

LEONARDOS VERMÄCHTNIS?

Kenneth Clark und die Deutungsgeschichte der ‚Sintflutzeichnungen‘

Frank Fehrenbach

Klaus Schwager zum 76. Geburtstag

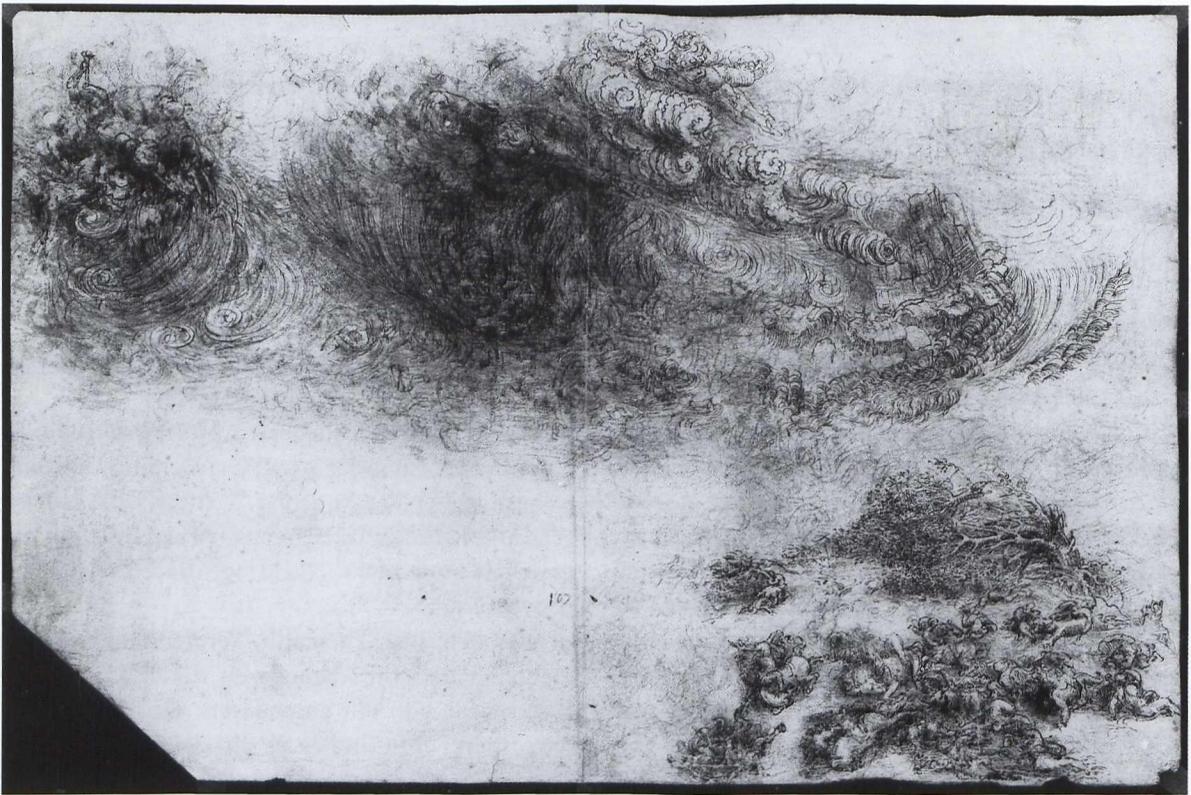
Fast jede wissenschaftliche und populäre Leonardo-Monographie der letzten Dezennien schließt mit den sogenannten ‚Sintflutzeichnungen‘ ab – im engeren Sinne eine Serie von zehn annähernd formatgleichen Zeichnungen (überwiegend schwarze Kreide) der Royal Library in Windsor Castle (W 12377 – 12386), meist ergänzt durch die etwas größeren Blätter W 12376 und W 12388. Die „famosissimi disegni“ werden mit Superlativen geschmückt: „Conservati a Windsor, costituiscono uno dei più alti esempi, se non il più alto, della grandezza artistica di Leonardo“.¹ Angesichts des beinahe undurchdringlichen chronologischen Dschungels seiner Werke erlaubt die hauptsächlich stilgeschichtlich begründete Datierung dieser Zeichnungen die Rede vom späten Leonardo, sichert den Kern jenes Alterswerks, in dem sich die Künstler angeblich ein letztes und äußerstes Mal von allen determinierenden Schlacken zu befreien vermögen und sich ihr wahres Selbst unverhüllt zu zeigen beginnt: „kreisender Wirbel über unabmeßlicher Tiefe“ – „mit einem letzten weiten Blick im Angesicht der Ewigkeit“ – „Zeitlosigkeit, wie sie über fernen firnbedeckten Gebirgszügen ruht“.² Die Suggestionskraft dieser Vorstellung ist groß, wenn sich biographischer Altersprozeß und Formaflösung in der Kunst überlagern,³ sie wird übermächtig, wenn der Greis in apokalyptischen Zungen zu sprechen beginnt: „Such a change on the outlook may well correspond to that of his mind. When harmony in nature, in waters and mountains breaks, comes the deluge.“⁴ „The Deluge drawings, with their roiling turbulence and apocalyptic tenor, hardly seem the expression of a tranquil mind. [...] Leonardo has projected his anticipation of his own death onto a vision of the end of the world.“⁵ – „[...] les ‚Délug-

es‘ constituent une ‚allégorie scientifique‘ (ou une ‚apocalypse naturelle‘) [...]“⁶ Die Sintflutzeichnungen stellen das Ende der Welt dar – das ist fast schon gesicherter interpretatorischer Bestand, zu gesichert, um nicht Rückfrage und Zweifel zu provozieren.

Was sich über Thematik, Verwendungszusammenhang und Entstehungszeit der Blätter sagen läßt, wurde von mir an anderem Ort ausführlich dargestellt.⁷ Mit hoher Wahrscheinlichkeit entstanden die Zeichnungen in Rom zwischen 1514 und 1516, weil sich im direkten Umfeld der Serie (W 12376; Abb. 1) motivische Übernahmen von Giottos Navicella (damals noch im Atrium von Alt-St. Peter) feststellen lassen und in Rom genau in diesen Jahren eine Verdichtung von Ängsten vor Unwetterkatastrophen zu bemerken ist, deren rhetorische Instrumentalisierung und Affektökonomie Leonardo interessiert haben müssen. Thematisch lassen sich die Zeichnungen mit Textstellen Leonardos verbinden, die eine *historische Sintflut* beschreiben; diese Texte verraten die Lektüre der Metamorphosen Ovids, verweisen mithin auf die deukalionische (stärker noch als auf die biblische) Flut. Die Verwendung der Zeichnungen darf noch immer im Umfeld des projektierten *Malereitratats* vermutet werden, in dem Leonardo die Darstellung der Sintflut ausführlich erörtern und wahrscheinlich auch illustrieren wollte.⁸

Rückwärtsgänge

Im vorliegenden Essay geht es jedoch nicht um die Zeichnungen selbst, sondern ausschließlich um ihre ungeschriebene Deutungsgeschichte: *critica della*



1 Leonardo da Vinci, Sturmdarstellung, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12376

critica, wie sie im Falle des Interpretationsschicksals der ‚Mona Lisa‘ im 19. Jahrhundert bereits umfassend praktiziert wurde.⁹ Die angebliche apokalyptische Finalität und Globalität der ‚Sintflutzeichnungen‘ wurde spätestens seit den 1940er Jahren bereitwillig mit psychologischen Spekulationen angereichert. Alexander Perrigs Aufsatz ‚Leonardo: Die Anatomie der Erde‘¹⁰ blies 1980 zum Angriff auf diesen in seinen Augen hohlen Topos. Seinem polemischen Text war in Deutschland ein längeres Nachwirken beschieden. Perrig, für den beispielsweise die notorische Identifizierung der sogenannten ‚Mona Lisa‘ ein Fall für „künftige Wissenschaftspsychologen“ ist,¹¹ moniert, daß die ‚Sintflutzeichnungen‘ gedeutet würden, „als seien sie einer genaueren Betrachtung nicht wert“¹² und verweist auf den „Härtetest der Anschauung“, den Leonardo sich und uns abverlangt.¹³ Die Anschauung aber lehrt Perrig, daß es sich thematisch nicht um den Weltuntergang, sondern um „das furchtbare Drama der Geburt eines Flusses“ handelt.¹⁴ Allerdings müssen dazu die Zeichnungen „richtig ge-

reht“ und „ergänzt [werden] durch ein paar sogenannte ‚geologische Studien‘“.¹⁵ Keine Apokalypse also, sondern ein durch die Analogie von Mikro- und Makrokosmos begründeter hydrogeologischer Vorgang mit weitreichenden ikonographischen Konsequenzen für Gemälde und Landschaftsdarstellungen Leonardos – eine höchst problematische Deutung.¹⁶

Perrigs Polemik ist jedoch verständlich angesichts einer eindrucksvollen Deutungskontinuität, die von Apokalypse und Künstlerpsychologie nicht lassen will. Das bislang entschiedenste Plädoyer für den destruktiven Vermächtnischarakter der Zeichnungen stammt dabei – Ironie einer psychologisierenden Antipsychologie – von niemand anderem als von Joseph Gantner, jenem Basler Kunsthistoriker, bei dem Alexander Perrig mit einer Arbeit über Michelangelos ‚Letzte Pietà-Idee – Ein Beitrag zur Erforschung seines Alterswerks‘ (auch dies also ein letztes Werk im Angesicht des Todes) promoviert wurde; die Arbeit erschien 1960. Zwei Jahre zuvor hatte der Doktorvater sein

ungefähr gleichzeitig entstandenes Gegenstück, eine Monographie über ‚Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt – Geschichte einer künstlerischen Idee‘ veröffentlicht.¹⁷ Gantners starke These lautete: „Nachdem Leonardo durch nahezu fünfzig Jahre hindurch [...] dieses neue Universum [...] in einer für unsere [...] Augen leuchtenden Schönheit verherrlicht hatte, übermannte ihn am Ende seines Lebens die Begierde, es wieder [...] zu zerstören.“¹⁸ Für Gantner handelt es sich beim Untergang dieses Universums der Schönheit um die „großartigste seiner [Leonardos] Visionen“.¹⁹ Entscheidend ist die Vermutung, daß es sich dabei um eine *Obsession* Leonardos handelte, daß er als Künstler und Wissenschaftler *immer schon* von globalen Untergängen fasziniert gewesen sei – zuerst im Weltenbrand, dann in der Flut (Varianten des stoischen Zyklus von Ekpyrosis und Diluvium). Gantners These, für die ein umfangreicher philologischer und künstlerischer Apparat bemüht wird, krankt vor allem daran, daß Leonardo als Prognostiker *nirgendwo* von beschleunigten Überschwemmungskatastrophen in globalem Maßstab spricht.²⁰

Bei Gantner dient die These aber in Wirklichkeit nur als Eisbrecher, der einen ganzen Konvoi methodologischer Postulate voranbringen soll. Im Zentrum steht hier der Begriff der „Präfiguration“, womit gedankliche und künstlerische Keime mit Entwicklungspotential gemeint sind. Diese im Untergrund des künstlerischen Schaffens wirksamen Visionen, treibenden Kräfte, Gestaltprozesse usw. können überhaupt nur durch psychologische Einfühlung und die Erfahrung zeitgenössischer – genauer: abstrakter – Kunst erfaßt werden. Psychologie und Formanalyse, für die Gantner die Namen Wölfflin und Focillon ins Spiel bringt, lösen die positivistische Kunstgeschichte als (Kultur-)Geschichte ab.²¹

Hinter Gantners Vorstoß, für den er sich nicht scheut, ein neues Paradigma auszurufen – Leonardos „Vierte Gestalt“²² – versammeln sich Methodenreflexion, Zeitgeist, künstlerische Parteinahme und Inhaltsdeutung der Zeichnungen: Die in Serie gebrachten ‚apokalyptischen‘ Landschaften kommen dem Nachkriegsenthusiasmus für ein nachpositivistisches, „aperspektivisches“ Zeitalter (Jean Gebser)²³ entgegen. Gantner rühmt in diesem Zu-

sammenhang die befreienden Erfahrungen der ungegenständlichen Malerei und plädiert für einen tiefen Blick in die obsessiven Abgründe der künstlerischen Psyche. Mehr noch: Er sieht ein weithin wirksames psychologisches Gesetz darin, daß wissenschaftliche Orientierungen zwangsläufig Gegenbilder in Form „persönlicher Mythen“²⁴ hervorbringen: Zerstörungsoptionen als Kehrseite der Naturwissenschaft; ein in den fünfziger Jahren sehr naheliegender, an Leonardo exemplifizierter Verdacht, hinter dem wiederum eine autoritative Stimme hörbar wird, auf die sich Gantner allerdings nicht ausdrücklich beruft.

Sigmund Freuds Leonardo-Essay von 1910 war – das wird zumeist übersehen²⁵ – von der Absicht bewegt, die vermeintlichen Spannungen zwischen dem Wissenschaftler und dem Künstler Leonardo plausibel zu machen. Als pathologischer *Deus ex machina* diente die angeblich besondere Lebenslage des Homosexuellen, direkte Folge frühkindlicher Zuwendungskatastrophen; ein Kunstgriff, der den Genieverdacht milieutheoretisch transformierte.²⁶ Wir wissen inzwischen (vor allem seit den Untersuchungen von Han Israëls), was der Wiener Seelenarzt des Fin de Siècle von Leonardo kennen konnte oder wollte: neben der Textanthologie von Marie Herzfeld war das vor allem der Bestsellerroman von Dmitry Mereschkowski, der Leonardo als gebrochenen Prometheus feiert,²⁷ dem die Liebe über der Neugier abhanden gekommen ist und dem zuletzt diese Liebe selbst gewissermaßen im Spiegelbild (‚Mona Lisa‘) und Gleichnis (Neues Testament) begegnet.

Die Geschichte dieser Vorstellung – der Dichotomie von Wissenschaft und Kunst in Leonardo – ist alt, aber nicht ohne Brüche; zwei Namen bürgen für ihren Einfluß und ihren Triumph im 20. Jahrhundert: Walter Pater und – wie nicht anders zu erwarten – Giorgio Vasari. Während Vasari den angeblichen Konflikt zwischen Leonardos Kunst und Wissenschaft noch als Spannung zwischen gottgegebenem Ingenium und persönlichen Schrüllen stilisierte, der auf dem Totenbett noch gerade rechtzeitig Buße und Konversion folgten,²⁸ spricht der vielgelesene, zum Klassiker der englischen Sprache erhobene Pater bereits von einem Kampf zwischen Rationalität und Sinnen, zwischen wissenschaftlicher Neugier und Schönheit.²⁹ Paters

höchst folgenreiche Überzeugung besteht nun aber darin, daß sich die Antagonisten nicht statisch gegenüberstanden, sondern gegenseitig transformierten. Die Schönheiten Leonardos erhalten dadurch eine Doppelbödigkeit, durch die ihr Gegenteil, Terror und Dunkelheit, allgegenwärtig ist: „And in such studies some interfusion of the extremes of beauty and terror shaped itself [...]“³⁰

Angesichts dieser Vorgaben – im Falle Paters und Freuds bündeln sich zugleich die mit der Fetischisierung der ‚Mona Lisa‘ im 19. Jahrhundert einhergehenden erotischen Ambivalenzen³¹ – verwundert aber die Harmonisierungstendenz der frühen Leonardo-Forschung. Keine der grundlegenden Monographien – auch nicht Essays und Vorträge so seismographischer Geister wie Paul Valéry³² und Aby Warburg³³ – verfolgt die Spur dieser angeblichen Konfliktkonstellation. Die ernstzunehmenden Autoren sind stattdessen vollauf damit beschäftigt, das ausufernde Œuvre einzugrenzen und

das rapide wachsende archivalische Material, vor allem die erstmals edierten Originalmanuskripte Leonardos,³⁴ zu sichten. Daneben türmt sich allmählich das erhabene ideengeschichtliche Denkmal Pierre Duhems auf, das ausgehend von Leonardo und weit über ihn hinausschweifend erstmals die mittelalterliche Wissenschaftsgeschichte umfassend in den Blick nimmt.³⁵

Von der Meteorologie zur Apokalypse

Die frühe *fortuna critica* der ‚Sintflutzeichnungen‘ beleuchtet den Sachverhalt paradigmatisch. Wer etwa von Perrig und Gantner, vom Ruhm der Zeichnungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kommend, ihre frühe Deutungsgeschichte untersucht, der reibt sich zunächst verwundert die Augen: Die Zeichnungen werden kaum beachtet. Dabei waren sie seit dem 19. Jahrhundert



2 Leonardo da Vinci, Sintflut, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12385

durchaus bekannt.³⁶ Ursprünglich befand sich die Gruppe in einem der beiden Leonardo-Konvolute, deren Blätter Pompeo Leoni in den 1580er Jahren aus dem Nachlaß Francesco Melzis, des Erben Leonardos, erwarb. Während der eine Band (der Codex Atlanticus der Biblioteca Ambrosiana) nach Leonis Tod den Weg nach Mailand fand, gelangte der andere um 1630 in den Besitz Thomas Howards, Earl of Arundel³⁷ und vor 1690 in die Sammlungen des englischen Königs. Doch erst zu Beginn der Regierungszeit von Georg III. wurde das Konvolut bibliothekarisch ‚wiederentdeckt‘, wie Charles Rogers 1778 mitteilt.³⁸ Ich vermute, daß die erste Erwähnung der ‚Sintflutzeichnungen‘ in Johann D. Passavants englisch-belgischer ‚Kunstreise‘ von 1833 zu finden ist. Unter den Leonardo-Blättern in Windsor entdeckt er Darstellungen der ‚Wirkung des Wassers bei Überschwemmungen, welche nach der Natur gezeichnet sind‘.³⁹ Der Passus wurde vierzig Jahre später in der frühen Leonardo-Monographie Mary Margaret Keymer Heatons beinahe wörtlich übernommen.⁴⁰

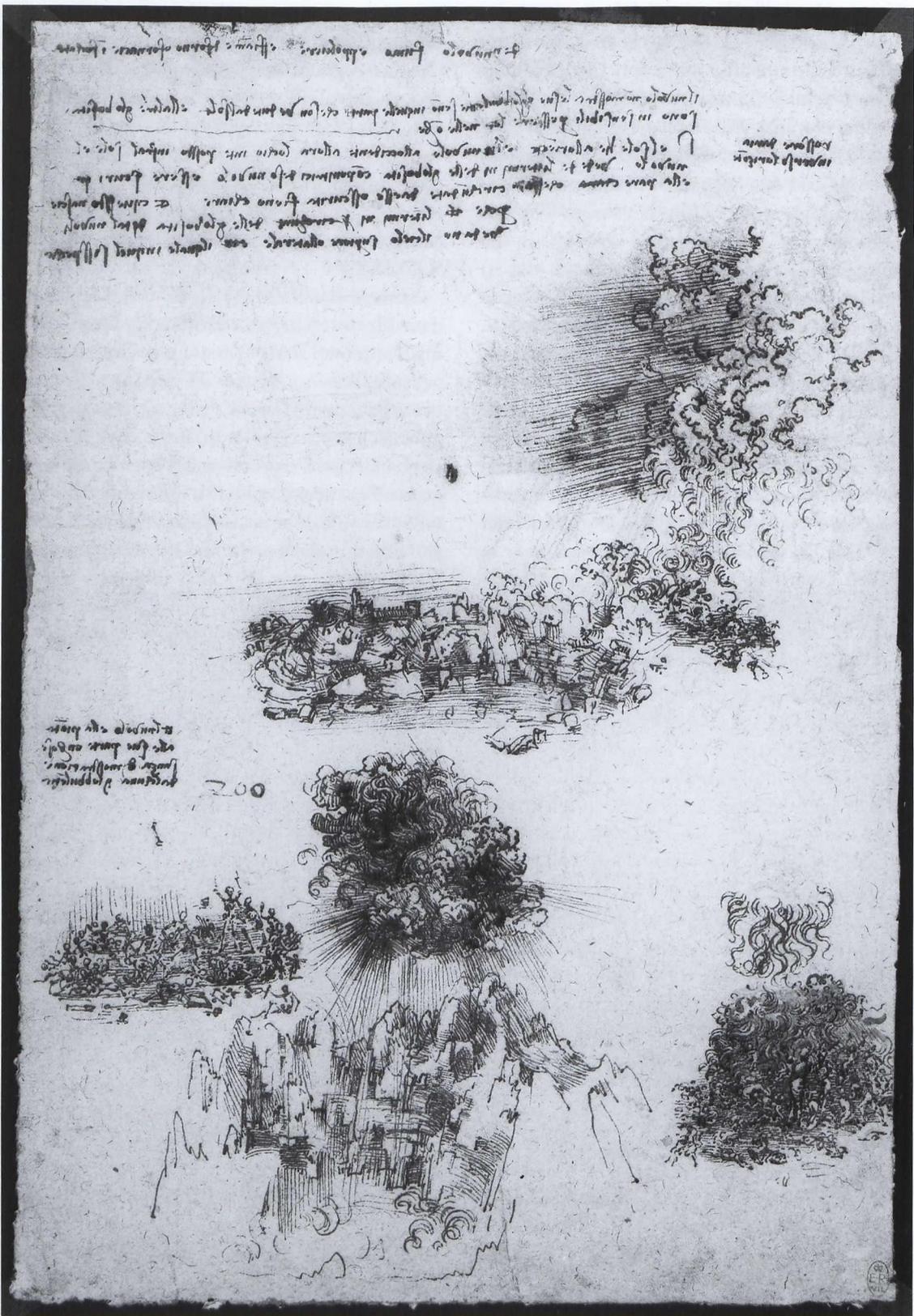
Die für die spätere Deutungsgeschichte der ‚Sintflutzeichnungen‘ entscheidende Publikation erschien aber erst 1883. Während Jean Paul Richter in seiner schmalen Leonardo-Monographie von 1880 tragische Untertöne weitgehend vermeidet – nur die letzten Jahre in Frankreich werden wegen der künstlerischen Isolation als „little short of exile“ bezeichnet⁴¹ – bildet der Maler und dilettierende Kunsthistoriker in seiner drei Jahre später publizierten monumentalen Manuskriptanthologie – mit den Korrekturen der zweiten Auflage bis heute das maßgebende Referenzwerk – erstmals einige der Zeichnungen ab und bringt sie mit den ‚richtigen‘ Texten in Verbindung. Das nicht zur Gruppe im engeren Sinne gehörende Blatt W 12376, das dennoch als inhaltlicher und chronologischer Schlüssel von größter Bedeutung ist, wird mit späten Überlegungen Leonardos zur Darstellung *der* (nicht „einer“) Sintflut verbunden (W 12665 und Ms G 6v).⁴² Unter den Abbildungen findet sich als einziges Exemplar der ‚Sintflutgruppe‘ das seitenverkehrt reproduzierte W 12385 (Pl. XXXIX; Abb. 2), das Richter einer Rubrik der auf W 12665v notierten „Divisioni“, den „spianamenti di città“ zuordnet.⁴³ Diese Rubrik rechtfertigte offensicht-

lich die Auswahl eines Blattes, das im Kontext der Gruppe noch am deutlichsten architektonische Gegenständlichkeit erkennen läßt (eine Stadt, eine Burg, Gatter). Richter erwähnt in der Anmerkung zum Text (Richter § 608), daß „a considerable number of drawings in black chalk at Windsor“ eben diese Rubrik (die Zerstörung einer Stadt) illustrieren, fügt jedoch hinzu: „Most of them are much rubbed; one of the least injured is reproduced on Pl. XXXIX.“⁴⁴

Unsere Zeichnungen stellen für Richter also – das sollte festgehalten werden – ein Detail der Sintflut dar (einen Bergsturz auf eine Stadt); die gegenständlicheren Blätter der (*de facto* ausgezeichnet erhaltenen) Gruppe gelten als beschädigt; prognostische oder biographische Bezüge bleiben ausgeblendet. Dennoch bringt Richter die nachfolgende Deutungsgeschichte auf eine wichtige Spur, indem er – eingebettet in die erwähnten Abbildungen und unmittelbar auf die Randzeichnungen der Sintflut-Texte von W 12665 folgend – das große Blatt W 12388 (Abb. 3) auf zwei Tafeln verteilt abbildet (Pl. XXXVI und XXXVII). Sein Thema wird nicht expliziert, aber jedem Leser mußte der Unterschied zu Sintfluttexten und -darstellungen ins Auge springen, denn die Zeichnung zeigt ein feuriges Gestirn, einen gezackten Krater und Skelette im Flammenregen. Genau zu dieser Zeichnung wird Bernard Berenson zwanzig Jahre später mit dem Hinweis auf die Vision des Ezechiel das entscheidende, ‚apokalyptische‘ Stichwort geben.

Einstweilen nehmen die unmittelbar folgenden Monographien von den Zeichnungen jedoch keine oder kaum Notiz.⁴⁵ Allmählich und stark von Pater beeinflusst, wird aber eine Tendenz zur Ambiguität sichtbar, etwa wenn Leonardos Naturbild als romantisch bezeichnet wird,⁴⁶ oder wenn die Sturm- und Sintflut-Texte Leonardos nun als genuin poetisch gewertet und teilweise zitiert werden.⁴⁷ Aber noch immer kommen Monographien ganz ohne Erwähnung oder gar Abbildung der Zeichnungen aus.⁴⁸

Inzwischen wurde das Problem aber immer drängender, zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Werk Trennlinien zu ziehen und die Teile dann den einzelnen Disziplinen zuzuweisen (ein Problem, das der Maler J. P. Richter 1883 noch elegant und undogmatisch löste). Erst vor diesem



3 Leonardo da Vinci, Szenen der Apokalypse, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12388

Hintergrund wird die Rubrizierung verständlich, die sich in der ersten vollständigen Publikation der ‚Sintflutzeichnungen‘ findet. 1901 verlegte Edouard Rouveyre in Paris unter eigenem Namen – unautorisiert – in 23 Bänden einen großen Teil des Windsor-Corpus, das zuvor in jahrelanger Arbeit – und auf eigene Kosten – von Théodore Sabachnikoff photographiert worden war.⁴⁹ Die auf erläuternde Texte verzichtende, rare Edition reproduzierte die ‚Sintflutzeichnungen‘ komplett im Band ‚L’atmosphère‘ und faßte sie somit implizit als meteorologische Studien auf.⁵⁰ 1905 greift Mario Cermenati diesen Ansatz auf und betont als Geologe den wissenschaftlichen Charakter der Zeichnungen.⁵¹

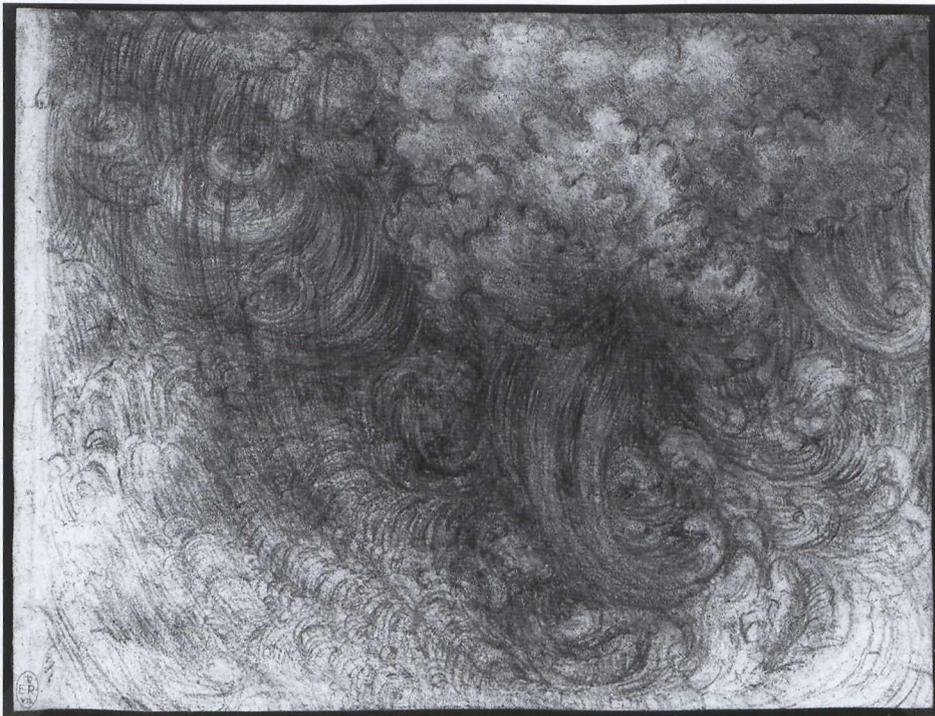
Wissenschaft oder Kunst? Für Bernard Berenson, der 1903 sein Corpus der Zeichnungen Florentiner Renaissancemaler vorlegte, muß diese Frage von quälender Virulenz gewesen sein.⁵² Erstaunlicherweise katalogisiert Berenson dann aber neben wenigen anatomischen und technischen Blättern aus Windsor auch acht der zehn ‚Sintflutzeichnungen‘ und ordnet sie in zwei Gruppen.⁵³ Berenson gibt aber nicht nur – wie bereits erwähnt – der späteren Deutungsgeschichte das ‚apokalyptische‘ Stichwort: Er ist wohl auch der erste, der den ‚privaten‘ Kontext vieler nicht weiter spezifizierter Zeichnungen hervorhebt.⁵⁴

Mit Rouveyres und Berensons Publikationen hätte nun eine breitere Rezeption dieser Zeichnungen aus der „schwer zugänglichen“ Sammlung⁵⁵ nahe gelegen. Um so signifikanter ist die ausbleibende Resonanz in den unmittelbar anschließenden Publikationen.⁵⁶ Die Sektionierung des Blickes, die dem Künstler Leonardo die Anmut, dem Forscher jedoch die technische Modernität zumaß, bildete Rückprojektionen aus, durch deren grobe Raster die ‚Sintflutzeichnungen‘ fallen mußten,⁵⁷ auch wenn Autoren wie Theodore A. Cook anhand der Blätter erstmals auf immer wiederkehrende Bildformeln Leonardos hinweisen⁵⁸ und Giuseppe de Lorenzo dem Heroenklichee erstmals den „Pessimismus Leonardos und Michelangelos“ entgegensetzte.⁵⁹ Umso erstaunlicher, daß die ‚Sintflutzeichnungen‘ erneut in den blinden Fleck der Leonardorezeption gerieten. Keine der großen Monographien, keiner der zahlreichen Aufsätze zwischen 1914 und 1928 hält sich länger bei den

Blättern auf; die meisten erwähnen sie nicht einmal.⁶⁰ Selbst wo sich die elementare Zerstörungsthematik geradezu aufdrängt, verweigern sich die Interpreten.⁶¹

Den Ruhm, die Ästhetik der ‚Sintflutzeichnungen‘ entdeckt zu haben, kann erst Anny E. Popp für sich beanspruchen. Für die Autorin einer schmalen, aber ausgezeichneten Monographie über die Zeichnungen Leonardos (1928)⁶² bildet die Serie der „Regenlandschaften“, wie sie die ‚Sintflutzeichnungen‘ nennt, den Schlüssel zu Leonardos künstlerischer und wissenschaftlicher Weltauffassung.⁶³ Die von ihr nach 1516 datierten Zeichnungen schilderten den „Kampf von Regen, Wind und Wolken in der Erdatmosphäre“, wobei sich der Betrachter nicht mehr Dingen oder der „Luft, die sich unsichtbar zwischen die Dinge schiebt“ gegenübersehe. Stattdessen sei alles wie von einem „fiebrig arbeitenden Netz von Kraftlinien“ erfüllt, die die „webenden, wirkenden Kräfte“ der Natur zum Vorschein kommen ließen (Abb. 4).⁶⁴ Man versteht das Interesse Pops an den ‚Sintflutzeichnungen‘ nur dann, wenn man beachtet, daß die Autorin bei ihrer Deutung der späten Naturauffassung Leonardos häufig Cézanne (bzw. Gasquet) zitiert. Damit wird ein künstlerischer Hintergrund aktualisiert, der nur etwa eine Generation zurückliegt. Popp betont gegenüber dem Biographischen („Weltuntergangsvisionen [...], die in diesem Alter immer irgendwie kommen“) und – ein neues Stichwort – Historischen (Reformationszeit) das Singuläre der Zeichnungen: die Darstellung einer „unentrinnbaren Gesetzmäßigkeit in allem Naturgeschehen“, die bei (von Popp früher datierten) Katastrophenzeichnungen wie W 12376 oder 12388 „die Vernichtung des Menschen [als] ein[en] Naturvorgang wie alles andere“ erscheinen lasse.

Mit Pops Votum begann eine rasante Aufwertung der Gruppe. Die gelockerte Gegenstandsbindung machte den Blick frei auf expressive Qualitäten; die naturwissenschaftlichen, wirkungsästhetischen und literarischen Motive der Zeichnungen wurden ihrem „Ausdruck“ geopfert. Gleichzeitig begann sich das harmonisierende Leonardoklichee rasch zu verflüchtigen. Schon die unmittelbar folgenden Publikationen – erwartungsgemäß des deutschen Sprachraums – fokussieren den



4 Leonardo da Vinci, Sintflut, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12383

Blick auf die Blätter. Man kann dabei *in nuce* verfolgen, wie Expressivität und Verlust der inhaltlichen Bindung Hand in Hand gehen und dabei zuletzt ein verallgemeinerndes Gültigkeitspathos Natur, Mensch und Künstler in seinen Strudel reist. Für Wilhelm Suida legt Leonardo dem Allmächtigen die ‚Sintflutserie‘, Ausdruck kosmischer Energien, *als letztes Werk* zu Füßen. Sie sind sein Vermächtnis geworden.⁶⁵

Auch zurückhaltendere Autoren können sich dem nicht entziehen.⁶⁶ Auf mittlere Sicht war an der Verbindung zwischen Vermächtnischarakter und globaler Zerstörungsthematik nicht mehr zu rütteln, setzte sich die von Berenson unbeabsichtigt berührte apokalyptische Dimension durch. Man benötigt nicht sehr viel Phantasie, um den Anteil der inzwischen eingetretenen politischen Verdüsterung zu erahnen. 1934 erschien Maria Lessings Aufsatz über die sogenannte ‚Pazzia bestialissima‘ (W 12332).⁶⁷ Die Autorin sieht in der Zeichnung – wie Suida – das Bindeglied zwischen ‚Anghiarischlacht‘ und ‚Sintflutzeichnungen‘, mithin zwischen zwei Kriegszuständen. In Lessings Interpretation rücken jene *tragischen* und *apokalyptischen* Motive in den Vordergrund, die noch bei

Popp von einer expressionistischen Kosmologie überdeckt worden waren.

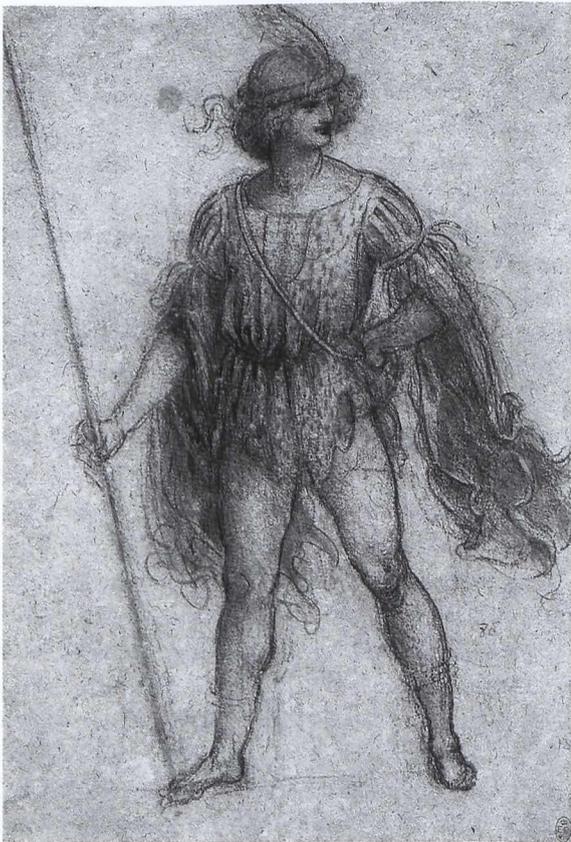
Und doch muß man noch ein Jahr warten, bis schließlich alle angelegten Deutungsbahnen verknüpft und mit dem Siegel einer beeindruckenden, lange Zeit einzigartigen wissenschaftlichen Leistung versehen werden. Erst für Kenneth Clark, der Anny E. Popp im Winter 1929 in Rom begegnet war,⁶⁸ entwirren sich die Fäden und bilden die ‚Sintflutzeichnungen‘ den Fluchtpunkt von Leonardos gesamtem Curriculum; erst er überblickt ein Lebenswerk, an dessen Ende für ihn Obsession, Hybris und Konfession gleichermaßen sichtbar werden.

„He provides [...] for the professional psychologist a few alarming symptoms.“⁶⁹ – Kenneth Clarks *Leonardo*

Der junge Direktor der Londoner Nationalgalerie vollendete 1935 mit dem zweibändigen Corpus der Leonardo-Zeichnungen in Windsor Castle sein Meisterstück auf dem Gebiet der italienischen Kunstgeschichte und setzte zugleich neue Maßstä-

be hinsichtlich Vollständigkeit, Kommentar, Apparat und Abbildungsqualität eines Sammlungskatalogs.⁷⁰ Clark war sich dieser Meriten bewußt⁷¹ und verwies gleich in der Einführung auf die Mängel von Berensons Zeichnungscorpus, bei dem noch ein Ästhet, „not primarily a Leonardo specialist“ die Feder geführt habe.⁷² Clark sah allerdings großzügig über den Vorteil hinweg, den ihm die Vorentscheidung bot, den gesamten Leonardo-Bestand in Windsor (außer den anatomischen Blättern) zu publizieren: keine Auswahl mehr treffen zu müssen.

Dennoch werden Wertungen und Gewichtungen deutlich: Die ‚Deluge Series‘ nimmt einen alles überragenden Rang ein. Die Blätter bedeuten für Clark die Frucht einer ganzen künstlerischen Vita, und diese reifte seit langer Zeit: „Leonardo had long had such subjects in mind“.⁷³ Aber erst am Ende seiner künstlerischen Aktivitäten, kurz vor der für Frankreich dokumentierten Paralyse⁷⁴, rang sich Leonardo zu ihrer Verwirklichung durch.



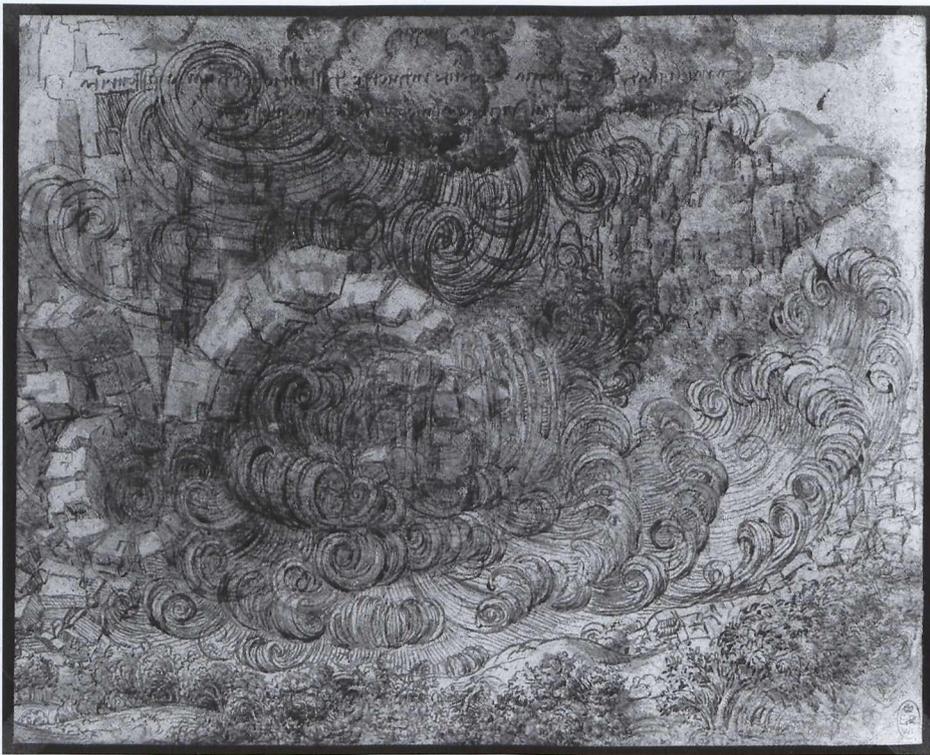
5 Leonardo da Vinci, Kostümstudie, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12575

Die Spätdatierung hat alle „spirituelle“ und „materielle“ Evidenz auf ihrer Seite. „We have no evidence of any drawings later than this date.“⁷⁵

Für Clark stellen die Blätter *die* Sintflut dar, aber ihr eigentlicher Gehalt geht weit darüber hinaus. Während sie für Anny E. Popp noch den Rausch der Hingabe an elementare Mächte zum Ausdruck brachten, enthüllen sie für Clark im Anschluß an Maria Lessing bereits – und dabei wird Leonardo explizit Michelangelo angeglichen – „his sense of tragedy“.⁷⁶ Genau an dieser Stelle setzen nun Clarks originelle und wirkmächtige Überlegungen ein. In den ‚Sintflutzeichnungen‘ wird ein gespaltenen Leonardo sichtbar, aus dem Visionen herausdrängen und der diese Visionen zugleich *maskiert*. Entsprechend bilden die Blätter für Clark nur die Kehrseite der späten Kostümstudien Leonardos (vgl. W 12574-12577; Abb. 5), der sogenannten „masqueraders“.⁷⁷ Worin besteht die Maskierung der „visions of destruction“? In ihrem pseudowissenschaftlichen Gestus! Leonardo zwingt seine Zerstörungsoptionen, sein lange unterdrücktes Lebensgefühl von Horror und Tragödie in das Prokrustesbett der hydro- und meteorologischen Illustration. „But though the drawings have a scientific background, they are fundamentally excuses [!] for the release of Leonardo’s sense of form, and for the expression of an overwhelming feeling of horror and tragedy.“⁷⁸

Die mit den Zeichnungen demonstrierten wissenschaftlichen Intentionen bilden also lediglich den dünnen Schleier über dem Abgrund privater Obsessionen. Zum Regelsatz von W 12380 („Della pioggia“; Abb. 6) bemerkt Clark: „It is almost as if Leonardo was afraid to own up to his own vision; as if the scientific side of his character was ashamed of anything so obviously untrue to natural appearances“.⁷⁹ Genau deshalb erschrecken uns die Zeichnungen so sehr:⁸⁰ Sie machen den brüchigen Untergrund eines rationalen Zeitalters sichtbar, das seine Obsessionen noch nicht in den freien „meanderings of expressionism“⁸¹ visualisieren konnte, sondern stets in scheinbar deskriptiven, gegenstandsorientierten Formulierungen verbarg.

Auch das apokalyptische Stichwort wird von Clark bereitwillig aufgegriffen, ohne allerdings interpretatorische Konsequenzen zu ziehen. „The series opens with an Apocalypse in pen and ink,



6 Leonardo da Vinci, Sintflut, Windsor, Royal Library, Inv.-Nr. 12380

‘388 [...]’.⁸² Mit Berensons „Vision des Ezechiël“ werden erstaunlicherweise auch die ‚Sintfluttexte‘ von W 12665 verbunden, die Clark zugleich in das Panorama der apokalyptischen Texte der Reformationszeit einrückt und dabei auch die „Deluge Series“ erwähnt.⁸³ Der prognostische Hintergrund der Zeichnungen wird aber nirgendwo expliziert. Clarks Pointe besteht stattdessen in einer tiefgreifenden Psychologisierung und Privatisierung der Gruppe. Leonardos tragisches Lebensgefühl bricht sich in maskierter und verschämter Weise Bahn; Wissenschaftlichkeit wird zum Vorwand persönlicher Obsessionen.

Clarks bereits im Windsor-Corpus angekündigte Leonardo-Monographie von 1939, noch immer der Klassiker ihres Genres, folgte dieser Spur – nun explizit im Anschluß an Freud⁸⁴ – und bewirkte zugleich die Popularisierung eines tragischen Genies.⁸⁵ Rezensenten feierten die Enthüllung eines unbekanntenen Leonardo.⁸⁶ Dessen „deepest belief“, so Clark, habe darin bestanden, „that the destructive forces of nature were like a reservoir, dammed up by a thin, unsteady wall, which at any moment might burst, and sweep away the pre-

tentious homunculi who dared to maintain that man was the measure of all things“.⁸⁷ Über den Hinweis auf diesen (letztlich stoischen) Topos hinaus gab die Biographie Clark die Gelegenheit zu forcierten einfühlungspsychologischen Behauptungen. Die wissenschaftliche Motivation Leonardos diente nicht nur als Vorwand für „Visionen“, sie löste diese auch aus. Leonardos Wasserstudien hätten zunächst zur Überzeugung einer permanenten Umwandlung aller irdischen Formen geführt. Doch damit nicht genug: „But as he gazed half hypnotized at the ruthless continuum of watery movement, Leonardo began to transpose his observations into the realm of the imagination, and to associate them with an idea of cataclysmic destruction which had always haunted him.“⁸⁸ Die Obsession grenzenloser Zerstörung, aus der Beobachtung des Wassers entsprungen und an der nachfolgenden Theorie wissenschaftlich erhärtet, sei jedoch erst in Leonardos römischen Jahren virulent geworden. Zur seelischen Disposition mußte also noch der biographische Auslöser hinzukommen. Leonardo habe sich in Rom in einer prekären Situation wiedergefunden, ohne künstlerischen Auf-

trag und umgeben von einer jüngeren Generation ehrgeiziger Künstler (darunter Raphael und Michelangelo), die wie er an den Medicipapst Leo X. große Erwartungen geknüpft hätten. Für Leonardo kam es statt der erhofften Aufträge zu unausgesetzten menschlichen Konflikten, die bis zur Denunziation und der erzwungenen Aufgabe seiner anatomischen Studien führten. Zugleich resignierte Leonardo nach Clark vor der Aufgabe, seine gigantischen Notizsammlungen in eine Ordnung zu bringen. Die Überzeugung einer künftigen globalen Katastrophe sei so sehr gewachsen, daß zuletzt das tragische Zeugnis der ‚Sintflutblätter‘ entstanden sei („to express his sense of tragedy“).⁸⁹

Clark privatisiert die Zeichnungen also noch deutlicher als im Windsorcorpus. „For these drawings come from the depths of Leonardo’s soul.“⁹⁰ – „The drawings at Windsor in which Leonardo illustrates these visions are the most personal in the whole range of his work.“⁹¹ Dennoch irritiert ihr vordergründiges Darstellungsziel, ihr wissenschaftlicher Impetus. Einmal mehr fragt Clark: „Through what strange inhibition did Leonardo attempt to hide from himself the true motive of these drawings?“⁹²

Die Frage ist deshalb so suggestiv, weil ihre naheliegende, lapidare Antwort – die Untrennbarkeit von Wissenschaft und Kunst bei Leonardo – für Clark zugleich der unausgesprochene Grund des individuellen Verhängnisses ist, das die Zeichnungen zum Ausdruck bringen. Leonardo ist deshalb „the Hamlet of art history“.⁹³ Denn wie Freud erblickt Clark in Leonardos (faktischer) Verbindung der kulturellen Sphären ein Moment der Hybris, dem die (unterstellte) biographische Tragik wie eine *Bestrafung* folgen mußte.⁹⁴

Der spätere Clark spricht hier eine ganz deutliche Sprache. Die Zeichnungen sind Dokumente eines antihumanistischen Symbolisten, ihre Wirbeldarstellungen „termini astratti, simboli“.⁹⁵ Sie veranschaulichen ein Lebensgefühl: „Si tratta di un sentimento o per meglio dire di una ossessione.“⁹⁶ Clark, der in seinen späten Texten die angeblich endzeitliche und zivilisationskritische Thematik der Blätter immer deutlicher hervorhob,⁹⁷ charakterisiert Leonardo zuletzt in Freuds Fahrwasser und konstatiert ein jederzeit gefährdetes Gleichgewicht von Kunst und Wissenschaft bzw. Technik,

von Sensibilität und Präzision, das immer wieder zur Unterdrückung des Künstlers führen mußte.⁹⁸ Die ‚Sintflutzeichnungen‘, so ließe sich an dieser Stelle resümieren, dokumentieren gleichzeitig Rebellion und Niederlage eines Künstlers, der sich selbst lebenslang als Wissenschaftler gegenüberstand und den Künstler in sich auch noch angesichts von Tod und Zerstörung zu Kompromiß und Maskierung zwang.

Hinter dem Heroen der wissenschaftlich-technischen Neuzeit wurde von Clark der negative Visionär ans Licht gezogen.⁹⁹ Clarks Psychologisierung muß aber die Rückfrage nach intellektueller Motivation und kulturellem Umfeld, in der diese Psychologisierung ihren deutungsgeschichtlichen Ort hatte, provozieren. Es muß erlaubt sein, nach den Ursachen zu fragen, die dazu führten, Zerstörungsozession, biographische Maskierung und die fragile, konfliktträchtige Balance von Kunst und Wissenschaft – um die wichtigsten Elemente dieses Vorstoßes nochmals zu benennen¹⁰⁰ – als Fluchtpunkt von *Œuvre* und *Vita* Leonardos herauszustellen.

„The worst of the corrupters“ – Bernard Berenson's Leonardo

Als der gerade 22jährige Kenneth Clark im Herbst 1925 Bernard Berenson in Villa I Tatti vorgestellt wurde, entspann sich aus der Begegnung eine lebenslange, äußerst enge Beziehung, deren Höhen und Tiefen in den einschlägigen Biographien und den Memoiren der beiden Männer detailreich ausgebreitet wurden. Für Berenson (Abb. 7) war der distinguierte und reiche junge Historiker, Praktikant Charles Bells am Ashmolean Museum in Oxford, die geeignete Person, um bei einem lange aufgeschobenen Projekt, der Revision der ersten Auflage seiner ‚Drawings of the Florentine Painters‘ zu assistieren. Der überwältigende und ambivalente Eindruck, den der bei Settignano Hof haltende König der „Attributzler“ (des „schnuppernden Gelichters“)¹⁰¹ auf Clark machte, läßt sich an der spontanen Zusage des sonst eher zögerlichen Studenten, seiner unmittelbar folgenden Fiebererkrankung und der raschen Übersiedlung nach Italien – gegen den Widerstand der Eltern – ermes-



7 Bernard und Mary Berenson, Villa I Tatti, März 1929, Florenz, Villa I Tatti, Archivio Berenson



8 Kenneth Clark mit Giulia und Emilio Piccini im Villino von Corbignano, März 1950, Florenz, Villa I Tatti, Archivio Berenson

sen.¹⁰² Neben dem über Jahrzehnte erneuerten enthusiastischen Dank an den Lehrer¹⁰³ wird dieser prägende Eindruck noch an – isoliert betrachtet so unscheinbaren – Parallelen wie der Veröffentlichung autobiographischer Schriften (im Falle Berensons: von Tagebüchern) zu Lebzeiten, an der Bedeutung, welche beide in ihren autobiographischen Bekenntnissen der Lebensmitte als tiefem Einschnitt beimaßen,¹⁰⁴ den jeweiligen spirituellen Erweckungserlebnissen in Florenz¹⁰⁵ oder an der Konversion zum katholischen Glauben¹⁰⁶ sichtbar. Berenson, der Clark, den früheren Direktor der National Gallery, den Slade Professor of Fine Arts in Oxford, den mächtigen Intendanten der BBC noch nach 1945 (Abb. 8) dafür gewinnen wollte, seine Biographie zu schreiben,¹⁰⁷ Berenson, der Clark zeitlebens öffentlich als seinen Schüler bezeichnete,¹⁰⁸ bekannte selbst, daß seine

Zuneigung niemals frei von Rivalitäten gewesen sei: „I love him, but I don't like him“.¹⁰⁹ Was die Beziehung zwischen Berenson und Clark für unsere Fragestellung so interessant macht, ist aber die Rolle, die Leonardo dabei spielte.

Als Clark mit Berenson zusammentraf, war Leonardo für den einen ein Kontinent voller Abenteuer und ästhetischer Sensationen, den es zu entdecken galt, für den anderen eine Schlangengrube und ein zu Recht verratener Abgott. Berenson, zeitlebens ein bekennender Adept Walter Paters, schrieb in den ‚Florentine Painters‘ von 1896 eine der poetischsten Hymnen, die je auf Leonardo gedichtet wurden. „Nothing that he touched but turned into a thing of eternal beauty“.¹¹⁰ Der Leonardo gewidmete elfte Abschnitt des schmalen, Berensons Ruhm begründenden Buches fällt mit solchen Klängen sprachlich ganz aus dem Rahmen

der übrigen monographischen Essays. Die häufig verwendete erste Person Plural weist Berenson zu dieser Zeit als Akolythen im Dienst Leonardos und als treuen Nachfolger Paters aus: Leonardo hatte, so Berenson, alles, was seine Vorgänger nur vereinzelt besaßen, zur Vollendung gebracht. Berenson exemplifiziert gerade an ihm seine ästhetischen Kategorien, die sogenannten „ideated sensations“: Nirgendwo finden sich überzeugendere „tactile values“ als an der ‚Mona Lisa‘; niemals wurde „movement“ so gemeistert wie in Leonardos Florentiner Anbetungstafel; kein Maler brachte Licht und Schatten so mysteriös zur Darstellung wie der Autor der ‚Felsgrottenmadonna‘.¹¹¹ Berensons Eloge schließt mit einer geradezu barocken Unendlichkeitsrelation: Wie unfasslich Leonardos Genie gewesen war, mag ermessen, wer bedenkt, daß er viel mehr war als ein Künstler, ja daß er nur den hundertsten Teil seiner Kräfte auf die Malerei verwendet hatte. Dieses Faktum, später Berensons gewichtigster Vorwurf gegenüber Leonardo, bildet auch noch in Berensons ‚Drawings‘ von 1903 einen Teil des Interpretenlobs.¹¹² Doch erst hier greift Berenson zu den höchsten Registern und bekennt ekstatisch: „And yet so little of effort is there to be perceived in this wonderful alchemy, that it is as if suddenly, by the mere feat of a demiurge, earth were transubstantiated to Heaven.“¹¹³ Und in einem bestimmten Moment, angesichts der drei Tanzenden der venezianischen Accademia (Inv.-Nr. 233), umfängt der Zauber auch den Interpreten vollständig, die Zeichnung tritt ins Leben, der Betrachter wird zum Bacchanten: „Their draperies dance with them. You hear the sounds that strike their ears. In a moment the contagion will seize you. You will have to join them.“¹¹⁴ – Auch Berenson begann in Zungen zu sprechen.

Exakt zwanzig Jahre später schockierte Berenson die interessierte Öffentlichkeit durch eine haßerfüllte Abrechnung mit seinem früheren Idol. Gleich zu Beginn der sechs, hauptsächlich der venezianischen Malerei gewidmeten Essays seines ‚Study and Criticism of Italian Art‘ (1916) – also eigentümlich deplaziert – bringt Berenson sein Geschütz in Stellung. Schon der erste Satz ist doppelt vergiftet. „As a boy I felt a repulsion for Leonardo’s ‚Last Supper“.¹¹⁵ Das läßt nicht nur nichts Gutes ahnen, es parodiert auch gleich noch Leo-

nardos pathetische Traumschilderung („repulsion“ – „mi percotessi“)¹¹⁶ und ironisiert wahrscheinlich sogar die phantasievolle Bedeutung, die der Stelle inzwischen durch die wenige Jahre zuvor erschienene psychohistorische Novelle Freuds zugewachsen war.¹¹⁷ Berenson erklärt seine Abneigung: Die Körper seien zu groß, die Gesten zu ostentativ, die Gesichter Visagen gewöhnlicher Krimineller. Die Pointe von Berensons Vorgehen besteht darin, daß er sich mit der Erinnerung an seine Kindheitseindrücke zugleich von seinen eigenen zwischenzeitlich positiven Urteilen distanzieren und doch Recht behalten kann. Sein Text trägt deutlich Züge einer Aufkündigung von Gefolgschaft, einer Konversion, und macht vielleicht gerade deshalb die früheren Affinitäten besonders sichtbar. Seine eigene Leonardo-Begeisterung erklärt sich Berenson nun – und das war wohl buchstäblich so gemeint¹¹⁸ – als Phänomen kollektiver Hypnose: Die Menschen begannen vor Leonardos Gemälden in Zungen zu sprechen,¹¹⁹ er selbst habe einer Hypnose ähnliche Zustände vor Leonardos Werken erlebt;¹²⁰ Leonardo-Interpreten erlügen „post-hypnotic suggestions“¹²¹ und mesmerisierten dadurch wiederum andere.¹²²

Die kunstgeschichtliche Wirkung Leonardos hingegen macht Berenson nicht an seinen Werken, sondern an der von ihm ausgehenden Intellektualisierung der Kunst fest. Mit der Propagierung von *chiaroscuro* und *contrapposto* dogmatisiert Leonardo künstlerische Hilfsmittel und installiert indirekt das Akademie(un)wesen. Ihr erstes Opfer sind Leonardos Gemälde selbst. Der späte ‚Johannes der Täufer‘ (Louvre), „this fleshy female“, sei nichts anderes als ein Vorwand für Helldunkel-Virtuosität ohne jedes inhaltliche Motiv („illustration“). „And why did it [!] smirk and point up and touch its breasts?“¹²³ Dasselbe gilt für die verschollene, aber in Kopien erhaltene ‚Leda‘, einen Zwilling des blasphemischen ‚Johannes‘ – „as fleshy and round, as contorted for purposes of contrapposto, and as murky with overwrought chiaroscuro“.¹²⁴

An dieser Stelle seines Essays nutzt Berenson gleich noch die Gelegenheit, eine in der Tat auffällige Unschärfe seiner ‚Florentine Painters‘ zu berichtigen. Dort konnte leicht der Eindruck entstehen, als halte Berenson mit seiner Hervorhebung

der „ideated sensations“ Thematisches – die sogenannte „illustration“ – im Gegensatz zur „decoration“ für entbehrlich. Berenson stellt nun aber klar: Dasjenige, worin sich das eigentlich Künstlerische (eben die „ideated sensations“) ausspricht, bedarf fester Bahnen (eben des Inhalts), sonst entstehen unweigerlich intellektuelle und anschauliche Unterdeterminationen, die zu Mehrdeutigkeiten führen müssen („over-meanings“). Gerade in ihnen sieht Berenson aber die größte Gefahr für die Kunst und die Ursache für deren geschichtlichen Niedergang.

Niemand anderer als Leonardo ist ihr Urheber. Als Paradigma dient die ‚Mona Lisa‘: „Its over-meanings are not only as many as there are spectators, but more still, for it will appeal differently to the same spectator at different periods of his life and in different moods.“¹²⁵ Leonardo, in Wirklichkeit ausschließlich an intellektuellen Problemen interessiert, wird zum Attentäter der Kunstgeschichte: Er will Rätsel lösen, wo es um Ekstase geht.¹²⁶ ‚Mona Lisa‘ drängt die in ihr gelösten darstellerischen Probleme in den Vordergrund, versagt daher als Illustration und verhindert die *unio mystica* zwischen Kunst und einem bloß noch perplexen Betrachter.¹²⁷ ‚Mona Lisa‘ als Person wird zum bloßen Vorwand und die Kunst – eine implizite und höchst kunstvolle Paraphrase von Paters berühmter Wendung – zum Vampir: „Leonardo may have been thinking only of a mask, features, projections, dimples, and ripples which happen to have a parasitic human value [...]“.¹²⁸ Deshalb auch Berensons Bekenntnis, beim Gerücht vom Diebstahl erleichtert gewesen zu sein; dies übrigens die dritte meisterhafte Paraphrase des Essays, denn die Nachricht erreicht Berenson genau dort – in den piemontesischen Alpen –, wo Mereschkowskis Leonardo kurz vor dem Abstieg nach Frankreich angesichts der Eisriesen nochmals an seine wahre Liebe Mona Lisa und an den Tod „wie an ein und dasselbe“ dachte.¹²⁹

Berensons eigentlicher Angriff gilt aber der von Leonardo angestoßenen Entwicklung; erst sie motiviert seinen – *sit venia verbo* – kunstgeschichtlichen Amoklauf. Leonardos *contrapposto* tötete nicht nur die immer schon ‚kopflastige‘ Florentiner Kunst;¹³⁰ sein *chiaroscuro* hatte nicht nur verheerende antikoloristische Wirkungen und ver-

darb den „sense of colour“ bis in die Gegenwart; Leonardo, eigentlich kein Maler (im Gegensatz zu Michelangelo), sondern ein verhinderter manieristischer Bronzebildhauer *avant la date*,¹³¹ Vorläufer der Tenebristen, „worst of the corrupters“, ein Scharlatan,¹³² sei vor allem daran schuld, daß Kunst selbstreflexiv wurde und den Gehalt hinter formale Probleme zurücktreten ließ.¹³³ Formale Probleme, die Berenson ansonsten scheinbar paradoxerweise zu Ungunsten der ikonographischen Gehalte ausschließlich interessierten: Doch bei Leonardo verlieren sie ihre Unschuld und ihre zuvor durch die Gattungsfunktion bzw. die ikonographischen Vorgaben gesicherte Gebundenheit. Das traurige Ergebnis sieht Berenson in der Kunst seiner Gegenwart: „art now consists of criss-cross dabs of dirty colour“.¹³⁴ Intellektualität ist der Totengräber der Kunst, „from Gothic architecture to Cubist painting“;¹³⁵ doch damit nicht genug: Für Berenson ist sie die Hauptursache des Fanatismus und der Gleichschaltung des vielfältigen Lebens, und er scheut zuletzt nicht davor zurück, mitten im Krieg die in Leonardo verkörperten Werte für die großen Katastrophen seiner Gegenwart verantwortlich zu machen.¹³⁶

Nach dieser Abrechnung gewann Leonardo nie mehr Berensons Gunst zurück. Auf die an ihm festgestellten Übel: Opferung der Farbe auf dem Altar des Helldunkels und der menschlichen Figur zugunsten ihrer Torsion, kommt Berenson auch später immer wieder zurück, etwa bei der Verurteilung Picassos, des „Catalan wizard“,¹³⁷ und der angeblich wesensverwandten Spätgotik. Angesichts der Vernichtungsabsicht seines Essays muß eine mögliche Antwort auf die Frage nach den Motiven von Berensons Sinneswandel von vornherein vielschichtig ausfallen. Natürlich gibt es gute implizite Gründe, die mit Berensons Ästhetik verbunden sind – neben der an Leonardo (trotz des früheren Lobes) schwerlich zu gewinnenden taktischen Sensationen beispielsweise die durch Leonardos Landschaftshintergründe sicherlich enttäuschte Forderung, daß Maler die Leere des Raumes in einen „enclosed eden“ zu transformieren hätten.¹³⁸ Berensons Attacke gegen die Wissenschaftlichkeit Leonardos wird außerdem als Antwort auf deutungsgeschichtliche Tendenzen um 1900 verstanden, die Leonardos Kunst als bloßes Epiphä-

nomen seiner Wissenschaft bewerten (Séailles, Valéry, Solmi).¹³⁹ In der Abwehr intellektueller Ansprüche, der Forderung nach Klarheit und Unterschiedenheit (Nicht-Ambiguität) und der Gegenstandsbindung künstlerischer Gebilde folgt Berenson seinem wichtigen Gewährsmann und Gesprächspartner Adolf von Hildebrand,¹⁴⁰ dessen ‚Problem der Form‘ einen entscheidenden, noch immer viel zu wenig untersuchten Einfluß auf Berenson ausübte.¹⁴¹

All das kann aber letztlich Berensons *ira sacra* nicht zureichend erklären. Gerade der eigentümlich unpassende Publikationszusammenhang gibt Rätsel auf. Auch als Antwort auf die hysterischen Reaktionen, die Diebstahl (1911) und Wiederauffinden (1913) der ‚Mona Lisa‘ auslösten, wird der Ausbruch nur schwer verständlich.¹⁴² Was das Faß für Berenson zum Überlaufen gebracht haben könnte, hat wohl auch – neben dem unaufhaltsamen Aufstieg nichtrepräsentativer (selbstreferentieller) Tendenzen der Kunst seiner Gegenwart, die es an ihrer historischen Wurzel zu treffen galt – durchaus mit dem goldenen Standbein seiner Profession zu tun: dem Kunsthandel. Fast zur gleichen Zeit, als die ‚Mona Lisa‘ buchstäblich im Triumphzug aus Italien nach Paris zurückgefahren wurde, erlitt Berenson eine der empfindlichsten Schläppen seiner Karriere als Detektiv, Strohmännchen und Zuschreibungsautorität im Dienst des mächtigsten Kunsthändlers seiner Zeit, Joseph Duveen. 1913 erbat das Ehepaar Benois in St. Petersburg eine Expertise von Berenson über die Leonardotafel in ihrem Besitz. Berenson bestätigte die Zuschreibung an Leonardo. Der eigentliche Anlaß des Vorgangs war ein Angebot Duveens von über einer Million Pfund, um das Bild anschließend gewinnbringend der Sammlung Widener einverleiben zu können. Doch das Ehepaar Benois war schlauer. Als treue russische Staatsbürger bestanden sie auf einer Vorkaufsklausel zugunsten des Zaren in Duveens – durch Berensons Zuschreibung mit den Weihen der Wissenschaft ausgestattetem – Kaufangebot. Duveen und Berenson willigten in die scheinbare Formalität ein, ohne vorauszusehen, daß Tafel und Angebot sofort vor den Zaren gebracht wurden. Dieser machte tatsächlich von seinem Vorrecht Gebrauch. Benois hatte seine Ziele erreicht: Er erhielt die angebotene, ungeheure Summe vom Za-

ren und konnte sich darüber freuen, künftig ‚seinen‘ Leonardo in der Ermitage (wo sich das Gemälde noch heute befindet) in nächster Nähe zu wissen. Die beiden Händler waren außer sich.¹⁴³

Versöhnungsversuche

Es war Bernard Berenson, der Clark 1927 in Windsor eingeführt hatte, um dort vor allen Dingen gemeinsam, wie übrigens auch in Oxford, an der Revision der ‚Drawings‘ zu arbeiten.¹⁴⁴ Clark war 1930 mit der ehrenvollen, endlich auch seine Eltern zufriedenstellenden Aufgabe am Ziel seiner Wünsche. Denn die Arbeit für Berenson in Florenz entpuppte sich für ihn rasch als zu philiströs.¹⁴⁵ Clark, der schon auf das Studium der Kunstgeschichte in Deutschland wegen der dortigen, sprichwörtlichen positivistischen Pedanterie verzichtet hatte¹⁴⁶ und später u. a. seine mangelhaften Lateinkenntnisse dafür verantwortlich machte, daß er niemals ein ‚richtiger‘ Wissenschaftler geworden war,¹⁴⁷ nutzte die Zeit im Graphischen Kabinett der Uffizien viel lieber für das Studium der dortigen Leonardozeichnungen. Nebenbei arbeitete er an seinem noch aus England mitgebrachten Buchprojekt über die englische Neugotik¹⁴⁸ und wunderte seine Umgebung mit der Ankündigung, ein Buch über den englischen Klassizismus anzuschließen: Distanzierungen, die sich fortsetzten, etwa als Clark 1928 gegenüber Berenson einen eigenen methodischen Zugang zur Kunst beanspruchte¹⁴⁹ oder eine Zeitlang erwog, über Barockkunst zu arbeiten.¹⁵⁰ Berenson, der bereits die bald nach seiner Übersiedlung nach Ponte a Mensola angesetzte Hochzeit Clarks als Verrat ansah¹⁵¹ und der angesichts der Geburt eines Sohnes 1929 endgültig die Hoffnung auf den frei verfügbaren Assistenten aufgab, hatte keine andere Wahl als die Aufkündigung des gemeinsamen Vorhabens. Es ist durchaus bezeichnend, daß er, nicht Clark, die Trennung vorschlug.¹⁵² Die Logik der Ereignisse wollte es, daß Clark, bevor er Berensons Brief erhielt, am 19.1.1929 in der Bibliotheca Hertziana jenen ‚Mnemosyne‘-Vortrag Aby Warburgs hörte, den er später öffentlich als Wendemarke seiner wissenschaftlichen Laufbahn bezeichnete.¹⁵³ Berenson bezeichnete die von Warburg vertretene Richtung der

Kunstgeschichte bekanntlich als „Icononsense“¹⁵⁴ – und ersetzte Clark schon im Herbst 1930 durch den jungen Amerikaner und späteren Direktor der Washingtoner Nationalgalerie John Walker.¹⁵⁵

Wie könnten die Gespräche zwischen Berenson und Clark über Leonardo verlaufen sein? Clark, der – wenn man seiner Autobiographie folgt – Leonardo erst in Florenz ernsthaft studierte,¹⁵⁶ hat sich nie über die Haftiraden seines Lehrers von 1916, die dieser noch 1933 teilweise wörtlich wiederholte,¹⁵⁷ geäußert.¹⁵⁸ In den Briefen Clarks an Berenson wird Leonardo bis zum 20.6.1929 (Datum des Briefes, mit dem Clark auf Berensons ‚Kündigung‘ antwortet) praktisch nicht erwähnt.¹⁵⁹ Ein allzu beredtes Schweigen!¹⁶⁰ Genau in der Zeit seines Florentiner Aufenthalts beschäftigten Berenson nach Clarks eigenem Zeugnis vor allem die künstlerischen Verfallserscheinungen.¹⁶¹ Es versteht sich von selbst, daß Berenson, der die Pariser ‚Belle Ferronière‘ schätzte und sie Leonardo gerade deshalb zunächst *nicht* zuschrieb, anlässlich der Neubearbeitung der ‚Drawings‘ vor peinlichen Wertungsproblemen stand. Doch er hatte vorgebaut und ersparte so dem monumentalen Corpus eine einschneidende Revision. Schon in ‚Study and Criticism‘ blieben die Zeichnungen von der Vernichtung verschont: Sie und die glücklicherweise unvollendete Florentiner ‚Anbetung der Könige‘ sind, so Berenson das einzige, was an Leonardos Kunst Lob verdient. Auf den Blättern beglückt Leonardo durch Spontaneität und Freiheit, ist er frei von allen Intellektualismen. Ihr Fehler besteht höchstens darin, daß sie *allzu* frei und leichthändig daherkommen, daß in ihnen das Kalligraphische allzusehr dominiert.¹⁶²

Kenneth Clark konnte damit von einem höchst ambivalenten Urteilsgrund ausgehen. Sein Katalogunternehmen in Windsor schien lediglich einzulösen, was Berenson in den ‚Drawings‘ als Desiderat äußerte: „To treat of Leonardo’s drawings in detail and according to their merits would take not a chapter, but volumes.“¹⁶³ Als desertierender Assistent, der sich für sein Interesse an Leonardo zunächst noch beinahe entschuldigte,¹⁶⁴ mußte es Clark ein tiefes Anliegen sein, das neue Engagement intellektuell zu rechtfertigen¹⁶⁵ und (zunächst) den Zeichner Leonardo von den Urteilsambiguitäten Berensons zu reinigen.¹⁶⁶ Clark tat

aber mehr als das: Er versuchte, die Zeichnungen Leonardos mit den ästhetischen Kriterien Berensons zu versöhnen, dadurch den Bruch mit Berenson zu vermeiden und über die wissenschaftliche auch die menschliche Kontinuität zu pflegen. Damit wird eines der Fundamente berührt, durch die Clarks Interpretation der ‚Sintflutzeichnungen‘ erst verständlich wird: Sie ist zu einem guten Teil an Berenson gerichtet.

Clarks Interpretation der Blätter versucht, Berenson gleich von mehreren Seiten den Wind aus den Segeln zu nehmen.¹⁶⁷ Eine offensichtliche Schwäche der Argumentation Berensons von 1916 besteht in der Gleichsetzung von Wissenschaftlichkeit und Selbstreflexivität in der Kunst. Akademische Regularien, deskriptiv-wissenschaftliche Gehalte und Formalismus sind für Berenson ein und dasselbe. Ironischerweise brachte Berenson gerade das in der ‚Times‘ den Vorwurf ein, mit den jüngsten antiakademischen Kunstrichtungen gemeinsame Sache zu machen.¹⁶⁸ Clarks Strategie bestand zunächst darin, den wissenschaftlichen Gehalt der Zeichnungen zu retten und ihn zugleich durch die Betonung obsessiver Maskierungen zu relativieren.¹⁶⁹ Keineswegs Selbstzweck, verwandelt sich die sachliche Basis der Blätter (v. a. Hydrologie) in einen dünnen Boden, unter dem die Leidenschaften Leonardos sichtbar werden. Damit erlauben die Zeichnungen letztlich doch jene – allerdings tragische – Ekstase (im Sinne des Horrors), dessen „lebenserweiternde“ („life-enhancing“) Wirkungen dem Goetheaner Berenson¹⁷⁰ so sehr am Herzen lagen. Andererseits wird die von Berenson gerügte kalligraphische Tendenz der Blätter Leonardos¹⁷¹ mit dem Hinweis auf Hydrologie und Meteorologie wieder in einen gegenständlich-sachlichen Kontext eingebunden, der den Vorwurf des Formalismus entkräftet. Wenn Clark die Blätter zugleich mit Nachdruck privatisiert, greift er wiederum Berensons Einschätzung auf, wonach die Zeichnungen Leonardos ursprünglich bloßes Notat ohne wirkungsästhetischen Anspruch gewesen seien.¹⁷²

Auf einer zweiten Ebene gelingt es Clark mit der Hervorhebung der äußerst dynamischen ‚Sintflutzeichnungen‘ eine der „ideated sensations“ Berensons ins Spiel zu bringen, die neben den „tactile values“ bislang ein Schattendasein geführt hatte:

die Kategorie der Bewegung („movement“). Berenson hatte sich in den ‚Florentine Painters‘ höchst inkonsistent über das Binnenverhältnis seiner Kategorien geäußert. Neben die „tactile values“ treten „movement composition“ und Farbe; die Raumkomposition („space composition“) wird erst später (in den ‚Central Italian Painters‘) hinzukommen. In einem zweiten Schritt bezieht sich Berenson, alle ästhetischen Kategorien auf die beiden Pole Taktilität und Bewegung zurückzuführen.¹⁷³ Etwas später ist dann für Berenson aber auch die Bewegung eine dem *tactus* nachgeordnete Sensation.¹⁷⁴ Bei der Bewegungskomposition geht Berenson interessanterweise nicht von den Postulaten Lessings aus, sondern von der Einfühlungspsychologie. Ziel ist eine „logical sequence of visible strain and pressure“ bzw. „sequences of articulations“, die Pseudo-Muskelbewegungen im Betrachter auslösen und ihn damit am dargestellten Geschehen *sukzessiv* teilnehmen lassen.¹⁷⁵ In den ‚Drawings‘ wird Leonardo dann konsequent als „a master without peer of form in movement“ bezeichnet, der bei jeder sich bietenden Gelegenheit die dynamischere Alternative bevorzugt (z. B. anlässlich der Entwürfe für die Mailänder Reiterdenkmäler).¹⁷⁶ Wie wichtig Berensons Bewegungskategorie für Clark war, geht noch aus seiner posthumen Würdigung des Lehrers deutlich hervor.¹⁷⁷ Clark behauptet hier, daß in den ‚Florentine Painters‘ Taktilität und Bewegung gleichermaßen ins Zentrum der ästhetischen Kategorien gestellt worden seien (was nicht zutrifft) und, noch bedeutsamer, daß Bewegung *für Berenson* eher durch reine Linearität als durch Gegenständlichkeit erreicht würde.¹⁷⁸ Clarks Hervorhebung der ‚Sintflutzeichnungen‘ mußte es sehr entgegenkommen, daß sich Berenson über die Gegenstandsbindung seiner Bewegungskategorie höchst ambivalent äußert.¹⁷⁹ Clark konnte aber über solche Widersprüche großzügig hinwegsehen und mit den ‚Sintflutzeichnungen‘ innerhalb von Leonardos Werk diejenigen Blätter hervorheben, an denen die ambivalenteste von Berensons Kategorien triumphierte.

Wie nahm Berenson die beiden Werke seines Schülers – der Windsor-Katalog sollte ihm sogar als Festschrift präsentiert werden – auf?¹⁸⁰ Berensons Lob des Windsor-Konvoluts in der zweiten Auflage der ‚Drawings‘ von 1938 kann man wohl

nur als verhalten bezeichnen (immerhin wird er von Clark nicht als Leonardospezialist, sondern als ‚bloßer‘ Kenner erwähnt),¹⁸¹ wofür sich Clark höflich bedankt.¹⁸² Und doch kommt es gegen Ende der 30er Jahre nach dem persönlichen Bruch sowohl Clarks als auch Berensons mit Duveen zu einer neuen Annäherung. Die Clarks besuchen Berenson – wie immer wieder brieflich angekündigt und dann doch verschoben – kurz vor Kriegsausbruch. Wie sehr Clarks Auseinandersetzung mit Leonardo aber letztlich an Berenson gerichtet ist, wie sehr er seine Arbeit als „the direct fulfillment of my apprentice work for you“ und „my best contribution to your great work“¹⁸³ sehen möchte, beleuchtet schlaglichtartig der Brief vom 22.8. 1939, den der ansonsten so zurückhaltende Clark nach Berensons Lob der Leonardo-Monographie schreibt (siehe Anhang). Clark, der das Buch mit dem üblichen Understatement ankündigt,¹⁸⁴ ist – in der gespenstischen Situation wenige Tage vor Kriegsausbruch – geradezu außer sich vor Dankbarkeit und bekennt emphatisch, daß der Brief seinem Leben eine ganz neue Richtung geben werde. Erst Berensons Anerkennung löst einen verhängnisvollen Knoten; sie dient als „an armour against any depression“.¹⁸⁵ Daß umgekehrt Clark tatsächlich eine gewisse Abmilderung von Berensons Urteil über Leonardo erreichte, läßt sich indirekt an Berensons Publikationen dieser Zeit selbst ablesen. In der Neuausgabe der ‚Drawings‘ werden die nun als „studies of storm and deluge effects“ bezeichneten Blätter deutlich vermehrt und mit dem (fehlerhaften!) Hinweis auf Clarks Datierung „1511-12“ versehen.¹⁸⁶ Wichtiger scheint mir aber zu sein, daß Berenson in seinem nach eigenen Angaben 1941 verfaßten ‚Aesthetics and History‘ die Kategorie der Bewegung gerade an der „gegenständlichen“ Darstellung von Wasserbewegungen und Wirbeln erläutert, freilich ohne Leonardo zu erwähnen.¹⁸⁷

Doch auch diese verhaltene Annäherung an Clarks Leonardo bewirkte keine grundlegende Revision des Urteils. Noch im selben Band wird betont, daß „movement“ schon für sich ein Synonym für Qualität sein kann, doch nur dann, wenn es nicht im Dienst des Helldunkel steht – eine deutliche Spitze gegen den ‚Tenebristen‘ Leonardo.¹⁸⁸ Und anlässlich der Schwierigkeiten korrekter Zu-

schreibung wird einmal mehr das ästhetische Versagen zum Attributionskriterium Leonardos.¹⁸⁹

Bei aller Annäherung bleiben also grundlegende Divergenzen bestehen. Clarks intellektuelle Rechtfertigung seiner Beschäftigung mit einem Künstler, den Berenson auf eine Stufe mit dem Rokoko stellte,¹⁹⁰ hob mit den ‚Sintflutzeichnungen‘ Blätter hervor, die mit Berensons ästhetischen Kategorien kompatibel schienen. Der Versuch war aber von menschlicher Abkühlung begleitet.¹⁹¹ Clark, der für die finanziellen Notwendigkeiten Berensons nur Herablassung übrig hatte¹⁹² und die für Berensons Zuschreibungsapparat entscheidenden ‚Listen‘ kühl als Zeitverschwendung bezeichnete, wurde noch 1963 mit der öffentlichen Verbitterung Berensons konfrontiert, nicht wie Clark als *gentleman* zu gelten, der Kunst lediglich tauscht („exchange“), sondern als *dealer*, weil er arm begann.¹⁹³ Clark wiederum wurde in den 30er Jahren von Berenson (dem er kontinuierlich Photowünsche erfüllte) immer dann im Stich gelassen, wenn er seine Unterstützung als Gutachter am dringendsten gebraucht hätte, etwa in der Affäre der Sassetta-Tafeln 1934¹⁹⁴ und anlässlich des Skandals um die sogenannten ‚Giorgionesken‘, dem größten Akquisitionsschwindel Clarks als Direktor der National Gallery.¹⁹⁵ Mit der Distanz und dem gewachsenen Selbstbewusstsein der Jahre schlug aber auch Clark Abkürzungen ein und tat am Ende mit Berensons Ablehnung „wissenschaftlicher“ Anteile in der Kunst dasjenige, was er schon im Falle Leonardos mit Vorliebe praktizierte: Er wertete sie als eine bloße Idiosynkrasie.¹⁹⁶

„[...] he turns, with all his nerves exposed, to watch living substance.“¹⁹⁷ – Kenneth Clark und Graham Sutherland

Eine erste, sehr verhaltene Einschränkung seines positiven Leonardo-Bildes findet sich in Berensons ‚Drawings‘. Dort wird im Kontext seiner Allegorien die ‚phantastische‘ Übergänglichkeit zwischen Tieren, Pflanzen und der menschlichen Gestalt kritisch als mittelalterliche Erblast Leonardos bezeichnet.¹⁹⁸ Hält man die Stelle neben die spätere Verurteilung des *contrapposto* Leonardos, so wird erkennbar, in welche Richtung die Verfallsge-

schichte gegangen wäre, die Berenson in den 20er Jahren projektierte. Sie sollte den Titel ‚Deformation of Form‘ tragen und nach dem Zeugnis Clarks die These begründen, daß der Niedergang der Künste mit der Abwendung vom menschlichen Körper als festem Bezugsobjekt zusammenhänge.¹⁹⁹ Das Projekt – Berenson sah darin sein *opus magnum* – wurde bis auf kleinere Texte nie vollendet. Dennoch trugen die v. a. in ‚Aesthetic and History‘ vorgetragenen Überlegungen zur „Wiedergewinnung des Nackten“ und seine bekannte Ablehnung von Kubismus, Expressionismus und namentlich Picasso Berenson den Vorwurf Meyer Schapiros ein, der faschistischen und stalinistischen Kunst theoretisch zu sekundieren.²⁰⁰

Von der fundamentalen Bedeutung des menschlichen Aktes für die Kunst war auch Kenneth Clark überzeugt (und schrieb darüber ein Buch), aber er lehnte die Verurteilung gegenständlicher Metamorphosen und Transformationen ab. Vielleicht war dies der einzige Punkt, an dem Clark sich gegen Berenson und klar für Leonardo entschied – und in diesem präzisen Sinn für bestimmte Strömungen der modernen Kunst. Doch müßte es wohl sogar hier besser heißen: Clark widersprach Berensons Werturteil, indem er dessen Ästhetik affirmierte.²⁰¹

Die direkte (zumeist negative) Kritik (deutschsprachiger) Kunsthistoriker im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts an der zeitgenössischen Kunst wurde bereits ansatzweise untersucht;²⁰² was aber bislang fehlt, ist eine umfassende einflußgeschichtliche Arbeit, die den unterschwelligten Affinitäten zwischen modernen Stilströmungen und Kunsthistorikern nachgeht, also etwa der Verbindung zwischen dem erneuten Auftauchen einer verschlüsselten Inhaltlichkeit im Surrealismus und der Methodenkarriere der Ikonologie.²⁰³ An Kenneth Clark läßt sich beides aufzeigen: die aktive Parteinahme für einige zeitgenössische Künstler und die Angleichungsprozesse zwischen aktueller und historischer Kunstkritik. Die ‚Sintflutzeichnungen‘ werden zum historischen Paradigma, das kunstpolitische Aktivitäten absichert.

Legt man Gottfried Boehms idealtypisches Viereck zugrunde, würde Kenneth Clark zur zweiten Gruppe von Kunsthistorikern gehören: „Solche, die bei ansonsten unbestimmter bzw. indifferenter Einstellung einzelne Beiträge gaben

anlässlich moderner Werke, Künstler oder Fragen, die sie für bedeutsam hielten.²⁰⁴ Ähnlich wie beispielsweise Wilhelm Worringer²⁰⁵ verband Clark mit der Moderne als Kunsthistoriker Hoffnungen, blieb aber doch – was das grundsätzliche Phänomen betrifft – eher skeptisch. Seine entscheidenden Begegnungen mit der zeitgenössischen Kunst fielen in die Zeit als Direktor der National Gallery (1934-45), und es waren hauptsächlich Begegnungen mit englischer Kunst. Für die betreffenden Künstler – allen voran Henry Moore²⁰⁶ und Graham Sutherland – war die Konstellation außerordentlich glücklich, denn Clark war nicht nur der einflussreichste Museumsdirektor der Insel, sondern auch selbst Sammler und Mäzen. Mit Moore und Sutherland entstanden lebenslange Freundschaften. Im Gegensatz zum (auch finanziell) unabhängigeren Moore blieb Sutherland über Jahrzehnte der besondere Protegé Clarks, der als der eigentliche Entdecker des Malers bezeichnet werden kann.²⁰⁷ Der mit Clark gleichaltrige Sutherland schlug sich zunächst als Werbegrafiker durch. Als Clark ihn 1935 kennenlernte, kaufte er begeistert und spontan alle Bilder, die ihm der in London geborene, aber auf dem Land (in Wales) lebende Künstler zeigte.²⁰⁸ Drei Jahre später verschaffte er dem Maler die erste Einzelausstellung (in der Galerie Rosenberg und Helft). Als sich die wirtschaftlichen Bedingungen Sutherlands nach Kriegsausbruch dramatisch verschlechterten, machte ihn Clark (wie Moore) zum Official War Artist. Außerdem quartierte Clark seine Familie bei den Sutherlands in Gloucestershire ein. Auch nach Kriegsende nahm Clark bei zahlreichen Gelegenheiten Partei für Sutherland und stellte sich häufig als Katalogautor zur Verfügung.²⁰⁹

Zur Entdeckung Sutherlands kam es in Clarks zweitem Jahr an der National Gallery – im Jahr der Publikation des Windsor-Corpus! Genau in diesem Jahr nahm Clark auch zum ersten Mal öffentlich Stellung zur modernen Kunst und löste damit sofort eine heftige Kontroverse aus. In einem Beitrag für den ‚Listener‘, der den provozierenden Titel ‚The Future of Painting‘ trug, reflektierte Clark über die Situation der Gegenwartskunst und, mehr noch, über die Zukunftsfähigkeit einzelner Richtungen der Malerei.²¹⁰ Sein polemischer Text sprach vor allem der abstrakten Malerei Entwick-

lungsmöglichkeiten ab. Sie sei steril, sondere sich von der Welt ab und lasse vitale Kräfte vermissen; kurz, sie besitze den „fatal defect of purity“.²¹¹ Es handle sich um eine vom Ausland kommende Bewegung, mit der Deutschland sich für den verlorenen Krieg durch geistige Eroberung räche. Eine künftige Malerei, so unvorhersehbar sie sei, könne nur durch „a new interest in subject-matter“ Bestand haben. „We need a new myth in which the symbols are inherently pictorial.“²¹²

In der folgenden Nummer der Zeitschrift antwortete Herbert Read, der Herausgeber des ‚Burlington Magazine‘, auf die Vorwürfe. Unter dem ebenso provozierenden Titel ‚Ben Nicholson and the Future of Painting‘²¹³ wurde die aktuelle Ausstellung Nicholsons in der Galerie Reid und Lefèvre zum „test case“ einer Malerei erklärt, die längst zur weltweiten Bewegung geworden sei. Reads Text stellt verblüffende Gleichungen einmal zwischen repräsentativer Malerei und sinnlichem Schein und zum anderen zwischen abstrakter Malerei und der wahren, hinter der Welt der Erscheinungen verborgenen Realität her. Mit dem platonisierenden Argument²¹⁴ sollte der Behauptung begegnet werden, daß es sich bei der nichtgegenständlichen Malerei um bloße formale Spielereien handle. Ein Maler wie Nicholson dringt nach Read – jenseits einer Wirklichkeit als „aggregate of facts“ – in den Bereich der „proportions and harmonies inherent in all natural phenomena, in the universe itself“ vor; seine Malerei sei der Musik analog.²¹⁵ Read schließt mit einem flammenden Appell, sich der abstrakten Bewegung anzuschließen, weil sie die einzige sei, die eine neue und klassenübergreifende kulturelle Einheit verspreche. Damit wendet er sich gegen Clarks Invektive, daß abstrakte Kunst eine Angelegenheit von „little dissenting sects“ sei. Am Ende seines Pamphlets setzt Read noch pathetische Scheidemarken: „Modern art [...] is genuine, and the only original art possible in our time. [...] Without exception, I would claim, the good artists are in some degree ‚abstract‘ artists [...]“. Mit seiner Polemik gegen den Sowjetrealismus in der vorangegangenen Ausgabe des ‚Listener‘ gab Read einen Hinweis, wohin der Weg jener führen müsse, die sich der Bewegung nicht anschließen.²¹⁶

Die Angriffe waren massiv genug, um Kenneth Clark in der übernächsten Nummer der Zeitschrift

zu einer Richtigstellung zu bewegen. Der Text nimmt eine Rouault-Ausstellung in der Mayor Gallery zum Anlaß, frühere Überlegungen zu präzisieren.²¹⁷ Der *gentleman* Clark wäre nicht er selbst, wenn er nicht gleich zu Beginn den Gegner durch den Hinweis darauf zu entwaffnen versuchte, daß auch er durchaus ein Freund der Malerei Nicholsons sei, von dem – neben Werken von Picasso, Braque und Henry Moore (die von Read als Mitglieder der Bewegung genannt worden waren) – sogar ein Bild in seinem Schlafzimmer hing. Aber an einem Punkt wird sein Widerstand so gleich unerbittlich: Das der Natur inhärente Prinzip ist ein „principle of life“, ja ein „principle of organic life“ und könne daher nicht mit abstrakten oder geometrischen Formen gleichgesetzt werden.²¹⁸ Deshalb seien auch Nicholsons Bilder, der Emphase Reads zum Trotz, weniger kosmische Symbole als vielmehr „tasteful pieces of decoration“. Clark sieht die platonische Herkunft von Reads Argument.²¹⁹ Aber er bezweifelt, daß der Weltbezug von Malerei ohne „some degree of representation“ überhaupt anschaulich wird. Während Read die Analogie mit der Musik betont, verweist Clark auf die Verwandtschaft mit der Poesie, die ebenfalls nicht im bloßen Klang aufgehe, sondern immer auch Bedeutung („meaning“) besitzen müsse.²²⁰

Rouault dient als Exempel einer Malerei, die jenseits des kühlen Arrangements von Farben und Formen eine direkte, gewaltsame und emotionale Haltung *zum Leben* zum Ausdruck bringt. Damit sind die entscheidenden Stichworte gegeben: „For art, like poetry, must once more become simple and passionate.“²²¹ Clark fordert Leidenschaft, wo abstrakte Kunst raffinierte Harmonien arrangiert. Clark hält die Unvollkommenheit expressiver Kunst, ihre Übertreibungen und ihren *Fanatismus* für zukunftssträchtiger und vitaler als die geometrischen Subtilitäten der abstrakten Malerei. Kurz: Er fordert das, was den Leonardo der ‚Sintflutzeichnungen‘ angeblich – jenseits der deskriptiven, wissenschaftlichen Darstellungsziele – auszeichnet: Obsession, Vision *und* Gegenständlichkeit.²²²

Die geringe Originalität der Argumente beider Kontrahenten,²²³ ihre tiefe Verwurzelung in der ästhetischen und kunstkritischen Tradition interessiert hier weniger als der Geltungsimpetus, mit

dem dabei Partei ergriffen wird. Clarks Stellungnahme wird verständlich angesichts des Monopolanpruchs der Gegenseite – und ihres Organisationsgrades. Bereits im Februar 1931 war die von einer etwas weniger rigorosen Stijl-Ästhetik ausgehende Künstlervereinigung „Abstraction – Création“ gegründet worden, deren Ziele seit 1932 in einer eigenen Zeitschrift ‚abstraction-création. art non figuratif‘ propagiert wurden.²²⁴ Eines der maßgeblichen Mitglieder war Theo van Doesburg, der für die abstrakte Malerei bereits 1930 den programmatischen Titel „Art Concret“ fand. Ben Nicholson (1894-1978), der der Gruppe 1933 beitrug, entwickelte nach kubistischen und halbabstrakten Stilleben in der Zeit seines Beitritts einen rigorosen Geometrismus und trat in Verbindung zu Mondrian. Die Schlagkraft der publizistisch nachhaltig geförderten Gruppe wurde mit ihrem internationalen Triumph nach dem 2. Weltkrieg deutlich. Read beispielsweise zögert schon 1935 nicht, Ben Nicholson als bedeutendsten ‚abstrakten‘ und das heißt: modernen Maler in England zu bezeichnen.²²⁵ Nach Kriegsende wird die Ausschließlichkeit der abstrakten Malerei dadurch unterstrichen, daß nur sie auf „a certain psychological necessity“ unserer Zeit antworte.²²⁶ Read entwickelt ein umfassendes kunsthistorisches Konstrukt, das im Anschluß an Worringer²²⁷ die Genealogien seiner Bewegung bis ins Neolithikum aufzeigt und die Abstraktion als anthropologische Konstante zementiert.²²⁸ Die Bewegung ist weltumspannend und umfaßt inzwischen alle Künste.²²⁹ Der Humanismus wird als epochenverhaftet und überwunden, Ikonographie als für die Kunst irrelevant bezeichnet.²³⁰ Dem Zwang zum Anschluß an *diese* Moderne und der Polemik nach außen entspricht gegenüber Künstlern wie Moore und auch Sutherland eine subtile Umarmungstaktik.²³¹ Nicholson selbst wird hier deutlicher. In einem 1941 publizierten Text, der 1948 und 1955 revidiert in der von Read eingeleiteten Monographie unter dem Titel ‚Notes on ‚abstract‘ art‘²³² nochmals erschien, betont Nicholson die befreiende Wirkung der Abstraktion. Sie ist es, um die unter anderem der aktuelle Krieg geführt wird: „I think it [die künstlerische Befreiung durch Abstraktion] ought, perhaps, to come into one of our lists of war-aims.“²³³ Sie durchdringt inzwischen alle Lebens-

bereiche der freien Welt, von der Architektur bis zur Gebrauchskunst. Nicholson gewährt zwar repräsentierender Kunst wie dem Surrealismus großzügig eine gewisse Daseinsberechtigung, erklärt aber doch kategorisch: „the conception is adulterated.“²³⁴ Abstraktion bietet kein Surrogat der Wirklichkeit, sondern ist diese selbst. Sie befreit nicht nur, sondern verbindet als universales Kommunikationsmittel Menschen jenseits aller nationalen und sozialen Schranken: „[...] abstract art is a powerful, unlimited and universal language.“²³⁵

Clark begegnete der Propagierung der Abstraktion auf seine Weise: indem er als Publizist Traditionen hervorhob und als Administrator, als „uncrowned king“ der zeitgenössischen Kunstszene²³⁶ Fakten schuf. 1936 rühmte er Sutherland – auch dies ein Tribut an Berensons Komplementarität von Form („decoration“) und Inhalt („illustration“) – als begnadeten Illustrator, dem es wie sonst nur noch Rouault gelinge, malerische Äquivalente für Texte (in diesem Fall ‚Wuthering Heights‘) zu finden.²³⁷ 1939 wird er zum Haupteinkäufer der Contemporary Art Society ernannt.²³⁸ Er wird Herausgeber der Reihe ‚Penguin Modern Painters‘.²³⁹ Nach Kriegsausbruch organisiert er in den leeren Hallen der National Gallery Ausstellungen englischer Gegenwartskunst.²⁴⁰ Gleichzeitig wird er Leiter der Filmabteilung im Informationsministerium und erhält Gelegenheit, einem Massenpublikum seine Vorstellungen von kulturellen Kontinuitäten zu präsentieren.²⁴¹

Nach dem Krieg – inzwischen in fester Verbindung mit BBC und seit 1954 Privatrundfunk – organisiert er für die Tate Gallery eine große Sutherland-Retrospektive, deren Zielpublikum ausdrücklich die vielen ausländischen Besucher anlässlich des Krönungsjahres 1953 sind.²⁴² Clarks Verteidigungstaktik betont inzwischen gegenüber dem Internationalismus der abstrakten Bewegung die nationalen Wurzeln von Sutherlands Malerei.²⁴³ Diese vermeintliche *Englishness* Sutherlands ist es, die uns erstaunlich schnell zu Clarks Leonardo zurückbringt. Douglas Cooper meint in seiner Clark gewidmeten Sutherland-Monographie von 1961: „Sutherlands pictures transmit characteristically English feelings: an attitude to nature which is ambivalent in its reverence, suggesting at once fascination, awe, and horror; a certain

fear of vast open spaces and of the peculiarities of natural formations and growth; a love of luxuriance and of the mystery surrounding the impenetrable; a pantheistic acceptance of the cycle of growth, fruition and decay.“²⁴⁴

Mehr noch als Cooper, der das expressive, dem Schrecken zugewandte Naturbild Sutherlands betont, kann der Maler selbst zum Kronzeugen seiner Nähe zu Clarks Leonardo werden. Sutherland, wie Leonardo von Maschinen fasziniert und ursprünglich die Ingenieurslaufbahn einschlagend,²⁴⁵ schildert, wie fundamental für ihn die Gegenwart der landschaftlichen Natur ist, mit der er sich geradezu „vollsaugt“ wie ein Schwamm. Das Ergebnis der – wie man wohl extrapolieren darf: „half-hypnotized“ – Versenkung in die Natur ist ein inneres Leben der wahrgenommenen Gegenstände, die sich isolieren, transformieren und neu zusammensetzen, um zuletzt im Atelier als visionäre Gegenwart vor dem inneren Auge neu zu ersehen.²⁴⁶ In einem Gespräch mit der BBC vom September 1952 betont Sutherland, daß seine Formen einerseits auf den Prinzipien des organischen Wachstums beruhen,²⁴⁷ andererseits aber auch von den zivilisatorischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts geprägt sind; das sind gewissermaßen Außen- und Innenseite des visionären Prozesses. Der Maler „cannot, therefore, avoid soaking up the implications of the apparent chaos of twentieth century civilization.“²⁴⁸

Das künstlerische Resultat des skizzierten Vorgangs besteht in einem Maximum an Weltbezug und *zugleich* an visionärer Verarbeitung, welche auf Formauflösung und -neubildung beruht mit dem Ziel einer ausdrucksstarken, wenn man so will: gestischen Präsenz einer gesteigert vitalen Wirklichkeit. Der expressionistische Hintergrund²⁴⁹ dieser Ästhetik ist deutlich, aber die Bilder Sutherlands zielen eher auf die ‚unheimliche‘ Natur von Surrealisten wie Picasso und Max Ernst. Die Gemälde Sutherlands bringen häufig eine „cosmic anxiety“ (Read)²⁵⁰ zum Ausdruck, die der Maler aber nicht als pessimistisch gedeutet sehen will.²⁵¹ Der bereits 1926 zum Katholizismus konvertierte Sutherland²⁵² spricht stattdessen von der „invisible order“, vom „divine law“,²⁵³ das Mensch und Natur denselben Formgesetzen unterwirft.²⁵⁴ Solche Formspiegelungen und parallele Formge-

nesen findet Sutherland beispielsweise in geologischen und vegetabilen Details, in denen sich die gesamte umgebende Landschaft widerspiegelt.²⁵⁵

Clark begleitete die Entwicklung seines Schützlings, nicht ohne den labilen Charakter dieser visionären Malerei lenkend zu beeinflussen. Schon im Begleittext der ersten Einzelausstellung von 1938 unterstreicht er das solide, traditionelle handwerkliche Fundament von Sutherlands Malerei.²⁵⁶ Für die große Retrospektive von 1953 ließ Clark Bilder aus eigenem Besitz, die ausnahmslos einen eher schönfarbigen, landschaftlichen Sutherland in der Tradition des Blauen Reiters zeigen.²⁵⁷ In seinem Katalogbeitrag skizziert Clark die Entwicklung Sutherlands der letzten Jahre und warnt behutsam vor einem zu großen Einfluß der traditionellen Ikonographie (das bezieht sich auf die Nachkriegsserie der ‚Kreuzigungen‘).²⁵⁸ Umgekehrt versuchte Clark um 1940, die inzwischen manifeste Abstraktionstendenz Sutherlands und seine immer dynamischer werdende Bildsprache stärker gegenständlich zu binden.²⁵⁹ Clark wollte letztlich moderne Äquivalente der ‚Sintflutzeichnungen‘. Deshalb wurde Sutherland – Kriegsmaler!

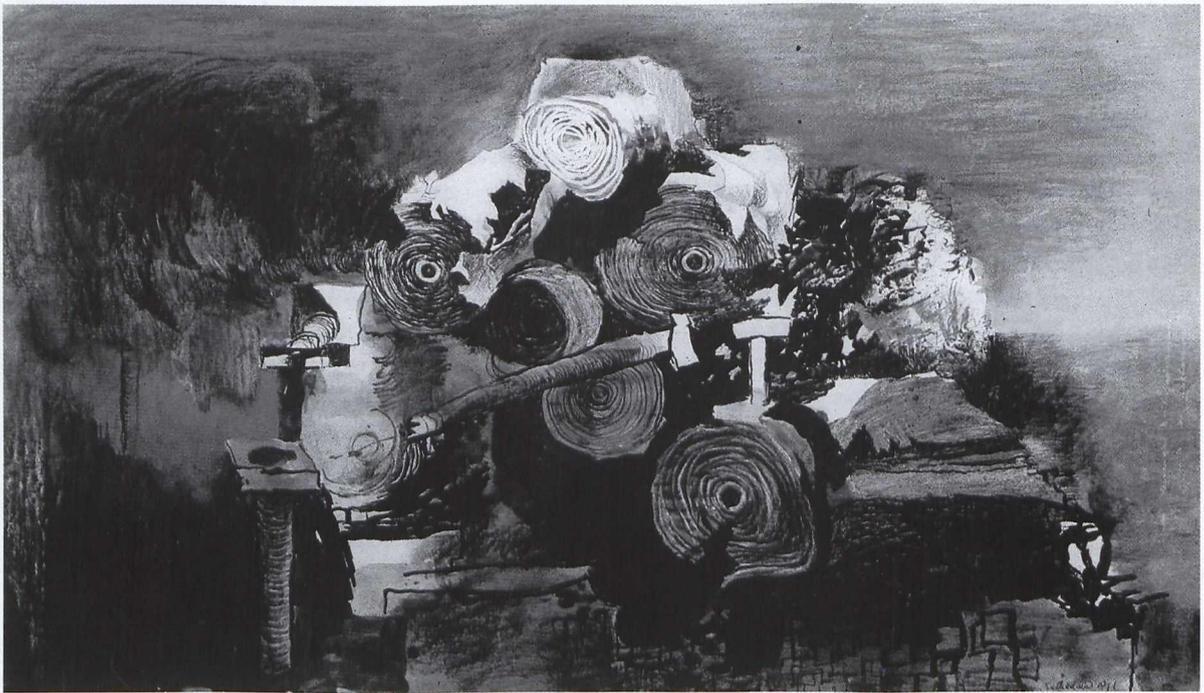
„Really moving“: Kriegskünstler

Die Revitalisierung der im 1. Weltkrieg geschaffenen Institution gleich nach Kriegsausbruch war eine Idee von Clark, der selbst den Vorsitz des War Artist Advisory Committee übernahm.²⁶⁰ Wenn auch die Ziele im Gegensatz zur älteren Gründung nicht ausdrücklich propagandistischer Natur waren, so wurde doch explizit Wert auf den Wirkungsaspekt gelegt: Es galt, patriotische Gefühle zu wecken und die historische Erinnerung zu fördern.²⁶¹ Von den Künstlern – neben Sutherland, Moore und einigen Veteranen des Ersten Weltkriegs waren dies beispielsweise John Piper, Paul Nash und Jacob Epstein – wurde dabei lediglich Wiedererkennbarkeit verlangt. Angesichts des Krieges bedeutete der Auftrag, der Künstler wie Sutherland buchstäblich vor dem Hungertuch rettete, letztlich das Akzeptieren einer Ästhetik der Repräsentation.²⁶² Ähnlich wie Moores damals entstandenes Auftragswerk – seine ‚Shelter Drawings‘ sind sicher das populärste Ergebnis der Un-

ternehmung – enthalten dadurch auch Sutherlands ‚offizielle‘ Arbeiten einen klaren Orts- und Inhaltsindex (häufig in den umfangreichen Titeln enthalten).²⁶³

Sutherland sagte die Aufgabe nach seiner Berufung 1940 sofort zu, und er ging mit großer Entschiedenheit ans Werk. Während des Krieges – Sutherland begleitete die alliierten Truppen auch noch nach Nordfrankreich – entstanden ca. 300 Blätter in sieben umfangreichen Zeichnungsbänden. Dabei dominieren fünf große Themenkomplexe: die Bombardierungen von London und Swansea, die Arbeit in der Hüttenindustrie in Südwales, die damals reaktivierten Zinn-Werke in Cornwall, Kohle- und Kalkproduktion sowie die Zerstörungen durch alliierte Bombenangriffe auf Eisenbahnlinien in Nordfrankreich. Sutherland, der sich für ungeeignet erklärte, aktuelle Kriegshandlungen darzustellen,²⁶⁴ suchte neben den Produktionsstätten jene Orte auf, die ‚frische‘ Zerstörungsspuren aufwiesen. Die von ihm selbst mit großer Eindringlichkeit geschilderte Atmosphäre dieser Orte (Stille bzw. isolierte Geräusche, Bewegungslosigkeit, Brandgeruch, plötzlicher Zusammenbruch von Trümmern) ist aber für unsere Fragestellung deshalb so interessant, weil sie für Sutherland jenseits des bloßen Schreckens und der Angst mit Faszination und Schönheit einhergeht, die an verwandte Texte Leonardos erinnert (man denke an den Bericht über eine ‚Höhlenexpedition‘²⁶⁵). Statt der bloßen Zerstörung und des Leids drängten sich Sutherland Metamorphosen zwischen belebten und unbelebten Objekten auf, Übergänge zwischen den Naturreichen, die Berenson – wie gesehen – für mittelalterliche Erblast Leonardos hielt: „[...] a very tall building: in the way it had fallen it was like a wounded animal. [...] their movements were animal movements.“²⁶⁶ – „[...] even a mattress that had been blown out of a house into the middle of the street looked more like a body than a mattress.“²⁶⁷

Clark lenkte die Schritte seines Schützlings mit Bedacht, indem er ihm beispielsweise immer wieder neue Themen vorschlug. Auch die Hüttenindustrie, der Abstieg Sutherlands in die Waliser Minen war – und hier liegt der Bezug zu Leonardo einmal mehr auf der Hand – Clarks Idee.²⁶⁸ Die Bilder, die entstanden, weisen denn auch häufig eine ver-



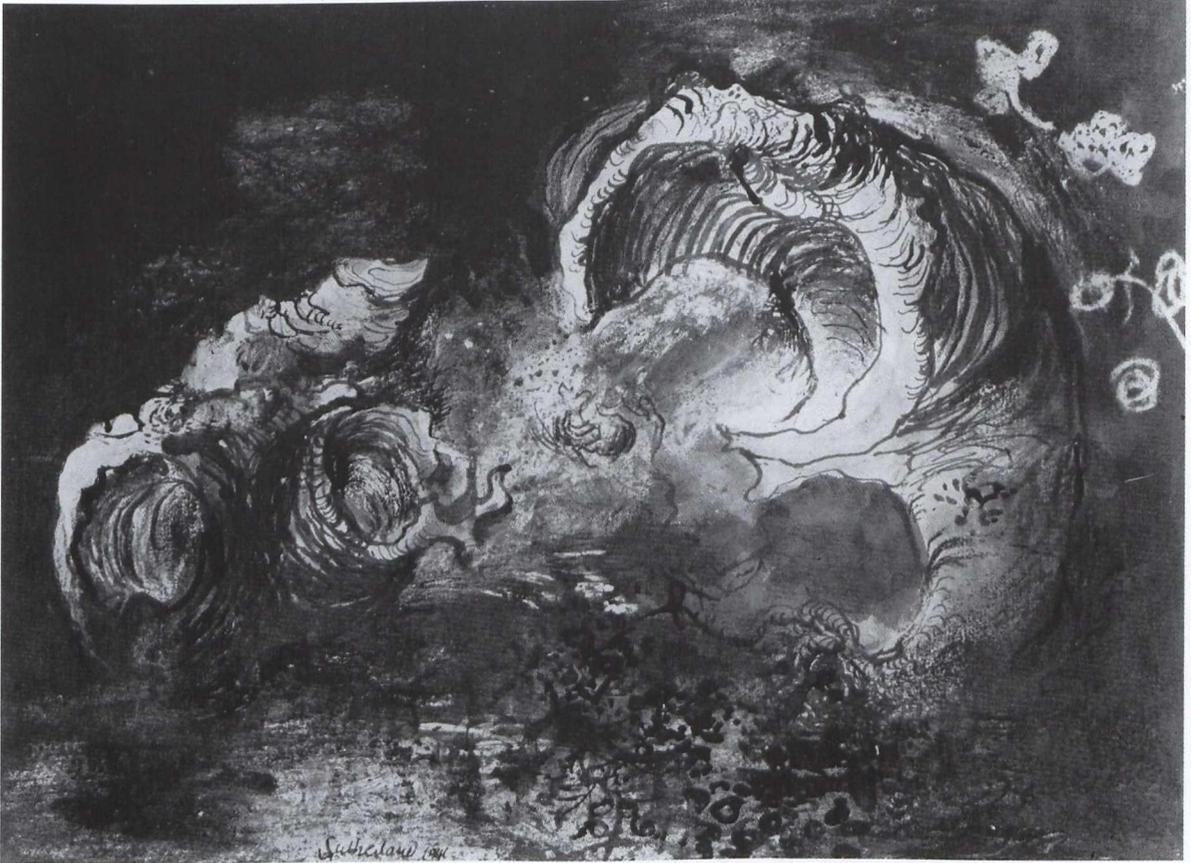
9 Graham Sutherland, East End burnt paper warehouse, London, Tate Gallery, Inv.-Nr. N05737

blüffende Verwandtschaft zu den ‚Sintflutblättern‘ auf. Blätter wie ‚Farmhouse on fire, Wales‘ (1940), ‚Bloasted Oak‘ (1941) oder ‚Devastation: East End burnt paper warehouse‘ (1941; Abb. 9) wirken in ihrem häufig formatfüllenden kurvierten oder spiral-förmigen Duktus wie Paraphrasen Leonardos. ‚Tapping a blast furnace: Flow of molten iron‘ (1942) schließt an die Strömungsdarstellungen Leonardos an; ‚Study: Outcast coal production‘ (1943) erinnert an seine phantastischen Landschaftsszenarien; auf ‚Tin mine: Study of a miner‘ (1942) findet sich sogar die eindeutige Adaption einer ‚Karikatur‘ Leonardos. Die Blätter machen ausnahmslos jene Einheit von „trasfigurazione poetica, drammatica realtà, bellezza formale“²⁶⁹ sichtbar, die schon Clarks Deutung der ‚Sintflutblätter‘ beflügelte: Horror, Vision und „decorative patterns“.

Eines der schlagendsten Beispiele aus dieser Zeit, ein Blatt, das im formalen Aufbau sofort an die große Leonardo-Zeichnung W 12376 (Abb. 1) erinnert – ‚Dwarf Oaks‘ (Abb. 10) –, wurde denn auch bezeichnenderweise als einzige Arbeit Sutherlands im programmatischen Gespräch abgebildet, das Clark, Sutherland und Moore im ‚Listener‘ vom 13.11.1941 unter dem Titel ‚Art and Life‘ führ-

ten.²⁷⁰ Einmal mehr ging Clark auf Herbert Read ein, der gefordert hatte, daß Kriegsszenen ohne emotionalen Gehalt, sachlich wie von Canaletto, dargestellt werden müßten. Clark stellt gleich zu Beginn klar, daß Kunst nichts anderes sein kann und soll als „a concentration of human emotions and experiences communicated in a controlled and intelligible manner through an appropriate medium.“²⁷¹ Seit mehr als fünfzig Jahren, wahrscheinlich sogar seit Delacroix, sei es den Malern nicht mehr möglich gewesen, „a really moving tragic subject“ angemessen darzustellen. Sie hätten stattdessen ihre „feelings about life“ indirekter darstellen müssen, als Stillebenmaler etwa. Sutherland und Moore pflichten bei: Es geht um die Kraft des Gefühls („force of emotion“). Sie könne angesichts tragischer Wirklichkeit nur dann vollständig zum Ausdruck kommen, wenn der Maler ausgehend von der natürlichen Erscheinungswirklichkeit transformierend vorgehe: Die Welt muß durch seine Subjektivität hindurchgegangen sein.²⁷²

Damit ist für Clark das entscheidende Stichwort gegeben: „[...] all good artists [...] seem to distort, or at any rate to re-arrange nature. [...] every artist has inside him a few controlling rhythms, so to say,



10 Graham Sutherland, Dwarf Oaks, Privatbesitz, abgedruckt in: *The Listener*, 13.11.1941

and those controlling rhythms are really him [...]. I would say that even the greatest artists have quite few forms, or rhythms or chords of colour, whichever it may be, which they feel to be completely expressive. Take two of the greatest draughtsmen who have ever lived – Leonardo and Michelangelo; well, Leonardo used the same forms – the same poses and gestures [...]“²⁷³ Und wenn sich Sutherland beeilt, diese Welt der inneren Rhythmen und Formen durch eine notwendige, kontinuierliche Erneuerung der visuellen Erfahrung an die äußere Wirklichkeit anzubinden, wenn Clark abschließend die verlorene Tradition der „informed opinion“ in Gestalt der Auftraggeber beklagt, dann läßt sich von hier aus ein Resümee ziehen:

Sutherland war für Clark das lebende Exemplar einer in Leonardos ‚Sintflutzeichnungen‘ manifest gewordenen überzeitlichen Ästhetik, Vertreter einer in größter Nähe zur lebendigen Natur und auf diese hin wiederum transparenten visionären, ex-

pressiven Malerei, die gerade angesichts von Tod und Zerstörung ein gesteigertes Lebensgefühl ermöglicht. Clark, der sich selbst als idealen Patron, gebildet und aktiv auf Künstler einwirkend gesehen haben muß, fand es offensichtlich nicht beunruhigend, daß Sutherland mit demselben ästhetischen Vokabular gekennzeichnet werden konnte, das schon seiner Deutung der ‚Sintflutblätter‘ zugrundelag. Sowohl Sutherland als auch Leonardo lassen zuletzt theoretische Ansätze hinter sich und widmen sich der visionären Verarbeitung der sichtbaren Natur.²⁷⁴ Katastrophendarstellungen enthüllen die wechselseitige Nähe der beiden Künstler; was Leonardo maskiert, wird durch Sutherland befreit.

„The result is largely subjective“²⁷⁵ – *Maskeraden*

Vielleicht ist es die Art, wie Clark auf die Kriegserklärung reagiert, die erst wirklich Aufschluß

über die Frage nach seiner Interpretation der ‚Sintflutzeichnungen‘ gibt. Seit seiner Berufung auf den Direktorenposten der National Gallery (1.1.1934) hatte Clark, dessen Vater Erbe eines der Textilimperien von Paisley war, mit den gesellschaftlichen Verpflichtungen zurechtzukommen, die seine Stellung, sein Reichtum, seine Qualitäten und die Vorlieben seiner Frau mit sich brachten: dem „Great Clark Boom“ (Clark) zwischen 1932 und 1939.²⁷⁶ Das attraktive Paar ist häufig Gast der Königin; Premierminister sowie Finanz- und Hochadel gehen bei den Clarks ein und aus. Clark befürchtet, unter der Belastung zusammenzubrechen oder der väterlichen Trunksucht zu erliegen.²⁷⁷ Auch die andere Kehrseite des glänzenden öffentlichen Lebens muß erwähnt werden. Jane Clark ist in den 30er Jahre kokain- und alkoholabhängig geworden und gefährdet durch ihre Auftritte ständig Clarks Reputation.²⁷⁸ Über das immer öffentlichere Leiden wird strengstes Stillschweigen gewahrt. Clark selbst führt seit 1937 – und nach zahlreichen Affären²⁷⁹ – systematisch ein Doppelleben,²⁸⁰ mietet geheime Apartments in London an und pflegt eine dauerhafte Beziehung zur elf Jahre jüngeren Künstlerin Mary Kessell.²⁸¹ Gleichzeitig schreibt er, wann immer es die Zeit erlaubt, an seiner Leonardomonographie.

An seinem 35. Geburtstag (13.7.1938) bekennt Clark, über die ganze weitere Richtung seines Lebens im Unklaren zu sein; er habe sich in einem dunklen Wald verirrt. Auch Dante, der damit paraphrasiert wird, befand sich, als er das schrieb „nel mezzo del camin di nostra vita“. Die Wendung wird später zum Titel des ersten Teils seiner Memoiren („Another Part of the Wood“), die 1974 publiziert werden und exakt bis 1939 reichen, dem Jahr, in dem nicht nur die Leonardomonographie erscheint: Clarks erster Fünfjahresvertrag mit der National Gallery endet; aber er hat sich schon längst auf anderes vorbereitet – den Ausbruch des Krieges.

Erst der Krieg ist es, der, wie er selbst 1949 schreibt, den Blick für den Pessimismus der ‚Sintflutzeichnungen‘ wirklich öffnet.²⁸² Zugleich aber erlebt Clark den Krieg als – Befreiung! Schon vor der Münchner Konferenz läßt Clark die Gemälde der National Gallery das erste Mal evakuieren,²⁸³ kurz danach rechnet er mit dem Kriegsausbruch im

April 1939; übrigens im selben Brief, in dem er das Erscheinen seiner Leonardomonographie für das Frühjahr 1939 ankündigt.²⁸⁴ Am 2.9.1939, dem Tag vor der Kriegserklärung, sind alle Gemälde der National Gallery an ihre geheimen Schutzorte gebracht (v. a. in Wales).²⁸⁵ Bereits im Sommer gibt Clark das Haus am Portland Place auf und mietet erleichtert ein Apartment, das den großen Gesellschaften ein natürliches Ende setzt.²⁸⁶ Im August schließlich evakuiert Clark die Familie nach Gloucestershire, wo sie mit den Sutherlands zusammen ein Landhaus bewohnt. Der in London zurückgebliebene Clark entwickelt fieberhafte Aktivitäten.²⁸⁷ Am Abend der Kriegserklärung Chamberlains eilt er nach St. Paul’s, um dort zu sehen, wie sich die Menschen zum Gebet versammeln. Als alles seinen üblichen unaufgeregten Gang geht und die Kustoden wie immer pünktlich schließen wollen, erklärt er erregt, daß die Kathedrale in wenigen Stunden in Schutt und Asche liegen könne und endet resigniert: „It would have been different in the Middle Ages.“²⁸⁸ Danach läuft er ziellos durch die Stadt, deren Zerstörung er sich in einer Mischung aus Wunsch und Entsetzen ausmalt.²⁸⁹ Er schüttelt auch noch den Ballast des Apartments am Gray’s Inn Square ab, zieht in seinen Club und wechselt später häufig die Wohnungen.²⁹⁰ In der leeren National Gallery werden von ihm Lunchtime-Konzerte und Gegenwartskunst-Ausstellungen organisiert, später zeigt er kleinere Teile der Sammlung in Wechelausstellungen.²⁹¹ Im Grunde läßt Clark aber die National Gallery hinter sich, trotz des bis zum Kriegsende verlängerten Vertrags, – und damit den noch immer schwelenden Skandal um die ‚Giorgionesken‘, an denen er prozentual beteiligt war²⁹² – und wechselt ins Informationsministerium.²⁹³ Er wird als Leiter der Filmabteilung einem Millionenpublikum durch seine Filme bekannt, in denen er – beispielsweise in ‚Out of Chaos‘ – das Werk seiner Kriegsmaler einer breiten Öffentlichkeit vorstellt. Neben der rastlosen Aktivität als Leserbriefautor der ‚Times‘ ist es seine Filmtätigkeit, die ihn zum gefragtsten Vortragsredner unter den Kunsthistorikern Englands macht – und viel später, nach dem Krieg, zum mächtigen Direktor des Arts Council. In den Bombennächten im Herbst 1940, als deutsche Verbände 57 Nächte lang in Folge London verwüsten, leistet er freiwilligen Wach-

dienst bei Westminster Abbey. Daneben setzt er seine Beziehung zu Mary Kessell fort und beschließt in der Zeit größter militärischer Gefährdung, ein Buch über den Akt in der Kunst zu schreiben.²⁹⁴

Diese gesellschaftlich und privat befreiende Wirkung des Kriegsausbruchs muß – in Verbindung mit der Verzweiflung über seinen Ausbruch und dem tiefen Pessimismus über seinen Ausgang²⁹⁵ – im Auge behalten werden, wenn Clarks 1939 noch zugespitzter formulierte Überzeugung richtig verstanden werden soll, daß Leonardo mit den Katastrophendarstellungen seines Spätwerks ganz private Vision und Obsession unter der Maske des kühl beschreibenden Wissenschaftlers zum Vorschein kommen läßt. Hinter dem Horror dieser Blätter werden für Clark unterdrückte Energien sichtbar, die nach Entladung verlangen. Aber hinter Clarks Deutung wird auch die ungeheuerere gesellschaftliche Verdrängungsleistung eines damals immer noch edwardianischen Englands sichtbar.²⁹⁶ Es ist diese Verdrängungsenergie, die identifikatorische Prozesse verstärkt. Clark ist nicht nur wie Dante in seiner Lebensmitte in einem dunklen Wald angekommen, er ist auch Leonardo. Clarks identifikatorisches Vermögen ist beeindruckend.²⁹⁷ Wie Leonardo schwankt Clark als Jugendlicher lange Zeit zwischen Kunst und Wissenschaft. Wie Leonardo hat er „zwei Mütter“: das über alles geliebte Kindermädchen ‚Lam‘ „made my life“.²⁹⁸ Wie Leonardo faszinieren und ängstigen ihn Vexierbilder; seine heftigen und rätselhaften Träume hält er rückblickend für die stärksten Eindrücke seines Lebens.²⁹⁹ Wie der Leonardo Vasaris erträgt er es nicht, Tiere leiden zu sehen und ist zeitlebens Verächter der sogenannten „blood sports“.³⁰⁰ In ausgelassenen Momenten hält er, auf dem Stuhl stehend, als Leonardo Reden.³⁰¹ Er ist seit seiner Jugendzeit davon überzeugt, vor dem 30. Lebensjahr an Paralyse zu sterben;³⁰² die „spirituellen“ Gründe für die Spätdatierung der Zeichnungen bestehen für Clark darin, daß Leonardo nach der von Antonio de' Beatis berichteten Paralyse einer Hand in Frankreich nicht mehr weiter zeichnen konnte.³⁰³ Clark beklagt sich gegenüber Berenson darüber, nie seine Gefühle zeigen zu können und vergleicht das mit der Lähmung eines körperlichen Gliedes.³⁰⁴ Er ist

stets mit sich unzufrieden, hält nichts davon, zu tief in sich selbst zu blicken, „since to examine one's own nature [...] was to discover nothing positive but only shameful faults [...]“.³⁰⁵ Während die eigene Psyche nur „false turnings and dissolving perspectives“³⁰⁶ bereithält, ist es als Kunsthistoriker dennoch sein Ziel, den „imaginativen Prozeß“ des genialen Künstlers zu rekonstruieren.³⁰⁷ Kann es bei diesen Prämissen verwundern, wenn Clark, bei einem Vortrag in Oxford beispielsweise, das Ende der Hochrenaissance mit den Mächten des Schicksals begründet, von denen sich Raphael, Michelangelo und Leonardo plötzlich überwältigt gefühlt hätten?³⁰⁸ Dieselbe Überwältigung durch die *eigenen* gesellschaftlichen Schicksalsmächte führen dann beim Interpretieren – neben den Rückprojektionen auf seine Objekte – zur mehrbändigen Autobiographie, zur großzügigen Unterstützung des eigenen Biographen, zu den öffentlichen Weinkrämpfen anlässlich eigener Ehrungen.³⁰⁹

„Ogni dipintore dipinge sé“ – Ironie der Deutungsgeschichte, daß es gerade Leonardo war, der sich mit Nachdruck gegen autopoietische Mechanismen wandte!³¹⁰

The „Great Clark Boom“-Leonardo

Was ‚nach Clark‘ kam, kann zur Abrundung des Bildes rasch skizziert werden. Das veränderte Leitbild, das nun den tragisch gehemmten Leonardo propagierte, fand unter dem Druck der Ereignisse und Clarks autoritativer Stimme rasch weite Verbreitung. Antonina Vallentin mußte ihr deutsches Manuskript in New York in Übersetzung veröffentlichen (1938); ihr ‚Leonardo da Vinci. The Tragic Pursuit of Perfection‘ lag kurz danach auch in französischer Sprache vor. Die ausführlich besprochenen ‚Sintfluttexte‘ und -zeichnungen dokumentieren – wie nicht anders zu erwarten – Vision und Obsession einer finalen, kosmischen Katastrophe. Ganz auf der Linie Clarks befinden sich auch die maßgeblichen Veröffentlichungen der Kriegsjahre. Martin Johnson widmet den „fantastic drawings“ Leonardos einen zweiteiligen Aufsatz (1942).³¹¹ Für ihn sind die „drawings of cosmic disaster“ – immerhin schon eine eigenständige

Rubrik der in fünf Gruppen eingeteilten Zeichnungen – Ausdruck von Leonardos nun bereits toxischer „divided personality“ zwischen Kunst und Wissenschaft und spiegeln zugleich die Rache der Natur an der menschlichen Hybris wider.

In Ludwig H. Heydenreichs umfassender Monographie (1943), dem zweiten Meilenstein der neueren Leonardoforschung, werden die ‚Sintflutblätter‘ als vermächtnishaft Konsequenz der Naturphilosophie Leonardos dargestellt, „das ergreifendste Dokument seines Künstler-Forscher-Daseins“. Sie zeigen den Tod der Erde bzw. des Kosmos und zugleich die „Materialisierung unsichtbarer kosmischer Kräfte in Stoffen, die ihr Wirkungselement sind, als solche aber nicht mehr eindeutig gekennzeichnet sind.“³¹² Wiederum stärker in den Fußstapfen Clarks bewegt sich Aage Marcus, dessen dänische Leonardomonographie noch während des Krieges erschien und 1948 in einer niederländischen Übersetzung vorlag. Die ‚Sintflutzeichnungen‘ werden bezeichnenderweise im Kapitel „Leonardo’s personlighet“ besprochen.³¹³ 1946 erschien Arthur E. Pophams Standardedition (beinahe) aller ‚künstlerischen‘ Zeichnungen Leonardos.³¹⁴ In diese Auswahl wurden auch fünf Blätter der ‚Sintflutgruppe‘ aufgenommen. Damit war deren ästhetische Kanonisation abgeschlossen. Popham war sich der Schwierigkeiten seiner Grenzziehung bewußt.³¹⁵ Leonardos „real profession, that of an artist“ komme oftmals in Konflikt mit dem – beinahe als parasitär gekennzeichneten – Wissenschaftler: „The scientist in Leonardo is always treading on the heels of the artist.“³¹⁶ Dennoch entschließt sich Popham zur Aufnahme der von ihm auch deutungsneutral als „inundations“ bezeichneten Blätter. Auch dafür ist die von Clark ausgehende Transformation des Leonardobildes verantwortlich. Die Blätter werden interessant als Dokumente privater Obsessionen.³¹⁷ Zugleich mit der Verpflichtung auf visionäre Expressivität findet aber eine Einschränkung des ästhetischen Ranges der Blätter statt.³¹⁸ Popham, der die beunruhigende Doppelnatur der Gruppe zuerst ästhetisiert, um sie anschließend ästhetisch zu relativieren, ist jedoch der erste, der den Topos der Katastrophenvision auf andere Zeichnungen ausdehnt. Auch scheinbar harmlose Gebirgsformationen wie W 12396-12397 zeigen nun

ihr latentes Destruktionspotential: „they are petrified deluges.“³¹⁹

Die weiteren Schritte der Entwicklung, die mit Gantners Monographie ihren krönenden Abschluß fand, brauchen hier nicht weiter verfolgt zu werden; sie sind alles andere als originell.³²⁰ Interessanter ist die Gegenreaktion, die Gantners Phantasmagorie auslöste. Erst jetzt begannen sich einige Interpreten von dem seit über zwanzig Jahren dominanten Deutungsansatz Clarks zu lösen und ihre Kritik deutlich zu machen. Zuvor waren nichtpsychologische Aspekte eher beiläufig erwähnt worden, zuerst von Künstlern – Sergej Eisenstein sah in den ‚Sintfluttexten‘ ein historisches Paradigma seiner eigenen Montagetechnik (1942),³²¹ Willi Baumeister erklärte W 12380 lapidar zur „wissenschaftlichen Zeichnung“ bzw. zur „Bewegungsstudie“ (1947)³²² –, sehr vereinzelt von einem Kunsthistoriker wie Edgar Wind.³²³

Die zahlreichen Rezensionen von Gantners Werk zeigen, daß damit ein Nerv getroffen wurde. Begeisterte Zustimmung löste Gantners These bei Eduard Fraenkel und Kate Trauman Steinitz aus.³²⁴ Die übrigen Rezensenten äußern sich hingegen kritisch bis ablehnend, vor allem gegenüber der Unterstellung einer destruktiven *idée fixe*.³²⁵ Eine sehr differenzierte Kritik formulierte André Chastel, der auf die vernachlässigten stilgeschichtlichen und ikonologischen Hintergründe der Zeichnungen (oberitalienische Landschaftsdarstellungen; ovidianische Thematik der Untergangstexte) verwies.³²⁶ Aber auch Chastel sieht in den Zeichnungen 27 Jahre später „le triomphe de la subjectivité“.³²⁷

Trotz dieser Einwände gegen Gantners These: Die subjektivierende Tendenz der Deutungsgeschichte setzte sich ungebrochen fort³²⁸ und feierte in psychohistorischen Studien wahre Triumphe.³²⁹ Gegen den Einfluß von Clarks Thesen hatten und haben nichtpsychologisierende Ansätze einen schweren Stand. Zum Teil schlagen sie gleich eine Vielzahl mehr oder weniger labil konstruierter Lösungen vor, wie Ernst H. Gombrich, für den die Zeichnungen unter anderem rhetorisch motiviert,³³⁰ Romanillustration,³³¹ Ausdruck der (privatisierten) ‚Groteske‘³³² oder Konkurrenzprojekt sind, um gegen Michelangelo den Auftrag der Altarwand der Sixtina zu erlangen.³³³ Ähnlich

agiert Carlo Pedretti, der einmal die Zeichnungen als politische Propagandadarstellungen deutet,³³⁴ bei anderer Gelegenheit hingegen als Erinnerung des Greises an meteorologische Kindheitserlebnisse³³⁵ oder als Illustrationen des geplanten ‚Libro di Pittura‘ Leonardos.³³⁶ Sogar Martin Kemp, der die Zeichnungen vorwiegend im Kontext der Hydrodynamik Leonardos diskutiert, vermag der Verlockung spekulativer Höhenflüge nicht zu wi-

derstehen: „The implication of Leonardo’s vision may be that the impetus of the ‚Prime Mover‘ would itself be expended in due course“³³⁷ – eine Vermutung, zu der Leonardos Texte allerdings nicht den geringsten Anlaß geben.

Immerhin bleibt zuletzt tröstlich, daß bereits der Impetus der ‚Sintflutzeichnungen‘ unerschöpflich genug sein wird, um zumindest seine Interpretationen weiterhin zu bewegen.

Abkürzungen

AB	Archivio Berenson, Villa I Tatti (Florenz).	OH	Kenneth Clark, <i>The Other Half. A Self-Portrait</i> , London u. a. 1977.
APW	Kenneth Clark, <i>Another Part of the Wood. A Self-Portrait</i> , London 1974.	Secrest, Berenson	Meryle Secrest, <i>Being Bernard Berenson. A Biography</i> , London 1979.
Corpus	Kenneth Clark, <i>Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle</i> , Cambridge 1935.	Secrest, Clark	Meryle Secrest, Kenneth Clark. <i>A Biography</i> , London 1984.
Drawings	Bernard Berenson, <i>The Drawings of the Florentine Painters</i> , 2 Bde., London 1903.	Study	Bernard Berenson, <i>The Study and Criticism of Italian Art</i> , 3rd Series, London 1916.
FP	Bernard Berenson, <i>The Florentine Painters of the Renaissance</i> , New York / London 1896.	Tratt.	Heinrich Ludwig (Hg.), <i>Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei</i> , nach dem Codex Vaticanus 1270, 3 Bde., Wien 1882 (Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunst-technik des Mittelalters und der Renaissance, hg. von R. Eitelberger von Edelberg, Bde. 16-18).
Leonardo	Kenneth Clark, <i>Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist</i> , New York 1939.		
Moments	Kenneth Clark, <i>Moments of Vision</i> , London 1981.		

Anmerkungen

Für die kritische Lektüre des Manuskripts möchte ich Lilo Ernst, Katharina Krause, Wolfger Bulst, Michael Cole, Ingo Herklotz, Wolf Löhr und Ulrich Pfisterer herzlich danken. Wichtige Anregungen ergaben sich aus den Diskussionen nach Vorträgen in Zürich und Florenz. Fiorella Superbi Gioffredi und Giovanni Pagliarulo (Villa I Tatti, Florenz) unterstützten meine Arbeit im Berenson-Archiv. Mrs Caroline Jane Clark, Saltwood Castle, erlaubte mir großzügig, aus unveröffentlichten Briefen ihres Schwiegervaters Kenneth Clark an Bernard Berenson zu zitieren. Eine wertvolle Hilfe waren Lorenza Melli, Gabriele Wimböck und Ralph Peters.

- 1 Marco Meneguzzo, *Leonardo da Vinci. Disegni. L’invenzione e l’arte nel linguaggio delle immagini*, Verona 1981, 305.
- 2 Vgl. Adolf E. Brinckmann, *Spätwerke großer Meister*, Frankfurt am Main 1925, die Zitate: 31, 18, 50, letzteres zu Leonardos sogenanntem ‚Selbstbildnis‘ in Turin; Kenneth Clark, *The Artist Grows*

Old, in: *Moments*, 160–180; ferner Hans-Joachim Raupp, *Der alte Künstler und das Alterswerk*, in: *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750*, Ausst.-Kat., Braunschweig 1993/94, 87-97 (Raupp kündigt hier auch eine Monographie zum Thema an; ich danke Ulrich Pfisterer, Hamburg, für den Hinweis).

- 3 Vgl. dazu zuletzt Margaret Mathews-Berenson, *Leonardo da Vinci and the ‚Deluge Drawings‘: Interviews with Carmen C. Bambach and Martin Clayton*, in: *Drawing*, XX/1, 1998, 7-9. (Hier wird die angebliche Regellosigkeit des Spätwerks romantisch mit der angeblichen Lähmung der zeichnenden Hand Leonardos verknüpft.)
- 4 Hidemichi Tanaka, *Leonardo da Vinci. La sua arte e la sua vita*, Suwa 1983, 290 (engl. Summary).
- 5 Bradley I. Collins, *Leonardo, Psychoanalysis and Art History. A Critical Study of Psychobiographical Approaches to Leonardo da Vinci*, Evanston 1997, 125 (mit Bezug auf K. Eissler).

- 6 Daniel Arasse, Léonard de Vinci. Le rythme du monde, Paris 1997, 115. Vgl. auch Roberta Villa, Leonardo, Mailand 1991, 17; ferner Richard A. Turner, *Inventing Leonardo*, New York 1993, 213; Curtis O. Baer, *Landscape Drawings*, New York o. J., 48; Frances Carey (Hg.), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, London 1999 (zugleich Begleitbuch zur Ausstellung im British Museum, Dezember 1999 – April 2000), 187.
- 7 Frank Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, 291-331.
- 8 Pietro C. Marani, *Leonardo, una carriera di pittore*, Mailand 1999, 303-335, ergänzt meine Beobachtungen durch den Verweis auf die komplementäre Trias von Naturbeobachtung, Schematisierung und Antikenrezeption beim späten Leonardo. Marani hat für den künstlerpsychologischen Hintergrund der ‚Sintflutzeichnungen‘ nur noch eine Randbemerkung übrig (333).
- 9 Vgl. dazu die Studie von Roy McMullen, *Mona Lisa. The Picture and the Myth*, New York 1977; ferner *Mona Lisa im 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat., Duisburg 1978; André Chastel, *L'illustre incomprise*, Paris 1988; Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, 310-332. Zum Mona-Lisa-Kult um 1900 jetzt Isa Bickmann, *Leonardismus und symbolistische Ästhetik. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Leonardo da Vincis in Paris und Brüssel*, Bern 1999.
- 10 Alexander Perrig, *Leonardo: Die Anatomie der Erde*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, 51-80. Perrigs Aufsatz wurde auch dem Katalog der umfangreichen Ausstellung von Naturstudien Leonardos aus Windsor Castle in Hamburg und Zürich 1983 und 1984 als Supplement beigelegt.
- 11 Ebd., 78, Anm. 86.
- 12 Ebd., 62.
- 13 Ebd., 61.
- 14 Ebd., 62.
- 15 Ebd.
- 16 Leonardos langes Ringen mit den Problemen des hydrologischen Kreislaufs, seine allmähliche Abkehr von der Leitvorstellung zoomorpher Analogien und seine in der Zeit der ‚Sintflutzeichnungen‘ definitive Präferenz des Niederschlagszyklus habe ich anderswo bereits detailliert nachgezeichnet; vgl. Frank Fehrenbach, ‚Mikrokosmos‘ und ‚Zweite Natur‘. Krise einer naturphilosophischen Analogie, in: *Naturstücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, hg. von Hans W. Ingensiep u. Richard Hoppe-Sailer, Ostfildern 1996, 42-68; vgl. auch ders. (wie Anm. 7), 215-229. Für Perrigs Deutung spricht auch unabhängig davon wenig. Schon die schlichte Beobachtung, daß auf einem der Blätter (W 12384) Blitze zucken und Wälder brennen, rückt den meteorologischen Hintergrund wiederum ins Bild (vgl. dagegen Perrig [wie Anm. 10], 62). Allerdings sucht man das Blatt unter den lediglich vier Zeichnungen, die Perrig kommentarlos auswählt (W 12381, 12380, 12382, 12385), vergeblich; es kann also auch nicht „richtig gereiht“ werden. Perrig, der stillschweigend von der einzigen nicht eigenhändigen Zeichnung der Gruppe (W 12381) ausgeht, marginalisiert auch die einzige thematisch aufschlußreiche Beschriftung, die sich auf den Zeichnungen befindet. Auf W 12380 heißt es: „della pioggia / farai li gradj della pioggia chadente in djuerse djsstantie eddj uarie oscurita / ella piu osscura fia piu vicina al mezzo della sua grossezza.“ Perrig erwähnt den Sachverhalt kurz, leugnet aber eine thematische Verbindung zwischen Regelsatz und Zeichnung: „Diese Notiz aber hat mit der Zeichnung selber nichts zu tun [...]“; eine Behauptung, die durch die nachfolgende Ergänzung erläutert wird: „[...] (sie scheint vor dieser aufs Blatt gekommen zu sein).“ (77, Anm. 66). Worin besteht hier der kausale Zusammenhang? Der Satz ist tatsächlich zuerst aufs Blatt gekommen. Die von Perrig geforderte Autopsie lehrt jedoch, daß die Tinte von Schrift und Zeichnung teilweise identisch ist. Außerdem ist die Tinte der Schrift bei der Überzeichnung noch nicht ganz abgetrocknet gewesen. Die Zeichnung beachtet peinlich genau die Schriftgrenzen. Perrig müßte in diesem Kontext Beispiele anführen, bei denen Leonardo zwischen Regelsatz und Zeichnung keinerlei inhaltliche Verbindung herstellt. – Leonardo spricht nirgendwo, auch nicht im von Perrig herangezogenen, Jahre vor den Zeichnungen entstandenen Codex Leicester davon, daß große Flüsse durch Explosionen entstehen. Ein Blick auf das kartographische Werk Leonardos lehrt, wie sich Leonardo Quellkonfluenz und Flußbildung wirklich vorstellte. (Vgl. dazu Giovanni M. Masucci, *Il disegno territoriale di Leonardo da Vinci. Il caso della Sologna*, Tesi di laurea, Universität Florenz [Facoltà di Architettura] 1995/96 [mit ausführlicher Bibliographie]; ferner: *Leonardo e le vie d'acqua*, Ausst.-Kat., Mailand 1983, Florenz 1983.) Der philologische Nachweis, daß Leonardo große Flüsse für Explosionsprodukte gehalten hat, steht noch aus. Die von Perrig hauptsächlich herangezogene Stelle Codex Leicester fol. 11B:11v (4) spricht nur von der temporären Freisetzung einer Wasserflut: „casi 27 [...] Come son vene che per terremoti o altri accidenti subito nascono e subito mancano [!]. E questo accadde in una montagna in savoia dove certi boschi profondorono e lasciarono uno balatro profondissimo e lontano circa 4 miglia di li si perse il terreno in certa spiaggia di monte e gittò

- una subita inondazione grossissima d'acqua la quale nettò tutta una vallata di teren lavorativi, vignie e case e fece grandissimo danno ovunque di scorse.“ Zur möglichen literarischen Quelle (Albertus Magnus, *De meteoris* III, ii, 18) vgl. die Anmerkung des Herausgebers mit Literaturhinweis in: *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*, hg. von Carlo Pedretti, Florenz 1987, 101. Die von Perrig als „Aderexplosion“ bezeichnete Darstellung W 12387 zeigt rechts unten ein Felstor mit Treppe, offensichtlich den Eingang eines Stollens! (Zur zusammengehörigen Gruppe der Kreide- bzw. Kohle-Zeichnungen W 12387, 12394, 12396, 12397 bereitet der Verfasser eine Studie vor, die den thematischen Zusammenhang mit der von Leonardo konsultierten ‚Meteorologie‘ des Aristoteles untersuchen wird.) – Zur Wirkungsgeschichte der Thesen Perrigs vgl. zuletzt bloß repetierend Roswitha Stewering, *The Relationship between World, Landscape and Polia in the ‚Hypnerotomachia Poliphili‘*, in: *Word & Image*, 14, 1998, 2-10; ferner Klaus Herding, *Freuds ‚Leonardo‘. Eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Theorien der Gegenwart*, München 1998, 27.
- 17 Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, Bern 1958.
- 18 Ebd., 73.
- 19 Ebd., 35.
- 20 Vgl. dazu Fehrenbach (wie Anm. 7), 215-229.
- 21 Hier scheint sich einmal mehr die Emanzipation von den langen Schatten mächtiger Ahnen zu wiederholen; Schatten, die aus nächster Nähe geradewegs auf die Basler Kathedra Gantners fallen: An den Pranger wird Jacob Burckhardt gestellt, der sich über die Einordnung ins Lager der Positivisten vermutlich nicht allzusehr gefreut hätte; vgl. Gantner (wie Anm. 17), 25.
- 22 Damit ist die „totale Erfassung des Genius Leonardo aus seinen eigenen schöpferischen Kräften“ gemeint (ebd., 35).
- 23 Vgl. Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, 2 Bde., Stuttgart 1949, Bd. 1: ‚Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung‘. Gantner reiht die Zeichnungen entsprechend nach dem „Gesichtspunkt einer immer mehr verkümmerten Räumlichkeit“ (wie Anm. 17, 205).
- 24 Ebd., 117; vgl. auch 55, 57, 185.
- 25 Vgl. zuletzt den Überblick bei Collins (wie Anm. 5). – Bei Herding (wie Anm. 16) bleibt die Problematik, um die es hier geht, ausgeblendet. Die grundsätzlichen (nicht nur philologischen) Einwände von Han Israëls, *Freuds Phantasien über Leonardo da Vinci*, in: *Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse*, 5, Heft 10, 1992, 8-41, und ders., *Antwort an Michael Schröter*, ebd., 209-226, werden von Herding nicht erwähnt.
- 26 „Wenngleich er Meisterwerke der Malerei hinterlassen, während seine wissenschaftlichen Entdeckungen unveröffentlicht und unverwertet blieben, hat doch in seiner Entwicklung der Forscher den Künstler nie ganz frei gelassen, ihn oftmals schwer beeinträchtigt *und ihn vielleicht am Ende unterdrückt*.“ (Sigmund Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig / Wien 1910, 1). – „Die Pubertätsentfaltung seines Wesens zum Künstler wird durch die frühinfantil bedingte zum Forscher überholt, die zweite Sublimierung seiner erotischen Triebe tritt gegen die uranfängliche, bei der ersten Verdrängung vorbereitete, zurück. Er wird zum Forscher, zuerst noch im Dienste seiner Kunst, später unabhängig von ihr *und von ihr weg*. [...] Das Forschen aber, das ihm nun das künstlerische Schaffen ersetzt, scheint einige der Züge an sich zu tragen, welche die Betätigung unbewußter Triebe kennzeichnen, die Unersättlichkeit, die rücksichtslose Starrheit, den Mangel an Fähigkeit, sich den realen Verhältnissen anzupassen.“ (Ebd., 66f.; Hervhn. v. Verf.).
- 27 Dmitry Sergewitsch Mereschkowski, *Leonardo da Vinci. Ein biographischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1903, 574.
- 28 Vgl. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, hg. von Rosanna Bettarini, Bd. IV, Florenz 1949: „Fece infinite di queste pazze, et attese alli specchi, e tentò modi stranissimi nel cercare olii per dipignere e vernice per mantenere l'opere fatte. [...] e vedendosi vicino alla morte, disputando de le cose catoliche, ritornando nella via buona, si ridusse a la fede cristiana con molti pianti [...] mostrava tuttavia quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo non avendo operato nell'arte come si conveniva.“ (35f.) – Vgl. Patricia Rubin, *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist*, in: *Art History*, 13/1, 1990, 34-46 (der Autorin entgeht die angesprochene Konfliktlage); zu Vasaris Leonardo vgl. auch Paul Barolsky, *Why Mona Lisa smiles and other Tales by Vasari*, University Park 1991.
- 29 „Sometimes this curiosity came in conflict with the desire of beauty; it tended to make him go too far below that outside of things in which art really begins and ends [!]. This struggle between the reason and its ideas, and the senses, the desire of beauty, is the key to Leonardo's life at Milan [...]“ (Walter Pater, *The Renaissance*, 4. Aufl., London 1893, 118).
- 30 Ebd., 110. Über das angebliche Medusenhaupt Leonardos schreibt Pater: „What may be called the fascination of corruption penetrates in every touch

- its exquisitely finished beauty.“ (111). Und auch im Lächeln der Figuren Leonardos finde sich „always [...] a touch of something sinister.“ (130).
- 31 Siehe Anm. 9.
- 32 Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 3. Aufl., Paris 1919 (textlich unveränderter Abdruck der Erstpublikation von 1894), 45-100.
- 33 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2. Aufl., Oxford 1986, 96-105.
- 34 Charles Ravaisson-Mollien (Hg.), *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, 7 Bde., Paris 1881-91; Teodoro Sabachnikoff, *Giovanni Piumati* (Hgg.), *I manoscritti di Leonardo da Vinci. Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*, Paris 1893; dies. (Hgg.), *I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale biblioteca di Windsor: Dell'anatomia, fogli A*, Paris 1898; dies. (Hgg.), *I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale biblioteca di Windsor: Dell'anatomia, fogli B*, Turin 1901; Girolamo Calvi (Hg.), *Il codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, Mailand 1909; Ove C. L. Vangensten, A. Fonahn, H. Hopstock (Hgg.), *Quaderni d'anatomia (I-IV)*, 6 Bde., Christiania 1911-16.
- 35 Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, 3 Bde., Paris 1906-13.
- 36 Vgl. zur materiellen Überlieferungsgeschichte der Zeichnungen Kenneth Clark (unter Mitarbeit von Carlo Pedretti), *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of H.M. The Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., London 1968, Bd. 1, IX-XV.
- 37 Vgl. zur Sammeltätigkeit Howards David Howarth, *Lord Arundel and His Circle*, New Haven u. a. 1985.
- 38 Vgl. Clark und Pedretti (wie Anm. 36), XIV.
- 39 Johann D. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1833, 235. Vgl. Fehrenbach (wie Anm. 7), 291, Anm. 2.
- 40 „[...] the effects of an inundation, as drawn at the time from nature“ (Mary Margaret Keymer Heaton, *Leonardo da Vinci and his works: consisting of a life of Leonardo da Vinci by Mrs. Charles W. Heaton; an essay on his scientific and literary works by Charles Christopher Black; and an account of his most important paintings*, London / New York 1874, 289). – Ob die inzwischen aus dem Band gelösten Zeichnungen 1878 auf der Leonardo-Ausstellung der Grosvenor Gallery in London zu sehen waren, bleibt eine offene Frage (vgl. Clark und Pedretti [wie Anm. 36], XV).
- 41 Jean Paul Richter, *Leonardo*, London 1880, 106.
- 42 Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., London 1883, Bd. 1, 305 und 307; Pl. XXXIV.
- 43 Richter reproduzierte auch die Randzeichnungen von W 12665r und v (Pl. XXXV), die Skizzen von Codex Atlanticus fol. 79rc / 215r (Pl. XXXVIII) sowie W 12404 (Pl. XL), das Richter für die Darstellung einer vulkanischen Eruption, evtl. des Ätna, hält; vgl. Anm. zu Richter § 610. Alle Katastrophendarstellungen weisen relativ distinkte Gegenständlichkeiten bzw. Figurationen auf, auch Codex Atlanticus fol. 79rc / 215r, das Felsquader zeigt, die auf eine Wasserfläche stürzen. Obwohl Richter dies nicht expliziert, mag diese Skizze für ihn den architektonischen Katastrophenkontext der ‚spianamenti di città‘ reflektiert haben.
- 44 Vgl. Richters Anmerkung zu § 608, Zeile 81.
- 45 Vgl. Paul Müller-Walde, *Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, München 1889. – Diesem Pionierwerk gingen an bedeutenderen Beiträgen lediglich Uziellis quellenkritische Aufsatzsammlungen (Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Florenz 1872 und 1884), Ludwigs Edition des ‚Trattato della Pittura‘ (Heinrich Ludwig [Hg.], *Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus 1270 ...*, 3 Bde., Wien 1882) und Richters Anthologie voran. – Vgl. auch Gustav Droysen, *Leonardo da Vinci*, in: *Preussische Jahrbücher*, XIX/5, 1868, 487-539; Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci. L'artiste et le savant. Essay de biographie psychologique*, Paris 1892, bes. 459.
- 46 Adolf Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld 1898, 119f.
- 47 Vgl. Eugène Müntz, der Leonardos Sturm- bzw. ‚Sintfluttexte‘ teilweise zitiert, bezeichnenderweise im Kapitel ‚Léonard poète‘ (Eugène Müntz, *Léonard de Vinci*, Paris 1899, 286ff.). – Vgl. dagegen Valérys sachlichen Hinweis auf die Bedeutung der Dynamik bei Leonardo: ‚Comme si les variations des choses lui paraissaient dans le calme trop lentes, il adore les batailles, les tempêtes, le déluge. [...] Voir la description d'une bataille, du déluge, etc., au ‚Traité de la peinture‘ et dans les manuscrits de l'Institut. [...] Aux manuscrits de Windsor se voient les dessins des tempêtes, bombardements, etc.‘ (wie Anm. 32, 72).
- 48 Beispielsweise Edmundo Solmi, *Leonardo*, Florenz 1900.
- 49 Vgl. Clark und Pedretti (wie Anm. 36), Bd. 1, XV.
- 50 Edouard Rouveyre (Hg.), *Léonard de Vinci, Feuilles inédites, reproduits d'après les originaux conservés à la Bibliothèque du Château de Windsor*, 23 Bde., Paris 1901. – Interessanterweise wurden (zumindest im Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, *Études et dessins sur l'atmosphère*; die Gesamtauflage betrug 100 Exemplare) die Zeichnungen W 12382, 12384 und 12378

- höhenverkehrt eingeklebt; offensichtlich waren die Darstellungen zu ‚abstrakt‘. – Der Band enthält übrigens auch die (aufwendig gerissenen) Faksimiles der ‚Sintfluttexte‘ von W 12665.
- 51 Mario Cermenati, *La geologia e le arti del disegno*, in: *Rivista d'Italia*, Mai 1905, 778f.
- 52 Gleich zu Beginn des Leonardo gewidmeten, auf 251 Nummern beschränkten Katalogteils bekennt er: „It is my intention to catalogue such only of Leonardo's drawings as reveal his activity as an artist. It is not always easy to distinguish between sketches which show him in this light and such as do not; and I have used my own discretion in the matter, being guided somewhat by convenience.“ (Drawings, Bd. 2, 57).
- 53 Nr. 1240-1245: „Five sheets with studies of rock and storms. One with the pen, the others in black chalk. One of them containing small figures which may represent the Vision of Ezekiel. Richter, plate 37“ und Nr. 1246-1250: „Five other studies of storm effects. Black chalk. Richter, plates 34, 39“. Ebd., 67.
- 54 „They either were illustrations to his writings, done rapidly and neatly but with no intention that they should possess aesthetic quality, or they were studies from nature meant for Leonardo's own eyes alone [...]“ Ebd., Bd. 1, 147f.
- 55 Gustavo Frizzoni, *Leonardo da Vincis und Hans Holbeins d. J. Handzeichnungen in Windsor*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F., 1, Leipzig 1890, 245-248, hier 245.
- 56 Marie Herzfeld, *Leonardo da Vinci. Der Denker, Forscher und Poet*, 3. Aufl., Jena 1911 (Erstausgabe 1904; ein Pendant zu Solmis Text-Edition von 1899) übergeht im hundertsechzigseitigen Vorwort sowohl die Sintflutzeichnungen als auch die thematisch verwandten Texte Leonardos. Die Autorin erwähnt lediglich die Hypothese einer allmählich vertrocknenden und schließlich verbrennenden Erde von Codex British Museum fol. 155v (ca. 1492). Sie gibt auch gleich die Begründung ihres selektiven Verfahrens: „Er rechnet mit Millionen [!] Jahren; das wüst Katastrophale ist ihm, wie Goethe, wider den Geschmack.“ (CL). Leonardo, der Neptunist! Damit bewegt sich Herzfeld – wenige Jahre vor Freuds Studie – im Rahmen des zeitgenössischen Leonardo-Bildes, das kurz zuvor in Dmitry Mereschkowskis populärem Roman farbenreich ausgeführt wurde.
- 57 Vgl. Woldemar v. Seidlitz, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 2 Bde., Berlin 1909. Auch hier bleiben die ‚Sintflutzeichnungen‘ und die verwandten Texte unerwähnt. Allerdings fügt von Seidlitz der späteren Deutungsgeschichte einen wichtigen Mosaikstein hinzu, wenn er die hypothetischen erdgeschichtlichen Katastrophenszenarien Leonardos rühmt und zugleich als letzte Worte des Philosophen bezeichnet (vgl. Bd. 2, 265). Zwei Jahre später veröffentlichte von Seidlitz eine Inventarliste der Leonardoblätter in Windsor (I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor, in: *L'Arte*, XIV, 1911, 269-89). Im Vorwort des ohne Abbildung und Kommentar publizierten Verzeichnisses faßt der Autor einige für Leonardo typische Thematika und Forschungsfelder zusammen, wozu auch „dei paesaggi ripieni d'un sentimento tutto moderno“ zählen. Im anschließenden Inventar werden drei Zeichnungen der ‚Sintflutgruppe‘ unter „Paesaggi“ rubriziert, außerdem W 12376.
- 58 Theodore A. Cook, *The Curves of Life. An Account of Spiral Formations and their Application to Growth in Nature, to Science and to Art; with Special Reference to the Manuscripts of Leonardo da Vinci*, London 1914 (Reprint New York 1979). Cooks sicherlich vom Art Nouveau und Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ (1899) angeregtes Buch lenkt den Blick des Lesers erstmals auf das Leitmotiv der Spirale, das zahlreichen abgebildeten Zeichnungen Leonardos zugrundeliegt. Neben der suggestiven Zusammenstellung mit Muscheln und Schneckenhäusern versäumt es der Autor jedoch, Schlüsse zu ziehen, die über die viel-sagende Verbindung zwischen Natur und Schönheit (Kunst) hinauszugehen erlauben. Damit wird Cook – noch vor dem einflussreichen „On Growth and Form“ des Biologen D'Arcy Wentworth Thompson (1917) – zum Avantgardisten einer Literaturform, die im Zeichnen der „fraktalen Schönheit der Natur“ wieder einmal Konjunktur hat.
- 59 Giuseppe de Lorenzo, *Le pessimisme de Léonard et de Michel-Ange*, in: M. Mignon (Hg.), *Léonard de Vinci 1519-1919*, Rom 1919, 205-212 (für De Lorenzo ist es die Misanthropie Leonardos, die ihn „dans une autre vanité d'un ordre supérieur, dans la science“ Zuflucht nehmen ließ; ebd., 212).
- 60 Vgl. Study, 1ff.; Wilhelm von Bode, *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlin 1921; Rachel Annand Taylor, *Leonardo the Florentine*, London 1927; Edward McCurdy, *The Mind of Leonardo*, London 1928.
- 61 Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna 1919, bildet die große Zeichnung W 12376 ab und betitelt sie – gegen Richter, Rouveyre, Berenson usw. – als Studie für die ‚Schlacht von Anghiari‘. – Edmund Hildebrandt, *Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk*, Berlin 1927, erwähnt hingegen weder ‚Sintflutzeichnungen‘ noch -texte. Das explodierende Felsmassiv von W 12387 wird kleinformatig abgebildet und lakonisch als „Felsformationen“ bezeichnet. – Auch bei Oswald Sirén, *Léonard de Vinci. L'artiste et l'homme*, 3 Bde., Paris / Brüssel 1928, bleibt die ‚Sintflutgruppe‘ im engeren Sinne ausgespart. In den ausgedehnten

- ten Abbildungsteil wurden aber die Zeichnungen W 12376 und 12388 aufgenommen. Sie erscheinen unter dem Titel „Comment on représente le Déluge“ – eine *mélange* der Überschriften von W 12665v und Tratt., § 147.
- 62 Anny E. Popp, Leonardo da Vinci. Zeichnungen, München 1928.
- 63 Vgl. ebd., 23.
- 64 „Es ist, als wäre man in die Räder der Maschinerie Natur hineingeraten.“ (ebd., 20).
- 65 Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München 1929, bemerkt hinter den ‚Sintflutzeichnungen‘ Leonardos Faszination von Kampf und Antagonismen. Für den Autor führt ein direkter Weg von der ‚Schlacht von Anghiari‘ über die Rötelzeichnung W 12332 (die sogenannte ‚Pazzia bestialissima‘) zur ‚Regenserie‘. Mit dieser Bezeichnung erweist Suida Popp direkt seine Reverenz; ihr sei „nur in Einzelheiten zu widersprechen“. In Suidas Leonardo wird Pops expressionistische Emphase aber auch gleich wieder theologisch gebunden: „Und das Letzte, was Leonardo, der Weise, über Kampf empfand und aussprechen wollte, vollzog sich schon jenseits von Lust und Leid der Menschen, in den kosmischen Regionen, in denen die Urkräfte nach unerforschlichen [!], ehernen Gesetzen walten. So entstand die ‚Regenserie‘, in welcher dieser gewaltigste Geist sein höchstes Künstlertum in Demut seinem Schöpfer zu Füßen legte.“ (145f.).
- 66 Vgl. Heinrich Bodmer, Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart / Berlin 1931. Im Abbildungsteil finden sich die Zeichnungen W 12401 und 12388 sowie aus der ‚Sintflutgruppe‘ im engeren Sinne W 12379, 12384 und 12377. Ihr Thema wird lakonisch als „Sturmflut“ bezeichnet; die Wirbelsturmdarstellungen sind „in geringelten Schlangenlinien aus den Wolken hervorbrechende Sturzbäche“. Aber es fällt doch auf, daß die beiden zuletzt genannten Blätter den Band abschließen.
- 67 Maria Lessing, Leonardo da Vinci’s ‚Pazzia bestialissima‘, in: Burlington Magazine, 64, 1934, 219-31.
- 68 APW, 189.
- 69 Kenneth Clark, A Note on Leonardo da Vinci, in: Life and Letters, 2, Februar 1929, 122-132, hier 122.
- 70 Schon am 4.6.1931 (Brief an Berenson, AB) kündigt Clark die Publikation für den Herbst desselben Jahres an. Daß sich die Publikation so lange hinzog, lag – neben den zunehmenden beruflichen Belastungen Clarks und der unzureichenden Manuskriptvorlage – auch an der Überarbeitung zahlreicher Katalogtexte (vgl. Brief Clarks an Berenson vom 26.11.1933, AB).
- 71 „The catalogue remains my only claim to be considered as a scholar.“ (APW, 176). – Vgl. die Rezension von Charles Holmes, in: Burlington Magazine, 67, 1935, 45-47.
- 72 Corpus, Bd. 1, XV.
- 73 Ebd., 47.
- 74 Ebd., XXXIII; vgl. Ludwig von Pastor, Die Reise des Cardinals Luigi d’Aragona [...], beschrieben von Antonio de Beatis, Freiburg 1905, 143.
- 75 Corpus, Bd. 1, XXXII.
- 76 Ebd.
- 77 Ebd., XXXI.
- 78 Ebd., 47.
- 79 Ebd., 48.
- 80 „[...] the most complete exhibitions of a state of mind which that objective age produced, and they horrify us [...]“ (Ebd., XXXIf.).
- 81 Ebd., XXXI.
- 82 Ebd., XXXII.
- 83 Ebd., 131.
- 84 „Yet it [Freuds Leonardostudie] helps our conception of Leonardo’s character by insisting that he was abnormal.“ (Leonardo, 5). – Zu Clarks Freudrezeption vgl. die knappe, aber ausgezeichnete Einführung von Martin Kemp, Clark’s Leonardo, in: Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Harmondsworth u. a., revidierte Neuausgabe 1988, 17-35, hier 22.
- 85 Das Werk geht auf sechs Ryerson Lectures an der Yale University 1936 zurück, wurde aber für die Publikation überarbeitet und erweitert.
- 86 Vgl. Secret, Clark, 145.
- 87 Leonardo, 166.
- 88 Ebd., 165.
- 89 Ebd., 170.
- 90 Ebd., 169.
- 91 Ebd., 168.
- 92 Ebd., 169.
- 93 Ebd., 181.
- 94 Schon im Aufsatz von 1929 wird die tragische intellektuelle Isolation Leonardos betont und – gegen Valéry’s These einer unterschwelligten Einheit (eben Leonardos ‚méthode‘) von Kunst und Wissenschaft – die theoretischen Interessen Leonardos als Kraftverschwendung (frustrated energy) bezeichnet (vgl. Anm. 69, 128f.).
- 95 Kenneth Clark, La fine del mondo firmata Leonardo, in: Bolaffi Arte, 119, 1982, 53-59, hier 59. – Vgl. auch ders., Leonardo e le curve della vita, XVII. Lettura Vinciana, Florenz 1979: „Egli [Leonardo] non era umanista [...]. Le curve della vita diventano le curve della morte.“ (15).
- 96 Ebd.; vgl. auch ebd., 70. – „Und diese Gefühle, oder um es schärfer zu formulieren, diese Besessenheit, die lange in relativ naturalistischen Studien ihre Befriedigung fand, verlangte allmählich eine symbolische Form. [...] Diese Sintflut-Zeichnungen sind keine wissenschaftlichen Darstellungen, es sind symbolische Bilder.“ (ders., Einleitung, in: Leonardo da Vinci. Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle,

- Ausst.-Kat., Hamburg / Zürich 1983/84, 9-12, hier 12).
- 97 Vgl. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, 2. Aufl., London 1950 (Erstauflage 1949), 46; vgl. ders. 1982 (wie Anm. 95); 1979 (wie Anm. 95), 15.
- 98 Ebd., 11.
- 99 Katherine S. Dutton, *The Other Side of Kenneth Clark's „Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist“: An Analysis of his Approach to Art History*, MA Thesis, Michigan State University, 1989, bleibt an der Oberfläche des Themas.
- 100 Das geht über die allgemeine Charakterisierung des künstlerischen Alterstils, die Clark später gibt, weit hinaus („A sense of isolation, a feeling of holy rage, developing into what I called transcendental pessimism; a mistrust of reason, a belief in instinct.“ [wie Anm. 2, 174]).
- 101 Briefentwurf Aby Warburgs an Adolph Goldschmidt (August 1903); vgl. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2. Aufl., Oxford 1986, 143.
- 102 Clark hatte nach eigenem Bekunden schon 1920 (als Sechzehnjähriger) den Wunschtraum, Berenson bei der Revision seiner „Drawings“ zu assistieren (APW, 76f.). Charles Bell, der Clark in Villa I Tatti einführte, hielt Berenson hingegen für einen Scharlatan (ebd., 129). Clark faßt bei der ersten Begegnung eine starke Abneigung gegen Berenson (ebd.). – Zum Berenson-Kreis in Florenz vgl. zuletzt Richard M. Dunn, *Geoffrey Scott and the Berenson Circle. Literary and Aesthetic Life in the Early 20th Century*, Lewiston 1998.
- 103 „All the work I do in the history of art will have foundations in what I learnt with you [...]“ (Brief Clarks an Berenson vom 20.6.1929, AB). – „You must never doubt that my admiration for you is combined with great affection – more than my way of writing will allow to show. But to me our relations must always be those of master & pupil.“ (Brief Clarks an Berenson vom 1.1.1938, AB).
- 104 Vgl. Sylvia Sprigge, *Berenson. A Biography*, London 1960, 15. (Berenson bezog im 36. Lebensjahr Villa I Tatti). – Zur komplexen Entstehungsgeschichte der Biographie vgl. Frances Fowles, *Sylvia Sprigge and the ‚Sage of Settignano‘. Berenson's First Biographer*, in: *Apollo*, CXLIV/417 (n. s.), 1996, 16-20.
- 105 Vgl. OH, 108.
- 106 Berenson konvertierte bereits 1891 in Monte Oliveto; vgl. Sprigge (wie Anm. 104), 110. Clark konvertierte kurz vor seinem Tod 1983; vgl. *Secrest, Clark*, 262f.
- 107 Vgl. *Secrest, Berenson*, 333.
- 108 Vgl. Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge / London 1987, 453.
- 109 *Secrest, Berenson*, 333.
- 110 FP, 67.
- 111 Ebd., 66. – Instruktive Überlegungen zu Methode und Ästhetik Berensons bei Alberto Montanari, *Soggettività critica di Berenson fra metodo morelliano e l'estetica crociana*, in: *Antichità viva*, VIII/6, 1969, 16-21; Carlo L. Raghianti, *Storia e mitografia della cultura artistica*, in: *Critica d'Arte*, XLI, n. s. 147, 1976, 9-13 (Einfluß der deutschen Einfühlungsästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts); Sydney J. Freedberg, *Some Thoughts on Berenson, Connoisseurship, and the History of Art*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 3, 1989, 11-26 (das rationale Exerzitium des Kenners); Hayden B. J. Maginnis, *The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond*, in: *Art History*, 13/1, 1990, 104-117 (kulturelle Formierung der Sinne); David A. Brown, *Bode and Berenson: Berlin and Boston*, in: *Kennerchaft. Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F., Bd. 38, 1996, 101-106 (Entwicklung der Zuschreibung, vom Dogma zur Arbeitshypothese).
- 112 „But Leonardo's mind was a universe whereof painting and sculpture were scarcely more than outlying continents.“ (*Drawings*, Bd. 1, 147).
- 113 Ebd., 148.
- 114 Ebd., 165. Die Zeichnung ist in Bd. 2 abgebildet.
- 115 Study, 1.
- 116 „[...] nella prima ricor-dazione della mia infanzia e mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra“ (*Codex Atlanticus*, fol. 66vb / 186v).
- 117 Berenson konnte sich bei seiner Ablehnung einer psychologisierenden Kunstgeschichte auf Hildebrand berufen; vgl. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 3. Aufl., Straßburg 1913, 96f.
- 118 Die Terminologie verweist auf die Parapsychologie von Morton Prince, der häufiger Gast der Villa I Tatti war; vgl. Samuels (wie Anm. 108), 179.
- 119 Study, 1.
- 120 Ebd., 2.
- 121 Ebd., 4.
- 122 Ebd., 5.
- 123 Ebd.
- 124 Ebd., 8.
- 125 Ebd., 11.
- 126 Vgl. ebd., 12. – Vgl. auch FP, 52-56 (Kunstgenuß als Rausch ohne Drogen, als gefahrlose Intensivierung des Lebensgefühls); ders., *Aesthetics and History*, 3. Aufl., London 1955, 68 (Kunstbetrachtung als mystische Erfahrung) und ebd., 80 (Verschmelzen von Betrachter und Kunstwerk); zum kompensatorischen Charakter von Berensons Ästhetik vgl.

- Mary Ann Calo, Bernard Berenson and the Twentieth Century, Philadelphia 1994, 66.
- 127 Vgl. Study, 12.
- 128 Ebd., 25f. – Vgl. Pater (wie Anm. 29), 132: „She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave [...]“ – Berenson konnte Paters Leonardo-Kapitel auswendig; vgl. Study, 4. Clark berichtet, daß der Text von vielen Zeitgenossen seiner Jugendzeit auswendig gelernt wurde; vgl. Kenneth Clark, Walter Pater, in: Moments, 130–142, hier 135.
- 129 Study, 4; Mereschkowski (wie Anm. 27), 578.
- 130 „[...] it had the more immediate effect of killing Florentine Art.“ (Study, 23). – Vgl. ebd., 33 (Wissenschaftlichkeit ruinierte schon die Kunst von Uccello, Baldovinetti und Verrocchio) und 25.
- 131 Ebd., 32.
- 132 „Perhaps Leonardo was only the greatest of cranks.“ (ebd., 34).
- 133 Vgl. auch Bernard Berenson, Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi, in: Bollettino d'Arte, 27/6, 1933, 241–264, bes. 246.
- 134 Study, 13.
- 135 Ebd., 33.
- 136 „Life is impoverished, not enriched by the fanatical adherence to one desire, one ideal, one dream fostered and permitted to hypnotize and mesmerize us into action. Few of the worst horrors of history are due to other causes, and it alone is responsible for the most monstrous horror of all which is being enacted now.“ (Ebd., 34).
- 137 Sprigge (wie Anm. 104), 242.
- 138 Vgl. ebd., 142. – Vgl. Berensons Gegenüberstellung des bewohnbaren Raumes bei Perugino und Raphael und der „terra di sogni“ Leonardos in: Umberto Morra, Colloqui con Berenson, Mailand 1963, 215f. (11.12.1936).
- 139 Vgl. dazu auch Gantner (wie Anm. 17), 34.
- 140 Vgl. Ernest Samuels, Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur, Cambridge / London 1979, 179.
- 141 Vgl. Hildebrand (wie Anm. 117), 27, 41, 84. Zum gemeinsamen Paradigma der griech. Klassik vgl. ebd., 27 und Study, 33; zu Berensons Hildebrandlektüre Samek Ludovicis Einführung in: Adolf Hildebrand, Il problema della forma, Florenz / Messina 1949, sowie recht ausführlich, aber Berenson zu einseitig als Vertreter einer Ästhetik der ‚pura tattilità‘ festlegend Giuseppe Basile, La teoria della pura visibilità nella costituzione del pensiero di Bernard Berenson, in: Commentari, n. s., XV/3–4, 1964, 262–269; ferner Calo (wie Anm. 126), 56f., und, gründlich das kunstwissenschaftliche Milieu Italiens um 1900 miteinbeziehend, Laura Iamurri, Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana, in: Prospettiva, 87–88, 1997, 69–90.
- 142 Wirklich populär wurde die ‚Mona Lisa‘ ja erst durch ihr Verschwinden, was wiederum Kritik und Spott provozierte (z. B. bei D'Annunzio, Duchamp [1919], den italienischen Futuristen) vgl. McMullen (wie Anm. 9), 197–220; ferner Samuels (wie Anm. 108), 214.
- 143 Vgl. zum Hergang ausführlich Edward Fowles, Memoires of Duveen Brothers, London 1976, 81. – Das Petersburger Gemälde war nicht der einzige Leonardo, der für Berenson beinahe zum Desaster wurde. Ein zweites Gemälde – das angeblich von Leonardo stammende ‚Original‘ der Pariser ‚Belle Ferronière‘ – gefährdete Jahre später sogar die Existenz Berensons. Duveen war in den 20er Jahren Hauptangeklagter in einem spektakulären Kunstprozeß, in dessen Verlauf es nicht nur um die Glaubwürdigkeit kunsthistorischer Zuschreibungspraxis ging, sondern bei dem Duveens höchst filigranes ökonomisches System insgesamt zur Disposition stand. Berenson mußte bereits 1923 unter Eid zugeben, mit dem Midas des Kunsthandels in einem festen Arbeitsverhältnis zu stehen, was die Maske des reinen, gelegentlich Expertisen ausstellenden Kenners und Ästheten zerstörte. (Noch in den zwanziger Jahren versicherte Berenson seinen Besuchern gelegentlich, niemals etwas mit Händlern zu tun gehabt zu haben; vgl. A. K. McComb, The Anglo-Americans in Florence, in: English Miscellany, 17, 1966, 279–310 [282].) Spiegelbildlich zu seinem extrem wandlungsfähigen Urteil über Leonardo, wurde vor Gericht – also öffentlich – deutlich, wie Berenson Zu- und Abschreibungen im Falle Leonardos offensichtlich äußerst willkürlich handhabte. Man muß nicht Colin Simpsons unbewiesener Behauptung folgen, daß Duveen den jungen Clark über Londoner Verbindungen (Lord Esher) für einen wissenschaftlichen ‚Entlastungsangriff‘ in Windsor zu verwenden suchte, denn Clark erhielt erst 1930 den Posten (vgl. Clark und Pedretti [wie Anm. 36], Bd. 1, VII. – Brief Clarks an Berenson vom 10.9.1930, AB), aber bereits im Oktober 1929, im Monat des Börsencrashes, hatten sich Duveen und seine Gegnerin auf einen Vergleich geeinigt. Andererseits akzeptierte Clark den Posten am Ashmolean in Oxford 1931 vor allem wegen der größeren Entfernung zum Kunsthandel, mithin auch zu Duveen: „[...] it really gets me out of the Burlington world far more than into it. [...] None of the Burlington – Bond St. gang have any pull there.“ (Brief an Berenson vom 22.6.1931, AB). – Festzuhalten bleibt, daß durch ‚Leonardo‘ bis 1929 unentwegt Sand ins Getriebe der geschäftlichen Verbindungen Berensons gestreut wurde. – Vgl. zum Vorgang: Samuels (wie Anm. 108), 315ff.; Samuel N. Behrman, Duveen, Boston / Toronto 1972, Abb. 108 (Erstausgabe New York 1951); Nicky Mariano, Fourty Years

- with Berenson. With an Introduction by Sir Kenneth Clark, London 1966, 81; Fowles (diese Anm.), 132ff. Mit Vorsicht zu genießen: Andrew Decker, *The Multimillion Dollar Belle*, in: *Art News*, 84/6, 1985, 86-97; Colin Simpson, *Artful Partners*. Bernard Berenson and Joseph Duveen, New York 1986, 242f. (vgl. die kritische Rezension von Donald Garstang, in: *Apollo*, 126, 1987, 299, und die Bemerkungen von Freedberg [wie Anm. 111, 22]). – Einfühlsame Überlegungen zum Verhältnis von Kennerschaft und Kunsthandel, Ökonomie und Didaktik bei Berenson im Aufsatz von Patricia Rubin, Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance, in: Marcello Fantoni (Hg.), *The Anglo-Americans in Florence. Idea and Construction of the Renaissance* (Proceedings from the Conference, Georgetown University, Villa ‚Le Balze‘, Fiesole, 19-20 June 1997), Rom 2000, 207-221. Vgl. auch David A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting. A Handbook to the Exhibition*, Washington 1979. – Man beachte im übrigen die unveränderte Wiederholung der unbarmherzigen Abwertung Leonardos in Bernard Berenson, *Verrocchio e Leonardo, Leonardo e Credi*, in: *Bollettino d'arte*, 27/5, 1933, 193-214, hier 193.
- 144 In Clarks Autobiographie wird der Sachverhalt bezeichnenderweise etwas anders geschildert: Berenson bleibt unerwähnt (APW, 175). Vgl. aber Samuels (wie Anm. 108), 356.
- 145 Clarks Hauptaufgabe bestand in der Kontrolle von Maß- und Materialangaben; daneben fungierte er in Villa I Tatti vor allem als *jeune fille de la maison*, reichte Tee und Sandwiches etc. (vgl. APW, 152, 163f., 170).
- 146 Secrest, Clark, 57. – Auf der anderen Seite beabsichtigte die neugegründete History of Art Society, der Clark 1929 als Sekretär angehörte, als ersten Band der geplanten Übersetzungsreihe Wölfflins ‚Grundbegriffe‘ zu publizieren; vgl. den Aufnahmeantrag, den Clark am 15.3.1929 Berenson sandte (AB).
- 147 APW, 34.
- 148 Die Idee dazu stammte von Charles Bell; Jane Clark hielt in Florenz zäh am Projekt fest, als ihr Ehemann schon aufgeben wollte (APW, 108, 172).
- 149 „The lists will be an everlasting blessing, especially for people like myself who, though fond of the attribution game, would like to take [?] another approach to the study of art.“ (Brief an Berenson aus London, August 1928, AB). – Schon das ‚Gothic Revival‘ hatte eine explizit kulturgeschichtliche Stoßrichtung; vgl. Kemp (wie Anm. 84), 19f.
- 150 Der Brief, in dem Clark vom Abbruch dieses Projekts berichtet, ist signifikant: Schuld sind die „rows of pale & serious German youths bowed with research“, die er an der Hertziana kennenlernt und die sich alle mit dem Barock beschäftigen. Im selben Brief bedankt sich Clark aber über Berensons Lob des ‚Gothic Revival‘ vielsagend: „At least it will be the only book I shall ever write which contains something unknown to you.“ (undatiertes Brief Clarks an Berenson aus Rom [Villa Hassler], wahrscheinlich 1928, AB).
- 151 Vgl. APW, 164f. (die Hochzeit wurde beinahe heimlich am 10.1.1927 gefeiert). – Clark wird ‚krank‘, als er Jane in Villa I Tatti vorstellen soll (ebd., 167f.). Vgl. auch Mariano (wie Anm. 143), 133; Samuels (wie Anm. 108), 362.
- 152 Brief Berensons an Clark vom Mai 1929 aus Baalbek, AB; vgl. auch Samuels (wie Anm. 108), 363.
- 153 Vgl. APW, 190. (Clark, der von Warburg während des zweistündigen Vortrags unentwegt fixiert wurde, verstand kaum Deutsch. Er vergleicht Warburg mit Hölderlin.) Vgl. zum Vortrag auch Gombrich (wie Anm. 101), 271-273. Berenson wußte offensichtlich selbst nicht genau, was sein Assistent in den Uffizien bearbeitete. Im ‚Kündigungsbrief‘ vom Mai 1929 heißt es: „I have no clear idea of what you have done already. I understand that you have gone over the Uffizi drawings. For this and any other work of the same nature that you have done already, including corrections and amplifications at Windsor, if you choose to let me have them, I shall give you full credit.“ (AB).
- 154 Sprigge (wie Anm. 104), 13. – Vgl. Clarks diplomatische Wendung gegenüber Berenson anlässlich Wittkowers Palladio-Beiträgen: „I agree with your general estimate of the Warburg, but their by-products are excellent.“ (Brief vom 22.5.1948, AB).
- 155 Samuels (wie Anm. 108), 384. – Zum Einfluß Duveens auf Walkers Berufung vgl. Thomas Hoving, *The Berenson Scandals. An Interview with Colin Simpson*, in: *Connoisseur*, Oktober 1986, 132-137, hier 134f.
- 156 Die Leonardogemälde gehören nicht zu den eindrücklichsten Erinnerungen an den Band mit Louvre-Reproduktionen, den ihm sein Vater zu Weihnachten 1910 schenkte (APW, 48); im Kontext der Studien im Ashmolean Museum wird Leonardo ebenfalls nicht erwähnt (ebd., 105f.), auch nicht anlässlich der ersten Besuche der Uffizien (aber Clark sinkt buchstäblich vor Piero della Francesca in die Knie – übrigens angesichts der kleinformatigen Porträtafeln eine erstaunliche Reaktion; APW, 131). Der Entschluß, sich ab 1928 mit Leonardo zu befassen, verdankt sich laut Clark eher pragmatischen Überlegungen (ebd., 175).
- 157 Vgl. Berenson (wie Anm. 143).
- 158 In Clarks Autobiographie wird stattdessen darauf hingewiesen, daß er schon als Jugendlerner in Winchester Berensons ‚Florentine Painters‘, ‚Central

- Italian Painters of the Renaissance' und ‚andere Werke' gelesen habe und von ihrem „dogmatic tone“ tief beeindruckt gewesen sei (APW, 76f.).
- 159 Wohl aber gegenüber Mary Berenson! Vgl. die Briefe Clarks an sie vom 20.5. und 15.6.1928, AB (im letzteren berichtet Clark stolz von einer Correggio- und einer Beccafumi-Zeichnung, die er erworben habe: „Soon I shall believe that I own Leonardo's & Michelangelos [sic].“).
- 160 Noch in Clarks posthumer Würdigung von Berenson (in: Burlington Magazine, 102, 1960, 381-386) wird Berensons Leonardokritik mit keinem Wort erwähnt, obwohl Clark recht ausführlich auf Berensons Ablehnung einzelner Maler eingeht. Äußerst signifikant dann das Resümee: „The lists, on the other hand, were continually expanding; and so the essays published between 1903 and 1940 are not criticism, but connoisseurship – footnotes to the lists.“ (Ebd., 385).
- 161 APW, 142.
- 162 Auch das etwas gemilderte Urteil kann aber nicht erklären, warum Berenson in der Neubearbeitung der ‚Drawings' den hymnischen Ton der Erstauflage kaum verändert. Vgl. Berensons Hinweis von 1933 auf die Gültigkeit seines ursprünglichen Ansatzes: wie Anm. 143, 196.
- 163 Drawings, Bd. 1, 148.
- 164 In Clarks Antwortbrief auf Berensons ‚Kündigung' schildert er, daß ein gewisser A. H. Pollen eine Entwurfsskizze Leonardos für dessen (geplante) *Madonna del Gatto* besitze und diese im Kontext eines Buchs über Leonardos Zeichnungen publizieren wolle. „He has asked me to write the work. I have refused saying that any material I had collected on Leonardo was collected for the Florentine Drawings, but that argument doesn't apply now.“ Clark weist zuletzt darauf hin, daß das Buch von einem anderen geschrieben werde, wenn er ab sage, und bittet Berenson höflich um seinen Rat. (Brief Clarks an Berenson vom 20.6.1929, AB). Im übrigen würden die Notizen, die er sich zu Leonardo in Windsor gemacht habe, nur Ergänzungen und unbedeutende Korrekturen zu den ‚Drawings' enthalten (Brief Clarks an Berenson, Ende Juni 1929, AB). – Am 16.8.1929 informiert Clark Berenson darüber, im folgenden Frühjahr an seinem Buch über das ‚Classical Revival' in Italien arbeiten zu wollen, aber bezeichnenderweise nicht in Florenz (das Deutsche Kunsthistorische Institut wird m. W. in den Briefen Clarks an Berenson zumindest vor 1945 nicht erwähnt!), sondern an der Hertziana in Rom („The Hertziana is the perfect library for the purpose.“). Vgl. auch den Brief Clarks an Berenson vom 25.11.1929, AB. – Noch im Brief, in dem Clark gegenüber Berenson sein Engagement in Windsor ankündigt (10.9.1930, AB), versucht er die Tatsache, daß sich ungefähr 100 (!) Zeichnungen Leonardos aus Windsor nicht in Berensons ‚Drawings' finden, auf äußere Ursachen zurückzuführen: „either because you did not wish to make the list unnecessarily full, or because you weren't shown them [...]“.
- 165 Vgl. die selbstbewußten, gegenüber Berenson geradezu herausfordernden Bemerkungen in Clarks Brief vom 30.12.1930, AB: „The work on the Leonardo's at Windsor has proved unexpectedly [sic] rewarding. [...] there is almost everything to do. I suppose no one has ever worked there quite long enough [...] From whatever reason I find that no one has ever tried seriously to put them in chronological order & and do the obvious things – for example no one seems to have tried putting together the sketch books which is quite easy as the watermarks are often clear. And if such gross mechanical criteria are neglected, you can imagine how neglected are the esthetic.“ Clark gibt auch gleich noch eine Erklärung für diesen Notstand: „I think the trouble is that Leonardo drawings are amongst the very few things that can't be studied from reproduction.“ (Ebd.).
- 166 Die schwankende Bewertungsgrundlage wird in Clarks frühem Leonardotext von 1929 ganz deutlich: Wer Leonardos Zeichnungen verehrt, hat auch ihre Limitierungen zu akzeptieren: „Leonardo, we may say, could draw a blackberry and not the apse of St. Peter's.“ (Clark [wie Anm. 69], 123).
- 167 Als direkte Reaktion auf Berensons Verriß von 1916 ist m. E. auch Lionello Venturis Monographie von 1919 (wie Anm. 61) zu werten. Das Werk enthält einen wissenschaftsgeschichtlichen Abschnitt und versucht, für Leonardo spezifische ästhetische Kriterien zu gewinnen, darunter Bewegung, Fernsichtigkeit, Relief und *chiaroscuro*.
- 168 Samuels (wie Anm. 108), 217.
- 169 „I was irritated by M Valery's [sic] metaphysical embroideries, and wrote a somewhat jaundiced note on Leonardo which Desmond MacCarthy published in Life and Letters in 1929.“ (APW, 175).
- 170 Vgl. APW, 137.
- 171 Study, 27.
- 172 Ebd.
- 173 FP, 12.
- 174 Ebd., 50.
- 175 Ebd., 52f.
- 176 Drawings, Bd. 1, 155.
- 177 Kenneth Clark, The Work of Bernard Berenson, in: Moments, 108-129, hier 113.
- 178 Ebd.
- 179 Als Beispiel für „unembodied values of touch and movement“ dient in den ‚Florentine Painters' der Kalligraph Botticelli. Berenson rühmt die durch ihn zum Ausdruck gebrachten „pure values of mo-

- vement abstracted, unconnected with any representation whatever. This kind of line, then, being the quintessence of movement, has, like the essential elements in all the arts, a power of stimulating our imagination and of directly communicating life.“ (FP, 68f.) Andererseits lehnt Berenson, wie gesehen, ein allzugroßes Maß an kalligraphischer Dynamik sowohl bei Leonardo als auch bei spätgotischen Werken ab, ordnet er auch die Bewegung dem *tactus* unter.
- 180 „I wish I could have made it into a festschrift [sic] & presented it to you on your birthday with a suitable dedication; but I was told that the dedication of a Royal Book to a private person was against the rules [...]“ (Brief Clarks an Berenson vom 16.7.1935, AB).
- 181 „The introduction is informing and delightful and the catalogue all that a catalogue should be. Every item is not only adequately reproduced but described and discussed. The student is told all the author knows and can legitimately infer and not a word more.“ (Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 Bde., 2. Aufl., Chicago 1938, Bd. 2, 124). – Vgl. Corpus, XV. – Clark lobt wiederum brieflich gegenüber Berenson vor allem das Michelangelo-Kapitel der FP; vgl. Brief vom 3.12.1938, AB.
- 182 Brief vom 3.12.1938, AB.
- 183 „For all these reasons I needn't tell you how touched I am by your reference to me in the introduction; & I am almost equally delighted by what you say about my Windsor Catalogue in your second volume. The work I did on the Leonardos was the direct fulfillment of my apprentice work for you, & so is really my best contribution to your great work. I wish I would have done more.“ (Ebd.).
- 184 Brief an Berenson vom 12.8.1939, AB: „I think the work is clearly written & relatively free from the usual clap trap, but it is lacking in depth owing partly to the circumstances under which it was produced.“
- 185 Brief an Berenson vom 14.9.1939, AB. In diesem Brief fordert Clark die Berensons auf, nach England zu kommen. – Es ist durchaus bezeichnend, daß Clark im Postscriptum seines Briefes vom 22.8.1939 Berenson, der um ein Photo der leonardesken Leda-Version von Wilton House bat, die Abbildung verspricht und dem Brief ‚einstweilen‘ ein Photo von sich selbst beifügt (s. Anhang).
- 186 Berenson (wie Anm. 181), Bd. 2, 137.
- 187 Berenson, *Aesthetics and History* (wie Anm. 126), 67.
- 188 Ebd., 70.
- 189 Vgl. ebd., 212.
- 190 Vgl. Study, 36f. („And yet Leonardo can scarcely be ranked with the mightiest draughtsmen.“)
- 191 Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Clark Berenson seine intellektuelle Superiorität spüren, beispielsweise im Brief vom 26.11.1933, AB (Berenson hatte um Clarks Manuskript des Windsorkatalogs gebeten): „What you want chiefly is the sizes, descriptions, bibliographies etc.; & the chief difference between your set & that sent to press is in my notes, which are not so important to you. If by any chance you look at them, do remember that they are all likely to have been revised.“ Vgl. auch die Einschätzung Berensons im Vorwort des Katalogs (s. o., Anm. 72).
- 192 Vgl. APW, 139. Berenson „was perched on the pinnacle of a mountain of corruption. The air was purer up there. He would not have kept his position if he had done anything flagrantly dishonest; on the other hand, he could not get down.“ (ebd., 141). Vgl. Clarks schichtenspezifische Ablehnung des ‚Big Business‘ (APW, 112); das Ausstellen von Schecks beim Erwerben von Kunst erregt ihn angenehm (ebd., 60). – Zur Sammlung Clarks vgl. die Nachlaßauktion bei Sotheby's London, Katalog 27.6.-5.7.1984.
- 193 In ‚Sunset and Twilight‘; vgl. Secrest, Berenson, 332.
- 194 Clark verschweigt in der Autobiographie, daß Duveen von dem Geschäft profitierte (APW, 224-228); vgl. auch Secrest, Clark, 97f., und den Brief Clarks an Berenson vom 10.6.1935, AB: „We have decided to try to buy the Sassetas, & with Duveen's help we probably shall succeed. He says he can persuade Mr Mackay's lawyer.“ – Die Affäre ist auch deshalb so delikater, weil es sich um jene Tafeln handelt, die ursprünglich mit der großen Franziskustafel von Villa I Tatti verbunden waren. Deshalb Clarks Metapher in seiner Bitte an Berenson, die Akquisition im Burlington Magazine zu kommentieren: „[...] there would be a certain dramatic appropriateness in your introducing your own children to the National Gallery.“ (Brief vom 14.10.1934, AB).
- 195 Vgl. Secrest, Clark, 138, Clarks vorsichtige Bitte an Berenson im Brief vom 22.7.1937 und in einem undatierten Brief, vermutlich von Anfang 1938, AB.
- 196 „[...] practically all his writings were more or less autobiographical.“ (OH, 105). Die „ideated sensations“ „represent Mr Berenson's own experience.“ (Moments, 114). Berenson sei eben von allem, was mit Wissenschaft und Mathematik zu tun gehabt habe (z. B. Perspektive), angewidert gewesen. Vgl. ebd., 125. – Seine ‚Listen‘ habe Berenson vor allem deshalb geschrieben, um den Pedanten zu zeigen, daß er genauso pedantisch wie sie sein könne: „This is what psychologists call a substitution.“ (vgl. APW, 141f.) Die Tatsache, daß der Leonardo-Essay von 1916 hier nicht erwähnt wird, fällt besonders ins Auge. – Vgl. auch OH, 85: Berensons beste Werke seien die vier Vorworte zu seinen ‚Listen‘.

- 197 Robert Melville über Sutherland (zit. nach John Hayes, *The Art of Graham Sutherland*, Oxford 1980, 17).
- 198 Drawings, Bd. 1, 163.
- 199 Secret, Berenson, 327.
- 200 Calo (wie Anm. 126), 141.
- 201 „Berenson's theory [gemeint sind die „ideated sensations“] was, as I say, a revolutionary doctrine in 1895, and strangely enough it can be applied to the revolutionary art of today which Mr Berenson himself disliked. For example, Mr Henry Moore's statements about sculpture are in fact amplifications of the doctrines of tactile values and space composition, although they are related to organic life in general, rather than to the human figure alone. And what other justification for tachist art can be except that of the ideated sensation?“ (Clark [wie Anm. 160], 385). In den Briefen Clarks an Berenson wird moderne Kunst m. W. nicht angesprochen. – Zur Rezeption der Ästhetik Berensons im Umkreis des Futurismus (Ardengo Soffici, Carlo Placci, Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Lionello Venturi) vgl. die hervorragende Studie von Iamurri (wie Anm. 141), die jedoch nur bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs reicht und damit Berensons antimoderne Polemik von 1916 ausklammert.
- 202 Vgl. Gottfried Boehm, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, 113-128.
- 203 Ansätze im klassischen Text von William S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964)*, Berlin 1967, Bd. 3, 239-262; ferner Martin R. Deppner, *Bilder als Kommentare. B. Kitaj und Aby Warburg*, in: *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposiums Hamburg 1990*, hg. von Horst Bredekamp u. a., Weinheim 1991, 235-267; Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne*, Bonn 1993; Regine Prange, *Ein Zeitgenosse wider Willen: Panofskys Witz und die Ikonologie der Moderne*, in: Peter K. Klein u. Regine Prange (Hgg.), *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft (Festschrift Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag)*, Berlin 1998, 331-345; zuletzt Horst Bredekamp, *Der Manierismus*, in: W. Braungart (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, 109-129.
- 204 Boehm (wie Anm. 202), 118.
- 205 Worringer verteidigte den Expressionismus als „Wiedergewinnungsversuch von Spiritualität“, beurteilte die allgemeine Entwicklung der modernen Kunst aber doch eher pessimistisch; vgl. ebd., 119.
- 206 Berenson charakterisiert Moore in einem Brief an Sylvia Sprigge (26.5.1948; vgl. Frances Fowles [wie Anm. 104], 17) als „the sculptor who makes fiddle-whelped creatures with rat-tail handles where heads should be“.
- 207 Vgl. APW, 255.
- 208 Vgl. ebd., 254.
- 209 Weitere Sutherland-Texte Clarks: A Note on Three Illustrations to ‚Wuthering Heights‘, in: *Signature*, 4, 1936, 12-17; *War Artists at the National Gallery*, in: *The Studio*, 23, Januar 1942, 2-12; *The New Romanticism in British Painting*, in: *Art News*, 45, Februar 1947, 24-29. Sutherland entwarf im Gegensatz später beispielsweise den Schutzenschlag von Clarks „Landscape into Art“; vgl. OH, 82.
- 210 In: *The Listener*, 2.10.1935, 543f. und 578.
- 211 Ebd., 544.
- 212 Ebd., 578.
- 213 *The Listener*, 9.10.1935, 604f.
- 214 Vgl. dazu schon Reads Polemik im *Listener* vom 2.10.1935: „The world of appearances is known to be transient and impermanent; but art is order and harmony.“ (579).
- 215 *The Listener*, 9.10.1935, 605.
- 216 *The Listener*, 2.10.1935, 579.
- 217 *The Listener*, 23.10.1935, 706f. – Auch die Aversion gegen Read ‚erbte‘ Clark von Berenson; vgl. den Brief Clarks an Berenson vom 15.3.1929: „I do not ask you to approve of anything with which Read is connected [...]“ (AB). Read war Vorstandsmitglied der neugegründeten *History of Art Society*, der Clark als Sekretär angehörte.
- 218 Im Hintergrund steht Ruskins Abwertung des ‚Geometrischen‘ zugunsten des ‚Vital-Organischen‘ (vgl. Kemp [wie Anm. 84], 27), später beispielsweise in der Architekturtheorie des Expressionismus als „kristallin versus organisch“ kontrovers diskutiert. Zum Kristallinen vgl. Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol*. Bruno Taut und Paul Klee, Hildesheim u. a. 1991.
- 219 Vgl. Clarks späteres abwertendes Urteil über Platon in APW, 83.
- 220 Clark dazu später: „Runic stones are the kind of abstract art that I enjoy, perhaps because I feel that, although I cannot interpret them, they have a meaning.“ (OH, 53).
- 221 *The Listener*, 23.10.1935, 707.
- 222 Ähnlich auch in „The Blot and the Diagram“ (in: *Moments*, 18-29).
- 223 Read beendet die Auseinandersetzung in einem Leserbrief, der in der folgenden Nummer (30.10.1935) abgedruckt wurde, bezeichnenderweise mit einem personalisierenden Argument: „In our prophecies we give expression only to our personal prejudices, and there the discussion must end.“ (768).

- 224 Vgl. dazu *Abstraction création, 1931-1936*, Ausst.-Kat., Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2.4. – 4.6.1978, und Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16.6. – 17.9.1978.
- 225 *The Listener*, 9.10.1935, 604.
- 226 Herbert Read, in: Ben Nicholson. *Paintings, Reliefs, Drawings*, 2 Bde., London 1955, Bd. 1, 14.
- 227 Vgl. zu Worringers Gegensatzpaar Prange (wie Anm. 218), 29-32.
- 228 Read (wie Anm. 226), 20.
- 229 Ebd., 15f.
- 230 Ebd., 19f.
- 231 Moore wurde schon 1935 Mitglied von *Abstraction – Création* (vgl. Read [wie Anm. 225]); ferner Reads Text in: Graham Sutherland, Ausst.-Kat., Curt Valentin Gallery, New York (10. – 28.3.1953), o. Pag.
- 232 Ben Nicholson, *Notes on 'Abstract' Art*, in: Ben Nicholson. *Paintings, Reliefs, Drawings*, 2 Bde., London 1955, Bd. 1, 23-27.
- 233 Ebd., 23.
- 234 Ebd., 25.
- 235 Ebd., 27.
- 236 Secrest, Clark, 179 (mit Verweis auf den *Sunday Observer*). Vgl. zu Clarks kunstpolitischer Aktivität während des Krieges u. a. OH, 55.
- 237 Clark, *A Note* (wie Anm. 209), 14.
- 238 Secrest, Clark, 108.
- 239 Hier erscheint 1948 auch John Summersons Monographie über Ben Nicholson (Bd. 13).
- 240 Secrest, Clark, 151.
- 241 Ebd., 154.
- 242 Vgl. *Paintings and Drawings by Graham Sutherland*, Ausst.-Kat. London, Tate Gallery, 20.5. – 9.8.1953, London 1953, Vorwort von Philip James (o. Pag.).
- 243 Sutherlands Malerei steht außerhalb jeder kontinentalen Kategorie: „It is neither decoration, nor realism, nor surrealism, nor expressionism. It represents a peculiarly English form of artistic creation – the moment of vision.“ (Kenneth Clark, Introduction, in: ebd. [o. Pag.]). Vgl. auch Hayes (wie Anm. 197), 7.
- 244 Douglas Cooper, *The Work of Graham Sutherland*, London 1961, 2.
- 245 Vgl. Hayes (wie Anm. 197), 9f.
- 246 „In the studio I react afresh. The images dissolve, objects lose their normal environment and relationship. Then things seem to be drawn together and redefined in the mind's eye – in a new life and mould – there has been a substitution – a change.“ (Graham Sutherland, *On Painting*, in: *Paintings and Drawings* [wie Anm. 242], o. Pag.).
- 247 Abgedruckt: Graham Sutherland, *Thoughts on Painting*, in: Graham Sutherland (wie Anm. 231), o. Pag.
- 248 Ebd.
- 249 Vgl. Hayes (wie Anm. 197), 18.
- 250 Vgl. Read 1953 (wie Anm. 231), o. Pag.
- 251 Vgl. *Paintings and Drawings* (wie Anm. 242), o. Pag.
- 252 Vgl. Hayes (wie Anm. 197), 41f.; zum „katholischen Stoizismus“ Sutherlands vgl. Francesco Arca ngeli, Graham Sutherland, München 1974, 16 (italienische Erstausgabe Mailand 1973).
- 253 Zit. nach Hayes (wie Anm. 197), 20.
- 254 Cooper (wie Anm. 244), 13.
- 255 Vgl. Hayes (wie Anm. 197), 21.
- 256 „Nearly all the pictures [...] have been painted from small, careful drawings done on the spot, squared for enlargement and followed most accurately.“ Das war wohl wirklich Sutherlands Verfahren; vgl. die quadrierten Zeichnungen, z. B. die Studie für ein Porträt Clarks von 1962, in: ebd., fig. 8; dort auch das Zitat Clarks, 44, Anm. 53.
- 257 Z. B. ‚Sun setting between Hills‘ (1938) und der Bühnenentwurf für das Ballett ‚The Wanderer‘, wobei letzteres deutliche Anklänge an die ‚Sintflutzeichnung‘ W 12376 aufweist; vgl. *Paintings and Drawings* (wie Anm. 242), pl. 2 und 3.
- 258 Ebd., o. P.
- 259 Sutherland schildert beispielsweise den überwältigenden Eindruck, den Picassos ‚Guernica‘ 1938 in London auf ihn machte; zit. in Hayes (wie Anm. 197), 21. – „One day in 1940 Graham said to me ‚You know, when war is over, I should like to paint portraits‘. I was dumbfounded.“ (OH, 42).
- 260 Vgl. Alan Ross, *Colours of War. War Art 1939-45* (Vorwort Kenneth Clark), London 1983. – Schon als Jugendlicher war Clark von Bildern der Canadian War Artists beeindruckt, v. a. von William Roberts ‚Gas Attack‘ (vgl. APW, 77).
- 261 Vgl. Sutherland, *The War Drawings*, Ausst.-Kat., Imperial War Museum, London, 12.5. – 14.7.1982, London 1982, 11ff. (Text von Julian Andrews).
- 262 „John Piper was the ideal recorder of bomb damage, and Graham Sutherland transferred his feelings for the menacing forms of roots and trees to twisted girders and burnt out bales of paper.“ (OH, 24).
- 263 Vgl. Clarks späteren Hinweis auf die positiven ästhetischen Wirkungen der Kriegsereignisse bei Moore: „We watched with infinite admiration how the abstract-looking style of the 1930's was modified, without any loss of completeness, by his observation of sleepers in the tube shelters.“ (OH, 42).
- 264 Vgl. *War Drawings* (wie Anm. 261), 10.
- 265 Codex British Museum, fol. 155r: „E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran co[...] delle varie ^e strane^ forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratommi alquanto infra gli onbrosi scogli pervenni all'entrata d'una gran caverna dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto, e igniorante di tal

- cosa cominciò piegato le mie reni in arco e colla ^
ferma la ^ stanca mano su ^ sopra il ^ ginocchio e
colla destra mi feci ten[ebra] alle abbassate e chiuse
ciglia; e spesso piegandomi in qua e in là per [ve]de-
re se dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vi-
etatomi per la grande oscurità, che là entro era, e
stato alquanto, subito sa[...] se in me 2 **constrarie**
cose, paura e desiderio; paura per la mina[ccian]te e
scura spilonca, desidero per vedere se là entro fusse
alcu[na] miracolosa cosa [...].“
- 266 War Drawings (wie Anm. 261), 1.
267 Ebd., 2. Vgl. auch „Images wrought from destruc-
tion“ (1971), abgedruckt ebd., 1-10. – Weitere
Selbstzeugnisse Sutherlands bei Roberto Tassi,
Graham Sutherland, Parma 1979.
268 War Drawings (wie Anm. 261), 4ff.
269 Roberto Tassi (Hg.), Sutherland. Disegni di guerra,
Milano 1979, 8.
270 The Listener, 13.11.1941, 657-659.
271 Ebd., 657.
272 „In either case, the point is, I think, that the forms
which the artist creates, according to his inner ca-
pacity, will transcend natural appearances.“ (Ebd.
[Zit. Sutherland]). – Vgl. ähnlich Clark (mit Bezug
auf Picassos ‚Guernica‘): „In fact great artists sel-
dom take any interest in the events of the outside
world. They are occupied in realising their own
images and achieving formal necessities.“ (OH, 72).
273 The Listener, 13.11.1941, 658. Sutherland hebt
selbst m. W. nirgendwo Leonardo, einmal jedoch
Grünwald hervor; vgl. Hayes (wie Anm. 197), 25.
274 „[...] quelle onde e quei vortici così profondamente
radicati nell’esperienza visiva di Leonardo. Essi
rivelano parte della turbolenza che egli sentiva
come l’essenza della natura.“ (Clark, Curve della
vita [wie Anm. 95], 10).
275 „Leonardo is the Hamlet of art history whom each
of us must recreate for himself, and although I have
tried to interpret his work as impersonally as pos-
sible, I recognise that the result is largely subjective.“
(Leonardo, 181).
276 APW, 211.
277 Secret, Clark, 116.
278 Ebd., 159. – Vgl. den vertraulichen Brief Clarks an
Berenson vom 15.10.1951, AB.
279 Vgl. OH, 34.
280 Vgl. ebd., 111: „I have always wanted to live some-
where where I could lead several separate lives.“
281 Vgl. Secret, Clark, 158ff.
282 Vgl. Clark, Landscape (wie Anm. 97), 46.
283 Brief Clarks an Berenson vom 2.10.1938; vgl. APW,
275. (Nach der deutsch-englischen Nichtangriffs-
erklärung vom 30.9.1938 kehren die Bilder zu-
rück.)
284 Brief Clarks an Berenson vom 2.10.1938. Vgl. auch
den Brief an Berenson vom 28.3.1939, AB: „We are
in pretty bad mess politically, & I don’t see much
hope of escaping war. In haste, with love from us
both, K.“
285 Secret, Clark, 148.
286 Vgl. Brief Clarks an Berenson vom 12.8.1939, AB:
„I am immensely relieved as I was sick of the social
obligations imposed on us by Portland Place.“
287 Vgl. den Brief Clarks an Berenson vom 1.11.1939,
AB: „Poor Jane has had to spend her time chivvy-
ing workmen and imagining that I was having a
very eventful, exciting life at the centre of things in
London.“
288 APW, 277.
289 „Piccadilly Circus, without its vulgar illumination,
achieved a kind of pathos. The large, dull, office
buildings took on a grandeur and fatefulness that I
had never felt before. The banal thought passed
through my mind that even if they were not des-
troyed by bombs that night they would before
long be deserted and crumble to the ground. It gave
me curious feeling of elation. The social system of
which these featureless blocks were an emanation
was a worn-out monster founded on exploitation,
bewildered by a bad conscience. It would be better
to start afresh.“ (Ebd., 278).
290 Secret, Clark, 149, 169.
291 Ebd., 150f. – Vgl. den Brief Clarks an Berenson
vom 1.11.1939, AB.
292 Secret, Clark, 132ff.
293 Ebd., 153f.
294 Siehe OH, 81. Zur These des Buches, daß der äs-
thetische Genuß des Nackten in der Kunst mit Se-
xualität zusammenhänge: OH, 91. – Vgl. jedoch die
Verklärung des Familienlebens in den Kriegsjahren
(„These were the times when we were happiest to-
gether“) in APW, 260.
295 Vgl. z. B. OH, 74. – Secret, Clark, 147.
296 Über Clarks rigorose Unterdrückung seiner Ge-
fühle und seine habituelle Unzufriedenheit mit sich
selbst: Secret, Clark, 130f.
297 Als Schüler in Winchester und später als junger
Ehemann fällt er bei Aufführungen der ‚Geister‘
Ibsens jeweils an der Stelle in Ohnmacht, an wel-
cher der junge Oswald von seiner Mutter Morphium
verlangt, weil sie ihm erlauben muß, dasjenige
zu beenden, wonach er nie gefragt wurde: sein Le-
ben. (Secret, Clark, 47f.). Vgl. APW, 82: Ibsen
„taught me [...] that the life-force itself could be
destructive“.
298 Secret, Clark, 32. Vgl. APW, 12f. (als Einzelkind
zeitlebens unfähig zu Gemeinschaft).
299 Secret, Clark, 24, 252.
300 Ebd., 17; APW, 18, 89f.
301 Secret, Clark, 132.
302 APW, 91f.
303 Clark bekennt übrigens, nur Bewegtes erinnern zu
können: APW, 9.

- 304 „I come of an undemonstrative family & my feelings are as stiff as an unused limb.“ (Brief vom 1.1.1938, AB).
- 305 Zit. nach Secrest, Clark, 230. Vgl. auch APW, 45 (über die Basis seiner Karriere, das Kunsturteil: „My whole life might be described as one long, harmless confidence trick.“); die Lehre Ibsens („He taught me how full of cruel surprises life can be, how mixed are all motives, how under each layer of deception lies a still deeper layer of self-deception. He taught me that moral rectitude could do more harm than lies [...]“; ebd., 82).
- 306 Kenneth Clark, *Civilisation*, London 1969, 177.
- 307 Secrest, Clark, 57.
- 308 Ebd., 229.
- 309 Ebd., 232.
- 310 Vgl. Martin Kemp, „Ogni dipintore dipinge sé‘: A Neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory?, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, 311-323; Frank Zöllner, „Ogni pittore dipinge sé‘. Leonardo da Vinci and ‚Automimesis‘, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, 137-160; Fehrenbach (wie Anm. 16), 63-68.
- 311 Martin Johnson, Leonardo da Vinci’s fantastic drawings, in: *Burlington Magazine*, 80, 1942, 141-145, und 81, 1942, 192-194.
- 312 Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1943, 284. Damit wird der von Anny Popp angestoßene Symbolismus der Zeichnungen wieder aufgegriffen – Heydenreich spricht von „Kraftlinienornamenten“ – und zugleich das Pathos einer „entgotteten Apokalypse“ entfaltet. Heydenreich, der wegen alliierter Bombenangriffe bereits Schwierigkeiten bei der Drucklegung zu meistern hatte, scheint von verständlichem Wunschdenken veranlaßt worden zu sein, den providentiellen Charakter der Zeichnungen zu betonen: „Bis zum letzten Augenblick seines Lebens aber war er [Leonardo] von der Existenz einer überirdischen Harmonie durchdrungen, die in allen Formen und Kräften, Räumen und Zeiten waltet und die selbst noch im scheinbaren Chaos des Weltenendes in Erscheinung tritt.“ (295). Ganz ähnlich auch Sigrid Braunfels-Esche, *Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk*, Stuttgart 1961, 54. – Vgl. dagegen Augusto Marinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci. Raccolti interpretati. Con un saggio su ‚Una virtù spirituale‘*, Florenz 1954, 67, für den der apokalyptische Furor der Blätter zu einem indirekten Beweis für Leonardos philosophischen Dualismus dient.
- 313 So die Kapitelüberschrift der schwedischen Ausgabe von 1944. – Während Leonardo in jungen Jahren „een optimistische levensbeschouwing“ (niederländische Ausgabe, Amsterdam 1948, 239) besessen habe, überwiege im Alter eine düstere, resignative Weltsicht. Die eigene Lebenssituation habe sich in den Visionen einer künftigen „nieuwe zondvloed“ gespiegelt (ebd.). Thema der Zeichnungen sei „de volledige ondergang der aarde.“ (240).
- 314 Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, zit. nach der dritten Auflage, London 1949.
- 315 Ebd., 89.
- 316 Ebd.
- 317 Ebd., 94f.
- 318 „Are they of absolute aesthetic value? I should say no, but qualify this negation by adding that anything of Leonardo’s had aesthetic significance, direct or indirect. In the matter of the deluges one is tempted to think that his powers as a draughtsman lagged behind his power as a writer, for this subject stimulated him to passages of real descriptive power.“ (Ebd., 96).
- 319 Ebd., 92. Ebenfalls im ersten Nachkriegsjahr publizierte Günther Neufeld einen Aufsatz, der sich mit W 12388 befaßt (A drawing by Leonardo, in: *Art Bulletin*, 28, 1946, 47-49). Neufeld vermutet auf diesem Blatt Einflüsse von Dante, den (kleinen) Apokalypsen von Lukas bzw. Matthäus sowie der Schilderung des Untergangs von Sodom und Gomorrha. Zuletzt entschließt sich Neufeld, das Thema auf die göttliche Bestrafung wegen Sodomie einzuengen. Dadurch wird indirekt ein weiteres Votum für die private Obsession, die den Katastrophenblättern bzw. ihrem Umfeld zugrundeliegen soll, abgegeben. Vgl. die (fallengelassene) Anklage Leonardos wegen angeblicher Sodomie im April 1476 (Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919, Dok. Nr. 8). Zur geologischen Dimension der Blätter vgl. Richard Weyl, *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis und ihre Stellung in der Geschichte der Geologie*, in: *Philosophia Naturalis*, 1, 1950, 243ff. (im Anschluß an Mario Baratta, *Leonardo e i problemi della terra*, Turin 1903, und Giuseppe De Lorenzo, *Leonardo da Vinci e la geologia*, Bologna 1920, der erstmals auf die hydrogeologischen Endzeitprognosen Leonardos eingeht; vgl. 127f. und 147).
- 320 Vgl. z. B. Ludwig A. Goldscheider, *Leonardo da Vinci. Landschaften und Pflanzen*, London 1952, 16; Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris 1952, 292.
- 321 Sergej Eisenstein, *The Film Sense* (1942), zit. nach: *Film Form and The Film Sense*, hg. von J. Leyda, 4. Aufl., New York 1960, 30ff.; siehe dazu vom ehemaligen Mitarbeiter Eisensteins, Herbert Marshall, *Sergei M. Eisenstein on Leonardo’s Deluge*, in: *Accademia Leonardi Vinci*, 3, 1990, 11-26. (Auf Eisensteins Äußerungen zu Leonardos Sintfluttexten

- wies bereits Kate Trauman Steinitz hin; vgl. Rezension von J. Gantner, *Leonardos Visionen* [...], in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 21, 1959, 234-237). Auch die ‚Sintflutzeichnungen‘ haben Eisenstein fasziniert. Eine erste Bekanntschaft mag durch Cooks ‚Curves of Life‘ entstanden sein. Vgl. dazu Marshall (diese Anm.), 17, Anm. 27.
- 322 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Neuauflage Köln 1988, 105. Aus dem Blickwinkel der modernen Kunst bzw. der modernen Landschaftsdarstellung beziehen sich auf die ‚Sintflutzeichnungen‘ z. B. Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, 3. Aufl., Stuttgart 1987, 122, und Gottfried Boehm, *Das neue Bild der Natur. Nach dem Ende der Landschaftsmalerei*, in: M. Smuda (Hg.), *Landschaft*, Frankfurt am Main 1986, 86-110, hier 91.
- 323 Edgar Wind, *Mathematics and Sensibility*, in: *The Listener*, 1.5.1952, 705f., schlägt vor, die Zeichnungen in Verbindung mit Theaterspektakeln und Wasserkünsten zu bringen!
- 324 Eduard Fraenkel, Rezension von J. Gantner, *Leonardos Visionen* [...], in: *Revue Ésthetique*, 11, 1958, 209-211, hier 211. Im Anschluß an Freud steuert Fraenkel auch gleich eine eigene Deutungsperspektive bei, die allerdings noch immer der Begründung harrt: „Le Déluge et la catastrophe pourraient symboliser la rencontre de l'homme et de la femme entrevue sous un angle défavorable, anti-éthique et anti-esthétique.“ (211). – Auch Käte Steinitz macht sich Gantners These zu eigen, und auch sie trifft terminologisch den Referenzrahmen, den Gantner selbst nicht thematisiert, aber vorzüglich bedient: „A thanatic tendency, an ever-present awareness of destruction prevails in Leonardo from the beginning.“ (Steinitz [wie Anm. 321], 235).
- 325 Vgl. Karl M. Birkmeyer, Rezension von J. Gantner, *Leonardos Visionen* [...], in: *Renaissance News*, 12, 1959, 51-53; Joachim Schumacher, ‚Il Non Finito‘, ‚Nothing‘, and ‚Second Nature‘ in Joseph Gantner's ‚Leonardos Visionen‘, in: *Renaissance News*, XII/4, 1959, 243-250 (Schumacher spekuliert: „[...] the end of the Deluge is also the beginning of regeneration [...] a new genesis“ [ebd., 250]. Die Notiz von W 19045r [K/P 50r], auf die Schumacher offensichtlich anspielt, enthält aber keinerlei erdgeschichtliche Thesen.); Anna Maria Brizio, Rezension von J. Gantner, *Leonardos Visionen* [...], in: *Raccolta Vinciana*, 18, 1960, 246-250.
- 326 André Chastel, *Les travaux sur Léonard de Vinci*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 22, 1960, 200-213, hier 210.
- 327 André Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris 1987, 314.
- 328 Vgl. etwa Richard Friedenthal, *Leonardo. Eine Bildbiographie*, München 1959, 123.
- 329 Kurt R. Eissler, *Leonardo da Vinci. Psychoanalytic Notes on the Enigma*, London 1962 (1992 unverändert und aufwendig in deutscher Sprache publiziert, Taschenbuchausgabe 1994), in dessen Anhang auch Gantners Werk besprochen wird, unterstellt Leonardo einen „oral-sadistischen Konflikt“, der kannibalistische Neigungen (anatomische Forschung!) nach außen projiziert. Ein Beispiel mag genügen, um den sorglosen Umgang mit historischem Material zugunsten einer ideologisierten Assoziationsmechanik zu demonstrieren. Für Eissler sind die Zeichnungen „cosmic fantasies, that go beyond our planet or planetary system, but include the infinite universe.“ (314). Leonardo hätte auch diesen Satz nicht verstanden. – Fieberhafte Spekulationen um den privaten Hintergrund der Zeichnungen bei Raymond S. Stites, *The sublimations of Leonardo da Vinci*, Washington 1970, 344f.; Cecil Gould, *Leonardo. The artist and the non-artist*, London / Boston 1975, 166; Jack Wasserman, *Leonardo da Vinci*, New York 1975, 57; Marco Rosci, *The Hidden Leonardo*, London 1978, 172.
- 330 Ernst H. Gombrich, *Leonardo da Vinci wider die Magier – die Schwarze und die wahre Kunst*, in: ders., *Neues über Alte Meister*, Stuttgart 1988, 46-65 (Erstpublikation: *Leonardo e i maghi: polemiche e rivalità*. XXIII Lettura Vinciana [1983], Florenz 1984).
- 331 Ebd., 59.
- 332 Ernst H. Gombrich, *Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their Study*, in: *Leonardo. Saggi e ricerche*, hg. von A. Marazza, Rom 1954, 199-219.
- 333 Ebd., 75f. Gombrichs Argumentation beruht auf einer komplizierten Konjektur: Vasari überliefert ein Diktum Giulio Romanos, der Raphael in der Darstellung des Sturms für fähiger gehalten habe als Michelangelo; wahrscheinlich sei ihm aber eine Verwechslung zwischen Raphael und Leonardo unterlaufen.
- 334 Carlo Pedretti, *The ‚Pointing Lady‘*, in: *Burlington Magazine*, 111, 1969, 339-346, hier 345.
- 335 Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. A Study in Chronology and Style*, London 1973, 23f.
- 336 Carlo Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter. Commentary by Carlo Pedretti*, 2 Bde., London 1977, Bd. 1, 318.
- 337 Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: Motions of Life in the Lesser and Greater Worlds*, in: Frances Ames-Lewis (Hg.), *Nine Lectures on Leonardo da Vinci*, London o. J. (1990), 10-21, hier 20.

Anhang

Brief Kenneth Clarks an Bernard Berenson (AB):

30, Portland Place, W.1.
Langham 2417
22 Aug '39

My dear BB.

The day after I had written to you your letter about the work arrived [gemeint ist Clarks Leonardo-Monographie]. I cannot tell you what it means to me. I am touched & glad beyond words to know that you liked the work, & feel that I am, in one way atleast, carrying on your work. Ofcourse I know that my work has been much overpraised by my English friends because they are so little used to works on painting being readable at all. It is a light-weight work, the product of a few holidays; still I suppose it is a sample of the kind of work I can do & hope I shall do with greater depth later on [.] Besides giving me great joy, your letter has had a decisive influence on me. You know, I have always believed in myself as a writer, but so many of my friends have tried to push me into the world of action that I feared this might be a kind way of indicating that I should never be a man of letters.

Now after your letter I feel that my old ambition of hinging the criticism of painting within measurable distance (as a form of literature, I mean) of the criticism of poetry is worth pursuing. There will always be some

tiresome technicalities to overcome in the translation of one medium of expression into another, but not nearly as many as people think.

I am so much encouraged by your letter that I am longing to set out on a new subject. But as long as I am at the Gallery I must restrain myself, for I could never undertake any serious research, & must only write enough to keep my pen sharp. I do enjoy the Gallery work very much – there is something intoxicating about administration, & then it is so easy compared with creative work.

However by the look of the news this morning both writing & administration will soon end. Our pleasant life is nearly over, & I can truly say that your letter is one of the things which have made my life worth living.

If we can ever return to normal pursuits there are many things I should like to talk on with you, more than I could get into a letter. It comes on me how much time I wasted on things & people who bored me in the days when it was still possible to see one's friends.

Our love to you all,

Ever yours affectionate,

K.

PS.

I shall send the Wilton Leda.

As for my own mug, my family always thought that photo rather comic. I like the romantic effect, & in any case would [like?] you to have it.

Abbildungsnachweis

Windsor, Royal Library: 1-6
Florenz, Villa I Tatti, Archivio Berenson: 7, 8 (Foto:
Derek Hill)

Nach Roberto Tassi (Hg.), Sutherland. Disegni di guerra, Mailand 1979: 9
The Listener, 13.11.1941: 10