Jahrelang dichtet er an ihrer Erscheinung weiter; er gestaltet sie zur Leda um, zur Madonna mit der Garnwinde; sogar der Johannes des Louvre trägt noch ihre Spur. Überflüssig der banale Roman, den Mereschkowskij um Maler und Modell gesponnen; zu solcher Wirkung genügt die reiche Natur Leonardos, die so viel Eigenes in die Mona Lisa goß, und es genügt die tiefe Sensibilität für alles Weibliche, die auch den alternden Künstler nicht verließ.

Man führt als Beweis für Leonardos Abscheu vor sexuellen Dingen gern gewisse Aussprüche ins Feld, die er natürlich getan, doch aus dem Verstand, nicht aus dem Gefühl heraus, nicht als junger, heftigen Leidenschaften unterworfenener Mensch, sondern zum Teil als warnender Beobachter, als Erzieher der ihm anvertrauten Schüler, als einer, der erlebt hat, was im Kreise des erlauchten Lorenzo, was am Hof des Moro, was in der Familie der Borgia, und teils vor seinen Augen sich abgespielt. Weniger bekannt als seine asketischen Äußerungen sind aber andere, die Dr. Emil Möller auf einem anatomischen Blatt des Weimarer Schloßmuseums gefunden und in der *Raccolta Vinciana* (1930, Beiheft) veröffentlicht hat, wo man sie im Wortlaut nachlesen mag. Da sagt Leonardo, wenn die Liebe der Frau zu dringlich ist und die des Mannes lau, so werde das Kind des Paares nicht viel wert sein, niedrigen Sinnes und von grobem Verstand. Ist der Mann zurückhaltend und ohne Kraft, so hat er nur zornmütige und fragwürdige Nachkommenschaft. Wenn aber das Paar in großer Liebe und starkem Begehren zusammenkommt, „*allora il figliolo fia di grande intelletto esspirituoso evivace e amore vole*“. Das klingt anders, immerhin ganz menschlich.

III.

Es wird vielleicht nicht überflüssig sein, hier einmal auch die Gegenprobe zu machen, um zu erfahren, was uns die vincianische Hinterlassenschaft über das Verhältnis des Meisters zum männlichen Geschlecht erzählt. Wir können für diesen Zweck die Manuskripte beiseite lassen, die völlig schweigen, und wollen uns besonders an die Zeichnungen halten, die mehr als die ausgeführten Werke vom Wesen eines Künstlers verraten. Wir streifen flüchtig die früheste Emanation des vincianischen Genies, die schöne Aktstudie für einen hl. Johannes¹, mit Silberstift

¹ Merkwürdig, wie Kopfform und Züge des Modells an die Studie zu einer hl. Jungfrau mit dem Kind (Kupferstichkabinett in Dresden) erinnern, die man Verrocchio, Credi, aber auch Leonardo gegeben hat und die für die kleine Madonna, vormals Dreyfuß in Paris, verwendet wurde. Die meisten schreiben dieses Werk dem Credi zu. Niemals, weder früh noch

auf blauen Grund sorgsam, mit noch zagender Hand ausgeführt (von Müller-Walde entdeckt, Windsor 12.572), und ebenso die Skizze vom Jahre 1478, die so kühn und geistreich einen schwärmerisch aufblickenden Jüngling der verzehrenden inneren Flamme eines Greises gegenüberstellt (Uffizien; auch hier, wie beim folgenden Blatt, Müller-Walde der Entdecker). Wir verweilen aber bei dem schönen und für uns höchst wichtigen, 1478/79 entstandenen Studienbogen, der in seinem ganzen Ausmaß von 40·2 cm Höhe auf 28·9 cm Breite mit Gestalten und Köpfen bedeckt ist. Wir zählen elf Figuren, alle im Profil und gewissermaßen gruppiert um den Lockenkopf eines Knaben von 10—12 Jahren, mit Augen voller Sehnsucht und Lippen voller Schmöllerei. Die Linien seiner Züge als *tema a variazioni* benützend, macht Leonardos geschmeidige Feder daraus eine Imperatorenphysiognomie, eine kindlichbefangene Mädchengestalt, eine schon selbstsichere junge Fran, dann alternde und alte Männer, bis kein Raum auf dem Papier übrig bleibt, er das Papier umwendet und auf der anderen Seite, neben, über, unter einer großen Madonnenskizze die Phantasie weiter spielen läßt, eine Reminiszenz seines Verkündigungsendels auffrischt, Kinder, Jünglinge, Greise, Löwen, Drachen, auf eine gewisse Ähnlichkeit hin gesehen, aneinander reiht. Und das alles hat scheinbar der schöne Knabe des recto angerichtet, den Leonardo aus seiner Einbildungskraft zog und der dem gleichen Formenkreis wie der David des Verrocchio entstammt (unser Blatt in Windsor trägt die Nummer 12.276). Die Idealgestalt des knabenhaften Jünglings, der den Mittelpunkt unseres Studienblattes darstellt, sie verkörpert das einzige sogenannte männliche Wesen, dessen Züge in Leonardos Seele ein dauerndes Leben führen.

Reichlich ein Jahrzehnt später taucht der gleiche Lockenkopf in den Papieren Leonardos neuerdings auf; immer kühner, edler erscheint das Profil. Sogar in den anatomischen Blättern begegnen wir der schönen Gestalt, und da setzt ihr einmal der Meister ein Herz in die Brust, aber wie zum lustigen Spott in die verkehrte, in die rechte Seite. Ein andermal erinnert er sich, wie schon vorher, an die leise Ähnlichkeit mit dem Verkündigungsendel, den er hinzeichnet, doch nur um ihn zur Demonstration der Luft- und Speiseröhre sowie der Eingeweide zu mißbrauchen. Den aufmerksamen Beschauer will es sogar bedünken, als habe Leonardo das schöne Profil, das er langsam aus- und umgebildet, für die herrliche Gestalt mit der Lanze verwendet, die er ganz spät — A. E. Popp meint, erst in Frankreich — als Kostümfigur für ein Fest geschaffen hat (Windsor 12.574). Dr. Emil Möller verfißt, nicht ohne Grund, die Ansicht, Leonardo habe in jenen zahlreichen Skizzen der Mailänder Jahre das Porträt des vielberühmten und wenig gekannten Salai fest-

spät, zeigte Credi eine solch heftige Goldglut der Farbe, nirgends solche Ölbeimischung, solch körnigen Auftrag des Pigments; auch spricht gegen ihn die Behandlung der Landschaft mit ihren Gruppen von Büschen und Bäumen, die Credi immer einzeln setzt. Die Tafel entstand in der Werkstatt und nach den Angaben des Verrocchio, die malerische Ausführung überließ Andrea wohl der Anfängerhand seines genialen Schülers Leonardo.

gehalten. Es ist sehr möglich, aber da wir den Grundtypus dieser Studien schon auf dem Blatt von 1478 finden konnten, so muß sich die Seltsamkeit begeben haben, daß Leonardo einem Geschöpf seiner Phantasie leibhaftig in dem zehnjährigen Salai begegnete, den er 1495 in sein Haus und seine Werkstatt nahm. Wenn das richtig ist, so erschien das dem Meister schicksalhaft, als ein Wink von oben, und es erklärt, wieso er mit dem Knaben, den er als lügenhaft, genäschig, diebisch schildert, nicht die Geduld verlor. Die Nachrede behauptet freilich, in Leonardo habe sich für diesen Salai ein schwärmerisches Gefühl entwickelt. Ich suche danach, allein mir scheint, es klinge durchaus nicht wie Verliebtheit, wenn der Meister da und dort feststellt, Salai habe ihn bestohlen. Noch 1497 sagt: „Salai rubò i soldi“ (fünf waren es!). Fast neunundzwanzig Jahre hindurch lebt Salai in Leonardos Hause; er begleitet ihn nach Florenz, nach Rom, auch nach Frankreich (obschon er beim Tode des Meisters abwesend war).

Leonardo benützt ihn als Malgehilfen, als Träger vertraulicher Botschaften (s. 1508), als Führer seiner kleinen Hauswirtschaft. Er nennt ihn in Briefen seinen Schüler (Vasari nennt ihn bloß seinen „creato“, was mehr, aber auch weniger ist); in seinem Testament bezeichnet ihn Leonardo als seinen „servitore“, die halb dienende Stellung des Lehrjungen von 1490, der die Stuben kehrt, die Farben reibt, Gänge macht und den man dafür nährt, kleidet, ausschilt und beschenkt, in dieser Rolle erhielt ihn der Meister sein Leben lang¹. Ganz anders stand Leonardo zu Francesco Melzi, den er belehrte, benützte, jedoch immer als jungen Herrn behandelte. Von den anderen Schülern Leonardos steht in den Schriften des Meisters nichts, was auf innigere Beziehungen schließen läßt. Auch im künstlerischen Werk finden wir durchaus keine Spuren, die auf eine Vorneigung Leonardos zum eigenen Geschlechte deuteten. Er malt keine männlichen Porträts. Seine Studienköpfe dienen bestimmten Arbeiten. Niemals begegnen wir in seinen Arbeiten einem Typus, der sich durchsetzt, wie man es bei seinen Frauenbildern nachweisen kann. Die Verwandtschaft zwischen seinen Entwürfen zu einem kreuztragenden Christus (Sammlung der Akademie in Venedig), einem hl. Petrus (Albertina, Wien), einem anderen Apostel (Federzeichnung, Museum Fodor in Amsterdam, längst von Möller erkannt, doch erst von Adolfo Venturi 1927 in seinen „Studi dal Vero“, S. 60, publiziert) — beruht auf keiner Ähnlichkeit der Formen, sondern des Ausdrucks einer tiefen Verzweiflung an der Welt, die Leonardos eigene Stimmung jener Jahre verkörpert. Eine gleiche Trostlosigkeit hat kaum ein anderer Maler jemals dargestellt.

Sonst haben wir noch die meisterhaften Studien, die im „Letzten Abendmahl“ Verwendung fanden (darunter die schönen Zeichnungen für die beiden jugendlichen Apostel, Philippus und Jakobus major, Windsor 12.551, 12.555) und aus noch späterer Zeit die Kriegerköpfe, die als Vorbereitung für den Carton der An-

¹ Daß Salai der Werkstatt Leonardos als „Kopfmodell“ diente, hat schon Emil Möller dargelegt. (Siehe seine Studie „Salai und Leonardo da Vinci“, 1928, im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen in Wien, Sonderheft 16.)

ghiarischlacht dienten (drei Blätter im Museum der bildenden Künste, Budapest). Überdies viele Aktzeichnungen nach Körpern mit „guter Muskulatur“, technisch bewundernswert, ohne jede gefühlsmäßige Prägung, ganz deutlich nur dem einen Zweck verpflichtet, das künstlerische und anatomische Studium zu fördern. Nirgendwo finden wir eine brauchbare Unterlage für die Freudsche Hypothese, keinerlei Anzeichen für die sexuelle Abirrung Leonardos, die seine Hand ja doch einmal verraten hätte.

IV.

Kommen wir nun zur anderen Hypothese, die Leonardo zu einer Art von Übermenschen, oder besser: Unmenschen macht, zu einem, der nicht Grauen, noch Rührung kennt und den keine menschliche Beziehung zu binden vermag. Als Beweis für diese Auffassung beruft sich Freud auf die Art, wie Leonardo vom Moro und seinem Untergang berichtet, auf die trockene Notiz, die den Tod seines Vaters meldet. Wer an Niederschriften aus jener Epoche gewöhnt ist, der fühlt ganz deutlich die Erregung zittern, welche beide Aufzeichnungen veranlaßt hat. Leonardo schreibt ja kein modernes Tagebuch mit „sentiments“; übrigens waren auch die echten Tagebücher von damals, die Erinnerungen der Rinuccini, der Landucci, der Masi in sachlichem Chronikstil abgefaßt. Es braucht uns andererseits nicht wunderzunehmen, daß die vormalige Einstellung zu Schreckensszenen doch eine andere war als die unserer Zeit. Die Ereignisse, an die man sich von Jugend auf gewöhnen mußte, stumpften ab. Erinnern wir uns nur, was die Leute damals zu sehen und zu hören bekamen — die Greuel der Volksrache an den Pazzi und Konsorten nach der Ermordung des Giuliano de' Medici in Florenz; die Straßenszenen bei und nach der Bluthochzeit der Baglioni in Perugia; die Vorgänge nach der Verschwörung der Barone in Neapel; die Ereignisse an den päpstlichen Höfen des Innozenz, des Alexander in Rom, nicht zu sprechen davon, was man täglich in der Behandlung von Verbrechern erlebte: das Schreien der Gefolterten, der Anblick des Kneipens mit glühenden Zangen auf dem Weg zum Galgen, zum Rad, zum Holzstoß¹. Rufen wir uns ins Gedächtnis zurück, daß eine Frau von der Güte, der Bildung, dem Zartgefühl einer Madame de Sévigné es sich nicht entgehen ließ, mit ihrer Equipage hinauszufahren, um der martervollen Hinrichtung der Marquise de Brinvilliers wie einem Schaufest beizuwohnen. Wirft man einem Leonardo etwa vor, daß er Ähnliches mit ansah, ohne in Worte der Empörung auszubrechen, so ist dagegen anzumerken, daß der studierende Beobachter, der Arzt, der Künstler das Recht einer anderen Einstellung hat als Hinz und Kunz. Ganz abgerechnet davon, daß wir nicht entscheiden können, ob wir gewöhnliche Menschen der Gegenwart wirklich besser oder ob unsere Nerven nur schlechter geworden sind.

Was nun die Frage betrifft, wie sich Leonardo in der Freundschaft, in der Liebe verhielt, so glauben wir, auf diesen Seiten einiges zu ihrer Klärung beigetragen zu

¹ Siehe das Tagebuch des Landucci.

haben. Sein warmes Gefühl für seine Angehörigen ist reichlich bezeugt. Seine Mutter nahm er höchstwahrscheinlich zu sich und behütete ihre letzten Jahre. Welche innigen Beziehungen er zu seinem Oheim Francesco unterhielt, demselben, der zwar in der Zunft der Seidenhändler eingeschrieben war, aber in Vinci lebte und „nichts tat“, d. h. der wohl nur ein künstlerischer Träumer war, — wie sehr Onkel und Neffe sich verstanden und liebten, ist bekannt. Als Leonardo 1482 sich vor seiner Abreise aus Florenz in seelischer Not und Geldbedrängnis befand, scheint er sich als letzten Ausweg an Francesco gewendet (C. A. Fol. 4 r^b), später einmal wieder Francesco ausgeholfen zu haben¹, der ihm, wie schon gesagt, seine Habe vermachte. Mit seinen Brüdern, die ihn anfeindeten und mit ihm prozessierten, söhnte er sich völlig aus und hinterließ ihnen sogar all sein Bargeld. An das „Haupt“ dieser Brüder, Ser Giuliano, will er einmal schreiben und redet ihn als „amat“ an². Wie er zu seinem Vater stand, zu seinen übrigen nahen Verwandten, entnehmen wir Bruchstücken uns erhaltener Briefe (C. A. Fol. 62 r., 132 r., 202 v. usf.).

In einem dieser Briefe, die er an seine „geliebte“ Stiefmutter richtete, erwähnt er seine Schwestern. Die eine, Violante, geboren 1485, wissen wir verheiratet. Die jüngere, 1491 geboren, hieß Margherita. Nun finden wir im Codex Arundel des British Museum eine Mona Margarita erwähnt, die uns ein Rätsel zu raten aufgibt. Im Lauf von etwa zwei Wochen erhält sie von Leonardo zehn Dukaten, 62 Soldi di Lira und 11 Dinari. Um zu wissen, wieviel das bedeutet, muß man die Summe nach dem Geldwert von heute mindestens verfünffzigfachen. Leonardo zahlt dieses Geld nicht selber aus, sondern in seinem Auftrag ein ungenannter Familiare, der im Mai 1504 Leonardos Kasse führt³. An eine galante Beziehung Leonardos zu dieser Mona Margarita ist nicht zu denken; eine solche bestreitet man nicht aus dem Haushaltungsgeld. Neben der Aufzeichnung der ersten Ausgabe für Mona Margarita steht auch eine andere von 58 Soldi für das „resotere“ (rassodare, befestigen, herstellen) eines Ringes. Und bei der Schlußrechnung steht vor dem Namen der Mona „de cavali“, de' cavalli, Pferde. Nirgends in den Manuskripten Leonardos, außer auf den erwähnten Blättern des Codex Arundel, weder vor noch nach dem Mai 1504, erscheint der Name „Margarita“. Was daraus machen? Im ganzen Kreis Leonardos, soweit ihn nicht der Staub von Jahrhunderten bedeckt, gibt es nur eine Margarita — seine Schwester. War es nicht möglich, daß sie um diese Zeit Hochzeit gehalten, daß Leonardo ihr einen Ring geschenkt, die Pferde bezahlt, die die Braut und ihren Corredo in das Haus des Gatten und zurück in das der Eltern führen sollten, wie es der Brauch vorschrieb, daß er ihr überdies Geld für allerlei Einkäufe gab? Mitte Juli stirbt Ser Piero da Vinci, ihr Vater, hochbetagt; daß seine Verhältnisse nicht mehr glänzend standen, ersieht man aus den Verkäufen von Grundstücken, die er in Vinci besaß und aus der geringen Habe, die er hinter-

¹ Siehe C. A. Fol. 214 v^a.

² Der Wortlaut: „Carissimo e amat || Carissimo e amatiss^o Julio F caris“ (C. A. Fol. 114 r^a).

³ Siehe Anhang, II.

ließ. Vielleicht war er im Mai schon krank, und Leonardo half brüderlich mit, die Kosten der Heirat zu bestreiten. Allerdings war seine Schwester erst 13 $\frac{1}{2}$ Jahre alt, was Bedenken erregen könnte, wüßten wir nicht, daß in Frankreich die Mädchen schon mit 12 Jahren heirateten, was auch in Italien für statthaft galt; obwohl bei der Florentinerin das herkömmliche Heiratsalter jener Epoche zwischen fünfzehn und siebzehn lag. Alessandra Macinghi negli Strozzi spricht von einer der Bräute, die sie für ihre Söhne als möglich ins Auge faßt und die erst 14 $\frac{1}{2}$ Jahre zählte, woran sie gar nichts Auffallendes findet . . . Für unseren Deutungsversuch wirkliche Sicherheit zu geben, bekennen wir uns natürlich außerstande; wir wissen nur, daß ein Verhalten Leonardos, wie wir es schilderten, gänzlich zu dem Familiengefühl stimmen würde, das zwischen 1500 und 1512, d. h. also in den Jahren, die der Meister wieder größtenteils in der Heimat verbrachte, zu neuer Blüte gediehen war. Vielleicht trug dieses Familiengefühl zur Entstehung der zeichnerischen Skizzen bei, die wir hier besprochen haben und an deren Hand wir einmal versuchen wollten, aus dem Material der künstlerischen Arbeit und der durchforschten Manuskripte Leonardos die Physiognomie des Meisters enträtseln helfen. Wir bilden uns dabei gar nicht ein, wir vermöchten bis auf den Grund seiner Seele zu dringen. Er ist nicht einfachen Wesens, er sah nicht aus, so lieb und gut und professoral wie auf dem Profilbild der Windsorsammlung, mit den matten Augen und dem hübschen kleinen Mund. Er kam vom Mittelalter her und er ragt in die Neuzeit auf; die tiefere, gleichsam chthonische Unterlage seiner Natur bricht immer wieder in die jüngere, verstandesmäßige Bildung des modernen Menschen ein, in all die „ratio“, die er in sich entwickelt hatte und „verwirft“ sie, um es geologisch auszudrücken. So liegen denn in seinem Geiste die verschiedenen Schichtungen wie bei den Gebirgszügen unserer Erde über- und durcheinander und verwirren den oberflächlichen Beobachter. Fügen wir dazu noch ein anderes, undurchschaubares Element, das aus dem dämonischen Wesen des Genies entspringt; aber auch dies Dämonische ist, soweit es sich künstlerisch äußert, vom allgemein Menschlichen nicht abzutrennen. Denn nur aus der Fülle und Wärme des Gemütes zieht die Phantasie die ihr gemäße Nahrung; nur aus einer „schönen Schwärmerseele“ wird das große Kunstwerk geboren, das den Wechsel der Zeiten überdauern kann.

DOKUMENTARISCHER NACHTRAG

I.

DIE WISSENSCHAFTLICHEN RANDNOTIZEN DES WINDSORBLATTES 12.641

A.

Nr. 12.641/verso (Abbildung 1)

(Links oben, quer geschrieben:)

p̄ che lacqua passa || ta p̄¹ isspiracholo  || nonosserva lafigu || ra del suo spiracho || lo _____
 (links, zwischen der Figur, die eine Sackpfeife bläst und Kapillarröhrchen, eines gerade, eines gekrümmt, die in Gefäße mit Wasser tauchen:)

Lalissa djtela lina laquale || poiche e bagnata sara messa ī || parte p̄ diritta linea nolar || so dellacq^a epparte nellaria || quella parte dellaria sassciu || ghera parte si epparte no he || quella parte che nō secha ra nel || medesimo dj. nōsechera || inetterna essendo permanē || te latela infrallaria ellacq^a || nella fonte _____

(links, zur Figur:) velocita dj tardita

(weiter unten am Rand; der erste Absatz ist von Leonardo durchstrichen:)

Lacque (sic!) chessimo || ve p̄ li fiumi ino || gni grado dj moto editēpo pas || sa cone qual quāti || ta machon varie || tardita e velocita dellalzare il || perchussore

El moto dellapa || rechio cheffa lo || mo neluoler dare || grā p̄ chussio ne inva || so _____
 Elmoto dellapa || rechio deluolere || scarichare intras || se esso p̄ chussore _____

(neben dem zweiten Absatz:)

Lacqua chessimove antorno(?) || p̄ lifiumj inongnj grado dj mo || to edj tenpo pasa conequal || quātita macon varie velo || cita ettardita

(Zwischen den zwei menschlichen Figuren:)

delloscartiare (?) ilcolpo || adesstra ossinjstra _____

(Über die mit Bleistift vorgezeichneten Beine eines Mannes hinweg notiert:)

Lacqua cheddjsciēde infrallaria

lacqua chedacondotti djsciēde infrallaria || (durchstrichene, nicht lesbare Silben)

(durchstrichene, nicht lesbare Silben)

(In der Mitte, unter einem Gefäß mit eingetauchtem Heber:)

Le cose equali nō si suḡano || infra loro _____

(Unter einem anderen Gefäß:)

Laqua in

(Oben rechts, über einen gezeichneten Stängel hinweg geschrieben:)

selacqua che p̄sesimove sopā ilfondo del suo canale || s ospignje ottira luna parte laltra _____
 sella parte dellacqua chep̄ sesimove ||

sellacqua che p̄ sesimove tira ossospignje luna || parte laltra _____

selle (sic!) parte dellacq^a continua chepersesimove || tira no ossospjngħa luna laltra o no. || sellacq̄a si muovedasse o emossa da altri _____

lacqua simove mediāte (?? durchstrichene Wörter) piv || o mē se chondo ilsito piu o me no declinante ||

¹ Leonardos Sigle, die „per“ (oder „pr“, „pro“) bedeutet wird hier wiedergegeben durch das Zeichen: „p̄“.

(rechts, unter der Figur:)

se a b eppi || eno dacqua || echosi a c || ab si votera || e cosi a c(?) si || quasi al(?)

(unter der gleichen Figur:)

de chondotti dacqua^a dipari quātita e obliquita (ausgestrichenes Wort) ||

El chiuso ro e

(in der Ellipse:)

^{sēplice}
a b obliquita he a c obliquita flessuosa || son corsi dacqua dj pari moto provasi || \bar{p} che a d
obliquita he e f he g h e cosi i c || jnsieme giunti fanno la ligna a b elle linje || della equalita d e
f g h i nonsimettano in || conto dobbliquita \bar{p} che son piane

(darunter:)

piu velocie he la fressuosa a c chella || retta a c (außen rechts, schmale Kolonne zwischen Ellipse
und Fig.!) dove la || cq^a piu || si restri || gnje elle || piu velo || cie ecosi || he conuerso || quādo
iluaso djstrec || ta bocha sara (?? durchstrichen) || sara bene chaldo he || poi conessa bocha
me || so inacqua chalda al || lo[ra] taluaso tirera asse e ēpiera ssi quasi djtale acqua

(nebenan, links davon, der Mitte zu, eine Kolonne:)

essesesoffieraj \bar{p} la detta bocha || laria sicōdensera neluaso es || spigniera tale acqua desso || uaso
(eine Reihe nicht entzifferter Wörter) si che (dann, neben, eine kleine Kolonne, die den Satz ab-
schließt:) laria sia || disdensata

Sehr interessant die verschiedenen Abbildungen von Versuchen mit teils geraden, teils krummen und auch im Knie abgebogenen engen Glasröhren, die in Wassergefäße tauchen; besonders hübsch die Anwendung der Kapillarität auf die „lissta di tela lina“, Leinwandstreifen, die — vielleicht zum Zweck des Bleichens — teils in der Quelle liegen und teils der Luft ausgesetzt sind: wenn die letzteren nicht „zum Teil“ innerhalb eines Tages trocknen, so bleiben sie „inetterna“, in aller Ewigkeit naß. Es ist, bei der Geistesart Leonardos, gar nicht ausgeschlossen, daß er, im Verfolg seiner Gedanken über die Leinwand und ihr Bleichen, zu den Methoden schweifte, wie man den Flachs behandelt und daß die Männer, die mit einer Art von Knotenstock oder Bleuel auf den Boden hauen, die Früchte des Flachses entkörnen und den Bast heraus schlagen; einer der Leute scheint gebückt die Pflanze auszuraufen, er hält sie in der Hand. Man erinnere sich nur an die eine „Prophezeiung“: „Saran reveriti e onorati, e con reverentia e amore ascoltati li sua precetti di chi prima fusse legato, stracciato e martirizzato da molte e diverse battitoie“ (C. A. Folio 370 r.).

B.

Nr. 12.641/recto (Abbildung 2)

do ve lacqua piu sire stringnie quivi he || piu velocie edoue ella piu (siritarda)¹ || (tar) sidjlata
ella e piutarda

la conversa

do ve unacq^a piu velocie ella e piu stretta || edove lacqua eppiu tarda ella he piu || largha
dove ilcorso dunacqu^a e piu stretto ella he || piu velocie || E doue ella e piu largho (sic!) e || lae
piu tardo (sic!)

edo vella e piu velocie ellae piu stretta

do ve icorso² dunacqua e pi || v velocie quivi emē quā ti [ta] || dacqua e dove ilcorsodel || lac-
qua e piu tardo quivi || e piu acqua

dove ilcor so dunacqua e || piu velocie qui vi e men || no acqua Dove li e pi || v tardo qui
vi e piu acqu^a

¹ Die Silben in () sind durchstrichen, die Silben in [] von der Verf. ergänzt. Bei ² schreibt Leonardo das Wort icorso derartig, daß das c eine Kombination von l und c bildet.

La cōversa.

dove il corso dunacqua si || riducie inmē quātita || (qui vie) dove il corso dunacqua si || riducie in minor quātita || qui vi e magior velocita || dj corso e dove

el corsodj quelacqua epiu velo || cie chessi riducie in minor locho || Equello e piu tardo che || ochupa piu spatio

Del corso dj quellacqua che || ochupa piu spatio quello e || piu tardo El corso dj

El corso di quellacqua ettā || to piu tardo quā ella ochu || pa piu spatio

II.

DIE NOTIZEN DES MS. ARUNDEL, BD. II DER GEDRUCKTEN PUBLIKATION

Wir geben den Wortlaut der Notizen der Fol. 148 r. und 149 v., soweit sie unserem Thema dienen. Man ersieht aus ihnen, wie weit Leonardos Leben von dem Dasein der Üppigkeit entfernt war, das ihm Vasari anzudichten beliebt. Der Tagesbedarf für den Haushalt (der 1504 zum mindesten aus den Personen des Meisters, des Salai und des Tommaso besteht) steigt im Mai nicht 31—32 Soldi, für Essen und Trinken, zu anderen Zeiten noch weniger. Überall kommt Fleisch vor; ob es Leonardo aß, ob nur seine Familiaren, ist natürlich nicht zu entscheiden. Es kann auch sein, daß Leonardo bloß zeitweilig als Vegetarier lebte. Pferde hielt er sicher nicht; denn nirgends, außer auf Reisen, finden wir die Kosten für Hafer, für Hufbeschlag aufgeschrieben (dagegen die Notizen während des Rittes nach Rom, mit dem Schüler Lorenzo als Begleiter, wiedergegeben von Calvi, *Manoscritti*, S. 233; die Aufschreibung ist aus C. A., Fol. 18 v. a und b). Das herkömmliche Zeichen für soldo di lira ist schwer reproduzierbar; so begnügen wir uns also mit einem s; d bedeutet ducati, dj ist gleich dinari. Der Schreiber dürfte nach dem Dialekt ein Lombarde sein, — vielleicht Salai.

Folio 148 r.

la matina desantozanobi adj 25 demago nel 1504 || ebj daljonardo vici (durchstrichen) vinci docati 15 doro . e comincai aspense ^{re} sabato

amonamagarita	s 62 dj 4
aresotere. lanelo	s 58 dj 8
panni	s 13 dj
barbere	s 4
hove	s 6 dj
djlbanco. debito	s 7 dj
veleto ¹	s 2
vino	s 9 dj 4
pane	s 6 dj 4
carne	s 4 dj
more	s 2 dj 4
fonghi	s 3 dj 4
insalata	s 1 dj
frute	s 1 dj 4
candele	s 3 dj .
penice ²	s 1 dj
farina	s 2 dj .
domenega	198 .. 8

¹ veleto = veletto, ? Schleier, wie ihn auch Männer um die Reishüte schlangen?

² penice = pennito ?? Gerstenzucker?

pane	s 6 dj
vino	s 9 dj 4
carne	s 7 dj .
minestra	s 2 dj .
frvte	s 3 dj 4
candjle	s 3 dj 4
	3 ¹
lvnidj	
pane	s 6 dj 4
carne	s 10 dj 8
vino	s 9 dj 4
frute	s 4 dj
minestra	s 1 dj 8
	3 ²
Fol. 148 v. martedj	
pane	s 6 dj
carne	s 11 dj
vino	s 7 dj
fruto	s 5 dj
minestra	s 2 dj
insalata	s 1
	3 ²

Auf dem Rest des Blattes 148 v. stehen Anmerkungen und Berechnungen von der Hand Leonardos für die Wasserbauten, die zwischen Florenz und Pisa entstehen sollten, mit Maßangaben für die Aufnahme des Bodens. Ebenso auf Folio 149 r. von Leonardo mit Rötel gemachte genaue Notizen für einen Kanalbau, wohl demjenigen, der zur Ableitung des Arnobettes dienen sollte, um Pisa zu schädigen; dann auch Maßangaben für die Bodenaufnahme. Auf der nächsten Seite setzt dann der Familiare seine Aufzeichnungen fort.

Fol. 149 v.

amona. margarjta	d 5 s 5
atomaso	. , s 14
amona. margarjta	d. 5 s. 2
el dj desanzanobi.	
restasemo. dacordj.	
depagamento	d 3. s 2 dj 4
dj cav ^{al} j. mona. malgarita	
insoma	
	d 14 s 3. dj 4

Nachdem der Schreiber diese Summe gezogen hat, bemerkte er offenbar, daß von den 15 Dukaten, die ihm Leonardo gegeben hatte, noch mehrere Soldi fehlten; der gewissenhafte Mensch scheint daran gedacht zu haben, ob er diese nicht in seine Tasche könnte gleiten lassen; daher die ergänzende Zeile, die hier folgt, die er aber dann bei ruhiger Überlegung durchgestrichen hat:

(a mona margarita s 7)

Résumé

Die Arbeit geht von der Beschreibung eines bisher übersehenen Blattes der k. Sammlung von Windsor aus, fixiert die Zeit seiner Entstehung und knüpft an die einzelnen Skizzen eine Reihe von Erörterungen. So kommt sie zum Schluß, daß die vielbesprochenen Stammelworte Leonardos: „dimmj“, „dammj“ Varianten von Satzfragmenten sind, deren sich schon Verrocchio bediente. Die eigentliche Untersuchung geht von einer Skizze aus, die stilistisch von Michelangelo beeinflusst scheint. Sie verrät sich dabei als Äußerung einer heroischen und dabei tragisch gefärbten Weltanschauung, wie sie Leonardo von seiner Kriegserfahrung aus dem Lager Cesare Borgias nach Hause brachte. In Florenz, in der Nähe der Seinigen, erwacht in ihm verstärkt sein Familiengefühl. Aus der Kreuzung dieser seelischen Motive entstanden dann diese und noch andere Skizzen, die ich in Zusammenhang zu erklären versuche. Von ihnen ausgehend, unternahm ich es, das künstlerische, insbesondere das zeichnerische Werk des Meisters, ebenso wie seine Manuskripte und persönlichen Äußerungen zu durchmustern, um womöglich gewisse Ansichten über das Wesen Leonardos zu entkräften, die sich, ausgehend von Walter Pater über Mereschkowskij und Wolynskij in die allgemeine Auffassung seiner Natur eingeschlichen hatten. Als konzentriertes Gift wirkte dann die bekannte Arbeit des Professors Freud mit ihren geistreichen, doch auf ungenügenden Prämissen beruhenden Schlüssen, die aus einer angeblichen „Frigidität“ des Vinci und aus seiner vorausgesetzten pervertierten Geschlechtlichkeit sein Ungenügen als Forscher wie als Künstler erklären will, was ja sehr einleuchtend wäre, wenn es stimmte. Ich hoffe gezeigt zu haben, daß Leonardo ein ganz normaler Mensch, obschon, mit Verlaub, ein Genie, daher nicht ganz leicht durchschaubar gewesen ist.