

D.B.NO: ab 430
YERNO: ab 422

SONDER-ABDRUCK
AUS DEM
GOETHE-JAHRBUCH
SIEBZEHNTER BAND 1896.

Pier



4.

LEONARDOS ABENDMAHL UND GOETHES DEUTUNG.

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

Am Beginne des Jahrhunderts hatte Gius. Bossi die ihm bekannten Copien von Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie in Mailand durchgezeichnet, um auf dem Wege des Vergleiches zu einer möglichst getreuen Wiederherstellung des fast zerstörten Originals zu gelangen. Im Jahre 1810 veröffentlichte er dann seine Abhandlung »Del cenacolo di Leonardo da Vinci.« Diesen Arbeiten Bossis trat Goethe im Herbst 1817 näher. Karl August hatte Bossis Copien in Mailand erworben, am 16. November verzeichnet Goethe in seinem Tagebuche den Besuch einer Ausstellung dieser Zeichnungen in Weimar, abends liest er dann auch in Bossis Abhandlung. Vier Monate steht die Beschäftigung damit in erster Linie, das Tagebuch gibt Aufschluss über die schrittweise Entwicklung der Studien Goethes, die Correspondenz mit Cattaneo und Mylius in Mailand, über die Personen, denen Goethe seinen eigenen Aufsatz vorlas oder zur Durchsicht übersandte, endlich auch über andere Anregungen, die ihm von aussen kamen, wie etwa Maler Müllers Aufsatz in den Heidelberger Jahrbüchern.¹

¹ Im Goethe National-Museum findet sich überreiches Material für Goethes Abendmahlsstudien, ebenso im Goethe- und Schiller-Archiv, auch im VI. Bd. der Tagebücher passim.

Es ist nicht unsere Aufgabe, dieses allmälige Werden von Goethes Aufsatz »Joseph Bossi. Ueber Leonard da Vinci Abendmahl zu Mailand« zu verfolgen. Wir greifen nur die endgiltige Deutung heraus, die darin von Leonardos Abendmahl gegeben wird. Sie ist uns so vollkommen in Fleisch und Blut übergegangen, dass man nicht bald eine Beschreibung des Bildes, wenigstens keine deutsche, finden wird, in der nicht Goethes gedacht und seine Deutung als »abschliessend« und »unübertrefflich« bezeichnet würde.

Im Nachfolgenden suche ich die Ueberzeugung zu begründen, dass Goethe nicht richtig gedeutet hat. Der Nachweis nöthigt mich, einen langen Weg einzuschlagen, ich darf eine neue, eingehende Beschreibung des Bildes nicht scheuen. Die Betrachtung wird dabei ausgehen vom Originale selbst. Dort ist zwar nicht mehr viel zu sehen und was da ist, sind zumeist Reste der seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts vorgenommenen Restaurationen. Bekanntlich war das Bild in einer für die in Betracht kommende Wand ungeeigneten Technik gemalt und schon Lomazzo und Vasari sahen es ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung als Ruine, von Farben entblösst (quasi affatto annichilato) und 1674 wurde es einer untergehenden Sonne verglichen.¹ Trotzdem ist in wesentlichen Punkten, wie insbesondere für die Art der Vertheilung von Licht und Schatten doch nur das Original selbst massgebend. Zur Vergleichung wird Morghens Stich, von dem ja bekanntlich auch Goethe ausgeht, zur näheren Bestimmung eine Copie der Brera herangezogen werden, die mit dem Namen des Cesare Magnus, eines Künstlers bezeichnet ist, von dem aus den Jahren 1530 und 1533 Werke erhalten sind.² Es wird dem Leser angenehm sein, diese drei Vergleichsobjecte in den diesem Jahrbuchbände beiliegenden Tafeln zur Hand zu haben.

Beschreibung. Im Vordergrunde eines tiefen Saales, der sich in der Schlusswand mit drei Fenstern nach einer Landschaft öffnet, sehen wir an der Rückseite eines quer gestellten schmalen Tisches eine Gesellschaft von Männern. Es tritt deutlich eine Mittelfigur und zwei Gruppen zu je drei Gestalten auf jeder Seite hervor, also im Ganzen 12 bzw. 13 Personen, die wir in der Beschreibung der Reihe nach von der Mittelfigur aus nach rechts und links mit fortlaufenden Zahlen von 1—6 bezeichnen wollen, so dass

¹ Vgl. die Belegstellen bei Bossi a. a. O. S. 26 ff.

² Vgl. Crowe und Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Malerei*, deutsche Ausgabe VI, S. 93 Anm. und Lermolieff, *Kunstkrit. Studien*, die Gal. zu Berlin S. 123.

also R. 6 d. i. Rechts 6 die äusserste Figur rechts, L. 1 d. i. Links 1 diejenige Gestalt links ist, welche sich zunächst an die Mittelfigur anreihet.

Die Mittelfigur sitzt in Vorderansicht da und legt, indem sie den Kopf ganz leicht nach vorn und nach der Seite neigt¹ und die Augen niederschlägt, beide Hände auf den Tisch. Der Kopf ist der eines etwa 30–40jährigen Mannes. Er wird von reich auf die Schultern herabwallendem Haar, das in der Mitte gescheitelt ist, umrahmt, hat eine breite, nicht zu hohe Stirn, fleischige Augenpartien, lange, etwas überhängende Nase, einen breiten Mund mit aufgeworfenen Lippen und spärlichen Bart. Der kräftig modellirte Hals wird von dem halbrunden Ausschnitt eines Untergewandes umrahmt, das, inmitten des Saumes durch eine Agraffe geschlossen, in radial geordneten Steilfalten herabfällt. Quer darüber nach der linken Schulter zieht sich ein Mantel mit hellem Ueberschlag,² der sich, über den Arm herabfallend, nach der Hand zu aufbauscht. Die Hand ist kurz und breit; sie liegt mit der Handfläche nach oben offen auf dem Tische. Die andere dagegen richtet sich mit der Fläche nach unten, die Finger sind auseinander gespreizt und gekrümmt erhoben, während Ballen und Daumen auf der Tischplatte ruhen. Bei Magnus sieht man unter dem Tische deutlich die übereinandergeschlagenen Füsse.

Von der links anschliessenden Gruppe sitzt 1 in Dreiviertelansicht nach rechts gewandt da, hat die Hände mit verschränkten Fingern auf dem Tisch liegen und bildet im Uebrigen eine Art Seitenstück zur Mittelfigur, der sie auch in Kopftypus und Gewandung sehr ähnlich sieht; nur ist das Gesicht bartlos und der Kopf stärker geneigt. Neben ihr sitzt 2 ebenfalls in Dreiviertelansicht nach rechts, aber mit energischer Bewegung des Oberkörpers nach dem Beschauer zu, wobei der fast über die Mitte des Tisches vorgeschobene rechte Arm ein Salzfass umwirft.³ Während er in dieser Hand etwas wie einen Beutel hält, ist die linke vorgestreckt und ruht mit Ballen und Daumen auf der Tischplatte, die Finger sind wieder erhoben. Es fällt auf, dass diese Hand im Gegensatz zu den weissen Händen der beiden vorherbeschriebenen Gestalten bei Magnus ein dunkles Incarnat zeigt. Der sehr nervige Hals wächst aus einem

¹ Morghen hat die Neigung sehr verstärkt.

² Bei Magnus und Morghen ist es dieses typisch leonardeske Motiv verschwunden.

³ Dasselbe fehlt heute im Original, ist aber nicht nur bei Morghen, sondern auch bei Magnus vorhanden. Auch ist es wahrscheinlich, dass Leonardo dieses unheilverkündende Geschehniss dargestellt hat.

Untergewand und einem Mantel hervor, der auf der rechten Schulter zurückgeschlagen ist. Der auffallend scharf im Profil hervortretende dunkle Kopf ist von kurzem krausem Haar bedeckt, hat niedrige Stirn, stark überhängende, gebogene Nase, tiefliegende Augen, zusammengekniffenen Mund und kurzen, vorspringenden Bart. Der Mann wendet den Kopf nach rechts und etwas zurück, wo hinter ihm L. 3 ein Greis hervorkommt, der seine linke, nach der Mitte weisende Hand auf die Schulter von L. 1 legt, indem er zugleich seinen Kopf dicht demjenigen des andern nähert. Er hat spärliches Haar, kräftige Nase, kurzen Bart; seine Augen sind halb gesenkt, der Mund geschlossen.¹ Er ist von seinem Sitze aufgestanden und beugt sich über die Schulter von L. 2, indem er die rechte Hand hinter dem Rücken dieses Vordermannes mit einem Messer in die Seite stemmt.

Der zweite Dreiverein auf dieser Seite ist um die Tischecke gruppiert. L. 4 ein langer, hagerer Greis, sitzt in Vorderansicht da und hält, den Kopf erhoben nach rechts hin wendend,² beide Hände offen vor der Brust. Der kahle, nur mit einem Flaum von Haaren bedeckte Schädel hat niedrige Stirn und einen überaus langen Unterkiefer, der durch den Bart noch verlängert wird; die Nase hängt über den nach oben geschobenen, zahnlosen Mund herab, die fleischlosen Wangen und der eingefallene Hals vollenden das Bild eines alten Mannes. Er ist mit einem Untergewand bekleidet, das um den Hals mit Saum und Schmuckstück versehen ist und im Original wie bei Morghen in einer halbrund schliessenden Falte, bei Magnus in einer reich bewegten Masse von Steilfalten herabfällt, von denen besonders die mittlere wegen der Analogie in Leonardos Grottenmadonna Beachtung verdient. Darüber ein beide Schultern bedeckender Mantel. Die Hände stehen sich mit den abgespreizten Daumen gegenüber, die Handflächen sind nach vorn geöffnet. — An die Schulter dieser Gestalt lehnt sich, ähnlich wie L. 3 auf die von L. 1, L. 5, ein Mann, dessen Kopf dem der Mittelfigur gleicht, nur ist er ins Profil gestellt. Auch die Gewandung ist ähnlich. Indem er mit der rechten, auf die Schulter des Vordermannes gelegten Hand einen Halt sucht, greift er mit der linken hinter dem Rücken des Greises nach dem Arm von L. 3, den er mit den Fingerspitzen berührt. — Die letzte Gestalt L. 6 ist aufgestanden; die Beine kreuzend, lehnt sie den

¹ Morghen hat den Ausdruck ganz verzerrt und den Mund geöffnet.

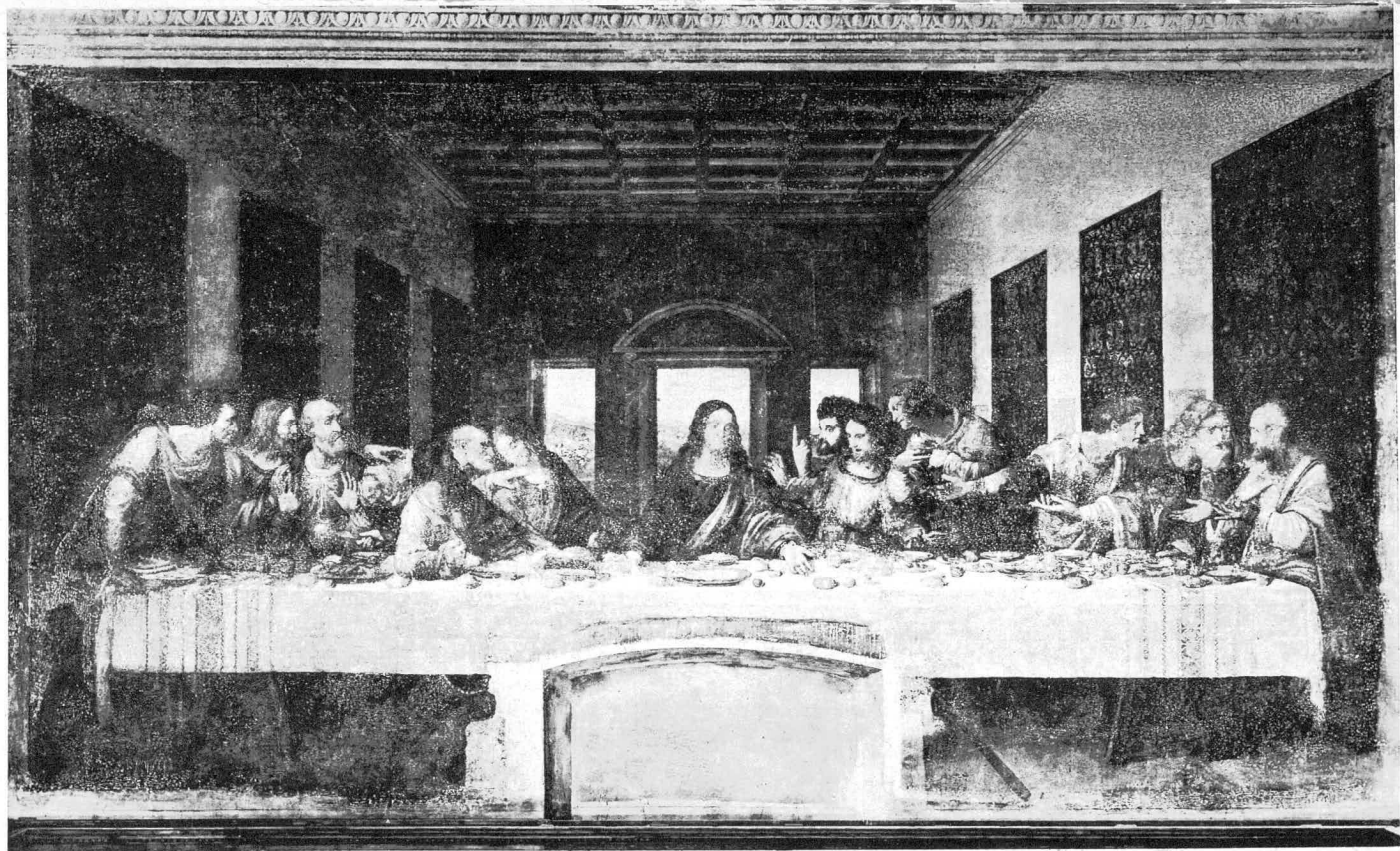
² Bei Magnus und Morghen geschieht dies viel energischer als heute im Original.

Schooss an die Tischkante und blickt, sich mit aufgestützten Armen weit vorneigend, ungemein scharf nach rechts und abwärts, also nicht auf die Mittelfigur; der fixirte Punkt muss vielmehr vor und unter deren Kopf liegen. Morghen hat das besonders auffallend hervorgehoben. Auf kräftigem Nacken sitzt ein krauser Kopf, dessen gefaltete Stirn (Magnus), starrende Augen und zusammengepresster Mund die gespannteste Aufmerksamkeit verrathen. Sein Unter- gewand zeigt den unten engen, über dem Ellenbogen aber abgebundenen und gebauschten Aermel, den Leonardo so oft verwendet, dazu einen Mantel, dessen Enden auf der rechten Schulter in einen Knoten geschlungen sind und der dann, quer über Brust und Schulter herabfallend, vorn zu einem auf dem Tische liegenden Bausch aufgenommen ist. Während die rechte Hand fest aufgestützt ist,¹ berührt die linke bei Magnus den Tisch nur wie tastend mit den Fingerspitzen, wodurch der aufmerksam beobachtende Ausdruck der Gestalt ungemein erhöht würde. Doch muss bemerkt werden, dass sowohl im heutigen Original, wie in den Stichen von Soutmann (nach Rubens) und bei Morghen auch die linke Hand, der rechten entsprechend, als Armstütze benutzt ist und breit auf der Tischplatte liegt.

Gehen wir nun auf die rechte Hälfte der Tischgesellschaft über, so sitzt der Mittelfigur zunächst ein Mann in ähnlicher, nur noch heftigerer Erregung wie L. 6. Auch er hat die Augen starr vor sich hingewandt. Hier ist jeder Zweifel ausgeschlossen: er blickt nicht auf die Mittelfigur selbst,² sondern auf einen Punkt vor derselben, etwa in der Umgebung ihrer rechten Hand. Starres Entsetzen malt sich auf seinen Zügen: der Mund ist aufgerissen, die Augen wie gebannt. Dabei fährt der Oberkörper zurück und die Arme zucken wie im Anprall auseinander. Der Kopf wird von reichem Lockenhaar und einem kurzen, getheilten Bart umrahmt, die Gewandung besteht aus dem Unterkleid allein, das, um die Hüften gegürtet und am Halse durch einen Saum mit Agraffe verziert, in reichen Falten, ähnlich wie bei L. 4, über die Brust herabfällt und sich am Oberarm aufbauscht. Man beachte nun von den geöffnet erhobenen Händen die linke, welche der Tischplatte nahe kommt. Dieselbe hatte während des 18. Jahrhunderts scheinbar 6 Finger und gab damaligen Besuchern des

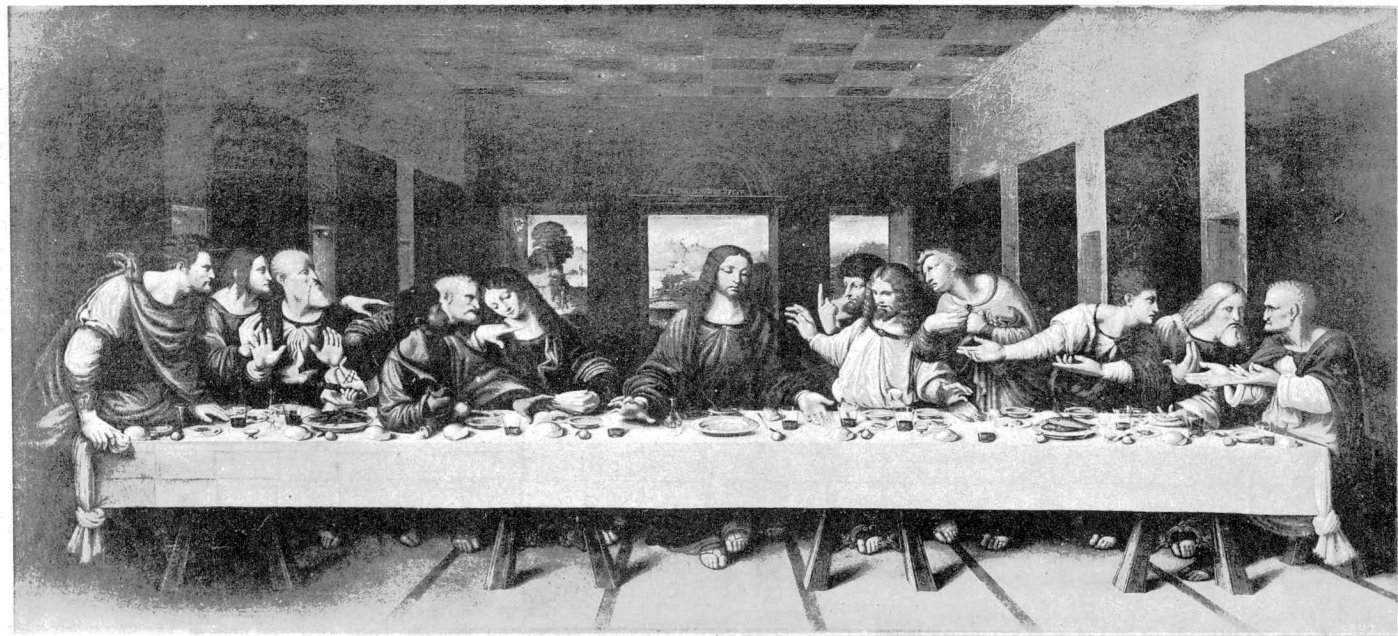
¹ Bei Magnus hält sie dabei eine Art Serviette.

² Wie der Mann dreinschauen müsste, wenn die Mittelfigur sein optisches Ziel wäre, vergegenwärtigt die geänderte Kopfstellung bei Luini, der in der Kreuzigung in S. Maurizio in Mailand von dieser Figur des Leonardo Gebrauch gemacht hat.



Leonardo da Vinci, das Abendmahl Christi. Mailand, S. Maria delle Grazie.

Nach der Originalaufnahme von Alinari in Florenz.



Copie des Cesare Magnus in der Brera.

Nach einer Photographie von Marcozzi in Mailand.

Cenacolo mehrfach Anlass zu allerhand Bemerkungen.¹ Die Sache löst sich, wie man bei Magnus sehen kann, so, dass unter dieser Hand von R. 1 eine zweite lag, die, da man beide Hände von R. 3 sieht, nur zu R. 2 gehören konnte. Im vorigen Jahrhundert war davon deutlich ein Finger zu sehen, den man zur Hand von R. 1 zog. — R. 2 hatte also eine Hand auf der Tischkante liegen, genau darunter kommt bei Magnus unter der Tischplatte auch der linke Fuss dieser Gestalt hervor, welcher, schief gestellt und halb erhoben, deutlich erkennen lässt, wie die Gestalt mit dem Oberkörper nach links hin ausfällt. Also ist auch hier eine momentane, heftige Bewegung gegeben. Darauf deuten auch Kopf und Hand, die links neben R. 1 hervorkommen. Der krause, bärtige Kopf ist erhoben und blickt mit emporgezogenen Brauen auf die Mittelfigur; dabei ist der Mund geschlossen und die Hand bis auf den nach oben gestreckten Zeigefinger geballt. — Ueber die andere Schulter von R. 1 beugt sich R. 3, ein bartloser Jüngling, der aufgestanden ist und die Hände so erhoben hält, dass die Fingerspitzen die Mitte der Brust berühren. Auffallend ist, dass auch er eigentlich nicht nach der Mittelfigur blickt, sondern dass der Blick des vorgestreckten und leicht vom Beschauer abgeneigten Kopfes an dieser vorüber und (bei Magnus) wieder nach jenem Punkt gerichtet scheint, den L. 6 und R. 1 fixiren. Auch drückt das Gesicht bei Magnus und Morghen mehr Entsetzen als Gefühlsweichheit aus. Die Gestalt ist in einen Mantel gehüllt, der, den Halsansatz freilassend, vorn durch eine Agraffe zusammengehalten wird und dann über die Schultern herabfällt. Auf der linken Seite ist er aufgenommen und in einem Bausch unter den Arm geschoben.

Die letzte Gruppe des Bildes rechts ist wie drüben um die Tischecke geordnet. Von den drei Gestalten sind R. 4 und R. 6 in engere Verbindung gesetzt. R. 6, die letzte Figur an der Schmalseite des Tisches, wie L. 4 ein Greis, der bei Rubens, Morghen und heute auch im Original bärtig, bei Magnus aber und auch in einer theilweisen Wiederholung dieser Bildseite in dem Kreuzigungsbilde des Luini in S. Maurizio zu Mailand,² ohne Bart gegeben ist. Letzteren Typus möchte man lieber angewendet sehen, weil es sonderbar ist, dass Leonardo einen seiner Lieblingsköpfe in dem Bilde überhaupt nicht verwerthet hat. Auch bei dieser Gestalt vereinigen sich alle Merkmale zum Bilde

¹ Man lese bei Bossi S. 64 ff. nach, was Cochin 1758, La Lande 1765 und Gallarati 1779 sagen, dazu die Aufklärung von Bossi S. 99.

² Phot. von Brogi 7350.

eines hageren Greises: die niedrige, kahle Stirn, die herabhängende Nase, der emporgeschobene Mund, das vorquellende Kinn und die mageren Wangen. Der sehnige Hals tritt frei aus einem ähnlich wie bei R. 3 umgeworfenen Mantel hervor, welcher auf der linken Schulter mit einem Ueberschlag aufliegt. Die Gestalt sitzt etwas in sich zusammengesunken da, erhebt beide Hände offen, mit der Handfläche nach oben vor sich und blickt mit zusammengezogenen Brauen nach R. 4, einem bartlosen Manne, der, aufgestanden, heftig nach ihm hinfährt und mit beiden Armen energisch nach der entgegengesetzten Seite, d. i. nach der Mitte weist.¹ Morghen hat ihm antikrömische Züge gegeben, davon findet sich sonst keine Spur; wie denn überhaupt Leonardo nie der Antike zu Liebe die eigene Beobachtung zurücksetzt. Vielmehr hat er das derbe leonardeske Gesicht, welches stets erst durch den Ausdruck verklärt wird. Die Hände weisen energisch nach der Mitte, ohne dass durch die Finger eine bestimmte Stelle fixirt würde. Zwischen den beschriebenen beiden Gestalten erscheint R. 5 so, dass man nicht erkennt, ob er sitzt oder steht. Man sieht nur Oberkörper und Kopf, beide nach rechts gewandt, der letztere von reichem Haar und Bart umrahmt. Die Augen sind bei Magnus und Morghen stark in die Ecken links, d. h. nach der Mitte zu gerichtet, obwohl die Gestalt nicht im Stande ist, dahin zu blicken.² In diese Richtung weist auch der Daumen der erhobenen rechten Hand; die linke dagegen liegt mit der Handfläche nach oben auf dem Tisch und wird, indem sie ebenfalls die Richtung nach der Mitte hat, wie vom Oberkörper nachgeschleift.

Alle diese Personen nun sind bei einem Gastmahle vereint. Der lange, schmale Tisch steht auf vier Blöcken und ist mit einem weissen, an den Enden schön gebordeten Linnen, an dem die Liegefalten deutlich ausgeprägt sind, bedeckt; die Enden hängen, in einen Knoten geschlungen, an den Ecken herab. Auf der Tischfläche herrscht ein buntes Durcheinander von Schüsseln, Gläsern, Broten und Früchten. Bei näherem Zusehen lässt sich nach dem Original und Magnus feststellen, dass zu jedem der 13 Theilnehmer ein tiefer leerer und ein flacher gefüllter Teller davor, ein halbgeleertes Glas, ein Brot und ein Apfel gehört, dass ferner auf jeder Tischseite je eine grössere Schüssel mit Fischen, eine zierliche Flasche und je zwei

¹ Bei Luini in der Kreuzigung thut er dies, indem er den Mund mit lebhaftem Zuruf öffnet.

² Im heutigen Original und bei Rubens blickt er R. 6 an.

Salzfässer stehen, vor der Mittelfigur ferner eine leere, grosse Schüssel. Das Gastmahl war also im schönsten Gange, die Speisenden sassen dicht gedrängt an drei Seiten nebeneinander und liessen die vordere Langseite frei.

Eine wesentliche Rolle in der Linear-, wie Lichtcomposition spielt der Raum, in dem das Mahl stattfindet. Darin ist das Original ganz einzig, das hat keine der Copien in gleicher Wirkung nachahmen können. Es muss auffallen, dass Leonardo für seine Breitcomposition einen tiefen Längsraum nahm, von dessen Lichtquellen wir nur im Hintergrunde zwei Fenster und eine Thür sehen, die sich nach einer sonnendurchleuchteten Landschaft öffnen. Die Absicht ist die, dass von dort aus bis zu den Speisenden nur wenig Licht dringen, sie daher in einem Halbdunkel sitzen und nur da heller hervortreten sollen, wohin Leonardo Theile einer Lichtquelle vordringen lässt, die von links oben einfällt und sich in warmer Sättigung auf der rechten Seitenwand ausbreitet. Das alles ist bei Morghen ganz entstellt, bei Magnus unverstanden. Dazu kommt eine ungemein reich entwickelte Linearperspective, die den schon durch das Licht geweiteten Raum noch überraschender zurücktreten lässt. Die das ganze Bild umrahmende Profilleiste ist so dargestellt, als wenn sie von oben in den Raum einschneidet, eine prächtig wirkende Idee, die auch wieder nur im Original zur vollen Geltung gelangt. Die Decke ist getäfelt, dominirend treten dabei die Längsstreifen hervor, deren Richtung auch an den Seitenwänden durch den oberen Rand von vier in Abständen aufgehängten Brokatteppichen und kleinere oblonge Felder dazwischen festgehalten wird. Sogar der Boden ist und zwar, wie sich zeigen wird, mit ganz bestimmter Absicht längsgestreift. Der Augpunkt aller dieser Linien liegt ungefähr auf der Stirn der Mittelfigur, deren Kopf sich vom hellen Grund einer geöffneten Thür abhebt, über der sich ein profilirter Architrav mit einem auf Consolen ruhenden Rundgiebel erhebt. An der Landschaft ist im zerstörten Original heute noch die wunderbare Lichtfülle bemerkenswerth. Man erkennt von den Einzelheiten nur so viel, dass es sich um eine Hügellandschaft handelte, etwa in der Art, wie sie Magnus andeutet.

Composition. Die lange Reihe isokephal geordneter Menschen hat an und für sich durchaus nichts Anziehendes, obwohl der Künstler bemüht war, sie für sich und im Zusammenhange mit dem Raume zu gliedern. Die Auflösung in vier Gruppen zu je dreien um die Mittelfigur ist bereits von Goethe hervorgehoben, ebenso, dass die beiden seitlichen untereinander durch das Uebergreifen der Hände

von L. 5 und R. 4 verbunden sind. Zwischen der Mittelfigur und ihrem Nachbar L. 1 klappt eine dreieckige Lücke, dieselbe tritt als Caesur, aber stark verdeckt, auch auf der andern Seite zwischen der Mittelfigur und R. 1, dann zwischen L. 3 und 4 und R. 3 und 4 hervor. — Viel weniger auffallend und daher bisnun unbeachtet ist eine andere Trennung der Gruppen, die in die Linien des Gesamt-raumes übergreift. Die Mittelfigur bildet an sich ein Dreieck. Dasselbe hat seine Fortsetzung nach unten in den Bodenstreifen, deren nach Magnus im Ganzen vier auf jeder Seite sichtbar gewesen sein dürften.¹ Davon laufen die beiden mittleren, auf denen die inneren Füße der mittleren Tischböcke stehen (Alles im Original durch die später ausgebrochene Thür entfernt), genau bis zur Breite der darüber hervorkommenden, rückwärtigen Thür zusammen, die beiden folgenden, auch im Original sichtbaren, bilden scheinbar die Verlängerung des Dreiecksaufbaues der Mittelfigur. Die nächsten laufen genau auf den Einschnitt zwischen den seitlichen beiden Gruppen hin und die letzten schliessen die ganze Reihe ab. Zu diesem Eingriff der unteren Partien gesellt sich ein solcher von oben. Man hat bemerkt, dass sich L. 3 und R. 3 vorneigen; sie bilden die Grenzen der ersten Seitengruppen, ihre Bewegung wird unten durch die Streifen aufgenommen. Oben aber münden auf ihre Köpfe die senkrechten Linien, welche die hinteren Ecken des Raumes bilden und der Rundbogen über der Thür verbindet sie zu einer etwa halbrunden Mittelpartie. Freilich sieht man das gut nur im Originale.

Ihren Reiz bekommt diese Composition nun aber doch erst durch die wunderbare Beleuchtung. Es wurde bereits oben gesagt, dass die auffallende Wahl eines tiefen Raumes für eine Quercomposition nur mit Rücksicht auf den Wunsch des Künstlers, ein Helldunkel herzustellen, erklärbar ist. Dazu kommt eine überaus lebendige Bewegung der Atmosphäre, die durch die Begegnung des von rückwärts und unten einfallenden spärlichen Lichtes mit der von links und oben eindringenden eigentlichen Lichtquelle erzeugt wird. Die Wirkung des ersteren ist auf der linken, die des letzteren concentrirt auf der rechten Wand zu beobachten, wobei noch das Reflexlicht eine hervorragende Rolle spielt.

Deutung. Dargestellt ist das Abendmahl Christi. Wir sehen den Erlöser selbst in der Mitte, zu seiner Linken offenbar Johannes, den Simon Petrus L. 3, durch Messer und

¹ Morghen ist hier ganz abweichend auch darin, dass er sie hell auf dunklem Grund gibt. Im Original und bei Magnus ist das gerade umgekehrt.

Kopftypus charakterisirt, an der Schulter berührt, zwischen Beiden unzweifelhaft Judas. Die Bezeichnungen der übrigen Apostel sind schwankend, wenn man sich nicht, wie das Bossi (S. 76 ff.) gethan hat, an die Inschriften hält, welche in einer alten Copie des Bildes in Ponte Capriasca jede einzelne Figur begleiten. Danach entspricht es unserer Erwartung, wenn Andreas L. 4 neben seinem Bruder Petrus, Jacobus major R. 1 seinem Bruder Johannes gegenüber gesetzt ist. Schon Bossi hat versucht, die übrigen Apostel auch ikonographisch zu beglaubigen. Für uns sind ihre Namen bedeutungslos; wir bedienen uns der eingeführten Numerirung und werden, wo dies wünschenswerth erscheinen dürfte, den gebräuchlichen Namen in Klammern dahinter setzen.

Was uns an dieser Stelle zunächst ausschliesslich angeht, ist die Frage nach dem Moment, welchen Leonardo dargestellt hat. Nach den evangelischen Berichten verläuft die Handlung in zwei Phasen, anknüpfend an zwei Aussprüche Christi, davon der erste das »Wahrlich, ich sage Euch, einer unter Euch wird mich verrathen,« worauf die Jünger betrübt Christus und einander fragen, wer das wohl sein könnte: Bin ichs? und der andere: Bin ichs? Das Johannesevangelium mit dem Zusatz: Simon Petrus habe einem, der an Jesu Brust lag, gewinkt zu fragen. Darauf die zweite Aeusserung Christi: »Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verrathen.« Dann folgt die Einsetzung des Sacramentes.

Welchen Moment nun hat Leonardo gewählt? Es ist bekannt, wie Goethe deutet: »Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: »Einer ist unter Euch, der mich verräth!« Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, Alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter Euch, der mich verräth!«

Goethe steht mit dieser Erklärung nicht allein; vielmehr hat schon der Freund Leonardos, Luca Pacioli, der mit dem Künstler gerade in der Zeit, in welcher das Abendmahl fertig wurde (1496—1499), regen Verkehr hatte, diese Deutung ausgesprochen (*Divina Proportione* cap. III¹: »non è possibile con maggiore (attentione) vivi gli apostoli imaginare al suono de la voce dell' infallibil verità, quando

¹ ed. Winterberg S. 41.

disse: Unus vestrum me traditurus est.« In ähnlicher Weise deuten Vasari, Lomazzo u. A. Heute ist diese Auffassung allgemein. Und doch ist sie meines Erachtens falsch. Denn welcher Moment dieser ersten Phase der Verrathankündigung sollte denn dargestellt sein? Offenbar nicht der unmittelbar darauffolgende, denn die Gesellschaft muss bereits Zeit gehabt haben, sich der Bedeutung der Worte bewusst zu werden und Stellung dazu zu nehmen. Goethe empfindet das auch und lässt Christus durch sein Schweigen, die Neigung des Hauptes und die Bewegung der Hände das Ausgesprochene bekräftigen. Was soll aber in diesem Falle die Bewegung der rechten Hand Christi und vor Allem das heftige, momentane Entsetzen, das den ihm unmittelbar benachbarten Apostel R. 1 erfasst? Warum starrt der so gebannt nach der rechten Hand Christi, warum wird auch der Blick von L. 6 so intensiv von demselben Punkt oder einem in unmittelbarer Nähe liegenden gefesselt? Goethe hat das zu erklären gesucht, indem er annimmt, R. 1 (Jacobus d. Aelt.) starre vor sich hin wie Einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt und L. 6 (Bartolomäus) lässt er horchen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird. Das ist doch gewiss nicht überzeugend.

Und nun, nachdem der Zweifel an der verbreiteten Deutung geweckt ist, sehen wir eine Stelle des Bildes genauer an, die nämlich, wo die Hände Christi, Johannis und des Judas sich in einer Gruppe gegenüberstehen. Es will mir scheinen, dass hier ein dramatischer Augenblick gegeben ist, der den Schlüssel zum Verständniss des ganzen Bildes liefert. Christus, dessen Hand noch mit Ballen und Daumen aufliegt, erhebt die Handfläche. Dabei muss auffallen, dass die Finger etwas stark vom Daumen abgespreizt sind und sich nach links richten. Dort steht eine Schüssel und auf der andern Seite derselben gewahren wir die Hand des Judas, die, wie durch magische Gewalt getrieben, in der Bewegung der Hand des Erlösers folgt. Bezeichnend ist, dass im Original die Hand Christi etwas weiter von der Schüssel entfernt ist, als die des Judas, dessen Fingerspitzen direct über ihrem Rande stehen. Christus wird, seinen Gestus beibehaltend, die Hand leise der Schüssel nähern und dabei die des Judas gebannt halten. In dem Moment aber, wo Christus die Finger in die Schüssel fallen lässt, werden auch die des Judas sinkend den Rand berühren und der Verräther wird gefangen sein. Leonardo hat einen höchst dramatischen Augenblick dieses Vorganges gewählt, er lässt ihn überdies vor einer, den Eindruck

multiplicirenden Folie vor sich gehen: vor den rührend schlicht gefalteten Händen des Johannes.

Ich kann mir nicht denken, dass diese Composition der Hände eine nebensächliche Rolle spielen sollte, wie das bei der Goethischen Deutung der Fall wäre. Goethe hat den Gestus der rechten Hand Christi nicht ausdrücklich erklärt, aber man muss annehmen, dass auch er sie für den Ausdruck der Bestätigung des angekündigten Verrathes ansieht. Wie ist das nur möglich? Das besagt doch die linke Hand: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verräth! Dazu aber gesellt sich wie die linke zur rechten Hand sofort das folgende: Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verrathen. Und Christus erhebt die Hand, die des Judas folgt ihm. Entsetzt fährt R. 1 (Jacobus d. Aelt.) zurück, seine Augen starren wie gebannt nach der Schüssel, auch L. 6 (Bartolomäus) bemerkt die Bewegung der Rechten Christi und auch er folgt athemlos jeder ihrer Regungen, ebenso scheint auch R. 3 (Philippus) in dem Moment, wo er nach Goethe sich zu Christus hinwendend versichert: »Herr ich bins nicht!« u. s. f., die Bewegung der Hände zu bemerken und sein Blick bleibt mitten in der gefühlvollen Versicherung daran haften. Ich denke R. 1 allein widerlegt Goethe.

Und was ist's denn mit allen anderen Jüngern? Warum fühlt sich jeder einzelne von ihnen persönlich getroffen? Goethe hat, um das lebhafte Spiel der Hände zu erklären, eine Einleitung über den nationalen Hang der Italiener, lebhaft mit den Händen zu gesticuliren, gemacht. Ist es wirklich dieser Zug, dem Leonardo hat Rechnung tragen wollen? Oder liegt der Grund nicht vielmehr in dem dargestellten Augenblick? Es muss doch auffallen, dass alle Theilnehmer ausnahmslos beide Hände sehen lassen. Für R. 2 (Thomas), wo dies nach dem heutigen Zustande des Bildes und dem Stich Morghens hätte verneint werden können, ist die zweite Hand durch alte Copien und die Fabeleien des vorigen Jahrhunderts bezeugt. Bei einzelnen Gestalten sieht die Art, wie die Hände sichtbar gemacht sind, ja sehr natürlich aus, so bei L. 1, 2 und 6, R. 1, 3 und 4. Bei den beiden Greisen L. 4 und R. 6 sind sie ostentativ vorgewiesen. Und bei L. 3 und 5, R. 2 und 5 hat Leonardo offenbar Schwierigkeiten gefunden, beide Hände sehen zu lassen; er musste etwas auf die Nachsicht oder Oberflächlichkeit des Beschauers rechnen, vollkommen klar und nothwendig sind die Handbewegungen der letztgenannten sicher nicht. Wozu nun alle 24 Hände, im Falle Goethe recht hat?

Ich denke, das Alles sind Gründe genug zur Entschul-

digung, wenn ich es nunmehr wage, dem Bilde eine andere Deutung zu geben als Goethe und so viele vor ihm, unter ihnen auch Luca Pacioli. Gegenüber diesem letzteren, bei dem der Irrthum schwer verständlich ist, will ich zur Erklärung nur auf die Warnung verweisen, die schon Bossi (S. 14) an den Leser vor zu grossem Vertrauen in die Mittheilungen dieses Autors richtet: *Parmi dover qui avvertire essere necessario di procedere con cautela nel prestar fede alle proposizioni di questo autore.* Uebrigens mag Luca sich nicht viel Gedanken über den eigentlichen Moment der Handlung gemacht haben. Es genügte ihm eben, dass ein solcher nach der Verrathankündigung gegeben war.

Inhalt. Bevor ich darauf näher eingehe, muss vorausgeschickt werden, dass das Ganze als eine Art Pantomime gegeben, d. h. dass keine Person sprechend gedacht ist. Nur R. 1 öffnet den Mund, offenbar aber nicht um zu sprechen, sondern vor Entsetzen. Auch Petrus, den Morghen sprechen lässt, hat den Mund geschlossen. Leonardo, der die Ausdrucksmittel der Malerei für die bedeutendsten aller Künste hält, will durch die Geberdensprache allein wirken und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfassen.

Das gelingt ihm wahrhaft gross bei Christus. Während der Kopf den seelischen Zustand des Erlösers: Trauer, Ergebung spiegelt, gibt die offen daliegende Linke die klare Bestätigung für den unabwendbaren Verrath; die Rechte aber geht weiter, sie citirt bereits mit furchtbarer Ruhe den Verräther. Dieser selbst ahnt nicht, was seine Linke thut. Denn im Innersten getroffen und ängstlich um seine Entdeckung besorgt wie er ist, bringt ihn Petrus, der sich schwer auf seinen Rücken lehnt, aus der Fassung. Sich voll Misstrauen halb nach diesem umblickend, verliert Judas Christus aus den Augen und es geschieht so das, was er vermeiden will. Goethe deutet die Bewegung seiner Linken als unwillkürlich krampfhaft, als ob er sagen wollte: Was soll das heissen? was soll das werden? Gewiss, zugleich aber wird sie auch zum Verräther. Das war es ja, was Leonardo jedenfalls viel Ueberlegung gekostet hatte, wie Judas dazu gekommen sein kann, sich selbst zu verrathen.

Johannes fühlt sich ganz eins mit Christus, er leidet mit ihm und es fällt ihm gar nicht ein daran zu denken, dass ja auch er selbst mit zu den Betroffenen gehören könnte. Deshalb hat Leonardo den Petrus, welchen er aus compositionellen Gründen und desshalb nach rechts überbeugen musste, damit das gezückte Messer direct in Judas Flanke rücken sollte — ein Motiv, dessen Wirkung ja schon Goethe glücklich erkannt hat — desshalb hat

Leonardo den Petrus dargestellt, wie er den in sich versunkenen Johannes auf das, was in der Mitte vorgeht, aufmerksam macht. Dazu aber bedarfs keiner Worte, die hinweisend ausgestreckte Hand Petri liegt ja knapp vor des Jüngers Augen.¹

L. 4 (Andreas) blickt nach der Mitte, entsetzt vielleicht wie Goethe will; er weist die Hände vor, als wollte er sagen: »Na, *ich* habe sie gewiss nicht im Spiel.« L. 5 (Jacobus d. Jüng.) ist offenbar ein Lückenbüsser. Das Uebergreifen der linken Hand ist ebenso aus compositionellen Rücksichten geboten, wie theilweise dasjenige des Petrus. Die vorgestreckte Hand soll einfach die beiden Gruppen der linken Seite verbinden, wie rechts die Hände von R. 4. Im Uebrigen hat Leonardo nicht viel Platz für ihn freimachen können, wenn er an seiner Eckfigur L. 6 festhalten wollte. Daher lässt er L. 5 die zweite Hand, um sie zu zeigen, auf die Schulter seines Vordermannes legen; ein wirklich lebensvolles Eingreifen war er nicht im Stande ihm zuzuthun, auch nicht, wenn man das Bild in Goethes Sinne deutet.²

L. 6 (Bartolomäus) hatte ruhig mit gekreuzten Beinen beim Essen gesessen. Der erste Ausspruch Christi macht ihn aufhören, ohne dass er seine sitzende Stellung wesentlich ändert. Als aber die Bezeichnung des Verräthers angekündigt wird, da springt er auf. Die Füße zwar bleiben, damit er nicht Zeit verliere, in der alten Stellung, genau entsprechend Leonardos Grundsatz: »Bei der Bewegung des Menschen, die durch einen äusseren Gegenstand veranlasst wird, tritt der Gegenstand entweder plötzlich und unvermittelt hervor oder nicht. Im ersteren Falle dreht der, welcher sich bewegt, dem Gegenstand vor allem Andern den Sinn zu, der am meisten noththut, das ist das Auge. Die Füße lässt er stehen, wo sie standen, und bewegt nur die Schenkel sammt den Hüften und Knien nach der Seite, wohin das Auge sich umwendet.«³ Ist diese Stelle nicht

¹ Das Auftreten Petri könnte sich vielleicht bei genauerer Vergleichung aller Copien auch deuten lassen, wie es mein verehrter College Schönbach durch die Fragen aussprach: »Will sich nicht Petrus mit der linken Hand die Schulter des Johannes wegschieben, um den Vorgang auf dem Tisch besser zu sehen? und L. 5, will er nicht etwa mit der Linken Petrus zurückhalten, damit nicht er die verhängnisvolle Bewegung nach der Schüssel hin mache?«

² Ich würde unbedenklich die in der vorhergehenden Anmerkung citirte, sehr ansprechende Deutung annehmen, wenn die Bewegung von L. 5 nicht so auffallend ruhig wäre.

³ »Das Buch von der Malerei« ed. H. Ludwig I, S. 370, § 372 (III. S. 194).

wie zur Erklärung des Bartolomäus geschrieben? Am Oberkörper ist jede Faser schärfste Beobachtung: er sieht, dass Christus die Hand erhebt seine Ankündigung wahr zu machen. Man vergleiche, wie wenig befriedigend daneben Goethes Auffassung ist.

Auf der rechten Seite des Tisches ist R. 1, unser Hauptzeuge. Er sieht aus unmittelbarer Nähe was geschieht und fährt entsetzt zurück. Hier ist Goethes Erklärungsversuch direct gesucht. Davon war ja schon oben die Rede. — R. 2 (Thomas) ist wieder ein Lückenbüsser von der Sorte von L. 5. Wie Bartolomäus (L. 6) ist auch er entsetzt aufgesprungen; mit Hand und Fuss seinen Platz wählend, fährt er hinter R. 1 vor und stürmt auf Christus los mit dem Schwur: »Wart, dem will ich!« dabei verzerrt er nach Morghen wüthend das Gesicht und droht mit dem Zeigefinger. Ich glaube nicht, dass er dabei schon Judas im Auge hat. Goethe weiss bei der Deutung gar nichts mit der Figur anzufangen, er beschreibt sie einfach.¹ — R. 3 (Philippus) spricht eben, wie Goethe so schön deutete: »Herr, ich bin's nicht! Du weisst es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht!« als er die Bewegung der Hand Christi sieht und, gebannt daran haften bleibend, in der Bewegung des Körpers und der Hände wie versteinert innehält. Es ist das dieselbe, durch eine momentane Entdeckung bewirkte Zuspitzung der Bewegung, wie sie in der Fusshaltung des Bartolomäus hervortrat. Uebrigens wird mit Sicherheit über diese Figur auch nur mit Heranziehung alles erhaltenen Materials entschieden werden können. — In der letzten Gruppe rechts streckt zunächst R. 4 (Matthäus) die Hände aus compositionellen Gründen nach links, wie Goethe bemerkt hat, um durch das unschätzbarste Kunstmittel seine Gruppe mit der vorhergehenden zu verbinden. Aber er spielt doch dabei eine ganz andere Rolle als die demselben Zwecke dienende Figur L. 5. Der Greis R. 6 (Simon) gibt ihm Anlass dazu. Auf ihn wirkt die Ankündigung der Kenntlichmachung des Verräthers ähnlich ein wie auf den Greis L. 4. Auch er erhebt die Hände vor der Brust, als wenn er versichern wollte: »Da sind sie; *ich* werde sie gewiss nicht hineinstecken.« Die beiden Greise sind der schärfste Gegensatz zu Johannes. Während der Jüngling sich überhaupt nicht getroffen fühlt, denken sie Beide zuerst an sich selbst. »Die Bewegungen der Menschen,« sagt Leonardo, »sind so verschiedenartig, als

¹ Als ich noch Goethes Deutung folgte, glaubte ich, die Gestalt wiese, wie Anna im Londoner Carton nach oben, etwa sagend: »Was, dich, den Gottessohn, sollte einer verrathen?«

die Mannigfaltigkeit der Zustände (*accidenti*), die durch ihre Seele hin und wiedergehen. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von grösserer oder geringerer Kraft sind, und je nach dem Alter. Denn ein Jüngling wird wegen irgend etwas eine ganz andere Bewegung machen, als in dem nämlichen Fall ein Alter.«¹ Derselbe Gegensatz, etwas gemildert, obwohl äusserlich heftiger, herrscht zwischen dem Greise R. 6 und dem Jüngling R. 4 ihm gegenüber. Auch R. 4 hatte gar nicht an sich selbst gedacht. Aufspringend hatte er offenbar den Gestus des Alten (R. 6) bemerkt; mit einem Blick nach der Mitte Alles erfassend, wendet er sich heftig demselben zu, als wenn er sagen wollte: »So sieh doch hin, er hat ihn ja schon« oder ähnlich. Und auf diese Bewegung von Arm und Kopf könnte man Leonardos Worte deuten: »Bei Geberden des . . . Hinweisens auf Dinge, die an Zeit und Ort nahe sind, hat die Hand des Hinweisenden nicht allzu weit vom Körper abgestreckt zu sein. Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen Hinzeigenden weit abgestreckt und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird.«²

Es bleibt R. 5 (Thaddäus). Er ist ein Lückenbüsser wie sein genaues Pendant an der Tischecke gegenüber. Goethe lässt ihn mit der einen Hand in die andere schlagen, als wollte er sagen: »Hab ichs nicht gesagt! Hab ichs nicht immer vermuthet!« Das könnte sich ebenso gut bei meiner Deutung, sogar auch unmittelbar auf Judas bezüglich annehmen lassen. Ich glaube aber, dass diese Gestalt doch etwas Anderes sagen will. Indem der Mann sich gegen seinen Nachbar R. 6 wendet, weist er mit dem Daumen der erhobenen rechten Hand zurück nach der Mitte und trägt so, scheint es, einfach die Bewegung von R. 4 weiter. Die linke Hand liegt nur desswegen auf dem Tische, damit man sie sieht. Man versuche sie sonst wo sichtbar zu machen. Dazu kommt, dass die Hände in einer Handzeichnung der Academie in Venedig, von der später die Rede sein wird, gar nicht übereinander stehen, ein Ineinanderschlagen also ausgeschlossen ist.

Typus. Es wird erwünscht sein, wenn unter dem Gesichtspunkte der neuen Deutung auch ein kurzer Blick geworfen wird auf das Verhältniss von Leonardos ausgeführtem Gemälde zu den älteren und gleichzeitigen Darstellungen desselben Gegenstandes und zu seinen eigenen

¹ Das Buch von der Malerei a. a. O. I, S. 370, § 373 (III, S. 193).

² A. a. O. I, S. 364, § 361 (III, S. 194).

vorbereitenden Skizzen. Aehnliche Untersuchungen sind wiederholt angestellt worden und ich kann mich daher kurz fassen. Wäre die Goethische Erklärung richtig, dann hätte Leonardo mit der gesammten Tradition gebrochen. Denn bis dahin war, wenn man das Abendmahl überhaupt historisch fasste, geradezu ausschliesslich die Kenntlichmachung des Judas dargestellt, von den Byzantinern ebenso gut,¹ wie von den Italienern.² Die Vorgänger des Leonardo deuten das dadurch typisch an, dass Judas allein an der Vorderseite des Tisches entgegen allen andern sitzt, die um die übrigen Seiten der Tafel gruppirt sind. Ihm gegenüber sieht man immer Christus mit segnend erhobener rechter Hand, die linke durch Johannes verdeckt, der nach byzantinischer Weise an seiner Brust liegt. Gewöhnlich wird dann auch noch Petrus hervorgehoben; er hält zu meist ein Messer.

Leonardo nun geht, wie das ja auch bei Entstehung einiger seiner übrigen Compositionen nachweisbar ist, zunächst durchaus von dem conventionellen Typus aus. Eine Handzeichnung in Windsor zeigt zweimal skizzirt das Abendmahl.³ Immer sitzt Judas allein an der Vorderseite des Tisches Christus gegenüber, das einmal, rechts, liegt auch Johannes an seiner Brust. Der Moment wird wie bei den Byzantinern dadurch scharf markirt, dass Judas in die Schüssel greift, einmal zugleich mit Christus, so dass sich die Hände beider, wie später im ausgeführten Gemälde gegenüberreten. In einer der beiden Skizzen ist im Hintergrund auch noch durch Arkaden die Wand angedeutet, vor der sich die Scene in der Zeit vor Leonardo stets unmittelbar abspielte. In der Hauptgruppe schliesst sich der Meister also noch ganz an die Tradition; nicht so was die Theilnahme der übrigen Jünger anbelangt. Dieselben hatten bisher in gleichen Intervallen von einander jeder für sich steif aufrecht gesessen. Leonardo belebt schon in diesen Skizzen jede einzelne Gestalt dramatisch.⁴ In einem zweiten Entwurfe, einer Röthelstudie in der Academie zu Venedig,⁵ die unzweifelhaft Beziehungen zum Meister hat, sind die Apostel schon in Gruppen zusammengeschlossen. Doch

¹ Vgl. Dobberts gründliche Arbeit darüber im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XIV ff.

² H. Riegel, Ueber die Darstellung des Abendmahles bes. in der tosk. Kunst. Hann. 1869. E. Frantz, Das hl. Abendmahl d. Leon. da Vinci S. 1—11 und sonst gelegentlich fast aller Besprechungen unseres Bildes. ³ Müller-Walde, Leonardo da Vinci S. 147 ff.

⁴ Vgl. seine dahin abzielenden Notizen im South Kensington Museum bei Richter, The literary works of L. d. V. I, S. 346/7. Nr. 665/6. ⁵ Abg. a. a. O. I. pl. XLVI.

bleibt auch in dieser zweiten Zeichnung die Hauptgruppe noch unverändert: Judas vor dem Tische Christus gegenüber, beide die Hände ausstreckend, welche so durch eine Schüssel getrennt, einander gegenüberstehen, Johannes ferner an Christi Seite schlafend. — Ich will aus dieser Zeichnung sonst nur noch die mit Simon bezeichnete Figur (R. 5) herausheben, weil sie in jeder Beziehung, auch in dem Platz, der ihr angewiesen ist, dem Thaddäus (R. 5) genannten Apostel des ausgeführten Gemäldes gleich ist. Er spricht hier offenbar zu seinem an der Schmalseite sitzenden Nachbar, und kann die Hände, von denen der Daumen der Rechten wieder nach der Mitte weist, unmöglich in einanderschlagen wollen, weil sie, wie gesagt, garnicht übereinander stehen.

Und nun das ausgeführte Gemälde. Ich denke, der Blick, den wir auf die Entstehung des Bildes in der Idee des Leonardo geworfen haben, bestätigt aufs Neue meine Deutung. Leonardo gibt auch bei der endgiltigen Gestaltung seine erste, der damals giltigen Auffassung des Abendmahls als einer Kenntlichmachung des Judas entsprechende Idee gar nicht auf. Aber er bildet sie genial um. Das allein ist sein Verdienst. Und ich denke, es ist kein geringeres als das, das ihm nach Goethes Auffassung zugefallen wäre. Zunächst gibt er die flache Wand als Hintergrund auf und erweitert zum Zwecke der Begründung des Helldunkels den Raum. Und wie er dann Judas in die Nähe der Schüssel mitten hinein zwischen die seit jeher hervorgehobenen Johannes und Petrus setzt, das entspricht so recht seinen auch literarisch niedergelegten Grundsätzen: »Ich sage auch noch, dass man in Historien die directen Gegensätze nahe neben einander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar umsomehr, je näher sie beisammen sind, der Hässliche nämlich beim Schönen, der Grosse beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, so viel als möglich und so dicht bei einander als möglich.«¹ Andrea del Sarto hat ihm die neue Compositionsart in seinem Abendmahl in S. Salvi in Florenz gleich nachgemacht und auch er stellt die Kenntlichmachung des Judas dar.²

Es ist bekannt, wie mächtig Leonardos Schöpfung auf die Kunst der Folgezeit gewirkt hat. Ich beschränke mich darauf, die ausserordentlich engen Beziehungen von Tizians Zinsgroschen hervorzuheben, die nach meiner Ueber-

¹ Das Buch von der Malerei ed. Ludwig I, S. 220, § 187 (III, S. 137).

² Phot. v. Alinari 4473.

zeugung³ viel zu wenig beachtet werden. Sie geben theilweise den Schlüssel zu dem plötzlichen Aufschwunge der venetianischen Malerei. Was hier hervorgehoben zu werden verdient, ist, dass auch dort die Handlung auf die Gegenüberstellung der Hände zugespitzt ist, ein Beweis, dass Einzelne schon zu Leonardos Zeit wohl erkannten, worauf es in seinem Abendmahl wesentlich ankommt und welches der eigentlich dargestellte Moment sei.

³ Vgl. darüber »Die venetianische Kunst«, Preuss. Jahrb. 1895.

