3532

MANUSCRIPTS OF LEONARDO DA VINCI.

UB-TU WIEN
+EM7636410X

K. k. Staatsgewerbeschule
Wien, I. Bez.
Inv. No. 3532

Kif

D 21.

UNTERSUCHUNGEN

ÜBER DAS

MALERBUCH

DES

LIONARDO DA VINCI.

K. K. STAATS-
GEWERBESCHUL.
IN WIEN

HABILITATIONS-SCHRIFT,

DURCH WELCHE

MIT ZUSTIMMUNG DER PHILOS. FACULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ZU SEINEM

AM 11. DECEMBER 1872

MITTAGS 12 UHR IM BORNERIANUM, AUDIT. VI.

ZU HALTENDEN

PROBE-VORTRAG

ERGEBENST EINLADET

DR. MAX JORDAN.

Inv. No 3532. c. exc.

LEIPZIG,
DRUCK VON C. GRUMBACH.
1872.

VORBEMERKUNG.

Ein Theil der Beleg-Stücke zu den nachfolgenden Unterfuchungen, welche der philofophifchen Facultät vollftändig vorgelegen haben, ift mit Genehmigung derfelben aus diefer Druckfchrift weggeblieben und wird gleichzeitig in Zahn's Jahrbüchern für Kunftwiffenfchaft, auf welche ich wiederholt verweife, fowie in einer demnächft im Verlag von E. A. Seemann in Leipzig erfcheinenden Sonder-Ausgabe veröffentlicht.

Leipzig, November 1872.

M. Jordan.

Verzeichniss wiederholt benutzter, in Abkürzung angezogener Quellen:

Amoretti, Carlo: Memorie ſtoriche ſu la vita, gli ſtudj e le opere di L. da V., Vorwort zur Ausgabe des Trattato della pittura, Mailand 1804 (Opere claſſ. ital.)

Brown, John William: The life of L. da Vinci.

Calvi, Girol. Luigi: Notizie dei principali profeſſori di belle arti etc. Parte III. Mailand 1869.

Castiglione, Sabba da: Ricordi, Venedig 1584.

Dozio, Giov.: Degli ſcritti e diſegni di L. da V., ſpecialmente dei poſſeduti un tempo e poſſeduti adeſſo dalla Bibl. Ambroſ. Memoria poſtuma publ. per cura di Gius. Preſtinoni, Mailand 1871.

Dufresne; Trattato della Pittura di L. da V. Paris 1651.

Gallenberg, Hugo: Leonardo da Vinci, Leipzig 1834.

Houssaye, Arſène: Hiſt. de L. de V., Paris 1869.

Libri, Guillaume: Hiſt. des ſciences mathématiques en Italie depuis la renaiſſance des lettres, Paris 1840.

Lomazzo, Giov. Paolo: Trattato dell' arte della Pittura etc. (Ausg. der Bibl. artiſt. Rom 1844).

— — Idea del Tempio della Pittura, II. Ausg. Bologna. 1785.

Manzi, G., Trattato della Pittura di L. da V., Rom 1817.

Pacioli, Luca di Borgo S. Sepolcro: De diuina proportione, Venedig 1509.

Promis, Carlo: Memorie ſtoric he dell' arte dell' ingegnere e dell' artiglierie in Italia (Anhang zu ſ. Ausgabe des Trattato dell' architettura militare von Francesco di Giorgio Martini, Turin 1841.

Stendal (Beyle): Hiſt. des arts en Italie.

Tiraboschi: Stor. della letter. ital. Venedig 1824.

Turotti, Felice: L. da V. e la ſua ſcuola etc. colla traduzione dell' opera di F. Rio, Mailand 1857.

Uzielli, Guſtavo: Ricerche intorno a L. da Vinci, Florenz 1872.

Vasari, Vite de' pittori etc. (ohne nähere Bezeichnung): Ausgabe von Lemonier, Florenz 1846—57.

Venturi, J. B.: Eſſai ſur les ouvrages phyſico-mathém. de L. de V., Paris an V (1797).

Zahn's Jahrbücher für Kunſtwiſſenſchaft, Jahrg. 1872.

I.

Urausgabe und verkürzte Abschriften.

Das Malerbuch des Lionardo da Vinci gehört zu den kunſtwiſſenſchaftlichen Fachſchriften erſten Ranges, welche zwar ſeit ihrem Erſcheinen in der Literatur höchſte Werthſchätzung erfahren haben, denen aber die gebührende wiſſenſchaftliche Pflege lange gefehlt hat.

Diejenigen, für welche die unter dem Geſammttitel «Trattato della Pittura» begriffenen Aufzeichnungen Lionardo's zunächſt beſtimmt waren, die Schüler des Verfaſſers, haben den höchſten Nutzen daraus gezogen, allein die weitere Wirkung durch Abſchriften und Auszüge iſt vor Vaſari und Lomazzo nicht nachzuweiſen. Es erſcheint höchſt auffällig, daſs ſelbſt Fachſchriftſteller wie Giovan Battiſta Armenini von Faenza und Paolo Pini in Venedig keine Kunde von den groſsartigen Arbeiten Lionardo's hatten, da ſie den Mangel an halbwegs wiſſenſchaftlicher Behandlung der Malerkunſt ausdrücklich als Anlaſs ihrer bezüglichen Schriften bezeichnen.[1])

---

[1]) *M. Gio. Batt. Armenini da Faenza:* «De' veri precetti della pittura libri tre» (1. Ausg. Ravenna 1587, 2. Ausg., von Francesco Salerni, nach welcher ich citiere, Venedig 1687) ſagt in der Einleitung: «ho determinato di raccogliere in ſcrittura con quella maggior breuità ch' io potrò alcune regole e precetti, i quali ſono come fondamenti immutabili dell' arte, accioche i giouani ſtudioſi della Pittura non habbino a ſpauentarſi dal conuenir impararli con lunghezza di tempo e fatica quaſi intolerabile e per queſto farſi pigri e negligenti più di quello che ricerchi il biſogno dell' arte, la quale è poſta al declinare e ſtà di giorno in giorno per dare il crollo, i quai precetti e regole ſparſe in diuerſi, come in ampia ſelua, hò cercato con lunghiſſimo ſtudio e induſtia di metterle inſieme e farne raccolta in un luogho ſolo, laqual raccolta e facilitar quella ſtrada e quella via, la quale fin' ora è ſtata coſi difficile e faticoſa, e ciò faccio tanto più volontieri, poi che niuno ch' io ſappia, auanti à me ha ciò dimoſtrato diſtintamente e à pieno in ſcrittura etc.» — Ebenſo *Paolo Pino* in ſeinem «Dialogo

Annibale Carracci und Guido Reni ſind auſser Benvenuto Cellini, welcher ſogar eine Abſchrift von Lionardo's Perſpective beſaſs, die erſten nichtmailändiſchen Künſtler, bei denen wir Bekanntſchaft mit Schriften des groſsen Meiſters und zugleich das höchſte Lob derſelben antreffen.[2]) Ernſtere Beachtung aber wurde ihnen erſt dank den Bemühungen des Cardinals Barberini zu Theil, der ſich in den Jahren von 1626—43 verſchiedene der in Mailand befindlichen Bücher Lionardo's für ſeine Sammlung abſchreiben lieſs.[3]) Auf dieſem Wege wurde Nicolas Pouſſin mit ihnen vertraut, deſſen Hilfszeichnungen den erſten Ausgaben des Malerbuches zu ſtatten kamen. Länger als 130 Jahre dauerte es nach Lionardo's Tode, ehe ſein Werk durch den Druck Gemeingut wurde.

Der erſte Druck des Malerbuches iſt in Frankreich veranſtaltet, wo Lionardo's Thätigkeit endete und wo auch die Mehrzahl ſeiner koſtbaren Handſchriften zuletzt ihre Stätte gefunden hat. Als aber Rafael Trichet Dufresne i. J. 1651 in Paris den Tractat italieniſch herausgab, war er weder im Beſitz der eigenen Handſchriften des Verfaſſers, noch waren die Abſchriften, die ihm zu Gebote ſtanden, vollſtändig.[4]) Er nennt deren zwei: eine urſprünglich dem Cavaliere del Pozzo zugehörige Handſchrift Chanteloup's, deren Werth durch die von Pouſſin eingefügten Hilfszeichnungen gehoben wurde, und eine genauere, die ihm durch Thevenot mitgetheilt worden war. Die Mangelhaftigkeit und Unordnung der Texte erkannte Dufresne ſehr wohl, unterlieſs aber eine Sichtung des Stoffes, weil er überzeugt war, daſs Lionardo ſelbſt ſie niemals vorgenommen, und

---

della Pittura» (einzige mir bekannte Ausgabe Venedig 1548): «tanto maggior displicenza aſſaggiaua la mente mia, quanto piu, che da qual ſi ſia ſcrittore di ciascuna faculta l'udi in diuerſe eſemplarita celebrare ne mai alcuno antico o moderno iſplico a pieno, che coſa ſia pittura.» —

[2]) S. *Gallenberg* S. 160, Bericht des Antonio Franchi, wonach Guido Reni die Abſchrift eines der zum Trattato gehörigen Bücher beſaſs.

[3]) *Dozio* S. 19 ff.

[4]) Der vollſtändige Titel der pariſer Ausgabe iſt:

Trattato della Pittura di *Lionardo da Vinci* nuovamente dato in luce, con la vita dell' iſteſſo autore, ſcritta da *Rafaelle du Fresne*. In Parigi appreſſo Giacomo Langlois, ſtampatore ordinario del rè chriſtianiſſimo, al Monte S. Genoueſa etc. MDCLI. Angehängt iſt der «Trattoto della ſtatua» des Leon Battiſta Alberti und deſſen Lebensbeſchreibung. Das Buch iſt der Königin Chriſtine von Schweden gewidmet, das Vorwort an Pietro Bourdelot (Peter Michon), den Leibarzt der Königin, gerichtet, welcher 1651 nach Stockholm berufen worden war (ſ. B. Dudík, Iter Romanum I. Hiſt. Forſch. 149. Wien 1855.

tröſtete ſich mit dem ſachlichen Werthe des vorliegenden Textes. Sein Vorbericht ſchiebt die Schuld an vielen Dunkelheiten ſeiner Quellen, beſonders in den Abſchnitten, wo von Geometrie die Rede iſt, wie billig dem Ungeſchick oder Unverſtändniſs der Abſchreiber zu und nimmt für ſich das Verdienſt in Anſpruch, die häufigen Widerſprüche zwiſchen Text und Hilfszeichnungen durch Herſtellung der urſprünglichen Reinheit beſeitigt zu haben,[5]) aber er gibt von dem dabei befolgten Verfahren weder Rechenſchaft noch Beiſpiel.

Für den künſtleriſchen Theil der Aufgabe, die Anfertigung der Hilfszeichnungen, bediente ſich Dufresne des Malers Errard. Dies muſs angeſichts ſeiner Erklärung, die Zeichnungen Pouſſins vor ſich gehabt zu haben,[6]) um ſo mehr befremden, als die Beſchaffenheit der Stiche nach Errard ſattſam lehrt, wie weit dieſer von Dufresne aufs allerhöchſte geprieſene Künſtler[7]) von der Fähigkeit entfernt war, die urſprünglichen Zeichnungen Lionardo's zu erſetzen. Er hat zwar im weſentlichen Pouſſin's Skizzen innegehalten, der freilich

---

[5]) S. das Vorwort Dufresne's: «Per l'ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualſivoglia altra occaſione, pochi ſi ſono trouati i capitoli, ne' quali non vi ſia ſtato qualche intoppo, e principalmente in quelli doue entraua un poco di geometria, che per l'aſſurdità delle figure reſtauano quaſi inintelligibili. Spero di hauer reſtituito il tutto alla ſua prima purità.»

[6]) Daſs die in der Handſchrift des Cav. del Pozzo enthaltenen Hilfszeichnungen zum Theil von Pouſſin herrührten, bezeugt der Urheber ſelbſt in einem Briefe an Boſſe: «Pour ce qui concerne le livre de Léonard de Vinci, il eſt vrai, que j'ai deſſiné les figures humaines, qui ſont en celui, que tient Monſieur le chevalier Depuix (ſcil. del Pozzo); mais toutes les autres, ſoit geometrales ou autrement, ſont d'un certain Gil Alberti, celui même, qui a tracé les planches qui ſont au livre de la Rome ſouterraine, les gauſes payſages, qui ſont au derrière des figures humaines de la copie que Monſieur de Chambray a fait imprimer, y ont eſté ajoints par un certain Errard, ſans que j'en aye rien ſceu etc.» S. Gault de S. Germain, Vie de N. Pouſſin, bei Manzi, Tratt. Vorwort S. 11 und Gallenberg S. 161. — Gallenberg S. 160 bemüht ſich ohne Noth, wegen der Handſchrift, aus welcher Dufresne geſchöpft habe, das Zeugniſs Mariette's (Lett. pitt. III.) zu prüfen, da Dufresne in ſeinem Vorwort zur Urausgabe des Trattato ſich ſelbſt darüber ausläſst, ſ. oben.

[7]) «Il ſignor Errard valentiſſimo pittore, che per la profunda ſcienza del diſegno non ſi può paragonare ſe non con i più eccellenti huomini de gli ultimi ſecoli, e del quale potrebbe dire qualche filoſofo che per quel vero guſto ch' egli ha delle coſe antiche, fuſſe paſſata in lui l'anima di qualch' uno di quei primi maeſtri, è quello al quale ſi deuono il compimento e gli ornamenti dell' opera, hauendoui aggiunto parecchi figure, e fra le altre quelle che ſi vedono verſo il fine del libro, doue ſi ragiona del modo di pannegiare e di veſtir le figure: nel reſto ſi è ſeruito di quelle idee e ſchizzi del ſignor Pouſſin, che ſi ſono trouati nel monoſcritto del ſignor di Ciantelou.» S. Vorwort Dufresne's.

ebenſowenig im Stande war, lionardesk zu zeichnen, aber er hat ſie durch die eitle Geſpreiztheit ſeines akademiſchen Vortrags, durch Ueberladung mit allerhand unnützem und ſtörendem Beiwerk, hinter welchem ſich die lehrhafte Abſicht oft bis zur Unkenntlichkeit verbirgt, gründlich entſtellt. Das Unverſtändniſs von Lionardo's Art und Weiſe, welches ſich in der Anwendung ſolcher Abgeſchmacktheiten ausſpricht, iſt geeignet, auch auf Dufresne's Textbehandlung einen ungünſtigen Schein zu werfen. Der Sucht, den Stoff nach Zeitgeſchmack zuzuſtutzen, wird er ſchwerlich widerſtanden haben, und wenn auch ſein Verfahren bisher noch nicht an den Handſchriften geprüft worden iſt, die ihm vorgelegen haben, ſo macht doch jenes künſtleriſche Urtheil ſeine Bemerkung von der nach eigenem Ermeſſen hergeſtellten Reinheit der Lesarten zum mindeſten verdächtig.[8])

Jedenfalls waren die Quellen Dufresne's abgeleitete zweiten Ranges. Die des Cav. Caſſiano del Pozzo führt auf die Abſchrift der Bibliothek Barberini in Rom zurück,[9]) die im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts geſchrieben iſt, wie überhaupt die groſse Maſſe der Abſchriften nach Lionardo aus dieſer Zeit ſtammen. Im Drucke Dufresne's ſind allerdings Abweichungen der Sprache und Schreibweiſe vom barberiniſchen Text bemerkbar, von denen zweifelhaft bleibt, ob ſie der Willkür Dufresne's oder der Umſchreibung del Pozzo's zur Laſt fallen, aber ſie ſind im Ganzen unerheblich.

Aus der Pariſer Ausgabe Dufresne's floſſen ſämmtliche ſpätere Drucke des Malerbuches[10]) — mit Ausnahme des florentiniſchen von 1792[11]) — bis auf die römiſche Ausgabe des Manzi v. J. 1817

[8]) Es verdient bemerkt zu werden, daſs bereits Chambray, welcher unmittelbar nach dem Erſcheinen des Pariſer Druckes eine franzöſiſche Ueberſetzung herausgab (Le Traité de la peinture, traduit de l'Italie par R. F. S. D. C. [Roland Fréard Sieur de Chambray] in fol. Paris 1651) ſich zu einigen Abweichungen veranlaſst fühlte, die an mehreren Stellen nicht ungeſchickte Verbeſſerungen enthalten. Vgl. auch das Zeugniſs Böhm's in ſeiner deutſchen Ueberſetzung, Nürnberg, Ausgabe von 1747, ſ. ſpäter.

[9]) Nach Félibien, Entretiens ſur la vie des peintres IV. (Ausg. v. 1706) und Manzi, Vorw. z. Tratt. S. 12 kam die Handſchrift des Cav. del Pozzo im Jahre 1640 in Chanteloup's Hände, von dem ſie Dufresne erhielt.

[10]) Es ſind: Neapel 1733 (genau nach der Pariſer); Bologna 1786; Paris 1796 (Vaſ. VII, 27); Mailand 1804 (Edizione delle opere claſſiche italiane, I, beſorgt von Amoretti, mit der Einleitung: Memorie ſtoriche ſu la vita, gli ſtudj e le opere di L. da V.); Perugia 1805 (beſ. von B. Orſini).

[11]) Tratt. della pittura, ridotto alla ſua vera lezione ſopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure diſegnate dal medeſimo 4°. Florenz 1792, Pagani e Grazioli (beſ. von Fontani), vgl. darüber Amoretti 56 und 57 und 131. S. mein Verzeichniſs der Abſchriften in Zahn's Jahrb.

entweder unmittelbar oder ſie entſpringen wenigſtens der nämlichen Handſchriften-Familie, welcher der Cod. Barberinus angehört. Drucke und Quellen beginnen und ſchlieſsen übereinſtimmend.[12])

Dieſe auf eine Anzahl mailändiſcher Abſchriften zurückgehende Handſchriften-Familie nun ſtellt eine verkürzte Faſſung des Malerbuches dar.[13]) Sie enthält nur 365 Kapitel. Ihr gegenüber ſteht als bisher einzige bekannte Vertreterin der ausführlicheren Faſſung die Römiſche Handſchrift mit 912 Kapiteln, auf welcher die Ausgabe Manzi's vom Jahre 1817 beruht.

---

[12]) Anfang; «Il giovane deue prima imparare proſpettiva etc.» — Schluſs: «Dell' orizonte ſpechiato nell' onde ..... inſieme miſto col colore dell' altre coſe che ſono dopo te.» — Dieſer Anfang entſpricht dem 5. Kap. des II. Buches in Manzi's Röm. Ausgabe (S. 50, 2). der Schluſs dem vorletzten Kapitel des VIII. Buches bei Manzi (S. 450, 1). Da Manzi ſeine Kapitel nicht numeriert hat, ſo gebe ich dieſelben unter Bezeichnung der Seite mit Unterbezeichnung des Abſchnittes auf derſelben an.

[13]) Die wichtigſte der Handſchriften verkürzter Faſſung iſt der Cod. Pinellianus (Ambroſiana D. 467), auf welchem der dem florentiner Druck von 1792 zu Grunde liegende Cod. della Bella beruht. Die Zeichnung der Figuren des Pinelli kommt den eigenhändigen des Lionardo am nächſten und die Abſchrift läſst ausdrücklich bemerken, daſs ſie nur einen Theil des Buches darſtellt. Die Ueberſchrift «Parte ſecunda» nämlich, welche hier am Anfang des Ganzen ſteht, findet ſich in der vollſtändigeren römiſchen Handſchrift an derſelben Stelle wieder, wo dort die Reihe der Kapitel der verkürzten Abſchriften beginnt.

II.

Römische Handschrift und Ausgabe.

Wie alle bisher erwähnten, so ist auch die römische (vatikanische) Handschrift, welche Manzi zu seiner Ausgabe des Malerbuches vom Jahre 1817 benutzt hat,[1]) keine eigenhändige Lionardo's. Sie gehört zur Urbinas (Nr 127c), ist in Quart auf Papier geschrieben und trägt auf dem ersten ihrer bezeichneten Blätter, deren sie 331 ausser den unbeschriebenen zählt, die Aufschrift:

Fol. 1a. LIBRO DI PITTVRA DI M.
LIONARDO. DA VINCI. PITTORE.
ET SCVLTORE FIORENTINO.

Die Handschrift des Schreibers (m. 1) ist eine gute Kanzleihand, die Hilfsfiguren sind mit Feder je an ihrem Orte inmitten oder unterhalb der Textabschnitte in leichter Zeichnung eingeschaltet. Der Text selbst ist von zwei verschiedenen Händen derselben Zeit verbessert und zwar bis ungefähr Blatt 40 regelmäfsig, weiterhin nur an einzelnen Stellen. Von diesen beiden Ueberarbeiten verbessert der eine (m. 3) in grober schwerer Schrift nur wesentliche Schreibfehler und überhaupt Orthographisches, der andere jedoch (m. 2), vermuthlich ein Gelehrter, macht in kleinen, oft schwer lesbaren Schriftzügen Vorschläge zur Verbesserung des Ausdrucks, gibt Zusätze und Hinweise zur Ordnung und Umstellung des Textes. Aus der Art dieser Zuthaten ist zu schliefsen, dafs beiden Ueberarbeitern der Zweck der Herausgabe vorgeschwebt hat, für welche die Abschrift überhaupt von Haus aus bestimmt gewesen scheint. Dafs der Ueberarbeiter m. 2 nach der eigenen Handschrift Lionardo's

[1]) «Trattato della pittura di Lionardo da Vinci tratto da un codice della Biblioteca vaticana e dedicato alla maestà di Luigi XVIII, re di Francia e di Navarra, Roma 1817, nella stamperia de' Romanis.» 4°. XLIII, 511 S. — Mit 22 Tafeln Figuren.

verbeſſert hätte, iſt weder nachweisbar, noch nach Beſchaffenheit ſeiner Bemerkungen wahrſcheinlich. Denn wenn auch der Mangel deutlicher Spur von ſtrenger Genauigkeit der Textherſtellung bei der wiſſenſchaftlichen Arbeitsweiſe der Zeit noch nicht hinreicht, dieſe Vorausſetzung zu entkräften, ſo kann es doch die Art der angebrachten Aenderungen ſelbſt. Sie umfaſſen im weſentlichen Correkturen der Kapitelüberſchriften und Sprachliches. Von erſteren iſt aber überhaupt zweifelhaft, ob Lionardo ſie ſelber durchgehends gegeben, und gegen die Echtheit d. h. Urſprünglichkeit der Faſſungsverſchiedenheiten bei m. 2 ſpricht jedenfalls der Umſtand, daſs ſie vom Wortlaute der barberiniſchen Handſchrift und der gewöhnlichen Drucke abweichen, während die Grundſchrift des vatikaniſchen Codex in den Theilen, welche er mit jenen gemein hat, im weſentlichen übereinſtimmt, obgleich er offenbar anderen Urſprungs iſt. Eher läſst ſich unmittelbare Beziehung zur Urſchrift bei m. 3 annehmen, welche beſtimmte Hinweiſe gibt, die auf Originale deuten, z. B. Buchſtaben am Rand. Sie ſind jedoch weder vollſtändig im Texte durchgeführt, noch bietet ſich irgend ein Schlüſſel zu ihrem Verſtändniſs dar.

Zu genauerer Feſtſtellung der Entſtehungszeit und Herkunft der vatikaniſchen Handſchrift dient zunächſt die Beſchaffenheit der Schriftart. Daſs die Hdſchr. vor Mitte des 17. Jahrhunderts, der durchſchnittlichen Entſtehungszeit der Abſchriften des verkürzten Textes, entſtanden ſein muſs, beweiſt ſchon ihre ehemalige Zugehörigkeit zur urbinatiſchen Bibliothek, welche 1657 mit der vatikaniſchen vereinigt wurde. Die Schriftzüge ſelbſt aber verweiſen ſie mit Beſtimmtheit in die Mitte des 16. Jahrhunderts, aus welcher Zeit auch die Zuthaten der beiden Bearbeiter rühren. Dies giebt ihr den Vorzug des höheren Alters vor allen ſonſt bekannten Abſchriften. Es kommt hinzu, daſs wenigſtens Manzi, der Herausgeber, aus den Sprachformen im Abſchreiber einen Lombarden erkennt; er gibt ihm ferner das Zeugniſs gröſster Sorgfalt,[2]) vermuthet in ihm ohne weiteres einen Schüler Lionardo's und deutet geradezu auf Francesco Melzi oder Salaì. Dabei verſchweigt er jedoch, welche Anhaltspunkte die Handſchrift ſelbſt zu dieſer beſtimmten Vermuthung gewährt.

Reizt ſchon die zeitliche und vielleicht auch örtliche Nähe Lionardo's, aus welcher die Abſchrift ſtammt, zu ſolcher Annahme, ſo kommt zweierlei hinzu, dieſelben zu ſtützen: 1. eine Anzahl An-

[2]) S. Manzi's Vorwort S. 11.

merkungen im Text, welche ebenfalls vom Abſchreiber und von m. 2 herrühren, und die von Manzi nicht überall beachtet worden ſind, und 2) die Beſchaffenheit der Hilfszeichnungen, welche der Herausgeber auf beſonderen Tafeln zuſammengeſtellt hat.

Vorab muſs hier über das Verfahren Manzi's bei ſeiner Ausgabe Rechenſchaft gegeben werden. Er hat ſie in Gemeinſchaft mit Giov. Gherardo de' Roſſi veranſtaltet, auf deſſen Koſten ſie gedruckt worden, hat den Text des vatikaniſchen Codex angeblich eigenhändig abgeſchrieben und die Figuren von Roſſi's Sohne durchzeichnen und übertragen laſſen.[3]) Anfangs war Abſicht geweſen, der Ausgabe fortlaufende Anmerkungen beider Herausgeber hinzuzufügen; darauf verzichtete jedoch Manzi in Rückſicht auf Umfang und Ausſehn des Buches, und beſtimmte auch Roſſi, ſeine Erläuterungen — welche «das mehr für Gelehrte als für Künſtler geſchriebene Buch letzteren verſtändlicher machen ſollten»[4]) — nicht dem Texte beizudrucken, ſondern als eigene Schrift zu veröffentlichen, was aber, meines Wiſſens, nachmals unterblieben iſt. Der Anhang, welchen Roſſi auf S. 497—509 der römiſchen Ausgabe zuſetzte, entſpricht wohl in einigen Fällen dem angedeuteten Vorſatz, enthält aber vorwiegend gelehrte Bemerkungen und Urtheile über den Stoff ſelbſt.

Von den anderweiten unter den Text geſetzten Anmerkungen der römiſchen Ausgabe gehören einige den Herausgebern (zweifelhaft, aber auch gleichgiltig, ob dem Manzi oder Roſſi),[5]) die Mehrzahl jedoch der Handſchrift ſelber an,[6]) wie auch Manzi bemerkt. Von dieſen wiederum ſind nur fünf von der Hand des Bearbeiters m. 2,[7]) ſämmtliche übrige aber (im Text ſelbſt) von der Hand des erſten Abſchreibers (m. 1) hinzugeſetzt.[8]) Die Beſchaffenheit dieſer

---

[3]) S. Manzi's Vorwort S. 13.

[4]) Manzi S. 498.

[5]) Es ſind die Anmerkungen auf S. 2, 67 und 160.

[6]) S. Manzi, Vorwort S. 11.

[7]) Es ſind: S. 1 (auf Umſtellung bezüglich, nicht bei Manzi); S. 2 (Correctur «ualore et non nalitudine», nicht bei M.); S. 28 (Hinweis auf Umſtellung; dieſe iſt von Manzi befolgt, die Anm. jedoch nicht angegeben); S. 62 (bei Manzi, Erinnerung an die Beſchreibung des Diluvio); S. 69 (Verweiſung des Kap. 69, 4 an eine andere Stelle, nicht von Manzi beachtet, noch auch die Anm. angegeben, ſ. Nachleſe zur römiſchen Handſchrift im Anhang).

[8]) S. 39 (bei Manzi Vorwort S. 11); S. 86 («Memoria che ſi fa l'hautore«, bei Manzi als Ueberſchrift); S. 94, 95 (bei 95, Z. 8 v. u.: «ciglia baſſe» — ſteht: non finito. L, T e'l ſegno della parte che ſegue a' car. car. 85» — und dort 85a. «Qui finisce il capitolo «Come ſi debbe figurare una battaglia» il guale comincia a

letzteren nun ist der Art, dass sie beim Schreiber Vertrautheit mit Lionardo's Arbeiten erkennen lässt. Er äussert sich über Lücken in den Textabschnitten sowohl wie in den Zeichnungen und erwähnt das Buch über die Perspective mit genauer Angabe der Stelle.[9]) Dass ihm Lionardo's Handschrift vorgelegen hat, bezeugt er überdiess ausdrücklich.[10])

Die Hilfszeichnungen der römischen Ausgabe zeigen mehrfach nicht unerhebliche, das Verständniss erschwerende Fehler in den geometrischen Figuren und ermangeln da, wo freie Handzeichnung nöthig war, der Sicherheit und Formkenntniss in hohem Grade, während sie in der vatikanischen Handschrift selbst trotz ihrer ungünstigen Kleinheit doch mit Geschick und nach den sonst bekannten Skizzen Lionardo's auch mit achtungswerther Treue hingeworfen sind. Jedenfalls zeichnen sie sich vor denjenigen anderer Abschriften, die in den Grundbestandtheilen übereinstimmen, vortheilhaft aus, sodass wenigstens ihre Anlage (sie sind theilweis mit Blei vorgezeichnet und ungenauer nachgezogen) die Hand eines Künstlers vermuthen lässt. Am nächsten stehen ihnen die Figuren des Cod. Pinellianus, aus welchem Amoretti Proben mittheilt.[11]) Die Vergleichung der Zeichnungen lehrt, dass unter Beibehaltung der ursprünglichen Anlage die Figuren immer ausführlicher und akademischer werden. Ihre Entstehung entspricht genau der umgekehrten Reihe ihrer äusserlichen Vervollkommnung. Der Meister begnügt sich mit leichten Andeutungen, die nur streng das Nöthige hervorheben, während bei

---

car 53, errore acaduto et ſcritto dalautore in due diuerſe manere et tinte d'inchioſtro, pero ſegue al ſegno L. T.» — L, T. «e caccia contrari membri» — bei Manzi befolgt). — S. 180 (nicht bei Manzi). — S. 189 (bei Manzi); S. 196 (bei Manzi); S. 206 (nicht bei Manzi); S. 235 (bei Manzi); S. 250 (bei Manzi); S. 253 (nicht bei Manzi: «Queſta figura ſara meſſa nella 42a della proſpettiua ſanza la guale la dimoſtratione dell' acqua trasparente nulla uale»).

[9]) S. Anm. 6 zu S. 253 der röm. Ausgabe.

[10]) Er bemerkt im Text S. 180 bei Manzi: «Ma notta, lettore, che aneora Meſſer Lionardo prometta die trattar di tutti li ſopradetti acidenti (Theorie der Gliederbewegung), che per queſto non ne parla come io credo per ſmenticanza o per qualche altro diſturbo, come ſi può uedere all' originale, che dietro a queſto capitolo ſcrive l'argomento di un' altro ſenzo il ſuo capitolo, ed è il ſeguente: «Del figurare l'irato ed in quante parti ſi divida dal acidente.» Auch aus der bei Manzi Vorwort S. 11 bemerkten Stelle ſcheint dieſs hervorzugehen, wo von einem Irrthum die Rede ist, der infolge eines verkehrt geſchriebenen Zeichens entſtanden ſei (ſ. Anhang II.)

[11]) S. die Tafeln im Anhang zu deſſen Memorie ſtor., dem Vorwort ſeiner Ausgabe des Malerbuches, Mailand 1804.

Schülern das Bedürfnifs falfcher Vollftändigkeit dahin führt, endlich Bilder zu geben, die um ihrer felbft willen da zu fein fcheinen, wie es bei Errard der Fall ift.

Da nun die aller Wahrfcheinlichkeit nach aus Mailand ftammende römifche Handfchrift deutlich auf Lionardo's Originale hinweift, wie fie auch die knappfte und echtefte Form der Hilfszeichnungen bietet, fo wird für genauere Beftimmung der Herkunft der von Manzi gänzlich überfehene Umftand wichtig, dafs dreimal auf Blättern derfelben der Name «Melzi's» eingefchrieben ift.[12]) Aus den letztwilligen Beftimmungen Lionardo's wiffen wir aber, dafs feine Bücher und Schriften in die Hände des Francesco Melzi, feines geliebten Schülers übergingen, welcher ihn in feiner letzten Krankheit gepflegt zu haben fcheint, und der diefen ihm vererbten Nachlafs des Meifters auf feinen Landfitz nach Vaprio brachte.[13])

Es fragt fich nun: hat Fr. Melzi die Aufzeichnungen Lionardo's felbft abgefchrieben? Die gleichmäffige Kanzleihand der römifchen Handfchrift macht nicht wahrfcheinlich, dafs fie einem Maler angehört, deffen bequeme Lebensgewöhnung überdiefs zu einer fo mühfamen Arbeit, wie die Abfchrift lionardifcher Originale ift, fchwerlich geneigt war.[14]) Allein wir wiffen, dafs Melzi den ererbten Schatz an Schriften feines Lehrers gebührend werth hielt, und fo wird ihm eine Mitthätigkeit dabei ficherlich zuzumeffen fein. Weil nun aber der Text der Handfchrift und die Mehrzahl der gerade am meiften auf Melzi deutenden Anmerkungen einer und

---

[12]) Auf Blatt 78b der Handfchrift, wo das zweite Buch fchliefst, zu welchem jedoch das auf Bl. 85 nachgetragene Kapitelende gehört, folgt auf Bl. 79a oben neben der Ueberfchrift (PARTE SECVNDA), die auf einem leeren Blatte fteht, links in der Ecke: «MELTIVS»; ebenfo unten rechts auf 78b MELTIVS (TIVS von andrer Hand); endlich nochmals S. 102b rechts unten «MEL» (diefs fteht auf dem letzten leeren Blatte vor Beginn des III. Buches). Die Blattzahl der Handfchrift fpringt von 86 auf 103; auf Bl. 103a fteht dann PARTE TERZA. Sonach war für das 2. Buch urfprünglich ein ftärkeres Heft angelegt.

[13]) Lionardo's Teftament nach Pagave bei Amoretti 121, 122. Lomazzo, Tratt. L. VII. Cap. XXIII, 178 erwähnt Zeichnungen in Melzi's Befitz und erklärt ferner in feiner «Idea del tempio della pitt.», S. 15, verfchiedene Bücher und Zeichnungen Lionardo's bei Melzi gefehen zu haben. — Vgl. auch Vafari VII, 26 und Uzielli 202 ff.

[14]) Wenn auch Melzi gemeinhin fehr vorfchnell mit der ihm von Mazenta angehängten Charakteriftik abgefertigt wird — «non fece molto perchè era ricco» — fo ift doch die Frage, ob feine allgemeine Bildung zu diefem Unternehmen ausreichte (vgl. Dozio und Vafari VII, 26, 27). Melzi's Brief v. 1. Juni 1519 über Lionardo's Ende, Amoretti 127, Uzielli 208, fcheint mir kein Beweis gegen feine Fähigkeit.

derſelben Hand angehört, ſo lieſse ſich denken, daſs Melzi entweder ſeine Bemerkungen unmittelbar in Lionardo's Originale eingeſchrieben hatte oder daſs er die bezüglichen Stellen auszog, mit den Bemerkungen verſah und dann von anderer Hand (m. 1 der vatikaniſchen Handſchrift) ins Reine bringen lieſs. Allerdings kann dabei auffallen, weshalb er als Maler an einigen Stellen, wo auf Zeichnungen hingewieſen wird, welche die Urſchrift beſaſs, dieſe nicht lieber hinzugefügt hat, anſtatt ſie nur zu beſchreiben; allein dazu kann ihn der Umſtand beſtimmt haben, daſs er dieſe Hilfszeichnungen, denen überdieſs Lionardo keine hinweiſenden Ziffern oder Buchſtaben gegeben hatte, nicht für nothwendig oder aber zur Wiedergabe in einem zu veranſtaltenden Abdruck des Buches nicht für geeignet hielt, da ſie in Waſſerfarben ausgeführt waren.[15]) Denn die Abſicht der Herausgabe des Buches macht ſchon die Art dieſer Bemerkungen, noch abgeſehen von den Zuſätzen der beiden Bearbeiter der Handſchrift (m. 2 und m. 3) glauben. Darnach würde Melzi die von ihm durchgeſehene erſte Abſchrift oder das überarbeitete Original Lionardo's für ſich zurückbehalten und eine zweite, wieder nach dieſer angefertigte Abſchrift, in der ſeine Zuſätze gleich in den Text gezogen waren, zur Veröffentlichung aus der Hand gegeben haben. Die Einzeichnung ſeines Namens hat dann entweder ihn überhaupt als den Eigenthümer der Abſchrift bezeichnen oder — da ſie auf leeren Blättern ſteht — bemerklich machen wollen, daſs er es geweſen, der dieſe Lücken angegeben, oder endlich, daſs nur er dieſelben ausfüllen könne.

Zu dieſem Sachverhalt ſtimmt eine Bemerkung Vaſari's, welche geeignet iſt, auf die Spur des Vermittlers zwiſchen Melzi's Handſchrift und der römiſchen zu leiten. In der Lebensbeſchreibung Lionardo's ſagt Vaſari im Anſchluſs an die Erwähnung der anatomiſchen Werke des Meiſters, welche ſich im Beſitze Melzi's befanden, folgendes:[16]) «Einige andere Schriften Lionardo's, wiederum mit der linken Hand rückwärts geſchrieben, welche von der Malerei und der Weiſe des Zeichnens und Färbens handeln, beſitzt ein

---

[15]) Solche aquarellierte Federzeichnungen ſind erwähnt S. 235 und 250 der röm. Ausgabe.

[16]) Vaſari VII, 27: «Come anche ſono nelle mani di ...., pittore milaneſe, alcuni ſcritti di Lionardo, pur di caratteri ſcritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de' modi del diſegno e colorire. Coſtui non è molto che venne a Fiorenza a vedermi, deſiderando ſtampar queſta opera, e la conduſſe a Roma per dargli eſito; nè ſo poi che di ciò ſia ſeguito.»

mailändiſcher Maler N. N.; es iſt nicht lange her, daſs dieſer nach Florenz kam, mich zu beſuchen; er hatte den Wunſch, das Werk drucken zu laſſen und nahm es mit nach Rom, um dieſs auszuführen; doch weiſs ich nicht, was nachmals daraus geworden iſt.»

Daſs ſich dieſe Bemerkung auf das Malerbuch bezieht, kann trotz der kargen Andeutung des Inhaltes kaum zweifelhaft ſein und iſt auch bisher die übereinſtimmende Annahme aller Erklärer des Vaſari geweſen. Nach dem oben Ausgeführten läſst ſich aber auch behaupten, es ſei hier nicht die verkürzte, ſondern die vollſtändigere Faſſung gemeint; dann alſo die einzige bekannte Abſchrift dieſer Art, die ſich in Rom befindet, nämlich die vatikaniſche. Denn über den Urſprung und das Alter des Grundtextes der verkürzten Familie (des barberiniſchen) iſt das Nöthige bereits feſtgeſtellt.[17]) Beklagenswerth iſt die Lücke im Text Vaſari's, meines Wiſſens die einzige dieſer Art bei ihm; denn es begegnet ihm zwar oft genug, daſs er aus Gedächtniſsirrthum falſche Namen angibt, aber nur hier hat er einen Künſtlernamen, auf den er ſich vermuthlich überm Druck noch zu beſinnen hoffte, einfach ausgelaſſen. Ich bemerke, daſs die ganze Stelle ſich in der erſten Ausgabe von Vaſari's Lebensbeſchreibungen der Künſtler (1550) nicht findet; ſie erſcheint erſt von der zweiten an im Text, und dies berechtigt zu der Annahme, der Beſuch des mailändiſchen Malers bei Vaſari werde in die Zeit zwiſchen dem Druck der beiden erſten Ausgaben der Vite de' pittori fallen, d. h. in die Jahre 1550 und 1568 — oder noch enger zwiſchen 1555 und 68,[18]) da Vaſari, durch Aufträge Papſt Julius des III. in Rom zurückgehalten,[19]) erſt ſeit 1555 wieder dauernd in Florenz wohnte. Ueberdieſs ſagt er (um 1568), der Beſuch des Mailänders habe vor nicht langer Zeit ſtattgefunden. Mit Hilfe dieſer Zeitbegrenzung kann ſich eine haltbare Vermuthung über die fragliche Perſönlichkeit gewinnen laſſen, wenn erſt die urkundlichen Nachrichten über die damaligen Beziehungen der Mailänder zu Rom und Florenz vollſtändiger geſammelt ſein werden.[20])

---

[17]) Dozio 36 hält das Buch des Mailänders, welches Vaſari ſah, für die Compilation, auf der die Pariſer Urausgabe des Tractats beruht, was nach meiner Darlegung im I. Abſchnitt irrthümlich iſt.

[18]) Venturi 43 ſagt ohne Angabe eines Grundes: «vers 1567.»

[19]) Vaſari in der Selbſtbiogr. Bd. I. 39—43.

[20]) Armenini ergibt keinen Anhalt, obgleich er grade über die Künſtlerwanderungen nach Rom in dieſer Zeit manches Intereſſante beibringt. Zu einer Vermuthung führt möglicher Weiſe eine Stelle bei Lomazzo, Idea del Tempio (Ausg. v. 1785) S. 15,

Ein weiterer Wink ergibt ſich alsdann auch daraus, daſs die jetzt römiſche Abſchrift aus der urbinatiſchen Bibliothek ſtammt. Der mailändiſche Maler kann ſie füglich einem Rovere verkauft und dieſer ſie nach Urbino geſtiftet haben.

Mir darf fürerſt genügen, daſs die Zeit der Abfaſſung der vatikaniſchen Abſchrift mit dieſen Angaben paſst, und ſo wäre der Zuſammenhang zwiſchen dem Originale in Melzi's Beſitz und der römiſchen Abſchrift hergeſtellt. Aus der Bemerkung Vaſari's, die lionardiſchen Schriften des ungenannten Mailänders ſeien ebenfalls von rechts nach links geſchrieben, ſcheint hervorzugehen, daſs jener die Originale ſelber in Händen hatte; dann wäre die römiſche Abſchrift vielleicht erſt in Rom angefertigt. Wir wiſſen jedoch nicht, ob eine abgeſchloſſene Niederſchrift des Malerbuches von Lionardo ſelbſt gemacht worden iſt. Dies ſcheint ſogar nach dem ſpäter zu Erörternden in hohem Grade zweifelhaft. Vaſari's Aeuſserung kann ſich einfach auf den Grundtext des nach Florenz und weiter nach Rom gebrachten Buches beziehen, ohne daſs er ihn geſehen zu haben braucht. Aber ſelbſt wenn wirklich Lionardo's Original nach Rom gewandert wäre: die Einſchaltungen im Text der römiſchen Abſchrift rühren auf alle Fälle von einem Manne aus der Umgebung des Meiſters her. Die Vermuthung wird immer wieder auf Melzi zurückfallen müſſen, der überdieſs um die Zeit der Entſtehung unſerer Abſchrift noch lebte.[21]) Von Salai, den Manzi neben Melzi als wahrſcheinlichen Urheber der Abſchrift nennt, wiſſen wir ſo wenig, daſs ſeine Erwähnung rein willkürlich erſcheint.[22])

---

wo von einem Schüler des Melzi geſprochen wird, welcher das Verfahren der Zeichnung von Ovalen nach Lionardo's Anweiſungen dem «Dionigi fratello del Maggiore» mitgetheilt habe. — Lelio Gavardi, welcher Handſchriften Lionardi's nach Florenz brachte (ſ. ſpäter), kann mit jenem Maler nicht gemeint ſein, da er erſt 1587 dort erſchien.

[21]) Vaſari VII, 26.

[22]) Salaì (Salay), welcher nicht identiſch iſt mit Salaino und Solario [vergl. Crowe & Cavalcaſelle Hiſt. of painting in North-Italy] wird von Lionardo erwähnt: Cod. Q R fol. 94 (Amoretti 78) unterm 4. April 1497, wo die Rechnung über ein Kleid für ihn vermerkt iſt: Cod. Atlant, Deckel, Innenſeite? (Amor. 103) unter'm 15. Oktober 1507, wo er ein Darlehn zur Ausſtattung ſeiner Schweſter erhält; Cod. Antlat. fol. 310 (Amor. 103), wo ſeiner Entſendung nach Mailand gedacht wird: Cod. B des Oltrocchi fol. 1 (Amor. 112) 24. Sept. o. J., Reiſe mit Lionardo von Mailand nach Rom. Auch im Teſtament des Meiſters war Salai bedacht (Amor. 122, Uzielli 202 ff.).

III.

Manzi's Textbehandlung.

Bei näherer Vergleichung der Ausgabe Manzi's mit der röm. Handschrift ergeben sich folgende erhebliche Abweichungen:

1) Manzi hat die Rechtschreibung seiner Vorlage durchweg in modernitalienische Sprachformen umgesetzt; es wäre jedenfalls seine Pflicht gewesen, die Lesarten der Urschrift wenigstens an wichtigen Beispielen zu bemerken.[1])

2) Bei Auswahl der Lesarten des Kapitel-Inhalts, wo mehrere vorhanden sind, ist Manzi sehr ungleichmäfsig verfahren. Im Ganzen hält er sich an die Fassungen des ersten Abschreibers (m. 1), in einzelnen Fällen jedoch benutzt er auch m. 2 und m. 3; die zugesetzten Anmerkungen hat er nur unvollständig beachtet, dagegen beharrt er an sehr vielen Stellen bei Lesarten der verkürzten Handschriften-Familie, wie sie Dufresne gewährt, gegen die Lesarten seiner Vorlage. Es geht daraus hervor, dafs er sich in der Hauptsache mit oberflächlicher Vergleichung des Pariser Druckes begnügt und diesen in manchen Theilen ohne Weiteres abgedruckt hat. — Noch unsicherer erweist sich sein Verfahren bei den Kapitel-Ueberschriften. Er hat eine Anzahl derselben ganz ausgelassen, andere neu hinzugesetzt, wieder andere in der Fassung von m. 2 gegeben, bei noch anderen eine mehr oder minder willkürliche Fassung beliebt; in sehr vielen Fällen endlich wieder der Pariser Ausgabe den Vorzug vor seiner Handschrift gelassen;[2]) auch sind mehrfach Umstellungen in

---

[1]) Die Bemerkung (Vorw. S. 11): „Die Schrift des Codex sei nicht schlecht, nur nicht immer orthographisch" gibt dem Philologen Zeugnis genug.

[2]) Die Beweisstücke gebe ich in Zahn's Jahrbüchern und im Anhang I.

der Reihenfolge der Kapitel ohne Andeutung eines Grundes vorgenommen.[3])

3) Die Ueberſchriften der einzelnen Bücher des Traktats, wie ſie im Text der Handſchrift ſtehen und im Inhaltsverzeichniſs wiederholt ſind, hat er nach Gutdünken geändert.[4])

4) Von den Hilfsfiguren ſind viele ungenau nachgezeichnet, mit unrichtigen Buchſtaben verſehen und an falſche Stellen des Textes geſetzt.[5])

---

[3]) Das auffälligſte Beiſpiel S. 49. Hier ſind, an den Anfang des II. Buches 4 Kapitel geſetzt, welche in der Handſchrift an ganz anderer Stelle ſtehen und dort durch Randbemerkung von m. 2 an eine noch andere Stelle verwieſen werden: Queſto cap. „Del p°. principio della ſie'ti (ſic) della pittura" cŏ li tre altri ch lo ſeue (ſic) haverano piu cŏueniête loco nella 2a Parte di queſto libro dietro al cap. „Come ſu la pª Pittura qual' è a carte 49 F 2 (d. i. bei Manzi S. 88). Manzi's willkürliche Umſtellung bringt den Nachtheil, daſs dadurch die Uebereinstimmung des Anfangs der Drucke verkürzter Faſſung mit dem des II. Buches der röm. Handſchrift verwiſcht wird.

[4]) Röm. Handſchrift.

Parte prima
De Poeſia et pittura

Parte Secunda
De' precetti del pittore.

Parte terza
Comincia de' uari acidenti et mouimenti dell' huomo et prima delle mutationi delle miſure dell' huomo pel mouimento delle membra a' diuerſi aspetti.

Parte quarta
De Panni.

Parte quinta
D'ombra e' lume.

Parte ſeſta
D'alberi et verdure

Parte ſeptima
De Nuvoli

Parte ottaua et ultima:
Del orizonte.

Manzi:

Libro primo
Paragone di pittura, poeſia, muſica e ſcultura.

Libro Secondo
Precetti al pittore.

Libro III.
De' varj accidenti e movimenti dell' uomo.

Libro IV.
De' panni, e modo di veſtir le figure con grazia, e degli abiti e nature de' panni.

Libro V.
Dell' ombra e lume, e della proſpettiva.

Libro VI.
Degli alberi e verdure.

Libro VII.
Della natura delli nuvoli.

Libro VIII.
Dell' orrizonte.

[5]) Die Beweisſtücke in Zahn's Jahrb. und Anhang I.

5) Endlich ſind eine Anzahl Sätze und mehrere ganze Kapitel, die in der Handſchrift ſtehen, von Manzi ausgelaſſen. Ich trage dieſelben, da ſie überhaupt noch nie gedruckt ſind und offenbar gleichen Anſpruch auf Echtheit haben wie die übrigen, im Anhang nach; ebenſo die von Manzi gleichfalls ohne Grund übergangene Aufzählung der als Quellen der röm. Handſchrift ausdrücklich bezeichneten und am Schluſs derſelben aufgeführten Hefte Lionardo's.[6])

Sonach gibt Manzi's römiſche Ausgabe weder einen genauen und vollſtändigen Abdruck der einzigen bekannten Abſchrift der umfangreicheren Faſſung, noch eine auf Urtheil beruhende Bearbeitung derſelben.[7])

In wie weit gewährt nun die römiſche Handſchrift, wie ſie vorliegt, die Mittel zur Feſtſtellung und Ordnung des Textes?

Das Beſtreben nach Zubereitung des Textes in Abſicht der Herausgabe wurde ſchon oben an den vom Bearbeiter m. 2 herrührenden Bemerkungen erkannt, welche hier und da Verſetzungen einzelner Abſchnitte und Aenderungen des Ausdrucks vorſchlagen. Seine Durchſicht beruht aber, wie ebenfalls angedeutet wurde, nicht auf Nachprüfung der eigenhändigen Urſchrift Lionardo's, hat alſo für Zurückführung des Textes auf die echte Geſtalt keinen Werth. Sie berührt überdies vorwiegend die Ueberſchriften der einzelnen Abſchnitte. Während nun in denjenigen Theilen des Malerbuches, welche beide Handſchriften-Familien gemein haben (Buch II, III, IV mit Ausſchluſs der in Anmerkung 7 abgezählten Kapitel) die einzelnen Sätze im Wortlaut ziemlich gut übereinſtimmen, ſind Ueberſchrift und Umfang der Abſchnitte ſelbſt häufig ſehr verſchieden, und ſchon dieſs läſst auf fremde Hände ſchlieſsen. Die Ueberlieferung des Stoffes als ſolchen iſt, ſoweit ſachliche Uebereinſtimmung herrſcht, weſentlich gleich, die Formung der Theile dagegen derart

---

[6]) S. Anhang II.

[7]) Bei Vergleichung des Umfanges ſeiner Ausgabe mit der erſten Pariſer hat ſich Manzi übrigens zu ſeinen Gunſten verrechnet. Er gibt an, 111 Capitel in den Büchern II, III. IV (welche gemeinſchaftlicher Beſtand beider Drucke ſind) mehr zu haben, ſein Index weiſt aber nur 110 auf (das fehlende Kap. iſt S. 162, 1); dann geht noch ab das Schluſskapitel bei Dufresne, — es wäre alſo nach Manzi nur ein Ueberſchuſs von 109 Kapiteln innerhalb des alten Textbeſtandes. In Wahrheit ſtellt ſich das Verhältniſs aber anders: es kommen zu den fehlenden 2, welche Defresne nicht hat, aber es gehen dagegen ab 11, welche Dufresne allerdings hat, nur daſs ſie theilweiſe mit anderen zuſammengezogen ſind, ſodaſs im Ganzen fehlen: 110 — 11 + 2 = 101 Kapitel innerhalb der gemeinſamen Bücher.

abweichend, dafs auf Seite der röm. Handfchrift die gröfsere Fülle der Ausführung fteht. In beiden Faffungen find Art und Abficht der Ueberfchriften ungleich. Manche enthalten nur die allgemeinen Bezeichnungen: «Precetto», «Efempio», «Pittura» und dgl., manche geben den Lehrfatz felbft und im Kapitel fodann den Beweis, noch andere umfchreiben die Aufgabe in Form von Fragftellungen mit «Come» —, «Dove» —, «Perchè» — u. f. w. Wird man fchon durch folche auffällige Ungleichheiten zu der Vermuthung geführt, dafs diefe Zuthaten in der Form, wie fie die Drucke und die Mehrzahl fämmtlicher Abfchriften geben, nur theilweife vom Verfaffer felbft herrühren, fo kommt hinzu, dafs wir wenigftens Eine Abfchrift befitzen, in welcher die Ueberfchriften gänzlich fehlen und nur Kapitelzahlen ftehn.[8])

Die Frage nach dem Grund der Abweichungen beider Handfchriften-Familien kann man bei dem dermaligen Stande unferer Hilfsmittel nur annähernd durch Unterfuchung der Entftehungsweife des Malerbuches beantworten. Hierbei mufs unterfucht werden: welche Kunde haben wir 1) über die Abfaffung der verfchiedenen Theile (Bücher) des Werkes, wie fie als folche nur in der röm. Handfchrift und theilweis in Pinello's Abfchrift angegeben find? — 2) über die Befchaffenheit der eigenhändigen Aufzeichnungen Lionardo's? — 3) über Abficht und Gebrauch derfelben?

---

[8]) Es ift der auch inhaltlich wichtige Cod. Pinellianus der Ambrofiana, über welchen Amoretti Näheres beibringt (vgl. meine Ueberficht der Handfchriften der verk. Fam. in Zahn's Jahrb). Die verhältnifsmäfsige Jugend des Pinellianus (um 1600) fchwächt jedoch die Beweiskraft bezüglich diefes Punktes. Das Beifpiel lehrt vielleicht nur, dafs dem Pinello ebenfalls Bedenken gegen die Echtheit jener Beftandtheile beikamen und dafs er fie deshalb weggelaffen hat. — Lionardo hat hier und da allerdings Ueberfchriften zu den Kapiteln gegeben (f. Libri III und röm. Handfchr.); wenn er bei Verweifungen auf Abfchnitte feiner Werke keine Ueberfchriften anzieht, fo befagt diefs alfo noch nicht, dafs fie überhaupt gefehlt haben, fondern nur, dafs er feine Kapitel mit Zahlen verfehen hatte. Diefe nun hat die Abfchrift Pinello's wie auch die gefammte verk. Familie, die römifche Handfchrift dagegen hat fie nicht, und dafs Manzi diefen Mangel zu erfetzen unterliefs, erfchwert die Benutzung feiner Ausgabe in ungebührlicher Weife. (vgl. oben S. 5. Anm. 12.)

IV.

Entstehung und Zweck des Malerbuches.

1) Aus dem Jahre 1498 haben wir das Zeugnifs des Luca Pacioli, des Genoffen Lionardo's am mailändifchen Hofe, dafs damals das «Buch von der Malerei» und «von den menfchlichen Bewegungen» vollendet war, und dafs Lionardo die Abhandlung über die «Bewegung am Orte», über «Stofs und Gewicht der Kräfte» unter der Feder hatte.[1]) Diefe Angabe ift nicht genau genug, um eine Feftftellung des Umfanges der damals fertigen Theile möglich zu machen; man wird höchftens daraus entnehmen dürfen, dafs die beiden Haupttheile, welche allgemeine Malerregeln und die Kapitel über die Bewegungen enthalten — alfo nach Eintheilung der röm. Ausgabe Buch II. (Precetti al pittore) und Buch III (de varj accidenti e movimenti) — im wefentlichen beendigt waren.[2]) Ueber die Entftehung des IV. Buches «de' panni etc.» gibt es keine andere

[1]) Pacioli, De Diuina proportione Tract. I: „alopera inextimabile del moto locale dele percuffiōi e pefi dele forçe tutte cioe pefi accidētali (hauēdo gia con tutta diligētia al degno libro de pictura e mouimēti humani posto fine) quella con ogni ftudio al debito fine attēde de cōdure." (Brief an Herz. Lodovico 9. Febr. 1498. Zu dem Buche von der menfchlichen Kraft gehört nach Libri III 214 ein von ihm aus Cod. A. fol. 30 ausgefchriebenes Kapitel. Ueber den „Stofs der Körper" ift befonders der Cod. Atlanticus reich an Bemerkungen vgl. fol. 28, 47, 64. (f. die Ueberficht der Handfchriften-Stellen in Zahn's Jahrb.)

[2]) Einige Beftandtheile des II. Buches, wie es in der römifchen Handfchrift enthalten ift, gehören jedoch einer fpäteren Zeit an. Schon Roffi (f. Anm. zu Manzi's Ausg. S. 502 unter 13) fchliefst aus der Art, wie Lionardo (Röm. Ausg. S. 56, 3) des Botticelli gedenkt, — „come diffe il noftro Botticella" — mit Recht, dafs diefe Stelle nach dem Tode jenes Malers niedergefchrieben fei. Nur irrt Roffi in Feftftellung des Zeitpunktes; indem er Botticelli's Tod 1515 anfetzt, wird ihm wahrfcheinlich, Lionardo habe diefe Schrift erft in Frankreich verfafst, wo er „ohnehin gar nicht mit dem

Nachricht, als dafs ſich Lionardo überhaupt eingehend mit dem Gegenſtande beſchäftigt hat.[3]) Ebenſowenig läſst ſich über Abfaſſung des VI. Buches (degli alberi e verdure) Beſtimmtes beibringen, nur iſt daſſelbe trotz ſeines fremdartigen Inhalts vom Verfaſſer doch ausdrücklich als Theil des Malerbuches beglaubigt.[4]) Ueber Buch VII (della natura delli nuvoli) und VIII (dell' orizzonte), deren Zugehörigkeit zum Malerbuch — wenigſtens in der Ausdehnung der röm. Handſchrift — zweifelhaft erſcheinen kann, gibt es keinen bündigen Nachweis.

Dagegen erfahren wir mit Beſtimmtheit, dafs Lionardo ein ausführliches Buch über «Licht und Schatten geſchrieben» hat (Lib. V Ombra e lume), auf welches die Zeitgenoſſen beſonderen Werth legten, weil es den eigentlichen Schwerpunct ſeiner Kunſt betraf. Der Gegenſtand weiſt es zur Genüge als Beſtandtheil des Malerbuches aus, wie denn auch viele Stücke des Textes der verkürzten Handſchriften-Familie offenbar zu dieſer Abhandlung gehörten, die wahrſcheinlich im Jahre 1490 begonnen wurde.[5])

Das I. Buch der röm. Ausgabe (Paragone di pittura, poeſia, muſica e ſcultura) iſt dem Malerbuche als äſthetiſche Einleitung vorgeſetzt und wird auch von Venturi auf Grund der Handſchrift Lionardo's als Theil des Malerbuches in Anſpruch genommen.[6]) Lomazzo erklärt, es ſelbſt geleſen zu haben, gibt einen Auszug des

---

Pinſel gearbeitet." Botticelli iſt aber bereits 1510 geſtorben (ſ. Index zu Vaſari-Lem), ſodaſs aus dieſer Erwähnung kein Hinterniſs erwächſt, die Niederſchrift dieſer Erweiterung des II. Buches während des Aufenthalts in Italien anzunehmen.

[3]) Wiederholte Erwähnungen der Gewandſtudien bei Lomazzo u. a. Lomazzo, Idea 7 u. Tratt. II. cap. 9 erwähnt auch ein Buch über die Anatomie des Pferdes. ſ. Amoretti 57.

[4]) Manzi, Tratt. S. 396: „Benchè queſto non ſerva alla pittura pure io lo ſcriverò per laſciare men coſe indietro delli alberi, che alla mia notizia ſia poſſibile," vgl. dazu die Bemerkungen Lomazzo's (II, XXIII, 314 und VI, L, 366) über die Feinheit der Beobachtung und Wiedergabe der Gewächſe bei Lionardo.

[5]) Es wird bei Oltrocchi (ſ. Amoretti 29, 44) als beſonderer Codex der Ambroſiana aufgeführt, und dieſer Codex (= C des Venturi) trägt fol. 15 die Bemerkung: „23. April 1490: chominciai queſto libro e richominciai il cavallo," vgl. mein Verzeichnis der Handſchriften in Zahn's Jahrb. und Lomazzo I, I, 40. — IV, I, 363. IV, III, 370. IV, XIV, 405. XX, I, 408. — ſowie Sabba Caſtiglione's Ricordi und Vaſari VII. 54.

[6]) Venturi S. 43. (nach Cod. A. fol. 105) „La Comparaiſon de la peinture avec la ſculpture, qu'on a annoncée comme un traité ſéparé du même auteur, n'eſt qu'un chapitre appartenant au traité de la peinture." Beſtimmter erklärt ſich jedoch Venturi nicht über die Stelle, aus welcher er ſeine Behauptung ſchöpfte. Die Sätze, welche Lionardo ſelbſt aus dem I. Buche ſeines Tractates anzieht, ſtimmen nicht zum Paragone. (ſ. die Ueberſicht über die Selbſtcitate Lionardo's in Zahn's Jahrb. —

Inhalts und berichtet, es sei auf Wunsch des Herzogs Lodovico Moro (sonach jedenfalls vor 1499) geschrieben.[6]) Obgleich der Titel verschieden angegeben wird,[7]) stimmt doch der Auszug bei Lomazzo soweit mit dem Inhalt des Paragone der röm. Handschrift, dass die Gleichheit der Hauptbestandtheile unzweifelhaft ist. Wahrscheinlich hat auch diese Schrift, wie die in Buch II. der röm. Ausgabe enthaltene, später Erweiterung erfahren.

2) Lionardo's Aufzeichnungen, wie sie in den Abschriften und Ausgaben des Malerbuches vorliegen, haben theils die Form von Lehrsätzen mit Beweis, theils die von Streitfragen mit Behauptungen und Einwürfen, wobei er zuweilen einen Gegner (Aversario) reden lässt, theils nur hinzugeworfener Gedanken und abgebrochener Bemerkungen. Dem entsprechend ist der Ausdruck bald knapp und sicher, bald tastend und andeutend, oft reich und sogar mit dichterischem Schmuck ausgestattet.[8]) Dass seine Schriften nicht planmässig angelegt gewesen seien, ist übereinstimmende Annahme aller Forscher, die sich mit ihnen beschäftigt haben. Seine ganze Art, wissenschaftlich zu arbeiten, hat etwas Unstätes. Wie er dem Maler als Mittel zum Verständniss und zur Aneignung äusserer Erscheinungen den Gebrauch kleiner im Gürtel zu tragender Merkbücher empfiehlt,[9]) die er selbst stets bei sich zu haben pflegte, so wendete er bei seiner ganz und gar auf den Erfahrungsweg gestellten Forschung den Grundsatz der sinnlichen auf die geistige Auffassung an. Er war daher in Ausdruck und Niederschrift seiner Beobachtungen vom Einfall abhängig, den er mit einer eigenthümlichen Art Schnellschrift festhielt. Es ist die allgemeine Klage Aller, die sich

[7]) Lomazzo II. XIV. 263, VI, LXVI, 416. Amoretti 59 vermisst es, Calvi III, 28 und Brown 65 ebenfalls (!) Amoretti a. a. O. setzt die Niederschrift in das J. 1495.

[8]) In der röm. Handschrift heisst das Buch „de poesia et pittura", Lomazzo redet nur von der Frage uach dem Vorzug der Malerei vor der Bildhauerei, Manzi führt den obenangegebenen Titel Paragone etc. ein. (vgl. Abschn. VII.)

[9]) Rossi bemerkt in seinen Anm. zur röm. Ausgabe (S. 508 unter 47) dass Lionardo immer dann, wenn er nicht eigentlich von künstlerischen Dingen rede, sich am geschicktesten und fliessendsten ausdrücke, doch wird man diese Beobachtung nicht bestätigt finden.

[10]) „Notare con brevi segni in un tuo picciol libretto, il quale tu debbi sempre portar teco: e sia di carte tinte, acciò non l'abbi a scancellare, ma muttare di vecchio in nuovo; che queste non son cose da essere scancellate, anzi con grandissima diligenza serbate, perchè sono tante l'infenite forme ed atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle: onde queste riserberai come tuoi autori e maestri." Tratt. S. 107, I. Noch heute haben wir mehrere Handschriften Lionardo's in 16 ° und sogar in 24 °, welche zu diesem Zweck gedient haben werden. s. Verz. der Hdschr. in Zahn's Jahrb.

mit ſeinen Handſchriften beſchäftigt haben, daſs er in der Weiſe der Orientalen von rechts nach links ſchrieb (a rovescio). Man hat in dieſer Seltſamkeit das Beſtreben erkennen wollen, ſeine Aufzeichnungen geheim zu halten. Allein einem ſo erſtaunlich erfinderiſchem Geiſte hätten zu dieſem Zwecke beſſere Mittel zu Gebote geſtanden. Seine Handſchrift iſt freilich ſehr eigenartig, oft an Stenographie erinnernd, meiſtens aber klar und mit Hilfe des Metallſpiegels ziemlich ſicher zu entziffern. Ueberdies begegnen in ſeinen Tagebüchern (ſ. das Verzeichnis der Handſchriften in Zahn's Jahrb.) ſo viele ganz gleichgiltige Bemerkungen, daſs Geheimhaltung keinen Sinn gehabt hätte. Wahrſcheinlicher iſt, daſs ſich Lionardo überhaupt beidhändig gewöhnt hatte, was auch bei Malern von heute durchaus nicht ohne Beiſpiel iſt und den groſsen Vortheil gewährt, vor Ermüdung zu ſchützen. Es iſt auch nicht nöthig, anzunehmen, daſs er nur beim Schreiben die linke Hand gebrauchte; der Strich ſeiner Zeichnungen läſst häufig ebenfalls auf linke Hand ſchlieſsen.

3) Daſs wir es im Malerbuche nicht mit bloſen Selbſtgeſprächen des Verfaſſers zu thun haben, ſondern daſs ihm lehrhafte Abſicht zu Grunde lag, kann nach der Beſchaffenheit der Schrift nicht zweifelhaft ſein. Der überwiegende Theil hat die ausgeprägte Eigenſchaft des Lehrvortrags. Dieſe Beſtimmung wird denn auch durch verſchiedene Zeugniſſe beſtätigt. Bei Lionardo ſelbſt ſucht man zwar vergebens nach ausdrücklicher Erklärung hierüber, aber was wir von ſeiner Thätigkeit in Mailand erfahren, macht in hohem Grade wahrſcheinlich, daſs er wenigſtens zuweilen zuſammenhängende Mittheilungen über ſeine Erfahrung im Umkreis der bildenden Künſte gegeben hat. Eine gradezu ſchulmäſsige Form wird man bei ſeiner ganzen Art und Weiſe und bei ſeiner unglaublich manigfaltigen Beſchäftigung nicht anzunehmen haben, indeſs die in ſeinen Handſchriften eingeſtreuten Bemerkungen über Aufnahme junger Leute und ſeinen Verkehr mit ihnen,[1]) deutet auf eine Lehrthätigkeit, die einen Vereinigungsort vorausſetzen läſst. In ſtändiger Werkſtatt nach Art anderer Zeitgenoſſen kann man ſich ihn ſchwerlich denken; die Kanalbauten und damit zuſammenhängende Reiſen hielten ihn häufig von Mailand fern, und wenn er auch nebenher

[1]) vgl. die oben S. 13. Anm. 22. angezogenen Stellen über Salaì, ferner über Aufnahme eines gewiſſen Lorenzo (Cod. B. app. fol. 18); Gelddarlehn an Schüler (Cod. C. fol. 15); über den Geſellen Jacomo (Cod. C. fol. 44); Reiſe mit Melzi (Cod. E. fol. 1); Aufname des Galeazzo 1494 und Angeld an ihn (Cod. Q. 3). Näheres in meinem Handſchriften-Verzeichnis in Zahn's Jahrb.

an der grofsen Reiterfigur arbeitete, die ihn 16 Jahre hindurch beſchäftigt haben ſoll, ſo deutet doch ſchon dieſer Zeitraum an wie oft er dabei mufs unterbrochen worden ſein. Am anhaltendſten ſcheint er, aus den Bemerkungen der Handſchriften zu ſchlieſsen, mit phyſikaliſchen und chemiſchen Unterſuchungen beſchäftigt geweſen zu ſein. Den Vereinigigungspunkt für die Unterweiſung der Maler — und alle uns bekannte Schüler Lionardo's gehören dieſem Fache an — wird die uns freilich nur oberflächlich bekannte «mailändiſche Akademie» gebildet haben, die unter Lodovico Moro entſtand[12]). Unter dieſer Bezeichnung ſcheinen jedoch zwei verſchiedene Genoſſenſchaften begriffen zu ſein, die nur den geiſtigen Mittelpunkt, Lionardo da Vinci, gemein hatten: einmal die durch den Sforza berufenen hervorragenden Männer verſchiedener Wiſſenſchafts- und Kunſtfächer, die nach dem Vorbilde andrer italieniſcher Höfe, beſonders desjenigen von Urbino, gleichſam als Miniſterium des Humanismus den Glanz Mailands erhöhen ſollten, und von deren gemeinſamem Leben u. a. Luca Pacioli als Genoſſe berichtet,[13]) und

---

[12]) In dem Sinne einer vornehmlich auf Kunſtunterricht abzielenden Anſtalt iſt die mailandiſche Akademie die erſte ihrer Art geweſen; denn die Accademia di S. Luca in Rom, welche 1478 begründet wurde und zu deren erſten Mitgliedern Melozzo da Forlì gehörte, war Künſtlergenoſſenſchaft im Sinne der alten Gilden. Nach Borſieri (bei Calvi III, 49 und Dozio 36) ſoll die Akademie in Mailand ſpäter eine Zeit lang von Beltraffio fortgeführt worden ſein. Dieſen hält Dozio a. a. O. auch für den Compilator der verkürzten Faſſungen des Malerbuches und zwar des Textes, den Vaſari im Beſitz eines Mailänders in Florenz geſehen. ſ. oben.

[13]) S. den oben erwähnten Brief von Luca Pacioli v. 9. Febr. 1498 an Herzog Lodovico: „Eſſendo nell inſpugnabil arce del inclita voſtra cita de Milano digniſſimo luogo de ſua ſolita reſidentia ala preſentia di qulla conſtituto in lo laudabile e ſcientifico duello da molti de ogni grado celeberrimi ſapientiſſimi accompagnata ſi religioſi cõmo ſeculari: deli quali aſſidue la ſua magnifica corte habũda. Del cui numero oltra le reuerendiſſime ſignorie de Vescoui Protonotarii e abbati fuoron del noſtro ſacro ſeraphico ordine el reuerendo padre e ſublime theologo Maeſtro Gometio: col digniſſimo della ſacra ſcriptura precone frate Domencio per cognomento Ponçone: el reueren. P. M. Frãcesco Buſti. Al preſente nel degno cõuento noſtro de Milano regente deputato. E de ſeculari prima el mio peculiar patrone Illuſtre. S. Galeaçço Sfor. Vl. S. Seuerino fortiſſimo e generale de. v. D. celſi. capitano nell armi ogi a niun Secondo e de noſtre diſcipline ſolerto imitatore. E de clariſſime potentie egregii oratori: e dela medicina e aſtronomia ſupmi el clariſſimo e acutiſſimo de Serapione e Auicẽna e de li corpi ſuperiori indagatore e de le coſe future interprete Ambrogio Roſa el doctiſſimo de tutti mali curatore Aluiſi Marliano e ſolertiſſimo dela medicina in ogni parte obſeruatore Gabriel Pirouano. E dali prefati molto in tutte premeſſe admirato e venerato Nicolo Cuſano col peritiſſimo de medeſime proffeſioni Andrea Nouareſe. E altri eximii conſultiſſimi vtriusq iuris doctori e de voſtro ornatiſſimo magiſtrato con-

neben dieſer Zunft der Meiſter ein Kreis von Lernenden, welcher ſich enger um Lionardo ſchloſs und unter ſeinem Namen als «Academia Leonardi Vinci» beſtanden hat. Vaſari geht zwar an einem zufälligen äuſserlichen Gedenkſtück dieſer Anſtalt, dem wahrſcheinlich von Lionardo ſelbſt herrührenden Kupferſtich mit jener Aufſchrift blos mit einer Bemerkung über die launenhafte Erfindung der aus verſchlungenen Bändern oder Seilen gebildeten Randleiſte derſelben vorüber,[14]) was er aber an andrer Stelle mit Bezug auf Lionardo's Thätigkeit in mündlichem Vortrag ſagt, beſtätigt wenigſtens die Hauptſache, auf die es hier ankommt.[15])

ſeglieri ſecretarii e cancelieri in compagnia deli perſpicaciſſimi architecti e ingegnieri e di coſe noue aſſidui inuentori Leonardo da Venci noſtro cōpatriota Fiorētino qual de ſcultura getto e pictura cō ciaſcuno el cognome verifica etc." (Anſpielung auf vinci und vincere) vgl. die Namen bei Calvi III, 26. und bei Turotti, 50 (nach Arluno). Brown 46, 47.

[14]) Abbildung bei Amoretti am Anfang ſeiner Memorie und am Schluſſe meiner Abhandlung S. 17. Vaſari-Lem. VII, 14. Ueber Originale ſ. Dozio 10 aus d. Raccolta d'inciſioni Cartella I. N. 41. und Uzielli S. 17.

[15]) Vaſ. VII. 38: „laonde per tante parti ſue ſi divine, ancora che molto più operaſſe con le parole che co'fatti, il nome e la fama ſua non ſi ſpegneranno giammai."

V.

Eintheilung des Stoffes.

Iſt das Malerbuch Lionardo's als Grundlage für öffentlichen Fachunterricht benutzt worden oder aus dieſem hervorgegangen, ſo muſs es nach beſtimmtem Plane geordnet geweſen ſein, was bei den uns vorliegenden Faſſungen nicht der Fall iſt. Daſs eine ſolche Ordnung des Stoffes beabſichtigt war, geht aus den verſchiedenen Andeutungen über die Eintheilung hervor, die im Texte ſelber begegnen; daſs ſie einmal — ſei es auch nur im Entwurf — wirklich durchgeführt geweſen, erhellt aus den häufig vorkommenden Hinweiſen auf bezügliche Textſtellen. In den bekannten, durch den Druck veröffentlichten Niederſchriften finden ſich jedoch ſchon über den Grundſatz der Stoffeintheilung abweichende Angaben. Die Handſchriften des verkürzten Textes enthalten über die Abſicht der Eintheilung folgendes:

laut Kap. 47, 48, 49 unterſcheidet der Verfaſſer[1]) zwei Haupttheile der Malerei: 1) Figur und 2) Farbe (Geſtalt und Schein); davon zerfällt die erſte wieder in 2 Theile: a) Verhältniſsmäſsigkeit der Theile unter einander. b) Bewegung; ferner die Verhältniſsmäſsigkeit in a*) Beſchaffenheit und b*) Grad.

---

[1]) 47. Divideſi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che diſtingue la figura de' corpi, e loro particolare, la ſeconda è il colore contenuto da eſſi termini.

48. La figura de' corpi ſie divide in due altre parti, cioè nella proporzionalità delle parti infra di loro, le quali ſieno corriſpondenti al tutto, e nel movimento appropriato all' accidente mentale della coſa viva che ſi muove.

49. La proporzione delle membra ſi divide in due altre parti, cioè in qualità ed in moto. Qualità ſ'intende, oltre alle miſure corriſpondenti al tutto, che non miſti le membra de' giovani con quelle de' vecchj etc., et oltre a queſto che non facci ai maſchi membra feminili etc. (Nach den Lesarten der röm. Handſchrift und Ausgabe.)

Zu diesen offenbar unvollständigen Angaben fügt die erweiterte Fassung der röm. Handschrift noch die ferneren: I) Zweitheilung in a) Zeichnung (mit den Unterabtheilungen 1. Punkt, 2. Linie, 3. Oberfläche, 4. Körper); b) Schatten (und Licht).[2])

II) Von Anschauungsformen der Dinge in der Malerei werden zunächst 8 hervorgehoben: 1. Dunkelheit (und Licht), 2. Körper, 3. Gestalt, 4. Ort, 5. Entfernung, 6. Nähe, 7. Bewegung, 8. Ruhe.[3])

ferner III. 5 Eintheilungs-Gesichtspunkte:[4]) 1. Oberfläche, 2. Gestalt, 3. Farbe, 4. Schatten (und Licht), 5. Nähe und Ferne (d. h. Arten der Verjüngung.) Zusammengefasst IV) in:

a) Erscheinung der Oberfläche b) Verjüngung der Linien u. Farben
Perspektive

1) Linien der Gestalt, 2) Verjüngung der Farben, 3) Verschwindungsgrad d. Körper in d. Ferne
= Disegno
= Ombra e lume (unvollständig)[5])

An noch anderen Stellen redet Lionardo von 10 Eintheilungsgründen nach den Auffassungsformen des Auges, und zwar 1. Licht, 2. Dunkelheit, 3. Farbe, 4. Körper, 5. Gestalt, 6. Ort, 7. Entfernung 8. Nähe, 9. Bewegung, 10. Ruhe; davon gehören der Malerei im engeren Sinne an 7: Licht, Dunkelheit, Farbe, Gestalt, Ort, Ferne, Nähe (Körper, Bewegung, Ruhe fallen weg), Licht und Schatten fallen zusammen: es bleiben 6.[6])

[2]) Manzi S. 89, 1: Due sono le parti principali nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de' corpi finti, li quali lineamenti si dimandano disegno. La seconda è detta ombra etc.

Manzi S. 49, 1: Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo etc.

[3]) Manzi S. 88, 3. Delle prime otto (Zusatz der Handschrift) parti in che si divide la pittura: Tenebre, luce, corpo, figura, sito, remozione, propinquità. Si possono aggungere a queste due altre moto cioè, e quiete, perchè tal cosa è necessario figurare ne' moti delle cose che si fingono nella pittura.

[4]) Manzi S. 88, 4: Le parti della pittura sono cinque, cioè superficie, figura, colore, ombra e lume, propinquità e remozione o vuoi dire accrescimento, e diminuzione, ch'è le due prospettive etc.

[5]) Aus einer Abschrift der Ambrosiana (H 227 in fol. I), welche noch zahlreiche unveröffentliche Kapitel der Schrift über Licht und Schatten enthält, theilt Dozio S. 30, 31 die Eintheilung des Buches mit: 1) Licht und Schatten als anhaftende Eigenschaft aller Körper, 2) Ursprüngliche Schatten, 3) Abgeleitete Schatten, 4) Schneidung der Schatten, 5) Wiederschein der Schatten, 6) Färbung der Schatten durch Wiederschein, 7) Perspektive der Schatten. Die Eintheilung in „disegno" und „Ombra e lume" wiederholt S. 50, 1 bei Manzi, Eintheilung in die 10 Auffassungsformen des Auges wiederholt S. 254, 4.

[6]) Manzi 218, 2: Pittura e sua membrificazione e componitori: Luce, tenebre, corpo,

Dieſe Eintheilungsweiſen nun ſtimmen unter ſich nicht überein; ſie ſchwanken nicht nur zwiſchen Begriffsbeſtimmung der Malerei im engern und weitern Sinne, ſondern auch zwiſchen der Malerei als Kunſt und der Wiſſenſchaft vom Malen, d. h. dem Malerbuche. Aber die Eintheilung in 10 (eigentl. jedoch 6) Theile hat den Vorzug, weil ſie ausdrücklich auf das Malerbuch Rückſicht nimmt. Gleichwohl iſt auch dieſe Eintheilung im Texte, wie er uns vorliegt, nicht innegehalten. — Zunächſt muſs hier feſtgeſtellt werden, wie viel und welche Bücher Lionardo ſelbſt im Verlaufe des Textes anzieht. Es iſt zu ſcheiden zwiſchen ſolchen, die er mit der Zahl und ſolchen, die er mit Titel nennt:

Aufgeführt werden Libro I, II, III, IV, VI, IX, X mit Ziffern; daneben 8) das Buch Ombra e lume, 9) Proſpettiva (mit mehreren Büchern), 10) Libro de' movimenti, 11) Libro de' moti, 12) Moto locale, 13) Anatomie, 14) de ponderibus, 15) Univerſal miſura dell' uomo, 16) Piegamenti dell' uomo, 17) Uccelli, 18) Elementi.

Die Summe dieſer Bücher trifft allerdings mit derjenigen der Hefte zuſammen, welche am Schluſſe der röm. Handſchrift als Quellen ihres Textes verzeichnet ſind (ſ. Nachleſe zur röm. Hdſchr. Anhang II.) allein aus dieſem Umſtande iſt kein beſtimmter Schluſs zu ziehen, da wir weder wiſſen, welchen uns bekannten Büchern die in Lionardo's Selbſtcitaten angeführten Ziffern zukommen, noch auch ob die abgehandelten Gegenſtände ſämmtlich dem Malerbuche angehören. Ordnet man nun zunächſt die Selbſtcitate, welche im Malerbuche (röm. Ausg.) vorkommen, um aus den fortlaufenden Reihen eine Beſtimmung der in den einzelnen Büchern behandelten Gegenſtände zu gewinnen, ſo wird offenbar, daſs auch hier kein feſter Plan zu Grunde liegt.[7]) Buch I der Citate gibt ſich zwar im all-

---

figura, ſito, remozione, propinquità. Di queſti dieci parti dell' ufficio dell' occhio la pittura ne ha ſette, delle quali prima è luce, tenebre, colore, figura, ſito, remozione, propinquità. Jo ne levo il corpo, e il moto, e la quiete; e reſtano cioè luce e tenebre, che vuol dire ombra e lume, o vuoi chiaro e ſcuro colore, il corpo non ci metto, perchè la pittura è in sè coſa ſuperficiale, e la ſuperficie non ha corpo com' è definito in geometria. A dir meglio ciò ch' è viſibile è connumerato nella ſcienza della pittura. Adunque li dieci predicamenti dell' occhio detti di ſopra, ragionevolmente ſono li dieci libri in che io parto la mia pittura, ma luce e tenebre ſono un ſol libro che tratta di lume e ombra, e faſſene un medeſimo libro perchè l'ombra è circondata, ovvero in contatto del lume. E il ſimile accade al lume coll' ombra.

[7]) Manche Sätze kommen z. B. unter ganz verſchiedenen Ortsangaben vor; ſo dieſer „La ſuperficie d'ogni corpo (opaco) partecipa del colore del ſuo obbietto" — offenbar ein Hauptſatz der Lehre vom Wiederſchein, welche nach Andeutungen der

gemeinen als Perſpektive oder Proportionslehre zu erkennen, Buch II handelte zum Theil vom Wiederſchein, Buch III von der Luftperſpektive, Buch IV von der Farbenerſcheinung an der Oberfläche, (doch iſt hier das IV. Buch einer anderen Schrift mit hereingezogen), Buch V, mit Ziffer nicht erwähnt, iſt wahrſcheinlich «Licht und Schatten», Buch VI betraf u. a. die Lichterſcheinungen an der Kugel, Buch VII[7]) und VIII, in Ziffern nicht erwähnt, ſind vermuthlich die dem Malerbuche angehörigen Theile «Movimenti» und «Moti», Buch IX von den Graden der Beleuchtung, Buch X von Entſtehung und Miſchung der Farben; wobei übrig bleiben: Anatomie, Elementi Ponderazione, Univerſal miſura, Uccelli.

Aus der Rückvergleichung mit dem Ganzen des vorliegenden Textes iſt nur ſo viel feſtzuſtellen, daſs die in den Selbſtcitaten aufgeführten Gegenſtände zwar ſämmtlich im Malerbuche berührt werden, daſs ſie aber nur zum Theil in der nach Beſchaffenheit dieſer Hindeutungen vorauszuſetzenden planmäſsigen Weiſe abgehandelt ſind. So deutlich an verſchiedenen Orten Sätze der Perſpektive, der Anatomie, der Körpermeſſung, der Wägung, des Vogelfluges und der Flächen- und Körperlehre (Elementi?) verſtreut ſind, ſo wenig können wir behaupten, daſs wir im Inhalt des Malerbuches den ganzen Umfang der von L. über dieſe Gebiete niedergeſchriebenen Abhandlungen beſitzen. Es beſteht eine durchgängige Verſchiedenheit zwiſchen den Büchern der röm. Handſchrift und denen der Selbſtcitate Lionardo's innerhalb derſelben, die beabſichtigten 10 Theile laſſen ſich aus letzteren bis jetzt nicht zuſammenſtellen. Beſonders auffällig erſcheint, daſs aus ihnen weder eine Beziehung zu dem Buche vom Pflanzenwuchs (Alberi e verdure, bei Manzi und d. röm. Handſchrift N. VI.) noch zum Paragone (N. I) nachweisbar iſt.

Keinen beſſeren Erfolg ergibt die Unterſuchung derjenigen

röm. Handſchrift einen beſondern Abſchnift „De' refleſſi" gebildet zu haben ſcheint. ſ. S. 105, 106. Eine Einſchrift „Comincia de' colori', ſteht S. 114. eine andere „De Luſtro" S. 365. vgl. mein Verzeichnis der Selbſtcitate Lionardo's in Zahn's Jahrb.

[8]) Es iſt jedoch zu bemerken, daſs unter VIIa ein Satz aus der Perſpective oder Geometrie (Elementi?), ein zweiter aus der Sphärik, ein dritter aus der Lehre von der Beleuchtung angezogen wird. — Um die Verwirrung zu ſteigern, wechſeln die Bezeichnungen der Theile und Abſchnitte. Während in der röm. Handſchrift die Bücher als „parti" bezeichnet ſind, ſodaſs ihnen bei den Ziffern die weiblichen Formen entſprechen würden (prim*a*, ſeconda etc.), citiert der Text ſelbſt die Abſchnitte mit männlicher Endung oder nennt ſie gradezu „libri", ſodaſs die weiblich endenden Ziffern der Unterabtheilungen als „propoſitioni" oder dgl. zu verſtehen ſind. Bei einzeln ſtehenden Ziffern (z. B. nella IIIa, IVa u. ſ. w.) kann aber häufig mit gleichem Rechte an Haupt- wie an Nebentheile gedacht werden.

Merkmale, welche — von Manzi unbeachtet — neben den Bücherabtheilungen als Randbemerkungen in der röm. Handſchrift anzutreffen ſind. Es ſind dieſs Angaben von Büchern (A und B) mit Zufügung der Blattzahl. Als ſelbſtändige Eintheilungsverſuche des Bearbeiters, welcher ſie eingeſchrieben hat, können ſie nicht angeſehen werden, da ſie weder ſyſtematiſche noch überhaupt vollſtändige d. h. die Zahlenreihen erfüllende Zuſammenſtellungen enthalten. Sie beziehen ſich entweder auf eine uns z. Z. noch unbekannte Handſchrift, die nebenher verglichen worden iſt, oder einfach auf die Stellen der beiden Hefte A und B, welche unter den Quellen der röm. Handſchrift aufgezählt ſind.[9]) Dieſs iſt umſo wahrſcheinlicher da auch eine Anzahl der übrigen Heftmarken des Grundtextes der Handſchrift verſtreut vorkommen, wenn auch ohne Blattangabe.[10])

Die Textbeſchaffenheit der uns bekannten Faſſungen des Malerbuches ergibt ſonach:

1) daſs weder in der erweiterten noch in der verkürzten Handſchrift eine beſtimmte Ordnung des Stoffes innegehalten iſt;

2) daſs gleichwohl eine ſolche Ordnung vorgenommen geweſen ſein muſs;

3) daſs die Eintheilung des Ganzen in 10 Bücher wahrſcheinlich den Plan letzter Hand angibt, weil ſie a) den mit Ziffern aufgeführten Theilen der Citate entſpricht, und b) weil ſie im Texte ſelbſt mit «io parto il mio libro» eingeführt iſt. Dieſe 10 Bücher aber aus dem Stoffe zuſammenzufügen, ſind wir ſchon deshalb nicht im Stande, weil die Ueberlieferung unvollſtändig iſt.

Bei Lionardo's Arbeitsweiſe kann es nicht befremden, daſs er verſchiedene Eintheilungen angab. Er pflegte ſeine Niederſchriften häufig zu verändern und feilte am Ausdruck wie kaum ein zweiter Zeitgenoſſe.[11]) Zur Verwirrung des Beſtandes mögen auch die Ab-

---

[9]) Ich habe dieſe Stellen aus L ♀ A und B in Zahn's Jahrb. nicht blos zum Beleg meiner Beurtheilung ihres Werthes, ſondern auch deshalb zuſammengeſtellt, weil ſie dazu dienen können, das Original wieder aufzufinden.

[10]) Das Zeichen auf S. 70 (bei Manzi).

„ „ „ S. 147 = Parte terza.

Auſserdem ein Zeichen **L. T.** (welches jedoch nicht als Libro **T** ( ) zu verſtehen ſein wird, da ſonſt ſtets „Libro" geſchrieben iſt, und welches mehrmals an Stellen ſteht, wo angedeutet werden ſoll, daſs der Schluſs fehlt — ſ. S. 95, 157, 158, 388, 390; ferner **L P** ♀ = libro primo S. 263; endlich Zuſätze von m 3.: **F.** (S. 220, wahrſcheinlich auf eine Figur deutend) **A, B, C** (S. 238 und 213) Umſtellungen anzeigend.

[11]) vgl. das Beiſpiel in Cod. A (des Venturi) fol. 5. ſ. Hdſchrft. Verz. in Zahn's Jahrb.

ſchreiber, die in gewiſſem Maaſse zugleich Ordner des Stoffes geweſen ſein werden, beigetragen haben. Denn ſie hatten wahrſcheinlich nicht mehr als die Entwürfe des Verfaſſers vor ſich.

Bei der Wahrſcheinlichkeit, daſs Lionardo die Gegenſtände ſeines Malerbuches, welche einen akademiſchen Lehrgang umfaſſen, in mündlichem Vortrag behandelt hat, liegt es nahe, überhaupt an Aufzeichnungen der Hörer zu denken. Hierfür ſprechen manche Abweichungen der Handſchriften-Familien, dagegen ſprechen die wörtlichen Uebereinſtimmungen. Denn für eine Entſtehung der Texte durch Niederſchriften verſchiedener Hände nach dem geſprochenen Wort ſind die Abweichungen nicht erheblich genug. Wohl aber läſst ſich annehmen, daſs die den Schülern des Meiſters bruchſtückweiſe überlieferten Theile des Lehrbuches hier und da durch Zuthaten aus dem Gedächtniſs oder infolge unmittelbarer Erläuterungen im Verkehr erweitert und umſchrieben worden ſind. Dieſe fremden oder wenigſtens in der Faſſung nicht urſprünglichen Stücke wären alsdann dem Grundtext eingefügt und dieſer, vorausgeſetzt daſs er ſchon geordnet war, dadurch in einer Weiſe verändert, welche die Richtigkeit der vom Verfaſſer gegebenen Hinweiſe auf ſeine Textſtellen aufgehoben hätte.[12])

An Ungleichheiten der Darſtellungsweiſe und des Ausdruckes fehlt es allerdings nicht, aber ſie ſcheinen mir nur zu einem geringen Theile auffällig genug, um die Vorausſetzung anderer Urheberſchaft zu rechtfertigen. Dem weitaus überwiegenden Theile iſt die Echtheit aus innerlichen Gründen nicht abzuſprechen. Die Erklärung zahlreicher Widerſprüche, Widerholungen, verfehlter Ausdrücke wird daher weſentlich in dem Umſtande zu ſuchen ſein, daſs die beiden Faſſungen des Buches zu verſchiedener Zeit und aus abweichenden Niederſchriften Lionardo's gemacht ſind.[13])

---

[12]) Libri III, 28 hält die verſchiedenen Ausgaben überhaupt nur für Auszüge der betreffenden Eigenthümer, eine Annahme, die in dieſem Umfang wenigſtens, durch die Vergleichung der Texte widerlegt wird.

[13]) Dieſen Sachverhalt macht eine eigenhändige Bemerkung Lionardo's noch glaubhafter, welche ſich am Anfang eines Codex im Britiſchen Muſeum findet und von Antonio Ceriani (Append. zu Dozio 44) mitgetheilt iſt. Sie hat gradezu die Abſicht, dem Leſer gegenüber die Unordnung und die Wiederholungen im Texte zu entſchuldigen und führt dabei als Grund die in verſchiedene Zeiten fallende Entſtehung der Theile an:

„Chomjncato in Firenze in caſa Piero di Barto Martellj addj 22 di Marzo 1508 ſecqueſſto fia vn racolto ſanza ordine, tratto di molte carte le quali io hocquj copiate, ſperando poi di metterle allj lochi loro, ſecondo le materie di che eſſe tratteranno;

Während die römiſche Handſchrift dem (verhältniſsmäſsig) vollſtändigſten Umfang der Aufzeichnungen Lionardo's entſpricht, gibt die verkürzte Faſſung einen ſpäteren Beſtand wieder, welcher nach Verluſt oder Entfremdung weſentlicher Beſtandtheile von Lionardo's Schriften verblieben war. Der älteſte (pariſer) Druck entſpricht der jüngſten Abſchrift, der jüngſte (römiſche) Druck der älteſten. Die Abſchriften beider Art ſind vollſtändige Wiedergabe der jeweilig vorgefundenen Texte, d. h. ſie enthalten die Ausführungen Lionardo's in ihrer rohen Geſtalt, gewiſſermaſsen die aus verſchiedenen Anläufen beſtehende Stofffammlung, deren Sichtung entweder nicht zum Abſchluſs gebracht oder in einer uns zufällig verloren gegangenen Anweiſung des Verfaſſers niedergelegt war.[14])

Jedenfalls wird keine der vorhandenen Faſſungen des Malerbuches der Abſicht ſeines Urhebers gerecht. Je empfindlicher aber der Verluſt des Schlüſſels zu dem wildwüchſigen Inhalte der im Tractat verſchmolzenen Schriften iſt, deſto entſchiedener muſs als Vorausſetzung jeder künftigen Ausgabe des Werkes die Nachprüfung der eigenhändigen Niederſchriften Lionardo's bezeichnet werden. Ihre Beſchaffenheit erklärt auch erſt, wie die beiſpielloſe Verwirrung, mit der wir zu kämpfen haben, möglich geworden iſt.

---

credo che avanti chio ſia alſine di queſto, io ciaro a riplicare vna medeſima coſa più volte, ſiche, lettere, non mj biaſimare, perche le coſe ſon molte ella memoria non le po riſervare, e dire queſta, non voglio ſcrivere perche dinanzi laſſciſſi, eſſio non voleſsj cadere in tale errore ſarebbe neceſſario che perognj caſo chio ci uoleſſi copiare ſu, che e per non repricarlo, io auſſi ſenpre a rilegere tutto il paſſato, e maſſime ſtante collunghi interwallj di tenpo allo ſcriuere dauna uolte aunaltra.“ —

[14]) Aus den in den Handſchriften (ſ. Auszug in Zahn's Jahrb.) wiederholt vorkommenden Ueberſichtstafeln über den Inhalt verſchiedener Schriften geht zur Genüge hervor, daſs Lionardo wenigſtens beſtimmte Anleitungen zur Ordnung der Stoffe gegeben hat. vgl. Libri III. 29 — 31.

VI.

Geschichte der Handschriften.

Von den ersten Schicksalen der Handschriften Lionardo's erzählt eine ungewöhnlich genaue, aber nicht in allen Stücken unverfängliche Ueberlieferung: der Bericht des Gian Ambrogio Mazenta, welchen Venturi am Schlusse der von Dufresne zu seiner Ausgabe des Malerbuches mitbenutzten Abschrift der Bibl. Chardin vorfand. [1])

Der kostbare Schatz lag nach dem Tode des Francesco Melzi im Hause seiner Erben zu Vaprio verwahrlost, sodass Lelio Gavardi, naher Verwandter des jüngeren Aldus Manutius, 13 Bände davon sich aneignen konnte. Er brachte sie nach Toskana, um sie an Herzog Franz I. zu verkaufen. Dessen Tod jedoch vereitelte diesen Plan und die Handschriften wurden nun in Pisa bei Aldus untergebracht. Dieser zeigt sie dem G. Ambr. Mazenta, unsrem Gewährsmanne, welcher über das Verfahren Gavardi's empört diesen dazu bestimmt, die Bücher den Melzi zurückzuerstatten. Der damalige Chef des Hauses, Orazio, achtet jedoch ihren Werth so wenig, dass er sämmtliche 13 Bände dem ehrlichen Finder Mazenta zum Geschenk macht. Es kommen bei dieser Gelegenheit noch zahlreiche andere Nachlassstücke Lionardo's zum Vorschein, und der ganze Rest an Schriften, Zeichnungen, wissenschaftlichen Hilfsmitteln, der sich noch in Vaprio befand, wird Beute verschiedener Liebhaber

---

[1]) Venturi 43. Der Bericht in der Abschrift der Bibliothek Chardin ist betitelt (franz. Uebersetzung): „Quelques notices des Ouvrages de L. de V. à Milan, et de ses livres. Du P. J. Ambroise Mazenta, Milanois, de la Congr. des Prêtres réguliers de S. Paul, nommés les Barnabites." Venturi ist geneigt, den Mazenta für den Compilator der Fassung des Malerbuches zu halten, welche jene Abschrift darstellt, also der Urausgabe Dufresne's. Der Bericht Mazenta's ist später in viele andere Abschriften übergegangen. s. Dozio. Ueber die Schicksale der Handschrift, s. auch Tiraboschi VIb, 1605. und die weiteren Aufschlüsse bei Uzielli.

und wandert in alle Welt. Den Löwenantheil errafft Pompeo Leoni, Hofbildhauer Philipps des II. Er macht dem unkundigen Melzi Ausſicht auf den Senatorentitel, wenn er jene 13 dem Gian Ambrogio Mazenta überlieferten und von dieſem bei ſeinem Eintritt in den Barnabiterorden ſeinem Bruder Guido zugetheilten Bände wieder an ſich bringen und dem Könige von Spanien widmen würde. Orazio Melzi verſucht dies und erlangt «mittels Fuſsfalles» ſieben Bücher zurück. Von den 6, welche dem Mazenta verblieben, kommt eins an den Cardinal Federigo Borromeo für die ambroſianiſche Bibliothek,[2]) ein zweites erhält der Maler Figini (der es nachmals auf Ercole Bianchi vererbte),[3]) ein drittes der Herzog Carl Emanuel von Savoyen[4]); die drei letzten erwirbt Pompeo Leoni und vereinigt ſie zu einem einzigen groſsen Bande, der ſpäter auf Polidoro Calchi übergeht und ſchlieſslich in Beſitz Arconati's kommt.[5]) Mazenta rühmt dieſen ausdrücklich, weil er Anerbietungen verſchiedener Fürſten zurückgewieſen, um das werthvolle Werk nicht in die Fremde gelangen zu laſſen.

Dieſer Bericht Mazenta's iſt ein echt italieniſches Gemiſch von zur Schau getragener Ehrlichkeit und Pfiffigkeit und wird ſchon als eine Art Zeugniſs in eigener Sache nicht durchweg auf Glaubwürdigkeit Anſpruch haben. Allem Anſchein nach hätte es in Mazenta's Macht gelegen, die arge Verzettelung der Verlaſſenſchaft Lionardo's

---

[2]) Dieſes iſt die Handſchrift C. des Venturi, Ombra e lume (ſ. Venturi 35). Sie hat die Aufſchrift: „Vidi Mazzenta patrizii Mediolanenſis liberalitate an. 1603", da Guido Mazzenta ſelbſt der Schenkgeber war. vgl. P. P. Boſcha, de orig. et ſtatu Bibl. Ambros.-lib. V. in Graevii Theſaurus antiquitt, Italiae Tom. IX, pars VI, deſſen Bericht mit Dufresne's Vorwort ſtimmt.

[3]) Es kam zuletzt in den Beſitz des J. Smith (Dozio 15) und iſt wahrſcheinlich libro de' mulini (ſ. Amoretti 140, Dozio 19, u. meine Ueberſicht in Zahn's Jahrb.

[4]) Die Handſchrift fehlt im Verzeichniſs der Turiner Bibliothek und gilt für verloren, doch ſtellt Venturi die Frage, ob ſie nicht dasjenige Buch ſei, welches ein Engländer durch Fr. Ducci, Bibliothekar in Florenz habe abſchreiben laſſen und wovon eine zweite Abſchrift in Florenz zurückgeblieben ſei. Als eine dritte Abſchrift dieſes Buches gibt ſich die aus dem Nachlaſſe des mailändiſchen Malers und Schriftſtellers G. Boſſi in die Bibl. zu Weimar übergegangene zu erkennen, deren Inhalt zu Lionardo's Buch über das Waſſer gehört. Sie enthält die Bemerkung: „Di queſto libro l'originale ed una copia andò in Londra, una copia l'ha il Sig*re* Ciurini (?) Mro di Geometria nell' Accademia de' Nobili in Firenze, e queſta preſente copia con l'altra furon fatte nell' iſteſſo tempo ch' il Ducci prete di S. Lorenzo la trascriſſe per Londra." vgl. über die Abſchrift ferner Vulpius, Curioſitäten IX, 377 und Schorn, Vaſari I, I, 7.

[5]) ſ. die Erwähnung in Lomazzo's Tempio (Ausg. v. 1590 S. 17 (Ausg. v. 1785 S. 15.) Nach Defresne, Vorwort, wurde der Band für 300 Scudi verkauft.

zu verhüten, zum mindeſten konnte er bei reinerem Sachintereſſe die von ihm ſelbſt geborgenen Stücke ſämmtlich in eine öffentliche Anſtalt retten, umſomehr da er geiſtlich wurde und ſich der Beſitzthümer ohnehin entſchlug. Wie ſehr er überdieſs den bloſen Beſitz einer geziemenden wiſſenſchaftlichen Benutzung vorzog, beweiſt ſein Tadel gegen die Brüder, «weil ſie ſo viel Aufhebens von ſeiner Erwerbung machten.» Ich vermuthe, daſs ſich dahinter ein Schuldbewuſstſein verbirgt, welches ihn abgehalten haben wird, die erſchlichenen Schätze öffentlich bekannt zu machen. Sein Bericht gewährt übrigens nicht einmal das Wichtigſte, eine Inhaltsangabe der durch ſeine Hände gegangenen Schriften Lionardo's, und iſt daher für die Feſtſtellung des Thatbeſtandes nach dieſer Seite ohne Belang.

Wirkliches Verdienſt um die Handſchriften erwarb ſich dagegen Arconati. Er lehnte, nachdem er ſeine erſte Erwerbung gemacht, in der Folge u. a. einen Kaufantrag des Königs von England ab, verſchaffte ſich ſeinerſeits noch 11 andere Handſchriften Lionardo's, die wahrſcheinlich von Leoni herrührten, und ſtiftete ſie ſämmtlich im J. 1637 auf die ambroſianiſche Bibliothek,[6] welche, wie erwähnt, bereits den Cod. C (Venturi's) von Mazenta beſaſs und den Band K im J. 1674 von Archinto dazu erhielt.[7] Die Ambroſiana beſaſs ſonach:

1 Hdſchr Cod. C. (Venturi's) von Borromeo durch Guido Mazenta,
1 Hdſchr. Cod. Atlanticus (Cod. N. des Venturi) von P. Leoni aus 3 Stücken zuſammengefügt, Geſchenk Arconati's,
11 Handſchriften von Arconati,
1 Hdſchr. Cod. K. (Venturi's) von Archinto (laut Inſchrift d. 1. S.)
14 Bände.

Dieſe 14 Handſchriften Lionardo's entſprechen den jetzt in Mailand und Paris befindlichen 13 Bänden, welche Venturi beſchrieben hat;[8] da einer derſelben (Cod. B) aus zwei verſchiedenen Theilen

---

[6]) Ueber die arconatiſche Schenkung ſ. u. a. Dozio 21, wo das damals (21. Jan. 1637) aufgenommene Protokoll über den Befund mitgetheilt iſt, aus welchem ſich jedoch wenig feſtſtellen läſst.

[7]) S. Venturi 36. Uzielli 84, vgl. Verz. d. Handſchriften in Zahns Jahrb.

[8]) Venturi's Zählung erweckt jedoch Bedenken. S. 3. ſeines Eſſai ſagt er: „Le directoire exécutif a remis à l'inſtitut national la plupart des manuſcrits originaux de L. de V. qui ſont venus de l'Italie;" S. 33. redet er von „douze volumes" . . . „j'appelle N le treizième volume qui eſt paſſé à la bibliothèque nationale", und S. 36: „ils ſont au nombre de quartorze, parce pue le volume B contient un appendice de dix huit feuilles qu'on peut ſéparer et conſidérer comme le quatorzième volume." (Dieſs iſt auch durchaus gerechtfertigt, da Cod. B. append. des Venturi in der That ein ſelbſtändiges Buch iſt und eigene Blattziffern neben Cod. B. hat. (ſ. Zahn's Jahrb.)

befteht. Aufserdem befanden und befinden fich z. Th. noch in Italien echte Handfchriften Lionardo's in der Bibl. Trivulzi und im Befitz der Erben Pagave's, von denen jedoch keine nähere Kunde vorliegt.[9])

Pagave hat neben Oltrocchi die Handfchriften Lionardo's in der Ambrofiana zum erften Male benutzt; aber die Aufzeichnungen des Baldaffare Oltrocchi find nicht gedruckt und ich felbft habe fie in Mailand nicht einfehen können. Wir befitzen jedoch zahlreiche Mittheilungen und Bemerkungen aus denfelben in Amoretti's Vorwort zur mailänder Ausgabe des Malerbuches von 1804, welches Gallenberg in feinem Buche über Lionardo im wefentlichen überfetzt hat. Oltrocchi hatte nicht nur fämmtliche Handfchriften mit Hilfe des Spiegels gelefen, fondern fich zugleich eine Sammlung des Wichtigften angelegt, was ihm dabei begegnete, und diefe Auszüge mit Angabe des Handfchriften-Bandes und der Blattzahl feiner Quelle verfehen.[10])

Im Jahre 1796[11]) wurden die vincianifchen Handfchriften der Ambrofiana von den Gefchäftsträgern der franzöfifchen Republik in Befitz genommen. Das erfte, was in Paris mit ihnen gefchah, war wie üblich ein Vernunftunfug: fie wurden in ganz willkürlicher Reihenfolge nach dem Alphabet umfigniert,[12]) obgleich die alten Marken, die Pagave und Oltrocchi vorgefunden, noch vorhanden

---

Libri 36 erwähnt aber, dafs es aufser den von Venturi gefehenen Handfchriften Lionardo's noch andere in Paris gebe, die er nur leider nicht befchreibt; er nennt blos einen Cod. X. der zu diefen zu gehören fcheint. Dozio 25 vermuthet, dafs ein Codex „con coperchio di corame a fregi e fiori d'oro" den franzöfifchen Commiffaren 1796 in Mailand hinterzogen worden fei; er hält fich dabei an die Zählung Venturi's ohne die Bemerkung bei Libri zu beachten.

[9]) Ebenfowenig find meines Wiffens genügende Nachrichten über die Vinciana des Grafen Rezzonico und der Fam. Melzi beigebracht. S. Dozio 27. und Uzielli 37, 39.

[10]) S. Amoretti S. 10. Oltrocchi war einer von Amoretti's Vorgängern im Bibliotheksdienft an der Ambrofiana. S. die Lebensbefchreibung des Pietro Cighera. Memorie intorno alla vita ed agli ftudi di Baldaffare Oltrocchi, Milano MDCCCIV und Dozio 27.

[11]) Amoretti 10 fagt, fie feien im Mai 1796 δορύληπτοι geworden, Stendhal 134 gibt an im April (1797?). S. Promis, Append. Bonaparte felbft foll eine der Handfchriften unter den Arm genommen und fortgetragen haben, in der Meinung, dem Genius ihres Urhebers durch eigenhändigen Raub eine Ehre anzuthun.

[12]) Venturi 33. Ob er diefe alphabetifche Bezeichnung felbft gemacht hat, geht aus feiner Bemerkung nicht mit Beftimmtheit hervor, doch fagt er, dafs er den Cod. Atlanticus d. h. den 13. Band N. nenne, welche Bezeichnung fich jetzt nicht mehr in demfelben findet. f. Zahn's Jahrb.

waren. Weder Venturi noch Libri,[13]) welche die Handſchriften dort benutzten, kam auf den nahe liegenden Gedanken, die urſprünglichen Bezeichnungen auch nur nebenher anzuführen. Zuletzt hat dieſs auch Arſène Houſſaye unterlaſſen, obgleich er die Originale geſehen und benutzt haben will.[14]) Dieſes Verſäumniſs nachzuholen und dadurch die Beziehungen der beiden von einander unabhängigen Berichte Oltrocchi's (bei Amoretti) und Venturi-Libri's aufzuklären, iſt zunächſt von nöthen.

Die gröſsere Maſſe der Handſchriften Lionardo's liegt aber noch immer in Paris.[15]) Nachweislich iſt nur der einzige Cod. Atlanticus (Cod. N des Venturi) im J. 1715 der Ambroſiana zurückgegeben worden.[16]) Nach Calvi's Bericht[17]) verdankt man die Auffindung des Atlanticus in Paris einem Zufall: Canova und Benvenuti, welche als Bevollmächtigte des Papſtes und des Groſsherzogs von Toskana zur Uebernahme der ihnen zugehörigen Beuteſtücke abgeordnet waren, ſahen dieſen mächtigen Folianten unter den bereits wieder zum Verbleib in Frankreich zurückgeſtellten Büchern, warfen einen

---

[13]) Libri III, 36 Anm. ſagt ausdrücklich, daſs er die alten Marken geſehen habe; er fügt ſeltſamer Weiſe hinzu: ſie würden dienen können, die Citate Pagave's zu identificieren, „wenn wir alle von dieſem benutzten Handſchriften Lionardo's noch hätten!“ Als ob es nicht umſo vernünftiger geweſen wäre, durch einfache Abſchrift dieſer wenigen Buchſtabenzeichen ſpäteren Forſchern die Feſtſtellung der Beſtandtheile überhaupt zu erleichtern!

[14]) Ob Houſſaye die Orignale wirklich durch- und nicht blos angeſehen hat, iſt mir zweifelhaft. Was er an Stellen aus denſelben beibringt, iſt bis auf Weniges in Venturi's, Amoretti's und Libri's Mittheilungen enthalten, (Laclanché, den er vielleicht auch benutzt hat, konnte ich nicht vergleichen); mehrmals hat er aus Stendhal abgeſchrieben, wie gemeinſame Druckfehler beweiſen, (z. B. die Anführung von Cod. E. fol. 1). Auch iſt bedenklich, daſs er S. 415 den Cod. Atlant. (N) — im Jahre 1869! — noch als Beſtandtheil der Bibl. nationale erwähnt, und dazu kommt, daſs ihm derſelbe auch bei ſeinem Aufenthalt in Mailand nicht zu Geſicht gekommen iſt. (S. 429.)

[15]) Nach Uzielli 39 ſind die Vinciana der Bibl. des Inſtitutes und des Louvre in Paris den Gefahren der Jahre 1870 u. 71 glücklich entgangen (ſ. d. Ber. d. H. Monod a. a. O.) Promis, Mem. ſtor. I. 46 ſpricht ſich mit einem dem Italiener in dieſem Falle allerdings wohl anſtehenden Groll über die Behandlung der Handſchriften aus: „Tredici volumi in-fol. ed in-4° erano nell' Ambroſiana, d'onde tolti nel 1796 dai Franceſi furono trasportati in Parigi, e di eſſi uno ſolo (il codice atlantico) fu reſtituito all' Italia nel 1815, mentre i rimanenti dodici, ſottratti ad ogni ricerca col preteſto che foſſero in quelle perturbazioni andati ſmarriti, ſtanno tuttora in Parigi geloſamente cuſtoditi nella bibliotica dell' Iſtituto, inutili teſori ſinchè il volger del tempo non ne abbia per preſcrizione reſo tranquillo il poſſeſſo.“ Er ſchrieb dieſs 1851, alſo vor Houſſaye. —

[16]) Stendhal 135 ſpricht von „trente (ſtatt treize) volumes ramenés par Waterloo (ſic) à leur premier ſéjour! Uzielli 19 ſchätzt die Geſammtſumme der in Europa verſtreuten Handſchriften Lionardo's auf „ungefähr 30“.

[17]) Calvi, Notizie etc. Parte III. S. 15.

Blick der Neugier hinein und erkannten die Handzeichnungen und die verkehrte Schrift Lionardo's, welche der Commiſſar des lombardo-venezianiſchen Königreichs für Chineſiſch gehalten hatte.

Wiederholt haben ſich ſeit Venturi's Bericht gelehrte Forſcher gelegentlich mit den pariſer Handſchriften beſchäftigt. Beſonders verdient Libri Dank, welcher die Auszüge Venturi's durch wörtliche Mittheilungen weſentlich bereichert hat. Aber zum Leidweſen der Kunſtforſchung ſind es bisher nur Männer der exakten Wiſſenſchaft geweſen, die Lionardo's Aufzeichnungen benutzten. Den künſtleriſchen Beſtandtheilen derſelben iſt in Folge deſſen faſt gar keine Aufmerkſamkeit geſchenkt worden. Dazu kommt, daſs die von mehr als Einer Seite ins Auge gefaſste vollſtändige Ausbeutung der Schriften nach beſtimmten wiſſenſchaftlichen Geſichtspunkten immer unterblieben iſt. Venturi hat ſeinen umfaſſenden Plan ebenſo fallen laſſen wie Omodei den ſeinigen;[18]) wenigſtens ſind deſſen Sammlungen zur Geſchichte der Feuerwaffen unveröffentlicht; Promis muſste in Rückſicht auf die Grenzen ſeiner Aufgabe bei Ausnutzung des Cod. Atlanticus auf Mittheilung der daſelbſt angetroffenen Kapitel über Kunſt verzichten.[19])

Dieſe Handſchriften ſind nun aber zum Theil nichts andres als die Merkbücher, von deren Gebrauch wir bei Lionardo wiſſen; das beſagt ihr durchaus tagebuchartiger bunt gemiſchter Inhalt; und daſs ſie wiederum die Entwürfe zu den verſchiedenen Abhandlungen enthalten, lehren die zahlreichen aus ihnen mitgetheilten Sätze. Sie bilden ſozuſagen die fortlaufende Regiſtrande der Erlebniſſe, Beſchäftigungen, Forſchungen und Einfälle Lionardo's, welche in ganz ordnungsloſer Folge hintereinander aufgezeichnet ſtehen.

Zum Beweis deſſen habe ich ein vollſtändiges Verzeichniſs aller bekannt gewordenen, überall zerſtreuten Auszüge aus Lionardo's Handſchriften angelegt, nach Bänden und Blattzahlen geordnet und zunächſt mit dem Codex Atlant. verglichen (ſ. Zahn's Jahrb.) Von Oltrocchi wie von Venturi wird faſt nur der Inhalt, nicht der Wortlaut der ihnen bemerkenswerthen Stellen angegeben, Libri jedoch druckt wenigſtens Einiges wörtlich ab; die übrigen Gewährsmänner, welche ich anführe, haben mit Ausnahme von Promis wieder aus dieſen geſchöpft, bei Houſſaye iſt die Selbſtändigkeit ſehr zweifelhaft.

---

[18]) S. Promis a. a. O. 46. —

[19]) S. Promis 51. 46, 47. Er rühmt bei dieſer Gelegenheit die Auszüge des G. F. und L. Ferrario aus dem Cod. Atl. ant. S. Handſchr. Verz. in Zahn's Jahrb. Vgl. Comolli, Bibliot. architettonica III.

Wir haben es nun hier, wie oben gezeigt worden, mit nicht weniger als drei verſchiedenen Quellenbezeichnungen zu thun: 1. mit den Marken des Oltrocchi (Amoretti), welche ohne Zweifel die urſprünglichen des Lionardo oder wenigſtens diejenigen der erſten Eigenthümer ſind,[20]) 2. mit denen des Venturi (und Libri), 3. mit denen der vatikaniſchen Handſchrift. Wenn nun auch die letzteren auf eine beſondere, vielleicht von Lionardo ſelbſt herrührende Zuſammenſtellung (aber nicht Ordnung) des zum Tractat von der Malerei gehörigen Stoffes hindeutet, ſo iſt doch die Identität der beiden erſteren zum groſsen Theile nachweisbar. Inſoweit dieſs nicht ſchon die Geſchichte der mailändiſchen und pariſer Handſchriften darthut, treten als Beſtätigungen die Angaben der einzelnen Blätter und der auf ihnen abgehandelten Gegenſtände hinzu.

Aus der Blatt- und Inhaltsvergleichung der Citate Oltrocchi-Amoretti's mit denen des Venturi-Libri hat ſich mir Folgendes mit Beſtimmtheit ergeben. Es ſind gleich:

bei Oltrocchi-Amoretti:		bei Venturi-Libri:
Codex S in 4^0.	=	Cod. B. appendix
Cod. Ombra e lume	=	Cod. C.
Cod. B.	=	Cod. E.
Cod. QR und QR in 16^0	=	Cod. L.
Cod. Atlanticus (Q, QA, Q^a?)[21])	=	Cod. N.
Cod. Archintianus	=	Cod K.
zweifelhaft Cod. Q^3.	=	Cod. H.

Nicht nachweisbar aus den vorhandenen Notizen iſt das Verhältniſs der Codices:

X^a. in 16^0
X^b.[22])
Q in 16^0
} bei Oltrocchi — zu den Handſchr. des Venturi-Libri,

---

[20]) Schon ihre Seltſamkeit läſst in dieſem Falle auf die Echtheit ſchlieſsen, wenn man der einfachen Mittheilung Oltrocchi's (bei Amoretti) nicht trauen wollte. Weniger Vertrauen verdient die Genauigkeit der Wiedergabe dieſer Marken bei Amoretti, wie ich denn in der That hie und da auf Druckfehler bei ihm geſtoſsen bin. Ganz unzuverläſsig iſt in dieſem Punkte Gallenberg, der trotz einfacher Abſchrift aus Amoretti ſich maſſenhafter Fehler ſchuldig gemacht hat, die ich jedesmal an ihrer Stelle angeführt habe (ſ. das Verzeichniſs in Zahn's Jahrb.)

[21]) Meine Vermuthung über den Zuſammenhang von Cod. Q, QA und Q^a. mit dem Atlanticus iſt näher begründet im Verzeichniſs der Handſchr. in Zahn's Jahrb.

[22]) X^b. vielleicht gleich Cod. F des Venturi-Libri, oder die bei Oltrocchi mit X bezeichneten gleich dem Cod. X des Libri (ſ. Handſchr. Verz. in Zahn's Jahrb.)

und andrerſeits das Verhältniſs der Codices:

A B D F G I M } des Venturi-Libri — zu den Handſchriften des Oltrocchi.

Von den am Schluſſe der vatikaniſchen Handſchrift (ſ. Anhang II) aufgezählten 18 Büchern oder Büchertheilen (pezzi di libri) ſtimmen — und zwar ausſchlieſslich mit den Bezeichnungen Oltrocchi's nur:

G u. W, Ombra e lume (röm. Hſchr). = Ombra e lume
B = B[23])

Das Zahlenverhältniſs der drei Handſchriften-Gruppen:

Röm. Hſchr:	Venturi-Libri:	Oltrocchi:
18	13 (14)	14[24])

begründet ſchon deshalb keinen gröſseren Stoff-Umfang auf Seiten der vatikaniſchen Quelle, weil wir finden, daſs die mailändiſch-pariſer Handſchriften Zuthaten zum Malerbuch enthalten, welche der römiſchen Handſchrift fehlen (ſ. Auszüge in Zahns Jahrb.); andrerſeits iſt aber auch zu bemerken, daſs bei der Lückenhaftigkeit der Angaben Oltrocchi's und bei dem zweifelhaften Beſtand der pariſer Citate eine ganz beſtimmte Zählung nicht zu machen iſt.

Daſs wir aber in den Handſchriften des Oltrocchi und Venturi-Libri überhaupt die Urquellen des Malerbuches zu ſuchen haben, geht aus mehreren in ihnen vorkommenden genau der römiſchen Handſchrift entſprechenden Kapiteln hervor,[25]) und daſs ſie, wenngleich nur Entwürfe, auch den

---

[23]) Auſserdem kann @ = Q[a], alſo vielleicht = Cod. Atlant. ſein; ✳ vielleicht = X? Mit den librettini der vatikaniſchen Handſchrift △ ℳ ∏ können Oltrocchi's Codd. QR in 16°, X[a] in 16° und Q in 16° gemeint ſein, doch läſst ſich dieſe Annahme nur aus der Kleinheit der Formate ableiten. Ueber die im Texte der römiſchen Handſchrift vorkommenden entſprechenden Marken ſ. oben Abſchn. V., S. 28.

[24]) Vergl. über Codex Archintianus (K) Uzielli 84 und mein Verzeichn. in Zahn's Jahrb.

[25]) Ich verweiſe auf die Sätze «Neceſſaria coſa è al pittore per eſſere buon membrificatore nell' attitudine e geſti etc.» aus Cod. Q in 16° des Oltrocchi = Tratt. d. pitt. (röm. Ausg.) S. 178, — ferner: «Quanto l'aria ſia più vicina all' acqua o alla terra, tanto ſi fa più groſſa. Provaſi per la 19[a] del ſecondo, che dice: quella coſa meno ſi

Stoff deſſelben am vollſtändigſten bergen, darf aus den in ihnen enthaltenen Stücken geſchloſſen werden, welche im bisher bekannten umfaſſendſten Texte des Tractates fehlen, aber ihrem Inhalte nach offenbar zu ihm gehört haben.[26])

Aus meiner Darlegung geht hervor, daſs eine kritiſche Ausgabe von Lionardo's Malerbuch nur möglich wird nach genauer Rückvergleichung und Ausbeutung der mailänder und pariſer Handſchriften, daſs dagegen Manzi's Text, abgeſehen von ſeiner ungenügenden und zum Theil fehlerhaften Benutzung der vatikaniſchen Handſchrift, auf endgiltigen Werth ſchon deshalb keinen Anſpruch hat, weil ſeine Quelle, wenn auch die beſte unter allen abgeleiteten, als unvollſtändig erwieſen iſt.

Da aber bei der Lückenhaftigkeit des vincianiſchen Handſchriften-Schatzes eine völlige Wiederherſtellung des Werkes kaum erhofft werden darf, ſo iſt in zweiter Linie eine Rettung ſeines arg geſchädigten wiſſenſchaftlichen Charakters ins Auge zu faſſen. Dieſe hätte unter rein ſachlichen Geſichtspunkten und mit möglichſter Benutzung der Verweiſungen Lionardo's es zu unternehmen, dem auch im Drucke Manzi's in wirrer Unordnung überlieferten Buche die praktiſche Lehrhaftigkeit zurückzugeben, deren es zur Zeit noch entbehrt. Allerdings würde dabei der Brauchbarkeit zu Liebe das dem Lionardo eigene lockere Gefüge der Unterſuchungen häufig preiszugeben ſein; aber es ſcheint hier ohnehin nur die Wahl zwiſchen zwei Uebeln zu bleiben, von welchen die bezeichnete Beeinträchtigung offenbar das geringere wäre.

Wenigſtens bemerkt zu werden verdient, daſs eine Sichtung des Stoffes in dem angedeuteten Sinne bereits einmal verſucht worden iſt, nur hat dieſe immerhin verdienſtliche und für die Zeit-

leva che arà in ſè maggior gravezza, onde ne ſeguita che la più lieve più ſ'inalza che la grave, adunque è concluſo il noſtro propoſito» — Cod. N (Atlant) fol. 28 = Tratt. d. pitt. (röm. Ausg.) S. 225, 2. — ſ. das Handſchriften-Verzeichniſs in Zahn's Jahrb.

[26]) Als ſolche ſind in Anſpruch zu nehmen:

Cod. A. Fol. 30 — ähnlich dem Kapitel der Mailänder Ausg. S. 142 (bei Libri falſch citiert 148), der röm. Ausg. S. 181, 3.

Cod. A. Fol. 114, ſittlicher Grundſatz — vgl. Manzi Lib. III.

Cod. X. (des Libri) Fol. 72: ſpiraculo luminoſo.

Cod. N. (Atlant.) Fol. 28, 47, 64: Stoſs der Körper.

Cod. N. (Atlant.) Fol. 80: Lichtſchein im Auge — vergl. röm. Ausg. 89.

Cod. N. (Atlant.) fol. 108: Oelbereitung für Malerei.

Cod. N (Atlant.) Fol. 139: Studium der Natur — vergl. röm. Ausg. 53,3 u. 66, 2. S. die ferneren Beweisſtücke im Anh. III u. vergl. meinen Auszug aus den Handſchr. in Zahns Jahrb.

genoſſen ohne Zweifel erſprieſsliche Arbeit Böhm's[27]) für uns deshalb die Bedeutung verloren, weil ſie nur den Text der verkürzten Faſſung des Malerbuches zu Grunde legen konnte. Es muſs dem wackern Manne jedenfalls nachgerühmt werden, daſs er nicht blos mit Verſtändniſs, ſondern auch in gewiſſem Grade mit Kritik zu Werke gegangen iſt, da er wenigſtens eine Vergleichung der pariſer Urausgabe mit ihrer franzöſiſchen Ueberſetzung nicht unterlieſs, wenn er auch im Uebrigen die ganze Unbefangenheit ſeines Zeitalters und eines philologiſch ungerüſteten Bearbeiters bekundet.

Promis hat in leidenſchaftlichem Schmerze über die Verſtümmelung und Hinterziehung, welche den Geiſtesarbeiten des gröſsten Meiſters der Renaiſſance angethan worden, dieſen ſelbſt der Mitſchuld an dem beklagenswerthen Schickſale bezichtigt, indem er, der Italianiſſimo, den faſt hoffnungsloſen Sachverhalt aus der Untreue Lionardo's gegen das Vaterland ableitet.[28]) Seine Klage gilt vornehmlich denjenigen wiſſenſchaftlichen Schriften, welche jetzt nur noch geſchichtliches Intereſſe haben, die aber, zu ihrer Zeit veröffentlicht, ihrem Verfaſſer vielleicht den erſten Platz in der Geſchichte der Naturwiſſenſchaft ſeines Jahrhunderts geſichert und die zeitgenöſſiſche Forſchung um ein Bedeutendes vorwärts gebracht hätten. Denn Venturi und Libri weiſen nach, daſs Lionardo da Vinci beſonders in der Mechanik Entdeckungen gemacht hat, welche erſt hundert Jahre ſpäter durch Baco Eigenthum der Wiſſenſchaft geworden ſind, und Alex. v. Humboldt ſtellt ihm das Zeugniſs aus, daſs «der Weg dazu, alle unſere ſinnlichen Anſchauungen zur Einheit des Naturbegriffes zu concentrieren, von ihm zuerſt betreten worden ſei.»[29])

---

[27]) *Joh. Georg Böhm* ſen.: des vortrefflichen florentiniſchen Meiſters Lionardo da Vinci höchſt nützlicher Tractat von der Mahlerey, aus dem Italiäniſchen und Frantzöſiſchen in das Teutſche überſetzt; auch nach dem Original mit vielen Kupfern und ſaubern Holzſchnitten verſehen etc. Nürnberg 1747 (zweite Aufl.). Auch Böhm hat den Stoff in 10 Bücher vertheilt: 1. Von der Zeichnung, 2. Von der Proportion, 3. Von der Anatomie oder Zergliederungskunſt, 4. Von der Ponderation oder dem Gewicht der Bewegung, 5. Vom Schatten und Licht, 6. Von der Reflexion oder dem Wiederſchein, 7. Von der Perſpective, 8. Vom Mahlen wie auch von den Farben und ihrem Grunde, 9. Von hiſtoriſchen Gemählden, 10. Von vermiſchten Präceptis und wiederholten Nachrichten, auch Fragen von der Mahlerey.

[28]) Er ſagt S. 45 (Append.); «Vi è forſe in Amboiſe od in tutta Francia un ſaſſo che additi ove poſino le ceneri di quel ſommo? Queſta pena portò Leonardo dell' aver accettato ſtipendio in terra ſtraniera!» — Auf jene Frage glaubt allerdings A. Houſſaye mit ſeinem Protokoll über die Auffindung des Leichenſteines und des Skeletts in Amboiſe geantwortet zu haben, welche er auf Lionardo deutet. Vgl. dazu Uzielli 44 ff.

[29]) S. Anm. zum Kosmos II.

Iſt aber die exakte Wiſſenſchaft unſerer Tage ebenſo weit und noch weiter über Lionardo wie er über ſeine Zeitgenoſſen fortgeſchritten, ſo hat das Wiſſen von der Kunſt, von ihren Vorausſetzungen und Mitteln, ſich deſſen heute keineswegs zu getröſten. Für uns iſt das Malerbuch ebenſowenig veraltet wie in den Tagen Winckelmann's. Es kann noch dem gegenwärtigen und künftigen Künſtlergeſchlechte als Lehrbuch dienen, und deshalb iſt die wiſſenſchaftliche Zubereitung deſſelben auch eine Angelegenheit von hoher praktiſcher Bedeutung. Den Franzoſen, welche um Lionardo's willen die ernſteſten Anſchuldigungen hinnehmen müſſen, ohne ſich vertheidigen zu können, da ſie der Pflicht gegen den Genius, deſſen wiſſenſchaftliche Arbeiten zum gröſsten Theil unter ihnen roſten, durchaus vergeſſen haben, darf wenigſtens die eine Rechtfertigung werden, daſs ſie dieſen praktiſchen Werth ſeines Malerbuches noch neuerdings betont haben, indem ſie es als die beſte Grundlage für den höheren Zeichenunterricht auf den Gymnaſien anerkannten.[30])

[30]) S. das von Felix Ravaiſſon auf Veranlaſſung des Unterrichtsminiſteriums (Fortoul) i. J. 1853 verfaſste Gutachten: «De l'enſeignement du deſſin dans les Lycées» (nicht im Handel.) Die Commiſſion, welche daſſelbe einreichte, beſtand u. a. aus Ingres, Eug. Delacroix, H. Flandrin, Jouffroy und Meiſſonnier. Im Vorwort heiſst es: «J'aurai recours ſurtout à l'autorité des grands maîtres dont les doctrines ſur la théorie et la pratique de l'art et ſur la manière de l'enſeigner ſe ſont conſervées jusqu'à nous, et particulièrement de *Léonard de Vinci.*»

VII.

Der Paragone.

Wenn ich auch in Rückſicht auf die Grenzen dieſer Unterſuchung hier von einer Würdigung des Inhaltes der Kunſtſchriften Lionardo's abſehe, ſo habe ich doch wenigſtens noch einige Andeutungen über diejenige zum Malerbuch gerechnete Abhandlung nachzutragen, welche des Verfaſſers äſthetiſche Grundſätze bei Beurtheilung der Künſte und ihres Verhältniſſes zu einander am ſchärfſten und einſeitigſten darlegt: den Paragone (Buch I der römiſchen Handſchrift und Ausgabe).

Schon oben iſt der Gründe gedacht worden, welche zweifelhaft machen, ob dieſe Schrift urſprünglich im Plane des Malerbuches inbegriffen war. Sie ſoll nach Ausſage der Berichterſtatter auf Anlaſs des Herzogs Lodovico Moro und zu dem Zweck verfaſst ſein, die plaſtiſche Kunſt mit der maleriſchen auseinanderzuſetzen. Die Streitfrage nach dem Vorrang der Malerei oder der Bildhauerkunſt nimmt bekanntlich in den kunſtwiſſenſchaftlichen Arbeiten der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts einen ungebührlichen Raum ein. Sie erſcheint lange Zeit geradezu als die groſse Angelegenheit aller Theoretiker, und es haben — nicht zum Frommen der Kunſtgeſchichte — bedeutende Männer, denen wir lieber fruchtbarere Mittheilungen verdankten, auf dieſe nicht ſelten bis zur Gereiztheit eines Rechtshandels geſchärfte Erörterung viel Oel und Mühe verſchwendet. Es iſt als ſchliche ſich in dieſem Lieblingsthema ein Schatten der Scholaſtik in den hellen Tag der Renaiſſance-Bildung. Daſs aber ein Geiſt von der Freiheit und Gröſse Lionardo's dem Vorurtheil der Zeit, das ſich in jener Fragſtellung ausſpricht, ſeinen Zoll entrichtete, ja daſs er es bekräftigt anſtatt es zu beſeitigen, muſs beſondere Gründe haben.

Was zunächſt Inhalt und Umfang des Paragone betrifft, ſo bleibt zweifelhaft, ob die Faſſung der römiſchen Handſchrift dieſelbe Abhandlung ſei, welche Lionardo angeblich für den Herzog von Mailand verfaſste. Aus dem kurzen Auszug bei Lomazzo läſst ſich dieſs nicht entſcheiden. Er berührt allerdings nur den Rangſtreit zwiſchen Malerei und Bildhauerei, fügt aber hinzu, Lionardo erwähne in ſeiner Schrift noch andere Punkte. In der einzigen Faſſung, die wir kennen, iſt die Frage viel umfaſſender geſtellt. Es handelt ſich um die Auseinanderſetzung ſämmtlicher Künſte und im letzten Grunde um die Erhebung der Malerei zum Range einer Wiſſenſchaft Lionardo trifft hier den Gegenſtand des Ehrgeizes vieler Zeit- und Fachgenoſſen, denen daran lag, ihrer Kunſt nach vermeintlichem Vorgange des Alterthums, den Handwerken gegenüber die höhere Würde zu ſichern, welche der Begriff der «freien Künſte» im Sinne des Mittelalters in ſich ſchlieſst, und das Abſehn war dabei entſchieden mit auf die äuſsere Lebensſtellung der Künſtler gerichtet.[1])

Lionardo's Beweisgang geht von der Begriffsbeſtimmung der Wiſſenſchaft als der Forſchung aus, die vom Geiſte beginnend zum Geiſte zurückführt. Wiſſenſchaft iſt nur auf mathematiſcher Grundlage möglich: indem die Malerei mit mathematiſchen Mitteln (Perſpektive im weiten Sinne) göttliche Werke bis zum Verwechſeln nachbildet, iſt ſie Wiſſenſchaft. Ihr Vorzug vor allen anderen Künſten wird ſodann einerſeits durch die Rangſtufe der menſchlichen Sinne begründet, denen ſie entſprechen, und durch den Grad ihrer Annäherung an die Wirklichkeit, andrerſeits durch das Maaſs der körperlichen Anſtrengung, welche dabei erforderlich iſt. L. ſtellt den Geſichtsſinn deshalb zu oberſt, weil er die Eindrücke allein unter geraden Linien empfängt und weil ihm ſofort auch Urſache und Ort der Wirkung deutlich ſind; es folgen Gehör (und Geruch), denen die Urſache undeutlich bleibt, am tiefſten ſtehen Geſchmack und Taſtſinn, da ſie körperlicher Berührung zum Zweck der Auffaſſung bedürfen. Demnach gebührt den bildenden Künſten, die

---

[1]) Vergl. u. a. die intereſſante Begründung der Bittſchrift des Pinturicchio an die Balia zu Siena in Milaneſi's Doc. ſen. III, 33 f. (S. meine deutſche Ausgabe von Crowe & Cavalcaſelle's Geſch. d. ital. Malerei B. IV. S. 297). Lionardo ſagt (Tratt. röm. Ausg. S. 25): «Con debita lamentazione ſi duole la pittura per eſſere lei ſcacciata dal numero delle arti liberali; concioſiachè eſſa ſia vera figliuola della natura, ed operata da più degno ſenſo; onde a torto, o ſcrittori, l'avete lasciata fuori del numero di dette arti liberali, concioſiachè queſta non che alle opere di natura, ma ad infinite attende, che la natura mai le creò.»

überdiefs der Wirklichkeit am nächften kommen, der Vorrang vor der Mufik, weil fie dem niederen Sinne dient und auch nur vorübergehende Wirkung ausübt, obwohl fie ihrem inneren Wefen nach als «jüngere Schwefter der Malerei» anerkannt wird, mit der fie die harmonifche Proportionalität gemein hat; unter ihr wiederum fteht die Dichtkunft, die nur Nachahmung menfchlicher Worte und Werke ift und von der Wirklichkeit nur zu fprechen vermag.[2]) — Als fchlagende Punkte endlich für die Unterordnung der Bildhauerkunft unter die Malerei (von der Baukunft wird nicht geredet) bringt Lionardo aus feiner Erfahrung in beiden Folgendes bei: 1. das Bildhauerwerk ift einer beftimmten Stellung zum Lichte unterworfen (d. h. kann nur unter Einem Gefichtspunkte feinem Zweck gerecht werden), während die Malerei Licht und Schatten in fich felber hat; 2. die Bildhauerei kann ebenfowenig vermöge ihres Materials die Naturbefchaffenheit der darzuftellenden Dinge wiedergeben,[3]) was die Malerei durch die Farbe thut; 3. der fcheinbare Vortheil gröfserer Dauer, welchen das Skulpturwerk in Anfpruch nimmt, ift nur ein Vorzug des Stoffes, und diefen eignet fich die Malerei beliebig an, indem fie ebenfalls unvergängliche Stoffe (wie Stein, Kupfer u. a.) benutzt; 4. die Unabänderlichkeit des einmal vollendeten Werkes, womit fich die Bildhauer brüften, ift in Wahrheit kein Vorzug, fondern ein Nachtheil; die Malerei ift dagegen unendlicher Vervollkommnung fähig.

Schon die Keckheit diefer jedenfalls fehr unvollftändigen Beweisführung, die freilich mit den geiftvollften Bemerkungen gewürzt ift, macht zur Erklärung, ja zur Entfchuldigung die Annahme eines perfönlichen Zweckes nöthig. War die Schrift auf Anlafs Herzog Lodovico's entftanden, fo fällt ihre Abfaffung in die Jahre zwifchen 1483 (Ankunft Lionardo's in Mailand) und 1499 (Untergang der Herrfchaft des Sforza).[4]) In diefe Zeit gehören die beiden gröfsten Werke Lionardo's auf dem Gebiet der rangftreitigen Künfte: das Reiterftandbild des Herzogs Francesco und das Abendmahl in S. Maria delle Grazie. Auf ihnen vornehmlich beruhten die Er-

---

[2]) S. auch das hierher gehörige Zufatzftück in der Nachlefe zur röm. Handfchrift Anhang II.

[3]) Ein Beweis dafür, dafs auch Lionardo trotz feiner Schätzung der Arbeiten der Robbia, von der Polychromie im weiteren Umfange ebenfo wenig hielt wie Michelangelo und die zeitgenöffifchen Bildhauer überhaupt. Vergl. darüber u. a. Semper, der Stil.

[4]) S. Vafari-Lem. VII, Commentar S. 75 ff.

fahrungen, die Lionardo ins Feld führt. Die Reiterſtatue — der Cavallo, wie ſie ſchlechthin bezeichnet wird — ging voraus: wir wiſſen, daſs ſie i. J. 1490 friſch begonnen worden iſt[5]) und 1493 ſcheint das Modell fertig geweſen zu ſein.[6]) Nun ſind Zeugniſſe genug dafür vorhanden, wie auſserordentlich der Meiſter ſich an dieſer Arbeit mühte, die ihm nicht gedeihen wollte.[7]) Man begreift vollkommen, daſs ihn nach anderen Aufgaben verlangte, und die Annahme wird nicht von der Hand zu weiſen ſein, jene üblen Erfahrungen könnten die Form grundſätzlicher Geringſchätzung der Bildhauerei überhaupt angenommen haben. Vielleicht hat er ſeinen Gönner, den Herzog, dadurch veranlaſſen wollen, ihn auch durch einen Auftrag in der höheren Kunſt, der Malerei, auf die Probe zu ſtellen. Im Abendmahl fand und benutzte L. (1496) die Gelegenheit, ſich von der Mühſal und dem Schmuz des Bildhauer-Handwerks zu erholen.[8])

Aber Lionardo's Stellung in der zeitgenöſſiſchen Kunſt gibt dieſer Voreingenommenheit gegen die Bildhauerei eine tiefere Bedeutung. In der Werkſtatt Verrochio's hatte er die Stärke, aber auch die Mängel der vorwiegend plaſtiſchen Malweiſe des älteren florentiniſchen Stils kennen gelernt, der ſeinen mächtigſten Antrieb durch Donatello empfing.[9]) Unter der Technik der Maler-Goldſchmiede und unter dem Zwang der Zeichnung litt das Weſen der Farbe und das unmittelbare Verhältniſs des Malers zur wirklichen Natur. Der perſönliche Gegenſatz zu Michelangelo,[10]) aus dem man alle auffälligen Einſeitigkeiten Lionardo's in ſeiner Kunſtlehre abzuleiten liebt, iſt nur eine Folge ſeiner Geſchmacksrichtung, nicht aber ihre Urſache.

Das Bedeutſamſte an ſeinem Malerbuche iſt, daſs die Antike

---

[5]) Laut der Bemerkung Lionardo's in Cod. C (Ombra e lume) fol. 15. S. mein Handſchr.-Verzeichn. in Zahns Jahrb.

[6]) Vergl. Amoretti 49 u. Vaſari VII, 76. Tiraboſchi VIb. 1595 ff.

[7]) S. Sabba Caſtiglione, Ricordi, Lomazzo, Tratt. u. a.

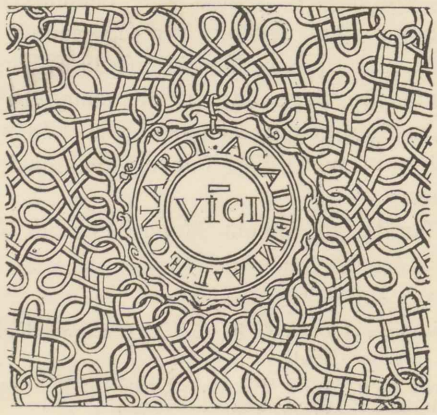
[8]) Die banauſiſche Kraftanſtrengung des Bildhauers und die Unſauberkeit ſeines Ausſehens bei der Arbeit im Gegenſatze zur Eleganz des Malers verwerthet Lionardo ausdrücklich als Beweismittel gegen die Würde der Skulptur!

[9]) S. die in meiner deutſchen Ausg. von Crowe & Cavalcaſelle, Geſch d. ital. Mal. B. III, aus Pomponio Gaurico mitgetheilten Grundſätze Donatello's.

[10]) So nahe es auch liegt, bei manchen abweiſenden oder tadelnden Bemerkungen über die Uebertreibung der Anatomie, wie ſie im Trattato vorkommen, an Michelangelo zu denken, ſo nennt ihn doch L. nirgends in ſeinem Buche. Die einzigen Malernamen, die in demſelben vorkommen, ſind die Robbia und Botticelli.

unter den Lehrmitteln der Künſtler bei ihm gar keine Rolle ſpielt.[11]) Er wagt es zuerſt, den Kunſtunterricht ausſchlieſslich auf Naturbeobachtung zu gründen. Um den Urquell aller Kunſtunterweiſung wieder aufzudecken und in einem bisher ungeahnten Umfange wirkſam zu machen, ſetzt er ſogar die Griechen und Römer bei Seite, weil ſie zu Abgöttern geworden waren. Er thut es mit der vornehmen Sicherheit des Meiſters, der überall aus dem Ganzen der Natur zu ſchöpfen weiſs.

[11]) Vergl. die bezügliche Anmerkung Roſſi's in ſ. Commentar zur röm. Ausg. Nur an einer einzigen Stelle werden die «Greci e Romani» und zwar nur als Meiſter der Gewandbehandlung angeführt.



ANHANG I.

Proben der Lesarten Manzi's und der römischen Handschrift.

Manzi.*)	Röm. Handschrift.
S. 69, 2 = Dufresne Cap. XXII.	
Di quegli che usano la pratica senza la diligenza ovvero scienza.	*Dell' errore di queli ch' usano la praticha sanza la scientia.*
Quelli che s'innamorano della pratica sanza (senza) la diligenza, ovvero scienza, per dir meglio, sono come i nocchieri ch' entrano in mare sopra nave sanza (senza) timone o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadano (vadino). Sempre la pratica debbe essere edificata sopra la buona teorica della quale la prospettiva è guida, e porta; e sanza (senza) quella niente si fa bene, così in (di) pittura come in ogni altra professione.	Quelli che s'innamorano di pratica sanza scientia sono com' e li nocchieri ch' entrano nauiglio sanza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica debb' essere edifficata sopra bona theorica della quale la prespettiva (sic) è guida e' porta e' sanza questa nulla si fa bene ne casi de pittura.
S. 69, 3 = Dufresne Cap. XXIV.	
Del non imitare l'un l'altro pittore.	
Dico alli pittori che mai nessuno dee imitare (Un pittore non deve mai imitare) la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura; perchè essendo le cose naturali in tanta (tanto) larga abbondanza, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura, che ai (ch' alli) maestri, che da quella hanno imparato.	Dico alli pittori che mai nessuno debbe imittare la maniera de l'altro, perche sarà detto nipote e non figliolo della Natura in guanto a l'arte, perchè essendo le cose naturali in tanta larga bondantia, piutosto si uole e si debbe ricorrere a guella ch' alli maestri, che da guella hanno imparato, e guesto dico non per guelli che dessiderano mediante quella peruenire a' richezze ma per quelli che di tal' arte dessiderano fama e' honore.

*) Die eingeklammerten Lesarten sind diejenigen Dufresne's.

Manzi.

S. 69, 4 = Dufresne Cap. XXV.

Del ritrarre (ritrar) dal naturale.

Quando hai a (à) ritrarre dal naturale, ſta (ſtà) lontano tre volte la grandezza della coſa che tu ritrai, e farai, che quando tu ritrai, o che tu muovi (muoui) alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai qualunque coſa ſi ſcontra per la dirittura (dittura) della principale linea.

S. 70, 1 = Dufresne Cap. XXVI:

Avvertimento al pittore.

Nota bene nel tuo ritrarre, come infra l'ombre vi (fehlt) ſono ombre inſenſibili d'oscurità e di figura, e queſto ſi prova per la terza, che dice, che le ſuperficie globulenti ſono di tante varie oſcurità e chiarezze, quante ſono le varietà delle oſcurità e chiarezze che gli ſtanno per obietto (obbietto).

S. 205 u. 206, 1 = Dufresne Cap. CCLXXV.

Come lo ſpecchio è maeſtro de' pittori.

Anfang gleichlautend.

. . . . E ſe tu conoſci che lo ſpecchio per mezzo de' lineamenti ed ombre ti fa parere le coſe ſpiccate, ed avendo (havendo) tu fra i (li) tuoi colori l'ombre ed i lumi più potenti che quello (quelli) dello ſpecchio, certo ſe tu gli ſaprai ben comporre inſieme, la tua pittura parrà ancor eſſa (lei) una coſa naturale viſta in un gran ſpechio. Il voſtro maeſtro vi moſtra il chiaro e l'oſcuro di qualunque obietto (obbietto), ed i (e li) voſtri colori ne hanno uno che è più chiaro che le parti alluminate del ſimulacro di tale obietto (obbietto), e ſimilmente in eſſi colori ſe ne trova alcuno che è più ſcuro che alcuna oſcurità di eſſo obietto: onde nasce che tu, pittore, farai le pitture tue ſimili a quelle di tale ſpecchio, quando

Röm. Handschrift.

Del ritrar.

Quando hai a' ritrare di naturale ſta lontano tre uolte la grandezza della coſa che tu ritrai.

Del ritrar una coſa.

Fa che guando ritrai o che tu moui alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo che tu ritrai gualonque coſa ſi ſcontra per la drittura della principiata linea. Notta nel tuo ritrar, come infra le ombre ſono ombre inſenſibili d'oſcurità e di figura, e queſto ſi prova per la terza etc.

gleichlautend.

coſa naturale viſta in un gran ſpecchio.

Come ſi de' cognoscere una buona pittura et che qualità de' hauere a' eſſer buona.

Quello che prima ſi de' giudicare a' uoler cognoſcere una buona pittura ſiè ch' el moto ſia apropriato alla mente del motore, ſecondo ch' el magiore o' minore rileuo delle coſe ombroſe ſia comodato ſecondo le diſtantie, terzio che le proporzioni delle membra coriſponda alla pro-

Manzi.	Röm. Handschrift.
è veduto da un ſolo occhio, perchè i (li) due occhi circondano l'obietto minore dell' occhio.	porzionalità del ſuo tutto, quarto ch' el decoro del ſito ſia coriſpondente al decoro delli ſuoi atti, quinto ch' elle membrificazzioni ſieno acomodate alla condizzione delli membrificati cioè atti gentili membra gentili, alli groſſi groſſe, membra et atti, graſſi graſſe ſimilmente. *Come la uera pittura ſtâ nella ſuperfittie dello ſpecchio piano.**) Lo ſpecchio di piana ſuperfittie contiene in ſe la uera pittura in ella ſuperfittie et la perfetta pittura fatta nella ſuperfittie di qualonche materia piana, ê ſimile alla ſuperfittie de lo ſpecchio, et uoi pittori trouate nella ſuperfittie delli ſpecchi piani il uoſtro maeſtro il quale u' inſegna il chiaro e loscuro et lo ſcorto di qualonche obbietto, ê li uoſtri colori n' hanno uno ch' è più chiaro ch' ele parti aluminate del ſimulacro di tale obbietto, e' ſimilmente in eſſi colori ſene troua alcuno ch' è piu ſcuro ch' alcuna oſcurità d' eſſo obbietto: donde nasce che tu pittore, non fa le tue pitture ſimili a' quelle di tale ſpecchio, quando è veduta da un ſol' occhio, perche li duoi occhi circondano l'obbietto minore del' occhio.

Die ſonſtigen Beweiſe für theils gemiſchte, theils einfach nach der pariſer Urausgabe gegen die Handſchrift gewählte Lesarten finden ſich:

bei Manzi S.	57	=	Dufresne	Cap.	XII.
« « «	86, 2	=	«	«	LVII.
« « «	105, 2**)	=	«	«	LXXXV.
« « «	111, 2	=	«	«	LXXXVII.
« « «	111, 3***)	=	«	«	LXXXVIII.

*) Anm. von m. 1: Queſto cap. ſeguitarebbe megli dinanzi à quello di ſopra, Hinweis auf die Anordnung der verkürzten Abſchriften.

**) S. 105, 2 ſteht am Schluſs «ſole» ſtatt «colore».

***) 111, 3 die ſinnloſe Lesart «imperatore» ſtatt «operatore», auch iſt ein ſpäteres Cap. der Handſchrift nach Vorgang der Pariſer Ausgabe angeſchloſſen.

bei Manzi S. 114, 1 = Dufresne Cap. LXXXXIX.
« « « 115, 3 = « « CII.
« « « 137, 2 = « « CLIII.
« « « 141, 2 = « « CLXI.
« « « 142, 2 = « « CLXII.
« « « 144, 1 = « « CLXIII.
« « « 164, 2 = « « CLXXXXIII.
« « « 176, 3 = « « CCVI.
« « « 217, 1 = « « CCCI.

b. Kapitel-Ueberſchriften ſind ausgelaſſen:
bei Manzi: S. 43 zweimal. — S. 105, 3. — 106, 1. — 137. — 142 zweimal. — 143. — 216. — 236. — 237, 2. — 238. — 239. — 240. — 244. — 276. — 365 (DE LVSTRO). — 368 (RIFLESSI). — 426. — 449 (eine Ueberſchr. der röm. Handſchr. als Kapitelinhalt gedruckt.)

c. Neue Ueberſchriften ſind geſetzt:
bei Manzi S. 70, 1. — 219, 1. — 331. — 368, 3.

d. Ueberſchriften von m. 2 benutzt:
bei Manzi S. 52, 3. — 57, 3. — 89, 2. — 128. — 187 (hier übereinſtimmend mit der Pariſer Ausgabe.)

e. Ueberſchriften in willkührlicher Faſſung:
bei Manzi S. 69. — 72, 2 u. 3. — 73, 2, 3 u. 4. — 74. — 76. — 77. — 78. — 80. — 81. — 83. — 122. — 123. — 125. — 127. — 130, 2.*) — 154. — 168. — 175. — 185. — 196. — 197. — 199. — 209. — 211. — 213. — 223, 1. — 241. — 243, 3. — 266, 2. — 384, 4. — 439.

f. Ueberſchriften mit der Pariſer Ausgabe:
Manzi S. 69, 4 = Dufresne Cap. XXV. — 70, 1 = Cap. XXVI. — 75, 1 = Cap. XXXVIII. — 75, 2 = Cap. XXXIX. — 76, 2 = Cap. XLIII. — 76, 3 = Cap. XLIV. — 78, 2 = Cap. XLV. — 81, 2 = Cap. LI. — 81, 3 = Cap. LII. — 83, 2 = Cap. LIV. — 83, 3 = Cap. LV. — 123, 3 = Cap. CXVI. — 125, 2 = Cap. CXXI. — 127, 2 = Cap. CXXIV. — 127, 3 = Cap. CXXV. — 128, 2 = Cap. CXXVII. — 193, 4 = Cap. CCLIV. — 196, 2 = Cap. CCLVIII. 196, 3 = Cap. CCLIX. — 197, 1 = Cap. CCLX. — 199, 3 = Cap. CCLXV. — 207, 1 = Cap. CCLXXVII. — 209, 3 = Cap. CCLXXXIII. 211 = Cap. CCLXXXVII. — 213, 2 = Cap. CCXCII. — 213, 3 = Cap. CCXCIII. — 219, 1 = Cap. CCCII. — 221, 2 = Cap. CCCVI.

---

*) Hier ſteht bei Manzi:
Come la viſta penetra maggior ſomma d'aria per retto che per obliquo.

in der röm. Handſchr.
Proſpettiva commune e' della diminutione de colori in longha diſtanza.

— 223, 1 = Cap. CCCVIII. — 241, 2 = Cap. CCCIV. — 243, 3 = Cap. CCCXL.

g. Falſche Zeichnungen finden ſich:
bei Manzi Taf. I, 2, Taf. IV, 14, Taf. V, 30, Taf. VI, 34 (gehört zu 225, 1), Taf. VII, 47 (in der Handſchrift in die Perſpective verwieſen) Taf. VII, 48.

h. Falſche Verweiſungen der Figuren, falſche Buchſtabenbezeichnungen und dergleichen Fehler ſind zu bemerken: bei Manzi Taf. I, 2, 3, II. 12, 13, 14, IV, 15, 23, V, 29, 31, IX, 3 (in der Handſchrift mit «Notta errore nella figura» angemerkt), Taf. X, 22, XI, 34, XIII, 59, XVI, 80, 84, 87, 88, XVII, 99, XVIII, 101, XX, 18, XXII, 8, 9.

ANHANG II.

Nachlese aus der römischen Handschrift.

Manzi S. 39. An der entſprechenden Stelle der Handſchrift (fol. 23) ſteht am Rand (Handſchrift eines der Bearbeiter):

il reſto del cap. e' a' car. 28, Fac. 1 al ſegno W; und auf Fol. 28 r.:

Notta come il ſeguente mezo capitulo ua poſto dietro a' l'altro ſuo mezo qual comincia a' carte 23 del preſente libro et reſta diuiſo a' car. 23, fac. 2 al ſegno W, et finisce coſi «LOPERA da quello guaſta», errore occorſo per la lettera ch'e mancina et perche era trameggiato ſu n'altra carta al contrario.*)

W noi ſapiamo bene ... folgt der Abſchnitt S. 39 und 40 bei Manzi bis Zeile 17 von unten «non l'adopra;» hiernach das folgende von Manzi überſehene Kapitel:

De Pittura e Poeſia.

Per fingere parole la poeſia ſupera la Pittura et per fingere fatti la Pittura ſopera la poeſia et quella proportione ch'e da' fatti alle parole tal' e' dalla Pittura alla a eſſa poeſia perche i fatti ſono ſubbieto dell' occhio et le parole ſubbieto dell' orecchio et coſi li ſenſi hano la medeſima proportione infra loro guale hano li loro obbieti infra ſe medeſimi et per gueſto giudico la pittura eſſere ſuperiore alla poeſia, ma per non ſapere di ſuoi operatori dire la ſua ragione e' reſtata lungho tempo ſanza aduocati. Perche la(?) non parla ma per ſe ſi dimoſtra e' termina ne' fatti et la poeſia finisce in parole co' le guali come brioſa ſe ſteſſa lauda.

Queſto capitolo de Pittura et Poeſia e ritrovato dopbo (ſic) l'auere ſcritto tutto 'l libro poro (ſic) mi pare ſtarebbe bene ſ'ei ſeguiſſi dietro il cap. «Quale ſientia (ſic) e' meccanica et quale non e' meccanica» a car. 19 F. 1, piu toſto dietro al cap. arguitione del poeta contra' l pittore a car. 14 f. 2 ouero dietro al ſeguente. (Dort S. 33, ſteht auch bei Manzi ein inhaltsähnliches Stück, doch hat er dieſen Theil weggelaſſen).

Zwiſchen S. 74, 3 und 75, 1 bei Manzi ſtehen in der Handſchrift folgende drei Kapitel:

---

*) Vergl. Manzi, Vorwort S. 11.

Fol. 42 b.

A imparare a far ben un poſſato.

Se tu uoi ſuefare bene a i retti e boni poſſati delle figure ferma un guadro, o' uer Tellaio drentro riguadrato confita infra l'ochio tuo e' lo nudo che ritrai e' guei medeſimi guadri farai ſu la carta doue uoi ritrare detto nudo ſottilmente dipoi poni una pallotta di ciera in una parte della rete che ti ſerua per una mira la guale ſempre nel riguardare lo nudo ſcontrerai nella fontanella della gola ſotto gli angolli delle ſpalle*) uolta di dirietro ſcontrarlo con uno nodo del collo e gueſte fila t'inſegnerano tutti le parti del corpo che in ciascuno atto ſi trouano ſotto la fontanella della gola, ſotto gli angoloti delle ſpalle ſotto tette (ſic) fianchi et altre parti del corpo e' le linee trauerſali (ſic) della rette ti mostreranno guanto e' piu alto nel poſſare ſopra una gamba che l'altra, e coſi i fianchi le ginocchia e' i piedi ma ferma ſempre la rete per linea perpendiculare e in effetto tutte le parti che tu uedi che lo nudo piglia della rete fa chel tuo nudo diſegnato pigli de la rete diſegnata i guadri diſegnati poſſono eſſere tanto minori che la naturale**) che quelli della rete quanto tu voi che la tua figura ſia minore che la naturale di poi tienti a' mente nelle figure che farai la regola dello ſcontro delle membra come te le moſtro la rete la quale debb' eſſere alta tre braccia e' mezzo larga tre diſtante da te braccia ſette et appreſſo allo nudo braccia uno.

Fol. 42 b.

Da che tempo ſi de ſtudiare la ellettione delle coſe.

Fol. 43 a.

Le ueglie della inuernata deono eſſere dai giouani uſſate nelli ſtudi delle coſe apparechiate la ſtate cioe che tutti li nudi ch' ai fatti la ſtate riduccerli in ſieme, e' fare' ellettione delle migliori membra e corpi di guelli et mettergli in praticha et ben a mente.

Delle attitudini.

Poi alla ſeguente ſtate farai ellettioni di gualche eno (ſic) che ſtia bene in ſulla uitta e che non ſia alleuato in gupone acio la perſona non ſia ſtreada (ſic) e' guello farai fare atti leggiadri e' galanti et ſe gueſto non moſtraſſi bene li muscoli dentro a i termini delle membra non monta (ſic)***) niente baſtiti ſolamente hauere da lui le bone attitudini et le membra ricorreggi con guella che ſtudiaſti la inuernata.

Per ritrar uno ignudo di naturale o' altra coſa.

Vergl. Manzi S. 75, 1.

Am Schluſſe der Abſchrift, fol. 330a u. 331r. (welche fälſchlich mit 230 und 231 bezeichnet ſind) ſteht folgendes Verzeichniſs:

*) Aenderungen des Abſchreibers: «gola e ſe fuſſe uolta.»

**) «che la naturale» ausgeſtrichen.

***) m. 2: «moſtra».

Memorie et Notta di tutti i pezzi de Libri di mano di Leonardo quali compongono in ſieme lo preſente libro de Trattato di Pittura et Prima:

Il libro Intiero ſegnato . .

Libro ſegnato . . . . . A et Z.

Libro ſegnato . . . . .

Libro d'ombra e lume ſegnato . . . . .

Vn altro del medeſimo ſegnato . . . . .

Libro ſegnato . . . . .

« « . . . . .

« « . . . . .

« « . . . . . —A

Libro ſegnato . . . . .

« « . . . . . B

« « . . . . .

« « . . . . .

« « . . . . . A

« « . . . . .

Et tre altri librettini:

Vno ſegnato . . . . .

L'altro ſegnato . . . . .

Et l'altra ſegnato . . . .

Che ſono tutti n°. XVIII.

ANHANG III.

Nachlese aus dem Codex Atlanticus.

Ich theile im Folgenden einige dem Codex Atlanticus entnommene, bisher unbeachtet gebliebene Stellen mit als Beweisstücke dafür, dafs diese Handschrift auch aufser den S. 39 Anm. 26 erwähnten Stellen Theile des Malerbuches enthält, die noch nicht benutzt sind. Sämmtliche Stücke sind im Original von rechts nach links geschrieben. Die Schreibweise Lionardo's ist, mit Auflösung der Abkürzungen genau beibehalten. Die darunter gesetzten Verweise auf die römische Ausgabe (Manzi) deuten die Stellen des Tractates an, mit denen sie dem Sinne nach übereinstimmen oder denen sie anzufügen wären.

Fol. 75: Delle cose uedute infra la nebbia quella partte che sara più uicina alli extremi sara manco uisibile et tanto meno quanto son più remote.

(Vergl. Manzi Lib. III. 223, 225, 231.)

Fol. 117: Proemio di prospettiva cioe deluficio dellochio. (Folgen verschiedene Anfänge).

Fol. 124: Infrallechose di pari oschurita che dopo lunga eppari disstancia situate sieno. Quella apparira piu hoschura che piu alta datterra chollochata sia.

I termini di quella ombra diriuativa saranno piu disstintj della quale lasua percussione sia piu propinqua allombra originale.

Quel corpo ombroso si dimosterra di minore grandeza il quale da pio luminoso campo sia circumdato equelluminoso si dimosterra magiore che confinera con piv osscuro campo come si dimostra nellalteze degliedificj la notte quando dirietro acquella campegia che subito par che campegiando di un visca (sic) ledifitio di sua alteza, edi quj nasscie che essi edificj parano magiori quando e nebbia o notte che quando laria e purificata e aluminata.

(Vergl. Manzi Lib. VI. 429, 430.)

dellumi.

Quel corpo luminoso chessitrouerra essere ochupato da piu grossa

aria aparira di minore grandezza che ne ſi dimoſtra nella luna oſſole ochupati dalla nebbia.

dellume.

Infra i corpi luminoſi dequal grandezza diſtantia osſprendore (ſic, ſcil. ſplendore) quello ſi dimosſterra di magior forma il quale dappiu osſchuro champo circumdato ſia.

(Vergl. Manzi Lib. V.)

Dellumi.

Jo truovo checciasſcuno chorpo luminoſo veduto nella folta esſpeſſa nebbia quanto piu ſallontana dallocchio piu djminujsſcie echoſi fa ilſole di di chome la luna elialtri mortalj lumj di notte. Ecquan (ſic) piu pare ſifaccino dimaggiore forma.

(Vergl. Manzi Lib. II, 98, 1, III, 231, 232.)

Fol. 130: Quella parte della coſa alluminata ſara piu luminoſa la qual ſia piv uicina alla cavſa del ſuo lume.

(Vergl. Manzi Lib. III. 237, 261, V. 303, 2.)

Fol. 136: Proſpettiva. L'aria e piena dinfinjte ſimilitudini delle choſe le quali jnfra quella ſono etc. dellocchio. Dellaria: laria e tutta pie delle ſpetie cauſati dallobbietti etc.

(Vergl. Manzi Lib. V.)

Fol. 137: Lombra deriuatiua per lunga diſtanzia noſichjoduce (non ſi conduce?) alla percuſſione dellobbieto.

(Vergl. Manzi Lib. V.)

Fol. 137: La pictura overo le figure dipinte debbono eſſere facte inmodo talli chel riguardatore deſſe poſſino chon facilita conosſciere mediante le loro attitudini il chonciecto (concetto) dellanimo loro eſſetuaj affare parlare vnomo debbene fare chelli attj ſuoi ſieno conpagni delle bone parole Eſſimilmente ſettuaj affigurare vno homo beſtiale favi chon movimentj fierj gittando le braccia chontro allavditore ella teſta ich (ſic) al petto ſportati fori depiedi achonpagnino le manj del parlatore aſſimilitudine del moto che vedendo i parlatori benche eſſo ſia privato dellaudjto mente di meno mediante li effetti elli attj deſſe parlatori luj chonprende la tema della loro disputa etc.

(Vergl. Manzi Lib. III. 156, 3, 191, 192, 194.)

Fol. 139 v.: Neſſuno omo vedera laſimilitudine de laltromo ſopra loſpechio nel propio locho dove ſiriferisce perche ciascuno obietto cade ſopra loſpechio infra equali angolj e ſe lomo che vede laltro nelo ſpechio none poſto colalinea delle ſpetie nonlo vedera nelocho dove cade eſſe li entra nelle linee allj(?) ochupa laltromo e mette ſe medeſimo ſopra la ſua ſimilitudine.

Se tocheraj lochio delaltromo ſopra lo ſpechio para al altro che tochi il tuo (Beweis mit Figur).

Fol. 176: Tutti i corpi anno infuſo e miſto tutti loro ſpetie eſſimilitudine in tutta la quantita delaria aſſe chontrapoſſta.

Lasp (ſic, ſcil la ſpecie di?) Ciasſcun punto delle corporee ſuperfitie he in ciasſcun punto dellaria.

Tutte lesſpetie del chorpo ſono in ciasſcun punto deſſa aria.

Tutta ella parte della ſimilitudine dellaria he inciasſcuno punto della ſuperfitie delli antipoſti corpi

la ſimilitudine.

Onde chiaramente poſſiamo dire Ciasſchun chorpo eſſere tutto e in parte in ciaſscuna parte et nel tutto ſcambievolmente delle opoſite chorpi come ſi uede nellj ſpechj luno alaltro oppoſto.

(Vergl. Manzi Lib. V.)

Fol. 196: De pictura.

Bencheli pratichi mettino intutte le coſe infusſcate, alberi prati capelli barbe eppeſti (?) di 4 ſorte chiareze nel contrafare vn medeſimo colore coe prima vn fondamento osſcuro eprimo (ſecondo?) vna machia che partecipa della forma deſſe parte, 3ª una parte piu ſpedita e piu chiara 4⁰ ..... moti di figura. Ma amme pare che eſſe varieta ſieno imfinite ſopra una quantita chontinua laquale inſe ediuiſibile imfinito e coſi lo provo etc.

Dello ſtudio e ſuo ordine.

Dico che prima ſi debbe imparare le membra eſſua travagliamenti e finita tal notitia ſi debbe imparare ſeguitole li atti ſecondo liaccidentj che accadano allomo e 3⁰. conporre l'esſtorie lo ſtudio delle quali ſara fatto dalli atti naturali fatti accaſo mediante li loro accidentj e portimenti (?) per le ſtrate piazze e conpagnie e notarli con brieue deſcritione di liniamenti coe che per una teſta ſi facia ono o e peri piedi (?) una linea retta e piegata (hier Skizze zweier Figuren in ſchnellem Lauf) elſimile ſi facia delle gambe ebbusſto e poi tornando alla caſa fare tali ricordi in perfetta forma. Dice laverſario che per farſi pratico effare opere aſſai cheſti emeglio cheltempo p⁰. dello ſtudio ſia meſſo in ritrarre vari conponimenti fatti per tanti omini (?) per diuerſi maeſtri e inquelli ſi fa pratica veloce e bono abito al quale ſi riſponde che queſto abito ſarebbe bono eſſendo fatto ſopra opere di boni componimenti e di ſtudioſi maesſtri eperche queſti tali maeſtri ſon ſi rari che acquelle deſſe naturale con gran pegoramento imjtate e fare toſto abito perche chipo andare alla fonte non ... (va) aluaſo.

(Vergl. Manzi Lib. II. 69, 2, 87, 1, 107, 1.)

Fol. 200: La luce operando nelle choſe chontrauerſe alquanto le ſpetie di quele ritiene. Queſta chonclusion ſipruova per li effetti, perche la viſta in (?) vedere luce alquanto teme. Anchora dopo loſſguardo rimangano nelochio ſimilitudini della choſa inteſa effano parere tenebroſo ilogo di minor luce, per inſino de (?) dallochio ſia ſpartito ilueſtigio de lainpreſion dela magior luce.

(Manzi Lib. V.)

Fol. 201: Ombra e lume.

Settutto illume fuſſe quello che chavſſaſſe lonbre dopo icorpi acquello contrapoſti, chonverebe che quello chorpo che molto minore chellume facieſſi dopo ſe vnombra piramidale etc. (Folgt Gegenbeweis mit Figur.)

Fol. 234: Perche lochio epicholo eſſo non po vedere i lſole inſimulacro ſe non picholo etc. (Folgt Beweis mit Figur.)

Fol. 237: Lume. della proportione chee dallumj nata da vn medeſimo lume luminoſo. Tal ſara la proportione etc. Dello ſplendore multiplicato.

Fol. 246: Ombra he privatione di luce Parendo a me le ombre eſſere di ſomma neceſſita in elle proſpettiva pero che ſanza quelle i chorpi oppachi e chubi male ſieno inteſi quello che dentro a ſuoi termini collocato ſia e malle (ſic) e ſua chonfiniente etc.

(Vergl. Manzi Lib. V. 273, 274.)

Fol. 246: J monimenti ſono di tre nature etc.

(Manzi Lib. III. 163.)

Fol. 341: De pittura.

Fachella hopera ſaſomigli allo intento e alla intentione cioe che quando fai la tua figura chettu penſi bene chella e acquello chettu vuoj chella faccj.

De pittura.

Uno medeſimo effetto affarlo in pittura operare a vn vecchio ho un giovane a aparere tanto dimagiore eſichacia quanto il giovane e piu potente chel uechio e ſimigliante farai dal giouane alinfante etc.

(Vergl. Manzi Lib. II, Lib. III. 156, 3, 161, 164, 1, 172, 186, 188, 189.)