



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

S., A.: Die Ausstellung berühmter Handzeichnungen zu Weimar.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Berg hinablaufen, und bildet sich ein, es rufe: Ustilamo Caloro! (Stiehl mich, Zigeuner!) — ein im Kerker krank liegender Zigeuner bittet seine Frau, sich bei dem Alcalde um Befreiung von der Kette zu verwenden, deren Last seinen Körper zu bersten droht — der Mond geht auf, und zwei Zigeuner, welche ein Pferd stehlen wollen, erblicken einen Spanier und suchen das Weite u. s. w. Manchmal athmen die Verse mehr Leidenschaft — ein Liebhaber droht, seine Geliebte zu erschlagen, „selbst zu Jesu Füßen“, wenn sie ihm untreu wird. Im Allgemeinen herrscht unter den Gitanos die Meinung, daß die Spanierinnen Rommany chals und Rommany sehr lieben. In einer Stanze hofft ein Gitano, eine spanische Schöne durch Hilfe eines Rommanyworts, das er ihr am Fenster ins Ohr flüstert, zu entführen. Auch einige zarte und schöne Gedanken finden sich hier und da, denn selbst das Zigeunerherz hat seine Augenblicke, wo es weich wird: eine sündige Mutter fürchtet, sich selbst zu Gott zu beten, und fordert ihr unschuldiges Kind auf, ihn für sie zu bitten, ihrem Herzen wieder Ruhe und Frieden zu schenken — ein Jüngling im Kerker hat keinen Freund auf Erden, auf den er sich verlassen kann, außer seiner Schwester, und wünscht sich einen Boten, der ihr Nachricht giebt von seinen Leiden, überzeugt, daß sie auf der Stelle zu seiner Hilfe herbeieilen würde. Wie schön ist das Bild von den Funken, die aus dem glühend gehämmerten Eisen sprühen: „Mehr als hundert liebe Töchter sehe ich zu gleicher Zeit entstehen, feurig wie Rosen: in einem Augenblicke sterben sie, anmuthig im Kreise sich drehend.“

Im Jahre 1850 gab Borrow unter dem Titel „Lavengro“ die romanthafte Schilderung eines Zigeunerlebens heraus. Das Buch wurde mit großer Spannung erwartet, hat aber nicht befriedigt. Es ist eine unkünstlerische Mischung von phantastischer Erfindung und von Schilderungen aus der Wirklichkeit.

Die Sprache der Zigeuner weist mit Bestimmtheit auf ihren Ursprung aus Hindostan hin.

## Die Ausstellung berühmter Handzeichnungen

zu Weimar.

Gern mag ich Ihrem Wunsch entsprechen, von der Handzeichnungen-Ausstellung Etwas zu sagen, die wir hier vom 26. December bis 12. Januar gehabt. Die von unsrem jungen Hof aus dem Nachlaß des Königs der Niederlande angekauften Originalzeichnungen, meist aus der Lawrence-Galerie herrührend, wünschten manche Einwohner und Benachbarte zu sehen. Dies und andererseits der Nothstand einiger Dörfer im Eisenacher Oberlande gab unsrer jungen Fürstin den Gedanken, zum Besten der Letzteren jene öffentliche Ausstellung zu veran-

lassen. \*) Zwar enthielt der Saal keineswegs Alles, was aus der Sammlung des Königs der Niederlande in den Besitz des Erzgroßherzogs übergegangen ist. Auch konnte das Album der Frau Erzgroßherzogin, welches berühmte Blätter von M. Angelo, Correggio, van Dyk, Rembrandt u. A. enthält, eben so wenig als die reichen authentischen Studienbücher von Fra Bartolomeo ausgestellt werden. Aber von den großen Florentinern und Römern, auch von Rubens, waren Zeichnungen von hohem Werthe mitgetheilt. Ihnen schlossen sich gewählte Blätter aus allen Schulen, aus dem Vorrath der großherzogl. Kunstsammlung an, und zu den Zeichnungen aus letzterer von mitlebenden Malern, Beit, Schnorr, Schwind, Richter, Dielmann u. A. gesellten sich Beiträge unsrer hiesigen Künstler, schöne Pastellbildnisse von Louise Seidler, eine Reihe trefflicher Cartons von F. Preller, anmuthige Sepia- und Aquarellzeichnungen von C. Hummel, und kräftige kleine Entwürfe und Bildnisse von S. Thon. Unter dem von Privaten Mitgetheilten hebe ich noch die ganze Folge feiner Tuschbildchen aus, die Chodowickzy zu Bertuchs Don Quixote gemacht, von der nur der kleinere Theil gestochen dem Buche einverleibt worden. Diese Originale besitzt noch der Eigenthümer des Industrie-Comptoirs. — Meine Bemerkungen sollen hier sich vorzüglich auf Einzelnes von dem beschränken, was von den wohlthätigen Veranlassern der Ausstellung dargeboten, aus dem Haag und vordem aus der Sammlung des Sir Thomas Lawrence herstammt. — Da hatten wir von Rafael einen nach Rissen und Brüchen sorgfältig wiederhergestellten Farbencarton zu einem der Stanzbilder, den Knaben nämlich aus dem Brand des Borgo, der sich der fliehenden Frau anschmiegend umschaut, noch sehr bestimmt und lebensvoll in der Wirkung; aus den Logen in Tuschzeichnung den Schöpfer, der die Elemente scheidet; aus der Farnesina in Röthel Psyche von Mercur emporgeführt; außerdem einen männlichen Bildnißkopf von musterhafter Ausführung in Kreiden, sehr gediegenen Ausdrucks; endlich eine zarte Sepiazeichnung der ganzen Composition von der Madonna del pesce, übereinstimmend mit dem Bilde, nur das Kind durch einen Pentimento-fleck etwas verdunkelt. — Von drei Sibyllen des M. Angelo ist die Delphika mit schwarzer Kreide malerisch in starken Tiefen behandelt, die Tiburtina, mit Rothstift gezeichnet, scheint im untern Theil von fremder Hand übergangen, wäh-

\*) Diese Dörfer haben Mangel an urbarem Boden, wissen wenig von Brod, und leben größtentheils aufs kümmerlichste von Peitschensteckenschneiden. Seit vielen Jahren sind ihnen immer wieder von der Herrschaft, besonders von der Frau Großherzogin, nicht bloß beträchtliche Spenden zugeflossen, sondern auch mit Aufwand verschiedene Anstalten begründet worden, die dort bessere Erwerbswege öffnen sollten, aber ohne den gehofften Erfolg. An neuen Unterstützungen ebendaher hat es auch im letzten Jahre nicht gefehlt, und vom Ertrage der Kunstausstellung selbst waren mehr als zwei Drittheile Gaben der fürstlichen Familie. Viel bedeutender würde die ganze Einnahme freilich in einer größern Stadt, auch zu einer günstigeren Jahreszeit der Zufluß von Fremden größer gewesen sein, die das Ausgestellte heranzuziehen allerdings geeignet war.

rend um den Kopf zartere Zeichnung ursprünglicher anspricht. Wenn diese Blätter auf die Höhe der italienischen Kunst versetzt, so verdienten die von Rubens, gleichfalls aus der Sammlung der Erzgroßherzogs, kein minderes Interesse. Von zwei Brustbildern muß das eine, ehemals Lord Arundel genannt, das, wie es scheint, für den Kupferstich sorgfältig und sehr klar gezeichnet ist, doch vielleicht an treffendem Geist und Leben dem andern, einem mit Bleistift nur skizzirten Bildniß des Malers Franck, den Preis lassen. Ein drittes Portrait, in Sepia, hat schon mehrmals den Namen gewechselt. Es stellt in einer Umlaubung von Palmen und Lorbeeren einen fürstlichen Feldherrn dar, der, geharnischt, den Commandostab in der Rechten, aber das lockenreiche Haupt unbedeckt, auf einem Schimmel uns entgegenreitet, dessen Kopf und Bug ungemein kräftig und lichtvoll heraustritt. Höchst genussreich sind ferner zwei historische Compositionen des großen Brabanters, das Gastmahl des Herodes, und die Rache der Tomyris, wovon sich die Gemälde, vom erstern auf Schloß Christiansburg, vom letztern im Louvre befinden. Die Kreidezeichnung des Gastmahls, auf bläulichem Papier, läßt an einigen Stellen, bei der Figur des Herodes, den Händen der Salome, die mit dem Haupte des Täufers auf der Schüssel zu ihm herantritt, u. A. ein Auffrischen und ungenaues Herstellen vermuthen. Aber die Wirkung des Ganzen ist meisterhaft, und der Charakter der Köpfe steht hoch über der Nachbildung im Stiche des Bolswert. Der Ausdruck verderbter Jugend in der Erscheinung der Salome, des übermüthigen Lächelns einer schönen, aber intriguant kühnen, frech selbstgewissen Frau in der Herodias, dann an der Hofdame hinter ihr das zerarbeitete, in gemeinen Leidenschaften erkaltete Gesicht, prägen sich eben so lebhaft ins Gefühl, als der schauerliche Contrast des ganzen Moments, dieser Contrast des Prunks der Tafel, hier des Pagen- und Affenscherzes, da der hoch hereinschwebenden Prachtschüssel, dort der lärmenden Musik, mit der Abstufung von trägem Aufmerken, verhaltener Unruhe, Aufstörung, Entsetzen, die, so dicht verbunden, so gewaltig bewegt durch die Lebemann-Gestalten der Gäste hingehet. — Dieselbe Charaktermacht hat die andere Zeichnung, die, trefflich erhalten, durch wenige mäßig angewandte Töne zu einer unbeschreiblichen malerischen Tiefe und Harmonie gebracht ist, so daß man bei einigem Verweilen keine Zeichnung mehr, sondern ein herrlich gestimmtes Gemälde schaut. Das Helldunkel der Frauengruppe hinter der Königin Tomyris, die zarte, lichte Modellirung des Fleisches an dem Jüngling, der beschäftigt ist, auf der Königin Befehl das Haupt des Cyrus in ein Gefäß voll Blut zu tauchen, die energische Zeichnung dieses Eroberer-Hauptes, das plastische Gewicht und höchste individuelle Leben der schweigend, stolz und mit naiver Spannung zuschauenden Massageten, die ganze unwiderstehliche Realität und schöpferisch leichte Klarheit der Darstellung ist mit nichts Anderem auszudrücken, als mit dem vollen Begriff des Genius, den der Name Rubens bezeichnet. — Ein jedes solche Blatt ist, weil uner-

sehrlich durch irgend ein anderes, unschätzbar. Was ich aber jetzt noch schließlich anführe, dessen Werth ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht noch gesteigert durch die Seltenheit echter und wohlerhaltener Werke des Meisters. Ich meine die Zeichnungen von Leonardo da Vinci, die von der Frau Erbgroßherzogin vor einem Jahre bei der Versteigerung im Haag erstanden wurden. Es sind Haupttheile seines bedeutendsten Werks, des Abendmahls, das er im Speisesaal des Klosters delle Grazie zu Mailand gemalt hat, nämlich die lebensgroßen Brustbilder mit Händen von zehn Aposteln, in schwarzer Kreide und Pastellfarben ausgeführt. Diese 10 Bilder befinden sich auf 8 gleichgroßen Blättern, indem 6 Blätter einzelne Brustbilder, 2 aber jedesmal zwei Köpfe beisammen enthalten. Drei Blätter haben dazu gehört (mit dem Bilde Christi, des Thaddäus, des Simon), und die Vertheilung dieser 13 Figuren auf 11 Blätter hatte Leonardo theils durch Anschließung in der Linienfolge, theils durch Partien-Wiederholung so eingerichtet, daß das Gruppenverhältniß und die Kette der Motive sich völlig darstellen. Die 3 uns fehlenden Blätter sollen in England im Besitz einer Dame sein; nach anderer Angabe eines derselben in Italien. Als der König der Niederlande jene 10 Bilder, welche Lawrence gehabt, dem Kunsthändler Woodburn abgekauft hatte, ließ er zwei der fehlenden (Christus und Thaddäus) durch Krusemann copiren. Diese also haben wir wenigstens in Nachbildern auch; und das Bild des Simon ist es allein, das uns ganz fehlt. Daß Leonardo diese Pastellbilder gemacht, ist schon im nächsten Geschlecht nach ihm bezeugt, auch urkundlich gewiß, daß sie noch 1722 in Mailand waren, hierauf nach Venedig und etwa 30 Jahre später nach England kamen, woselbst aber das Christusbild nicht mehr dabei gewesen sein soll; und was nachmals Lawrence von Sir Thomas Baring erhielt, waren nur unsre 10 Apostelbilder. Wer übrigens diese aufmerksam erfast, bedarf keines äußern Zeugnisses für ihre Echtheit. Ihre Erhaltung ist ungleich; stellenweise ist die Farbe entwichen oder verblaßt, stellenweise hat ihr Verwischwerden und Fließen Flecken erzeugt. Solche Flecken zu beruhigen, wie auch mitunter die Contouren mehr vortreten zu machen, haben spätere Hände schlichte Kreideschraffirungen drüber und dran gelegt; im Uebrigen sieht man deutlich genug die ganz eigenthümliche Zeichnung Leonardo's, welche die ruhig geführten Strichlagen leicht verbindet, und in einer Weise, der nicht nachzukommen ist, zarte Lichtabstände und eine eben so großartige als feine Modellirung erreicht. Was noch mehr ergreift, ist der sicher geprägte Charakter, der nicht nur aus den wohlerhaltenen, sondern selbst aus den merklich beschädigten Köpfen unverwüßlich wirkt. Und was über Alles geht, ist der einige Geist, der diese Bildungen durchhaucht. Er giebt das unmittelbarste, sicherste Zeugniß ihrer Ursprünglichkeit. Und diese Seele, welche Gedanken und Vortrag so einstimmig macht, ist bei ihrer Stärke von einem Ernst, bei ihrer Größe von einer Schlichtheit, daß man im Leonardo selbst bei seiner jugendlich männlichen

Reife und bei einer Virtuosität, die damals kein Gleichzeitiger hatte, die heilige Unschuld seiner Begeisterung fühlt. Man darf, man muß sagen, daß man diesen naturgroßen, bildungsfernsten Geist kaum aus irgend einer andern seiner noch vorhandenen Arbeiten in gleicher Fülle und Reinheit kennen lernen, und daß man von seinem größten Werk nur noch aus diesen Pastellbildern den wahren Begriff erhalten kann.

Das Wandgemälde selbst, welches Leonardo 1498 oder 99 vollendet hat, war bekanntlich schon 50 Jahre nachher durch die Feuchtigkeit der Wand halb verdorben, nach weiteren 50 Jahren fast unkenntlich, verblichen, verdunkelt, theilweise abgesprungen und abgefallen von der Mauer. Hierauf war es, daß Bianchi Bescino, vom Cardinal Borromeo beauftragt, auf einzelnen, erst schließlich zusammengesetzten Leinwandstücken die gleichgroße Copie in Del malte. Vergebens. Denn theils konnte er, was er malen sollte, nicht sehen, theils, was er sehen konnte, nicht malen. Das Original aber wurde, nachdem weitere 100 Jahre daran gezehrt und gewaltsame Beschädigungen es noch mehr entstellt hatten, zuerst von Bellotti (1726) anstatt restaurirt, derb übermalt, dann von Mazza (1770) mit Eisen bekragt und neu bedeckt, so daß, der ferneren Unbilden durch französische Soldaten und durch Ueberschwemmung zu geschweigen, jetzt von Leonardo's Hand Nichts mehr daran zu gewahren ist, als etwa das Tischtuch und ein Paar Stellen der Luft. Bossi, 1807 vom Vicekönig Eugen beauftragt, mit allen aufzutreibenden Mitteln Leonardo's Bild in gleicher Größe nachzuahmen, war nach Anlage und Gewöhnung nicht der Mann dazu. Er hielt sich entschieden an die unglückliche Copie von Bescino. Sein fremdartiges Bild war die Grundlage des Riesenmosaiks von Rafaelli, welches sich jetzt in Wien befindet. Was noch übrig war, um einen nähern Begriff des Originals zu geben, das sind die zwei Copien des Abendmahls von einem Schüler Leonardo's, dem Marco d'Oggione, die eine in Fresco im Speisesaal des Klosters Castellazzo (Hauptgrundlage des Kupferstichs von Morghen), die andere in Del für den Speisesaal der Karthause zu Pavia gemalt, jetzt in der Akademie d. K. zu London (gestochen von J. Frey); ferner die Delcopie in der Kirche zu Ponte Capriasca, dem Pietro Luini (Sohn des Hauptschülers von Leonardo) zugeschrieben. Diese drei Schulcopien haben Naturgröße, das Londoner Bild etwa wenig darüber, während in Leonardo's Bild die Figuren anderthalbmal lebensgroß waren. Noch ist zu nennen der dem Soutman beigelegte Kupferstich nach einer Zeichnung, die Rubens von Leonardo's Abendmahl gemacht. Die Uebereinstimmung der drei Schulcopien und der Zeichnung von Rubens, was die Stellungen, die Kopflagen, die Motive der Hände und Verkettung der Composition betrifft, ist von Werth, und zeugt in mehrfacher Beziehung gegen Bescino's und Bossi's Annahmen. Die Gesichtslineamente sind, einzeln genommen, in den Copien des Marco d'Oggione und des Pietro Luini (von welchen die Weimarsche Kunstsammlung Durchzeichnungen besitzt)

abhängiger vom Original, als in der Zeichnung des Rubens, der seine prägnante Originalität bekanntlich nicht verläugnen konnte. Allein in der Einheit und Wirkung der Lineamente, im Charakter und Gefühlsausdruck sind Marco's Köpfe theils stumpfer, theils einseitiger, Pietro's noch bedeutungsloser, während man bei Rubens in Verstand, Leben, Empfindung namentlich die Gesichter des Bartholomäus, Andreas, Petrus treuer nennen und gestehen muß, daß die Köpfe im Ganzen in Soutman's Kupferstich mehr Wärme und Geist haben als in Morghen's. Aber die reine Gediegenheit, in der sie unsre Pastellbilder darstellen, würde man mit allen diesen Mitteln nicht einmal haben ahnen können.

Die Pastellbilder haben ebenfalls nur ansehnliche Naturgröße, nicht die Hälfte drüber, wie die Figuren des Wandgemäldes. Für Leonardo's Carton von Fertigung des Wandbildes können sie wegen dieses Größen-Unterschiedes und wegen ihrer ursprünglichen, für solchen Zweck undienlichen Vertheilung auf 11 gleichgroße Blätter nicht gehalten werden; für vorgängige Studien auch nicht wohl, weil gar zu wenig, was einem Pentimento gleiche, an ihnen entdeckbar, die Composition schon völlig bestimmt in allen Motiven an ihnen vorhanden, und ihre Darstellung so geistig entschieden als handfrei ist. Ich nehme an, um das Jahr 1500, als das Wandgemälde schon fertig, aber noch in seinem Geiste warm lebendig war, sah Leonardo den Untergang desselben in diesem Local (wie er als denkender Techniker und großer Naturkundiger mußte) bereits voraus; er wiederholte also das Wesentlichste seiner Schöpfung in der ihm sehr geläufigen Pastellmalerei, theils um es zu erhalten, theils (und darum vertheilte er die Composition auf 11 mäßige Bilder) um es mit sich nehmen und überall vorweisen zu können. Denn der Entschluß, Mailand zu verlassen, und in der Heimath Florenz würdige Aufgaben zu suchen, mußte ihm schon damals nahe liegen. Wie dem sei: nur in diesen eigenhändigen Zeichnungen ist uns der bestimmte Geist seines Werks heute noch erhalten, und damit von der größten Epoche christlicher Malerei ein wichtiger Culminationspunkt anschaulich gemacht. Denn Nichts von gleicher Großheit existirte damals, und was bald nachher in ähnlicher Kunstvollkommenheit hervorging, hat nur in wenigen Fällen eine gleich schlichte Sachtiefe und anspruchslose Wahrheit.

Bekanntlich ist es in Leonardo's Composition das Wort Christi in der Jünger Mitte: „Einer von Euch wird mich verrathen“, was die Motive sämtlicher Apostel bestimmt, und von beiden Seiten ihre Gruppen nach der Hauptfigur hin bezieht und bewegt. Jedem Apostel ist ein Charakter gegeben, der ihn für das überraschende Wort auf eigene Weise erregbar macht, so daß sich dessen Wirkung in den mannichfaltigsten Affecten fühlbar macht. Links dem Beschauer ist der Aeußerste am Tisch Bartholomäus, der sich eben erhoben hat und, die Hände auf den Tisch gestützt, nach dem Herrn hinblickt. Dieser Profilkopf, der bei Marco wenig Individualität, bei Morghen eine nichts sagende Wohlbildung, bei Soutman

ernstliche Aufmerksamkeit, aber ohne Spannung hat, ist im Pastellbilde höchst energisch, ein Nacken und Gesicht voll jugendlich männlicher Kraft, mit schlichtem, aber reichlichem Haar, kurzem, leichtlockigem Bart, in den Zügen eine kerngesunde Biederkeit, in der Stirnrunzel über dem Auge und dem Muskel am Mund den Ausdruck des ehrlichsten Verdrusses, Alles so einfach und eins, daß mich die plastische Lauterkeit an Phidias erinnerte. Zunächst sitzt Jacobus der Jüngere, der die Linke an die Schulter des Nebenmanns gelegt hat, mit der ausgestreckten Rechten den Arm des bereits aufgestandenen Petrus berührt, ihn zu näherer Nachfrage anzuregen. Die Schönheit dieses Kopfs und die Verwandtschaft mit dem Christustypus (da er Christi Bruder ist) haben alle Copisten sich wiederzugeben bemüht, keiner aber die Seelenfeinheit bei ruhigem Charakter, wie sie das Pastellbild fühlen läßt, keiner den verhaltenen Schmerz erreicht, der leise um die Lippen zuckt. Der Greis Andreas neben ihm, das Gesicht ebenfalls nach dem Meister gewandt, lehnt sich zurück, und drückt mit beiden aufwärts gekehrten Händen sein unwilliges Erstaunen aus. Schon diese Hände sind in den Copien nicht in gleichem Grade sprechend wie in der Pastellzeichnung, wo die Finger der Rechten gestreckt, nicht eingekrümmt sind. Das Gesicht, bei Morghen ins Carifirte gedrehselt, bei Soutman im Ausdruck warm, aber nicht so charaktervoll wie im Pastell, hat in diesem eine bedeutende, trotz der am Mund, am Ohr und im Haar verwischten Farbe, unmittelbar ergreifende Erhabenheit. Es ist ein mächtiger, in sich abgeschlossener Alter, nicht leicht von außen anzuregen und zu stören, dessen Gefühl aber, wenn es, wie jetzt, herausgenöthigt wird, mit voller Entschiedenheit sich ausspricht. Petrus, der sich rasch erhoben hat, den Kopf hinter Judas weg zu Johannes neigt und Diesen mit der Linken am Halse berührt, daß er mehr erfrage, hat bei Marco und Rubens den Ausdruck einer schmerzvollen, nicht (wie fälschlich bei Anderen) zornigen Erregung. Im Pastellbild macht das erhitzte, so zu sagen, gebrochene Auge und der offene Mund, dem man den heißen Athem anzusehen glaubt, die Gährung seiner Brust fühlbar, von der das Leiden im Gesicht herrührt. Beim raschen Aufstehen hat Petrus das Tischmesser in der Rechten umgelegt an seine Hüfte gezogen, und den Nebenmann Judas zufällig berührt. Dieser fährt beunruhigt zurück, um an dem über ihn weg bewegten Petrus fragend hinaufzusehen. Sein verkürztes Profil zeichnet sich so noch schärfer, und der dunkle Gesichtston wird durch die Beschattung noch düsterer. Bei Soutman ist der Verräther häßlich genug, bei Marco sein Haar kraus, die Kopfform rundlicher, wenn man will, schöner als im Pastell, so noch mehr bei Morghen. Im Pastell ist sein Haar struppiger, das Gesicht länglicher und hagerer, der dürrer, geiziger, kalttrogiger Egoist schärfer ausgesprochen; der carifirte Einschnitt vom Augenknochen zur Nasenwurzel nicht schwächer als in den Copien. Dieses Profil ist das absichtlichste, und sein Anblick widerlegt die Anekdote, Leonardo habe im Judas den Prior des Klosters gemalt. Dinehin sagen die ersten Er-

zähler nur, er habe neckend damit gedroht. Johannes, wehmuthsvoll, hat die Hände in einander gelegt und sein Haupt gesenkten Blicks zur Seite sinken lassen, dem Petrus zugeneigt. Diesen Kopf, wie den des Christus, hat Rubens am freisten, in der ihm selbst gewohnten Weise gebildet. Marco und Pietro haben ihn dem rundlichen Typus weiblicher Schönheit, wie er in ihrer Schule herrschend war, angenähert. Daher bei Morghen das gefällige, aber wenig sagende Puppen-gesicht. Etwas Weibliches hat der Johanneskopf auch im Pastellbild, aber die Gesichtsförmung ist länglicher, die Modellirung, obwol die Farbe vergangen, wunderbar erhalten, und die Trauer des Augenniederschlags, Athem und Seele des Mundes unbeschreiblich. Der Christuskopf ist in Krusemann's Copie nach dem Pastellbild unbärtig und auch in der Form jugendlicher und minder länglich als in den Copien, übrigens wie in den letzteren auch in dieser Nachbildung ohne bestimmten Ausdruck. Die Tradition sagt, Leonardo habe nicht zum letzten Entschluß mit ihm kommen können. Zur Linken des Christus erscheint zunächst der vorgestreckte Kopf des Thomas. Mit gezogener Braue, mit gehobenem Finger giebt er die schwere Bedenklichkeit der vernommenen Eröffnung zu erkennen. Seine Miene ist im Pastellbild mit viel mehr Ernst und Kummer vermählt, als in den Abbildern. Aber bei Jacobus dem Aeltern ist der Affect am lebhaftesten. Mit niederblickendem Antlitz, fliegendem Haar stößt er beide Hände vor sich hinaus. Marco und Pietro haben die schwierige Ansicht nicht herausgebracht, den Mund verzerrt. Im Pastellbilde ist er trefflich gezeichnet: die im Niederblick starrenden Augen und die Mundöffnung machen deutlich, daß Christi Wort diesem kräftig-reizbaren Mann einen Stoß auf die Brust gegeben, und er, sein Entsetzen äußernd, nach Luft schnappt. Philippus, der aufgestanden ist, gegen den Herrn hin sich neigt und mit auf die Brust gelegten Händen seine Treue, seine Liebe betheuert, ist schon bei Marco wegen der Unmüßigkeit des Motivs, mit der das Jünglingsangesicht hinstrebt zum Meister, eine sehr einnehmende Gestalt. An der Pastellzeichnung ist der Auftrag im Haar vergangen, der Hals fleckig, das rechte, in der Wendung noch sichtbare Auge beeinträchtigt, und doch wird das Ganze aus dem erhaltenen Profil und Auge so lebendig, und mit einer solchen Tiefe der Empfindung, wie es kein Nachbild geben konnte. Mit Philippus contrastirt der gleichfalls jugendliche Matthäus. Er hat sich nach der andern Seite zu den zwei letzten Aposteln gewendet, fragend, ob sie begreifen, was der Meister sagte, nach welchem er mit beiden rückgestreckten Armen hindeutet. Das Pastellbild läßt die Röthe des Zorns auf seiner Wange, das Zittern des Mundes erkennen. Und so werden gewiß auch die Originalzeichnungen des Thaddäus und Simon, die uns hier fehlen, zu der Steigerung stimmen, welche die bisher erwähnten unsrem Begriff von da Vinci's Abendmahl geben. Wie eigen bewegt es, vor diesen Köpfen zu stehen, und in ihrem Ausdruck den großen, gehaltvollen Lebensmoment zu empfinden, den ein großer Mensch vor vierthalbhundert Jahren gehabt hat! A. S.