

Leonardo da Vinci



Frank Zöllner

Leonardo da Vinci

1452–1519

Sämtliche Gemälde

TASCHEN
Bibliotheca Universalis

Inhalt

6

Vorwort zur revidierten
Neuaufgabe von 2017



18

I. Der junge Künstler
in Florenz 1469–1480



66

II. Der berufliche
Durchbruch in Florenz
1480–1482



90

III. Der Neubeginn
in Mailand 1483–1484



212

VII. Über Mantua
und Venedig zurück nach
Florenz 1500–1503



246

VIII. Leonardo in Florenz:
Schlachtenbilder und
„Muskelrhetorik“ 1504–1506



270

IX. Zwischen Florenz
und Mailand 1506–1510



116

IV. Anfänge als
Hofkünstler in Mailand
1485–1494



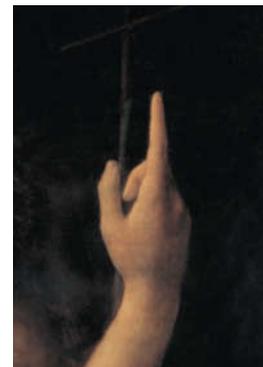
154

V. Der Künstler
und die „Wissenschaft“



180

VI. Vom *Abendmahl* bis
zum Sturz Ludovico Sforzas
1495–1499



298

X. Die letzten Jahre



322

Kritischer Katalog
der Gemälde

Anhang

446

Bibliografische
Nachweise zu Leben
und Werk

457

Literaturverzeichnis

473

Register

478

Fotonachweis

Vorwort zur revidierten Neuauflage von 2017

Im Mittelpunkt dieses im Jahr 2003 erstmals publizierten Buches stehen die Werke Leonardos sowie zahlreiche Originalquellen, die in den zehn Kapiteln des Haupttextes ausführlich zur Sprache kommen. Die dazu gehörigen Nachweise und weiterführende Literatur finden sich in einem bibliografischen Anhang (S. 446–472) und im Katalogteil, der zudem eine kritische Analyse der bisherigen Forschung bietet und einige Forschungsdesiderate benennt.

Die Analysen des Haupttextes orientieren sich an gattungs- und sozialgeschichtlicher Methodik und zielen darauf ab, die konkreten Möglichkeiten des „historische Erklärens von Bildern“ (Baxandall 1985) auszuloten und dabei eine Inhaltsdeutung der Gemälde Leonardos aus ihrem Kontext und aus der Bildtradition heraus zu entwickeln. Zudem habe ich in den Kapiteln des Haupttextes darzulegen versucht, dass auch die theoretischen und „wissenschaftlichen“ Überlegungen Leonardos sowie deren Widerspiegelung in seiner Kunst nur mit Blick auf ihre historische Bedingtheit zu verstehen sind. Dass dieser Ansatz nicht ganz verfehlt war, zeigt sich vielleicht auch in der enormen weltweiten Verbreitung dieses Buches seit der Erstveröffentlichung.

Das 20. Jahrhundert war nicht reich an Sensationsfunden zu Leben und Werk Leonardo da Vincis. Lediglich die Entdeckung etlicher Dokumente zur *Felsgrottenmadonna* (Sironi 1981) und das Wiederauftauchen der Codices Madrid darf man als solche bezeichnen (CM I–II 1974). Im Gegensatz dazu hat das 21. Jahrhundert schon jetzt eine ganze Reihe spektakulärer Entdeckungen vorzuweisen. Den Anfang machten zwei sehr unterschiedliche, durch die Technik der Infrarotreflektografie sichtbar gemachte Unterzeichnungen der Londoner Version von Leonardos *Felsgrottenmadonna* (Kat. XVI). Offenbar hatte Leonardo auf den Bildträger des nun in London verwahrten Gemäldes ursprünglich nicht die Madonna mit den Johannes- und Christusknaben sowie den Erzengel Uriel darzustellen beabsichtigt, sondern eine sehr viel einfachere Anbetungsszene mit Maria und dem Christuskind (Syson/Billinge 2005; Syson/Keith 2011). Diese wohl von Leonardo selbst stammende Unterzeichnung korrespondiert kompositionell mit einigen seiner Originalskizzen (Abb. 1). Erst die zweite Unterzeichnung (Abb. 2) entspricht mit



1



2

dem auf beiden Versionen der Felsgrottenmadonna sichtbaren Figurenarrangement, das im Übrigen unmittelbar die Ansprüche der Auftraggeber des Gemäldes widerspiegelt (vgl. Kap. III).

Ebenfalls mit den Ergebnissen der Strahlendiagnostik hängen die Erkenntnisse zusammen, die sich ausgehend von der Restaurierung einer bislang unbeachtet gebliebenen Kopie der *Mona Lisa* des Madrider Prado ergaben (Abb. 3). Entsprechende Untersuchungsergebnisse finden sich in einem monumentalen Katalog zur *Anna Selbdritt* Leonardos (Kat. XXVII; Delieuvin 2012), der anlässlich einer Ausstellung des Pariser Louvre entstand. Bei ihren Gemäldeuntersuchungen war den Restauratoren aufgefallen, dass die Madrider Mona-Lisa-Kopie unter einer später entstandenen schwarzen Übertünchung des Hintergrundes eine hell-blau leuchtende, leonardesk anmutende Felslandschaft aufweist. Zudem stellte man fest, dass Maße und Umrisse der dargestellten jungen Frau in

Abb. 1 und 2

Umrissdiagramm der ersten und zweiten Unterzeichnung der *Felsgrottenmadonna*

Diagramme von Rachel Billinge auf Grundlage der Infrarotreflektografie. London, The National Gallery

beiden Porträtgemälden genau übereinstimmen. Wahrscheinlich benutzte der Kopist also einen von Leonardo angefertigten Entwurfskarton (González Mozo in Delieuvin 2012, S. 234–239).

Vordergründig liegt die Bedeutung der Madrider Kopie darin, dass in ihr einige Details besser zu erkennen sind als in Leonardos Originalgemälde. Das betrifft etwa den Landschaftshintergrund links sowie die Falten und Ornamente von Lisas Gewand. Interessanter jedoch sind zwei weitere Aspekte. Zum einen haben die Untersuchungen ergeben, dass die Kopie zeitlich parallel zu Leonardos Originalgemälde entstand. Dafür sprechen kleine Änderungen, die beiden Gemälden gemeinsam sind und die durch die Strahlendiagnostik sichtbar gemacht wurden. Die hierbei erkennbare enge Kooperation zwischen Lehrer und Schüler ist nicht ungewöhnlich. Tatsächlich haben etliche Untersuchungen der letzten Jahre gezeigt, dass Leonardo Gemälde malte oder entwarf, von denen seine Schüler Kopien und Varianten anfertigten (Kat. XXIII–XXIV, XXVIII–XXIX). Außerdem ist durch Schriftquellen belegt, dass er gelegentlich solche Schulgemälde eigenhändig perfektionierte (siehe S. 222).

Zum anderen überrascht, dass ein eigenhändiges Bildnis Leonardos in dessen Werkstatt noch während seiner Entstehung kopiert wurde. Möglicherweise sah Leonardo in dem Porträtauftrag für die „Mona Lisa“ die Gelegenheit, einem Schüler die Feinheiten der Bildnismalerei zu vermitteln. Für den didaktischen Charakter dieser Bildniskopie spricht die deutliche Diskrepanz zwischen einer großen Detailtreue in der Gestaltung der porträtierten Person einerseits und den Abweichungen in anderen Partien des Gemäldes andererseits. So ahmte der Kopist die zahlreichen Falten von Lisas Gewand und das filigrane Ornament unterhalb ihres Brustausschnitts pedantisch genau nach. An anderen Stellen jedoch erlaubte er sich erstaunliche Abweichungen. Ein Beispiel sind die im Pariser Originalgemälde nur mit Mühe erkennbaren, sehr schlanken angeschnittenen Säulchen und deren Basen, die links und rechts den Bildraum begrenzen. In der Madrider Kopie weichen sie in einem interessanten Detail voneinander ab: Die Säulenbasis auf der rechten Seite folgt einer anderen Perspektivkonstruktion als die auf der linken, denn deren Plinthe setzt mit ihren beiden sichtbaren Seiten nicht mehr genau senkrecht, sondern leicht angeschrägt auf die sie tragende Brüstung auf. Dieses Wechselspiel zwischen genauer Nachahmung und überraschender Abweichung vom Vorbild mutet wie ein Perspektivexperiment an.

Experimentell wirkt auch die Gestaltung des Landschaftshintergrundes in der rechten Bildhälfte. Denn während der Kopist die Felsformationen auf der linken Seite fast genau

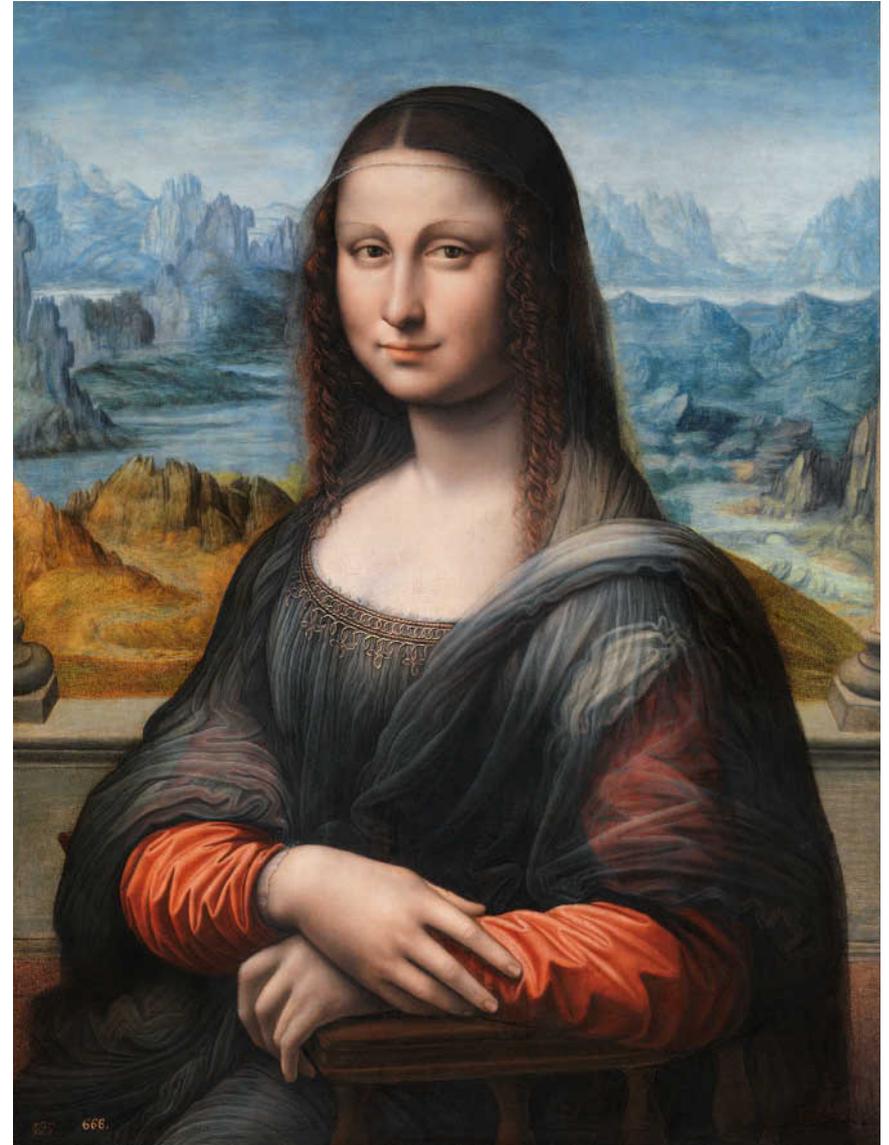


Abb. 3

Werkstatt Leonardo da Vincis, **Kopie der Mona Lisa**, um 1503–1516 (?)
Öl auf Nussbaumholz, 76,3 x 57 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado



4



5

übernahm, erlaubte er sich rechts größere Freiheiten. So sind dort die Felsen im unteren Bereich sehr viel differenzierter herausgearbeitet, sie wirken dabei aber fast stereotyp. Offenkundig ist hierbei auch, dass sich die größten Übereinstimmungen zwischen Original und Kopie auf der linken Seite finden, die Abweichungen aber vor allem auf der rechten. Der Kopist ging offenbar von links nach rechts vor, um sich dabei immer stärker von seinem Vorbild zu entfernen. Versuchscharakter besitzt möglicherweise auch eine auffällige Abweichung im Kolorit des Gewandes, dessen Ärmel im Pariser Gemälde einen senffarbenen Ton aufweisen und daher visuell mit den Erdtönen des Mittelgrundes korrespondieren (Abb. S. 238/239). Der Kopist hingegen entschied sich für einen rötlichen Stoff, so dass nun an die Stelle der homogenen Tonigkeit des Originalgemäldes ein lebhafter Farbkontrast tritt.

Die *Mona Lisa* des Prado bestätigt, was schon die strahlendiagnostischen Befunde zu anderen Werken vermuten ließen: Leonardos Werkstatt produzierte Gemälde nach seinen Entwürfen und nach seinen Gemälden, noch bevor die Originalwerke vollendet waren. Und bei besonders wichtigen Gemälden sorgte Leonardo eigenhändig für deren Perfektionierung. Einblick in diese hoch qualifiziert und effizient arbeitende Werkstatt Leo-

nardos gab die bereits genannte Pariser Ausstellung zu Leonardos *Anna Selbdritt* (Abb. 4 und 5). Auffallend ist hierbei, dass Leonardo vor allem die innovative Figurenkomposition beisteuerte, während seine Schüler entweder ihrem eigenen Geschmack oder den Erwartungen potenzieller Käufer folgend die Landschaftshintergründe unterschiedlich ausgestalten konnten (Abb. 6). Hierbei ergänzten die Schüler in ihren Fassungen die fast vollständige Vegetationslosigkeit von Leonardos Ur-Landschaften oft durch üppige Bäume und saftige Wiesen. Die kompromisslose Kargheit von Leonardos Landschaften war zu jener Zeit offenbar nicht nach jedermanns Geschmack.

Ein weiterer Fokus der Pariser Ausstellung lag auf Leonardos Originalgemälde der *Anna Selbdritt* sowie auf den dazugehörigen Skizzen und Vorstudien. Das Pariser Gemälde war zuvor einer gründlichen Restaurierung unterzogen worden, deren Ergebnisse allerdings gewöhnungsbedürftig sind und daher etliche Kontroversen heraufbeschworen haben. Ähnlich wie schon bei der Restaurierung der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle sehen wir uns auch im Fall von Leonardos *Anna Selbdritt* mit einer Intensität des Kolorits konfrontiert, die nicht mehr vollständig dem seit Jahrhunderten etablierten Leonardobild entspricht. Durch die starke Reinigung des nachgedunkelten und verschmutzten Firnisses ging ein



6

Abb. 4

Leonardo da Vinci, **Anna Selbdritt**, um 1503–1519
Öl auf Pappelholz, 168,4 x 113 cm. Paris, Musée du Louvre

Abb. 5

Anna Selbdritt (nach Restaurierung)

Abb. 6

Werkstatt Leonardos (Gian Giacomo Caprotti da Oreno, genannt Salai?)
Kopie der Anna Selbdritt, um 1514–1516 (?)
Öl auf Holz, 104,8 x 75,6 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi



7



8

Teil jener „Sfumaturen“ verloren, jene leichte Unschärfe und jene Verschattung, die den Werken Leonardos ihre eigentümliche Ausstrahlung verleihen und als sein Markenzeichen gelten. Den Unterschied zwischen dem „Sfumato“ Leonardos und der deutlich weniger suggestiv wirkenden Gestaltung von Schulgemälden lehrt bereits ein Blick auf die Madrider Kopie der *Mona Lisa*. Dieser Kopie fehlt die Aura des für Leonardo typischen „Sfumato“, die im Wesentlichen aus zwei Effekten resultiert. Zum einen arbeitete Leonardo mit zahlreichen pigmentartigen Lasuren und Firnissen, um diese „Sfumato“-Wirkung zu erzielen; zum anderen verstärkte der im Laufe der Zeit nachdunkelnde Firnis diesen Eindruck verschwimmender Übergänge. Dabei sind beide Effekte kaum voneinander zu trennen, denn der Firnis entspricht der ursprünglichen Wirkungsabsicht, wird aber zugleich Träger einer Patina, die sich erst im Laufe der Zeit herausbildet (Zöllner 2013). Diese Verschränkung zwischen ursprünglicher Wirkungsabsicht und der im Laufe der Zeit angesammelten Patina hat die *Anna Selbdritt* durch die Restaurierung möglicherweise verloren.

Eine weitere bemerkenswerte Entdeckung betrifft Leonardos *Porträt der Lisa del Giocondo* und ist unter der Bezeichnung „Heidelberger Cicero“ in die Forschungsgeschichte eingegangen. Hierbei handelt es sich um eine 1477 im Druck erschienene und heute

in der Universitätsbibliothek Heidelberg beheimatete Inkunabel der Briefe Ciceros, die der Florentiner Kanzleisekretär Agostino Vespucci mit etlichen Randnotizen versehen hat. Unter diesen Marginalien finden sich auch kurze, aber sehr aufschlussreiche Bemerkungen Vespuccis zu drei Gemälden Leonardo da Vincis (Burke 2008; Probst 2008; Schlechter 2010).

In seiner auf den Oktober 1503 datierten Randnotiz vergleicht Vespucci seinen Landsmann Leonardo und dessen Werkstattpraxis mit dem bei Cicero genannten antiken Maler Apelles und dessen Arbeitsweise. Die Marginalie ist damit die früheste bekannte Notiz zu Leonardos *Mona Lisa*, eine der frühesten Nachrichten über die Werke dieses Künstlers überhaupt und ein besonderer Glücksfall. Denn aus

der Zeit um 1500 sind nur selten Bemerkungen überliefert, die gleich zu mehreren noch im Entstehen begriffenen Kunstwerken präzise Stellung nehmen. Konkret kommentiert Vespucci die Bemerkung Ciceros, dass Apelles in einem Gemälde der Venus nur deren Kopf und Brust besonders kunstvoll ausgeführt, die übrigen Teile jedoch unfertig gelassen habe. Vespuccis Notiz lautet folgendermaßen: „Apelles pictor. Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis, ut enim caput Lise del Giocondo et Anne matris virginis. Videbimus, quid faciet de aula magni consilii, de qua re convenit iam cum vexillifero. 1503 Octobris.“ (Der Maler Apelles. So macht es Leonardo da Vinci in allen seinen Bildern, wie z.B. dem Haupt der Lisa del Giocondo und dem von Anna, der Mutter der Jungfrau



9

Abb. 7

Raffael, **Maddalena Doni**, 1506

Öl auf Holz, 65 x 45,8 cm. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. 59

Abb. 8

Raffael, **Porträt einer Dame**, 1504

Feder über Kreide, 22,3 x 15,8 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 3882

Abb. 9

Nach Andrea Solario, **Charles d'Amboise**, 1507

Öl auf Pappelholz, 75 x 52 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 674

Maria. Wir werden sehen, was er bezüglich des großen Ratssaals machen wird, worüber er sich gerade mit dem Bannerträger geeinigt hat. Oktober 1503).

Das größte Interesse hat der Verweis auf die *Mona Lisa* gefunden, denn die frühesten bislang bekannten, dabei aber widersprüchlichen Notizen über das Porträt stammen erst aus den Jahren ab 1517. Zudem basiert die Annahme, dass das im Louvre befindliche Bildnis tatsächlich Lisa del Giocondo zeigt, auf der späteren Mitteilung Giorgio Vasaris (1550/1568). Allerdings wurde diese Identifizierung schon vor mehr als 25 Jahren durch einen Mailänder Archivfund untermauert (Shell/Sironi 1991) und später durch die Entdeckung weiterer Dokumente bestätigt (Zöllner 1993; Pallanti 2008). Vasaris Identifizierung stößt nichtsdestotrotz immer wieder auf Widerspruch (Knauer 2009; Rogers Mariotti 2009; Zapperi 2010; Hatfield 2015). Den Zweifeln ist nun mit dem Fund des „Heidelberger Cicero“ eine wichtige Grundlage entzogen worden. Tatsächlich bezeugt die Notiz des mit Leonardo gut bekannten Vespucci, dass der Künstler im Oktober 1503 an einem Bildnis der Lisa del Giocondo arbeitete. Dabei erschien dem Florentiner Kanzleisekretär die *Mona Lisa* offenbar prominent genug, um sie noch vor der *Anna Selbdritt* und der *Angiarischlacht* zu erwähnen, den beiden nach damaligen Maßstäben bedeutenderen Auftragswerken. Dass die *Mona Lisa* tatsächlich schon zu Leonardos Lebzeiten als ein wichtiges Gemälde galt, bezeugt der seit 1504 in Florenz tätige junge Raffael, der in den folgenden Jahren mehrere Bildnisse nach dem Vorbild von Leonardos Porträt der Lisa del Giocondo schuf (Abb. S. 243). Genannt seien hier nur das Porträt der Maddalena Doni (Abb. 7) sowie die Federzeichnung einer jungen Frau (Abb. 8), deren Position im Bildraum und deren Schattengebung des Gesichts dem Vorbild Leonardos entsprechen. Unabhängig von Raffael orientierte sich wenig später auch ein Nachfolger Andrea Solarios an der *Mona Lisa*, als er um 1507 Leonardos Gönner Charles d'Amboise in Mailand porträtierte (Abb. 9).

Angesichts dieser von Leonardos *Mona Lisa* inspirierten Bildnisse und der Informationen aus dem „Heidelberger Cicero“ kann kein Zweifel mehr daran bestehen, dass das in Paris verwahrte Gemälde auch tatsächlich Lisa del Giocondo zeigt. Der „Heidelberger Cicero“ lässt weitere Schlussfolgerungen zu. So beschreibt Vespucci eine noch unfertige *Mona Lisa*: Nur den Kopf habe Leonardo ausgeführt; die sehr ungewöhnliche Hintergrundslandschaft existierte im Oktober 1503 also noch nicht. Diese Leerstelle des Gemäldes spiegeln auch die von Raffael und Solario geschaffenen Bildnisse wider, denn deren sehr unterschiedliche Hintergründe weichen signifikant von den zerklüfteten Felsformationen der „*Mona Lisa*“ ab. Zudem legen Vespuccis Formulierung und deren Bezug auf die

Abb. 10

Leonardo da Vinci und Werkstatt, **Christus als Salvator Mundi**, nach 1507

Öl auf Walnussholz, 65,5 x 45,1–45,6 cm. Privatsammlung

© 2011 Salvator Mundi LLC; Fotograf: Tim Nighswander/Imaging4Art



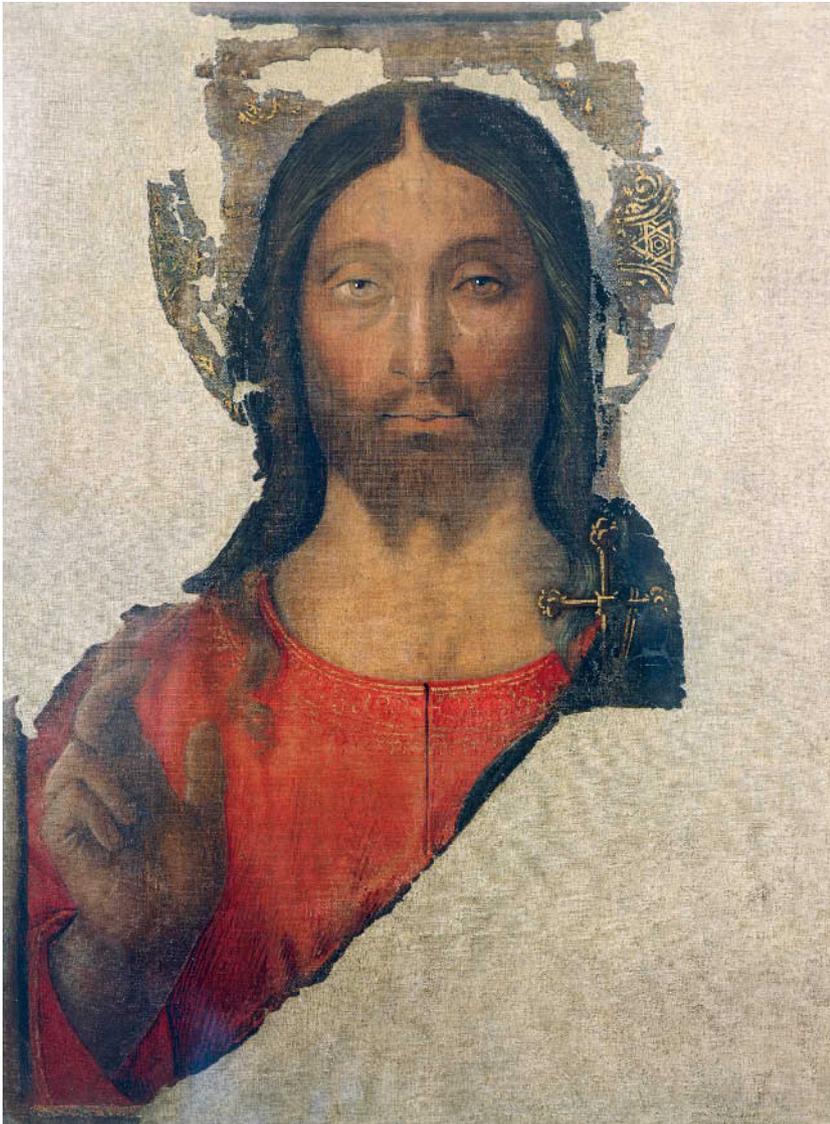


Abb. 11

Melozzo da Forlì, **Salvator Mundi**, 1480–1482

Öl auf Holz, 54 x 40,5 cm. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale

Bemerkung Ciceros die Vermutung nahe, dass Leonardo bei den Figuren seiner Bilder generell zuerst das Gesicht und Teile des Oberkörpers detailliert ausarbeitete. Tatsächlich findet diese Mutmaßung über eine vom menschlichen Antlitz ausgehende Arbeitsweise Bestätigung in einigen Zeichnungen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 15, 17, 21, 23, 52, 54, 187, 202, 209; Abb. S. 99, 126, 177, 192, 196, 253) sowie in seinen Kartons und unvollendeten Gemälden. Im *Burlington House Cartoon* (Kat. XX) beispielsweise ist die Gestaltung der Gesichter deutlich weiter fortgeschritten als die der Gewänder und die des Hintergrundes. Einen ähnlichen Befund liefert auch der *Heilige Hieronymus* (Kat. IX), wo der Kopf einen weitaus höheren Vollendungsgrad aufweist als andere Partien des Gemäldes. Vespuccis Bemerkung belegt damit auch das Interesse Leonardos am physiognomischen Ausdruck, was im Übrigen auch seine kunsttheoretischen und wissenschaftlichen Überlegungen kennzeichnet (Zöllner 2010).

Die bislang sensationellste Entdeckung zum Œuvre Leonardo da Vincis schließlich war der *Salvator Mundi* (Abb. 10, und weiterführende Diskussion in Kat. XXXII). Das schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekannte, zwischenzeitlich aber verschwundene Gemälde mit einem segnenden Christus tauchte im Jahr 2005 auf dem Kunstmarkt auf, wurde 2011 in einer spektakulären Ausstellung in London (Syson/Keith 2011) dem Publikum vorgestellt und sorgt seither für kontroverse Debatten um seine Zuschreibung an Leonardo da Vinci. Strittig ist diese Zuschreibung vor allem aus zwei Gründen: Erstens musste das stark beschädigte Gemälde einer sehr weitgehenden Restaurierung unterzogen werden, sodass eine Beurteilung seiner ursprünglichen Qualität ausgesprochen schwierig ist. Zweitens weist der *Salvator Mundi* in seinem heutigen Zustand eine sehr weit entwickelte „Sfumato“-Technik auf, die eher dem Stilmodus eines in den 1520er Jahren tätigen und talentierten Leonardo-Schülers entspricht als der Malweise seines Meisters. Für Irritationen hat zudem die Art der Platzierung des Gemäldes auf dem Kunstmarkt gesorgt.

Gleichwohl sind die Qualitäten des Gemäldes nicht zu übersehen. Vor allem die Lichtführung sowie die Behandlung zahlreicher Details (Haar, Hände, Kristallglobus, Gewand) sprechen für eine Zuschreibung an Leonardo. Auffallend ist zudem, dass sich der New Yorker *Salvator Mundi* im Gesichtsausdruck und mit dem Gestus seiner Segenshand an Melozzo da Forlìs Christusbild aus dem Palazzo Ducale in Urbino orientiert (Abb. 11). Falls sich die Zuschreibung an Leonardo durchsetzen sollte, wäre der „Salvator Mundi“ das einzige seiner vollendeten Gemälde, bei dem er sich deutlich durch das Werk eines zeitgenössischen Kollegen inspirieren ließ.

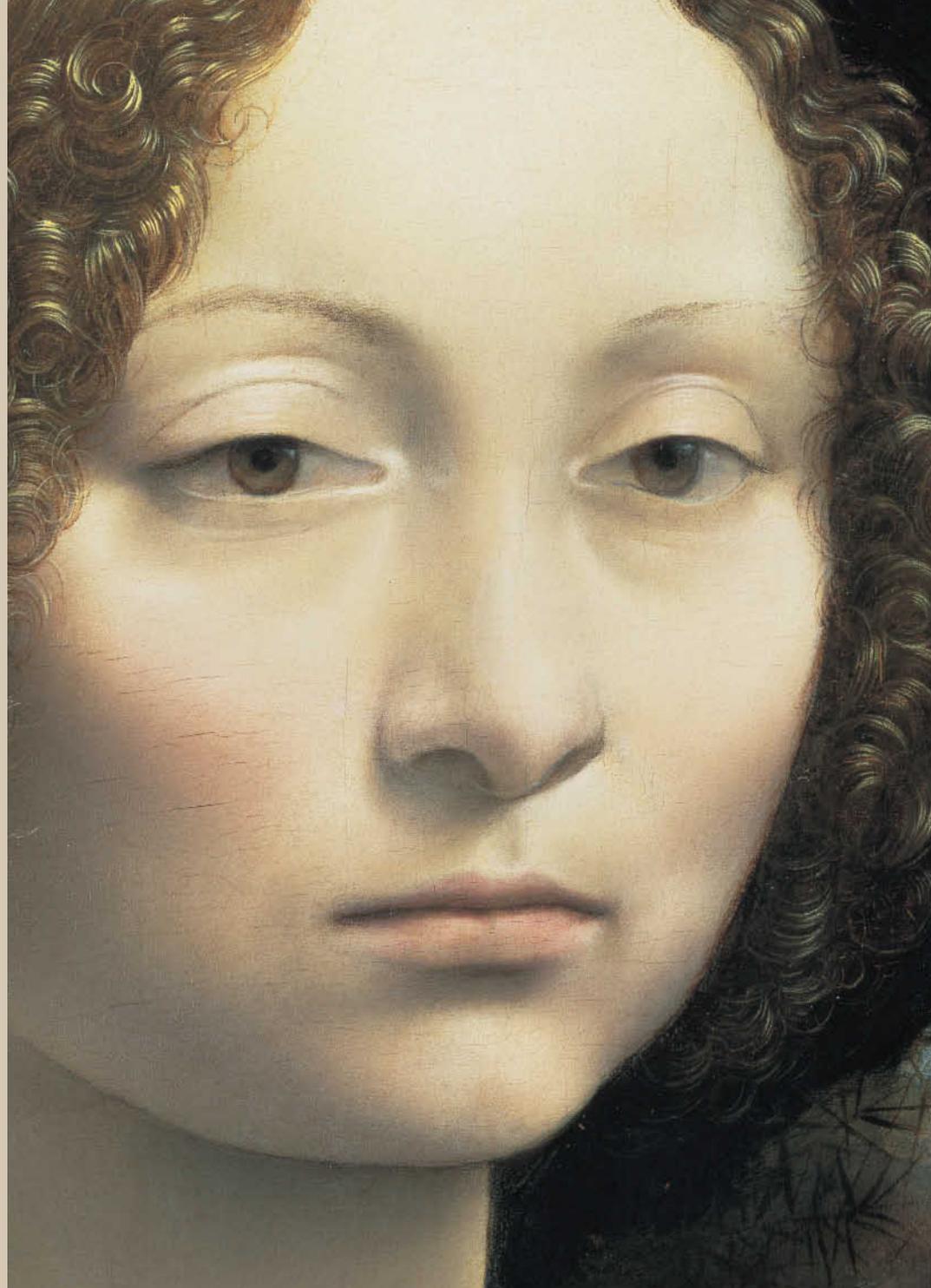
I.

Der junge Künstler in Florenz

1469–1480

„Der große Leonardo blieb überhaupt sein ganzes Leben über in manchen Stücken kindlich; man sagt, dass alle großen Männer etwas Infantiles bewahren müssen. Er spielte auch als Erwachsener weiter und wurde auch dadurch manchmal seinen Zeitgenossen unheimlich und unbegreiflich.“

SIGMUND FREUD, 1910





bestimmte Idee. Einerseits stellen wir uns Leonardo als bärtigen Alten vor, wie er durch das sogenannte Turiner *Selbstporträt* (Abb. S. 24) und durch eine Zeichnung seines Schülers Francesco Melzi (1493–1570) überliefert ist (Abb. S. 21). Andererseits entspricht unser Leonardobild einem Ideal jugendlicher Schönheit der Florentiner Frührenaissance, das der Künstler selbst häufig gezeichnet hat (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 184–185, 198, 203, 205) und das in einer androgynen Variante das Signet einer von ihm gegründeten „Aademia Leonardi Vinci“ ziert (Abb. S. 20). Der erwachsene Mann in den „besten“ Jahren hingegen, der 30- bis 60-jährige Künstler, in dessen Schaffenszeit die meisten seiner Werke fallen, kommt in den Reflexionen über Leonardos Aussehen kaum vor. Die wichtigsten Gründe hierfür sind schnell genannt: Im Typus des bärtigen Alten tritt uns Leonardo als der weise Forscher und Denker entgegen, als Person also, die bekanntlich durch langjähriges Stu-

Unter den großen Persönlichkeiten der Renaissance gilt Leonardo da Vinci immer noch als eine der rätselhaftesten Gestalten. Zwar besitzen wir von ihm den umfangreichsten schriftlichen Nachlass, der von einem Künstler seiner Generation überhaupt erhalten ist, doch finden sich auf Aber-tausenden von Manuskript-seiten nur spärliche Hinweise auf persönliche Anschauungen und Gefühle. Selbst von der äußeren Erscheinung Leonardos haben wir eine nur ungefähre, hauptsächlich durch zwei unterschiedliche Typen

Seite 19

Detail aus: **Porträt der Ginevra de' Benci**, um 1478–1480
(siehe Abb. S. 58/59)

Unbekannter Künstler

Emblem der „Aademia Leonardi Vinci“ mit weiblicher Profilbuste
Kupferstich, Durchmesser 130 mm. London, *The British Museum*, Inv. B.M.5.–P.v.180.2

Francesco Melzi (?), **Porträt Leonardos**, um 1515 (?)
Rötöl, 274 x 190 mm. Windsor Castle, *Royal Library* (RL 12726r)

dium einen reichen Schatz „wissenschaftlicher“ Erfahrung gesammelt hat und darüber in Ehren ergraut ist. Dagegen repräsentiert der Typus des Jünglings das noch ungeschulte Genie, das schon vor Abschluss seiner Ausbildung seinen alten Lehrer übertraf (s. u.).

Die mit dem Greis verbundene Weisheit ist also ebenso ein Charakteristikum für Leonardo und seine Kunst wie das jugendliche Talent, das schon vor der Erfahrung des Alters bestand und bis an das Lebensende des Künstlers ungebrochen bestehen blieb. An dieses Talent des noch unverbildeten Jünglings knüpfte im 16. Jahrhundert der Künstlerbiograf Giorgio Vasari (1511–1574) in anekdotischer Form an. So beschreibt er den Beginn der künstlerischen Karriere des am 15. April 1452 in Vinci unweit von Florenz geborenen Leonardo folgendermaßen: Leonardos Vater, Ser Piero, „nahm eines Tages mehrere seiner Zeichnungen und brachte sie seinem Freunde Andrea del Verrocchio mit der dringenden Bitte, ihm zu sagen, ob Leonardo, wenn er sich der Zeichenkunst widme, es darin zu etwas bringen könne. Andrea staunte über die außerordentlichen Anfänge Leonardos und ermunterte Ser Piero, ihn sich diesem Beruf widmen zu lassen, worauf jener bestimmte, dass Leonardo in die Werkstatt des Andrea gehen solle. Leonardo tat nichts lieber als das und übte nicht nur einen Beruf aus, sondern alle, die dem Gebiet der Zeichenkunst angehören.“

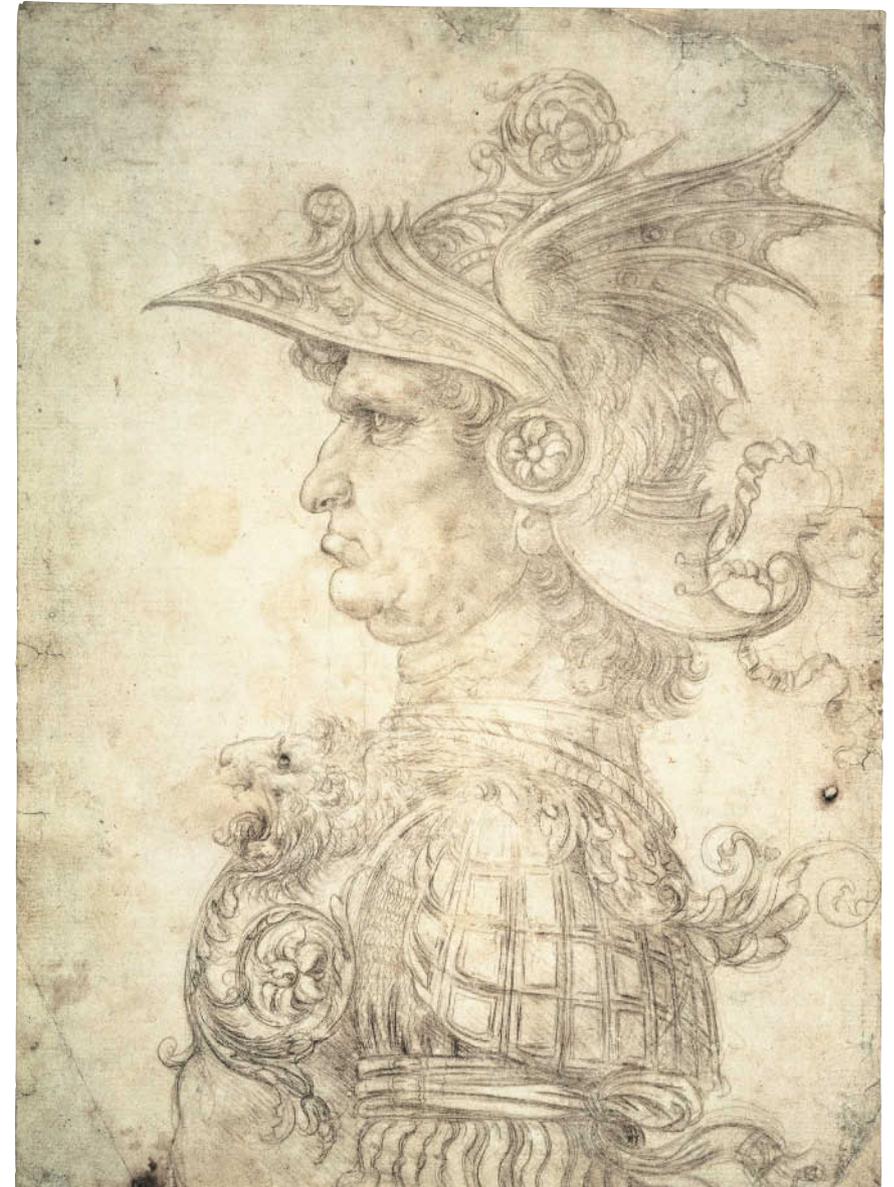
Auch wenn man die Anekdote vom jungen Genie, das bereits vor seiner Lehrzeit die Grundlagen seines zukünftigen Metiers vollkommen beherrschte, zu den Gemeinplätzen der Kunstliteratur zurechnen muss, hat die Geschichte doch sicher einen wahren Kern, denn ein außerordentliches Talent im Zeichnen dürfte der junge Leonardo bereits sehr früh an den Tag gelegt haben. Von keinem anderen Künstler seiner Generation ist ein so umfangreiches, authentisches und zugleich innovatives grafisches Œuvre überliefert. Bereits die frühesten erhaltenen Zeichnungen Leonardos aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts vermitteln dem Betrachter jenes Talent im Umgang mit Metallstift und Feder, das schon Vasari in seiner Anekdote thematisiert. Charakteristisch für diese Lust am Zeichnen sind zum Beispiel kleine Blätter, auf denen Leonardo mit kurzen energischen Federstrichen bewegungsreiche und oft sehr verspielt wirkende Figuren skizzierte (Nathan/Zöllner 2014, Kat. I, 7–8, 110–III, 113, 115; Abb. S. 229). Neben die objektiven Darstellungs-



absichten traten Übungen in den Ausdrucksformen der zeichnerischen Fantasie. Andere Blätter aus der ersten Schaffensperiode Leonardos zeugen aber auch von disziplinierter zeichnerischer Akribie, die jeder junge Künstler in den Jahren seiner Ausbildung zu erlernen hatte. Das gilt zum Beispiel für die Silberstiftzeichnung eines alten Mannes, des sogenannten „Alten Kriegers“ (Abb. S. 23), die wahrscheinlich um 1472 oder wenig später entstanden ist, und einen bestimmten, an antiken Vorbildern orientierten Darstellungstypus aus der Werkstatt seines Lehrers Verrocchio (1435–1488) aufgreift. Möglicherweise übten junge Künstler wie Leonardo das genaue Zeichnen an solchen plastischen Vorbildern. Tatsächlich empfiehlt Leonardo an einer Stelle seines später entstandenen Malerbuches (TPL 63), das Zeichnen nach dem Vorbild guter Reliefs oder Skulpturen zu erlernen. In jedem Fall können wir davon ausgehen, dass Leonardo sich wie andere Künstler auch die Sicherheit in der Darstellung der Dinge zunächst aneignete, indem er nach Werken der älteren Kunst, ganz besonders aber nach der Natur zeichnete.

Paradigmatisch für die Art des Naturstudiums sind die Skizzen aus den Lehrjahren des Künstlers, so zum Beispiel die früheste datierte Zeichnung Leonardos, ein heute in den Uffizien in Florenz verwahrtes Blatt, das oben links in der für den Künstler charakteristischen Spiegelschrift die Bezeichnung „am Tage der heiligen Maria vom Schneewunder 5. August 1473“ trägt (Abb. S. 27). Die mit Feder über einer kaum noch sichtbaren Vorzeichnung ausgeführte Studie öffnet den Blick auf ein von Hügeln gesäumtes Tal, an dessen rückwärtigem Ausgang der Horizont zu erkennen ist. Die Darstellung gilt als Wiedergabe einer realen Topografie, doch gehen die Meinungen über die Identität der links dargestellten kleinen Ansiedlung mit ihren Befestigungsanlagen weit auseinander. Leonardos Zeichnung bezeugt nicht nur die im 15. Jahrhundert stetig zunehmende Bedeutung des direkten Naturstudiums, sondern verdeutlicht auch das Bemühen der Künstler, die Dinge der sichtbaren Welt ihrem gestalterischen Willen zu unterwerfen. So sind zum Beispiel die rechts auf dem Hügel skizzierten Kronen einzelner Bäume schematisch mit schnellen Schraffuren gezeichnet. Teilweise verbinden sich diese Schraffuren untereinander zu vibrierenden Gesamtmustern, die über die unmittelbare Naturnachahmung hinausgehen. Möglich ist aber auch, dass gerade diese Zeichnung, die gemeinhin als Inkunabel des Naturstudiums gilt, Elemente aufnimmt, wie sie Leonardos Lehrer Andrea del Verrocchio verwandte. Tatsächlich weisen die Hintergründe mehrerer Madonnen Verrocchios ähnliche Muster und Landschaftsausschnitte auf wie die Zeichnung Leonardos, und auch das Motiv der über eine Felskante wachsenden Vegetation findet sich dort. Möglicherweise orientierte sich der jüngere Künstler in seinen eigenen Zeichnungen

Profil eines Kriegers mit Helm und Panzer, um 1472
 Silberstift auf cremefarbig präpariertem Papier, 285 x 207 mm
 London, The British Museum, Inv. 1895-9-15-474





– wie später auch bei der Verfertigung kleinerer Gemälde (s. u.) – am Darstellungsmodus seines Lehrers.

Als ein typisches Produkt der Verrocchio-Werkstatt gilt die kleinformatige *Madonna Dreyfus*, die gelegentlich Leonardo selbst zugeschrieben wird (Kat. II/Abb. S. 30) und einige Parallelen zu der *Madonna mit der Nelke* (Kat. III/Abb. S. 31) aufweist. Vom Bildtypus her geht das auch als *Madonna mit dem Granatapfel* bekannte Bildchen auf einen hauptsächlich in Venedig verbreiteten Typus zurück. Verrocchio hatte diesen Typus wahrscheinlich 1469 auf einer Reise nach Venedig kennengelernt und danach in Florenz eingeführt. Die sehr jugendlich wirkende Madonna hält in ihrer linken Hand als Symbol der Passion Christi einen reifen, aufgebrochenen Granatapfel, von dem sich das Jesuskind mit seiner rechten Hand einen Teil genommen hat, um ihn mit fragendem Blick der Madonna zu zeigen. Ergänzt wird dieser symbolische Hinweis auf die Passion durch das steinerne Parapett, das optisch zwischen Betrachter und Bild vermittelt, zugleich aber auch als Anspielung auf die Altarmensa und damit als Verweis auf das eucharistische Opfer Christi zu deuten ist. Deutlicher wird diese Symbolik bei anderen Varianten des Bildes aus den Werkstätten Verrocchios und Giovanni Bellinis (um 1433–um 1516), wo Rosen oder Kirschen als Symbole der Eucharistie auf dem Parapett ruhen. Im Zusammenhang eines Hausandachtsbildes verbindet das Parapett also die Aspekte einer intimen häuslichen Andacht mit der Erinnerung an den Opfertod Christi. Auf die Hängung im Zusammenhang privater häuslicher Andacht verweist auch die auffällige Gegenüberstellung von Innen und Außen im Bild: Madonna und Kind befinden sich in einem recht dunklen Raum, der hinten durch einen kleinen Wandabschnitt und durch zwei flankierende Fensteröffnungen begrenzt ist und an den beiden Seiten sogar noch durch graue Pilaster oder Mauerteile eingengt wird. Mit der Darstellung des Innenraums kontrastiert der Ausblick in eine weite und lichte Landschaft, auf deren Gestaltung der Künstler einige Sorgfalt verwandte. Diese Landschaft erinnert im Übrigen an flämische und umbrische Gemälde der Zeit um 1470, etwa in der Setzung der Lichter auf den Bäumen im Mittelgrund und in der Gesamtanlage der Szenerie. Eher toskanisch oder sogar typisch florentinisch wirkt dagegen das blaue Obergewand Mariens, dessen Faltenwurf in der Art eines Altartuches auf dem Parapett ruht und an ähnliche Gewandformen in den Gemälden Lorenzo di Credis (um 1458–1537) erinnert (Abb. S. 30).

Die *Madonna Dreyfus* ist in vieler Hinsicht bezeichnend für das kleinformatige Hausandachtsbild der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das kaum wahrnehmbare Stück des Granatapfels in der rechten Hand des Jesusknabens setzt einen räumlich nahe dem Bild

Kopf eines bärtigen Mannes (sog. Selbstbildnis), um 1510–1515 (?)

Rötel, 333 x 215 mm. Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15571

stehenden Betrachter und damit die Anbringung in einem häuslichen Kontext voraus. Tatsächlich fungiert die Darstellung im Sinne der Empfehlung des Dominikanerpredigers Fra Giovanni Dominici (um 1356–1419), der in seiner um 1403 entstandenen *Regola del governo di cura familiare* die wünschenswerte Wirkung kleiner Andachtsbilder in Privathäusern genau beschreibt: Man solle Bilder von kleinen heiligen Knaben im Hause haben, woran sich die Kinder schon in zartem Alter erfreuen mögen, denn sie würden diese Bilder als angenehm empfinden, sich in ihnen selbst wieder erkennen und sie als Vorbilder auswählen. Günstig sei es auch, die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm darzustellen, der einen Vogel oder einen Granatapfel in seinem Händchen halte; ebenso lobenswert sei die Darstellung des schlafenden oder des vor der Madonna stehenden Jesusknabens. Dominici beschreibt also eine spezifisch didaktische Funktion solcher Hausandachtsbilder, in deren Sujets sich vor allem jüngere Betrachter wiedererkennen konnten.

Eine ähnliche Funktionsbestimmung hatte vermutlich auch Leonardos *Madonna mit der Nelke* (Kat. III/Abb. S. 31). Möglicherweise bezieht sich Vasari auf dieses Bild, wenn er in der Vita Leonardos „ein ganz hervorragendes Madonnenbild“ nennt, „das später in den Besitz von Papst Clemens VII. [reg. 1523–1534] gelangte. Unter anderem enthielt dieses Bild eine mit Wasser gefüllte Glasvase und Blumen darin, ein Wunderwerk an Treue, die Tauperlen auf den Blumenblättern waren so natürlich wiedergegeben, dass sie wirklicher erschienen als in der Wirklichkeit.“ Wohl ebenfalls noch in seiner Zeit bei Verrocchio entstanden, greift Leonardo mit den kleinen Säulen des Mittelgrundes und der Landschaft des Hintergrundes Elemente altniederländischer Malerei auf. In der Gestaltung der Madonna und des Christusknabens hingegen sind noch die in der Werkstatt Verrocchios entwickelten Bildformeln zu erkennen. Neben dem liebevollen Verhältnis zwischen Maria und dem Christuskind stellt Leonardo die in solchen Gemälden üblichen christlichen Glaubensinhalte mittels der entsprechenden Symbole dar: Das Christuskind greift mit ungelenkten Bewegungen seiner noch ungeübten Händchen nach einer roten Nelke, dem Symbol der Passion, womit bereits in dieser kindlich-unschuldigen Darstellung auf den späteren Kreuzestod des Heilands verwiesen wird. Ebenso symbolisch zu verstehen ist die blumengefüllte Kristallvase am rechten unteren Bildrand: ein deutlicher Hinweis auf die Reinheit und Jungfräulichkeit Mariens. Gleichzeitig boten schwierig zu gestaltende Details wie die Nelke und die Kristallvase auch eine Gelegenheit für den Maler, sein Talent besonders eindrucksvoll unter Beweis zu stellen. Dasselbe gilt auch für den meisterhaft konzipierten Faltenwurf auf dem Schoß der Madonna, dessen intensives Kolorit den stark verschatteten Vordergrund des Gemäldes belebt und kompositionell mit dem hellen Inkarnat der Madonna korrespondiert. Im Unterschied zu vergleichbaren Madonnen Verrocchios (Abb. S. 29) bezieht Leonardo Mutter und Kind enger aufeinander, sodass in Ansätzen bereits jene Dreieckskomposition entsteht, die später bestimmend für die Bildauffassung der Hochrenaissance werden sollte. Ebenfalls im Kontrast zu den



Arnolandschaft, 5. Aug. 1473

Feder und Tinte, 190 x 285 mm. Florenz, Galleria degli Uffizi,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 436E

meisten Gemälden der Werkstatt seines Meisters steht die Maltechnik der *Madonna mit der Nelke*. Vor allem aufgrund des Gebrauchs von Öl als Bindemittel zeichnet sich das Bild durch weichere Übergänge zwischen den einzelnen Farbflächen aus. Hierdurch erhält beispielsweise der Hintergrund jene suggestive Atmosphäre, die den vegetationsreicheren Landschaften Verrocchios fehlt und spätere Gemälde Leonardos wie die *Mona Lisa* und die *Anna Selbdritt* kennzeichnen wird.

Ein maltechnischer Unterschied zwischen Lehrer und Schüler kommt auch in der *Taufe Christi* (Kat. IV/Abb. S. 32) zum Ausdruck. Das großformatige Altargemälde, dessen ursprünglicher Bestimmungsort wohl die Vallombrosaner-Kirche San Salvi vor den Toren von Florenz war, wurde um 1470–1472 von Verrocchio begonnen, doch schließlich in einigen Teilen der Landschaft von Leonardo um 1475 oder etwas später vollendet. Zudem geht der ganz links plazierte Engel, der sich dem Bildgeschehen zuwendet, auf den noch jungen Leonardo zurück. Hiervon berichtet schon Vasari: „Und Leonardo malte in der ‚Taufe Christi‘ einen Engel, der einige Gewänder hält; obwohl noch sehr jung, führte er doch diese Gestalt so vollkommen aus, dass sie besser wurde als die Figuren des Andrea

del Verrocchio. Und Andrea, unwillig, dass ein Kind mehr wisse als er, mochte deshalb von der Zeit an nicht mehr mit Farben umgehen.“ Der erst 1511 geborene Vasari ergänzte bekanntlich seine lückenhafte Kenntnis der älteren Kunstgeschichte durch unterhaltsame Anekdoten. Wie eine anekdotische Pointierung klingt auch die Geschichte von Leonardos Mitarbeit an Verrocchios *Taufe Christi*. Doch die Angaben des Aretiner Biografen wurden durch maltechnische Untersuchungen neuerer Zeit bestätigt. Selbst die kühne Behauptung, Verrocchio habe angesichts der außerordentlichen Begabung seines jungen Schülers das Malen aufgegeben, ist möglicherweise nicht ganz aus der Luft gegriffen. Tatsächlich sind von Verrocchio für die Zeit nach der Vollendung der *Taufe Christi* kaum noch Gemälde nachweisbar, und das mag auch Vasari bemerkt haben.

Neben den maltechnischen Neuerungen weist Leonardos Engel im Gemälde Verrocchios auch ein typisch leonardesk Bewegungskonzept auf: Die Drehung des Oberkörpers kontrastiert mit der Wendung des Kopfes, die Bewegung des linken Ellenbogens setzt sich in der Haltung des rechten Oberarmes fort. Außerdem unterscheidet sich das durch sanfte Schattierungen gekennzeichnete Inkarnat des Engelsgesichts von der bei Verrocchio üblichen härteren Gestaltungsweise (Abb. S. 34/35). Eine ähnliche Beobachtung lässt sich ausgehend von maltechnischen Untersuchungen auch für die zentrale Figur des Gemäldes machen: Der Körper Christi wurde offenbar in einem späteren Arbeitsgang mit Ölfarbe überarbeitet, sodass die Modellierung des Inkarnats weicher erscheint als die Oberflächenbehandlung des von Verrocchio noch mit Temperatechnik gemalten Körpers Johannes des Täuflers.

Signifikant und bereits auf spätere Werke Leonardos vorausweisend erscheint auch die in Öl erfolgte erneute Übermalung des linken Hintergrunds. Ursprünglich war hier noch keine allein durch Wasser und karge Felsen bestimmte Landschaft vorgesehen, sondern ein durch Büsche und Bäume begrünter Ausblick. Mit seinen Übermalungen der älteren Bildanlage schuf Leonardo die für ihn typische Tiefenwirkung des Hintergrunds: Die Landschaft entwickelt sich auf natürlich anmutende Weise durch die gesamte Tiefe des Bildraumes. Schroffe Felsen werden von klaren Wassern umspült, ein warmes Licht ergießt sich beinahe gleichmäßig von links kommend über die Figurengruppe des Vordergrunds, wild zerklüftete Berge kontrastieren mit der glatten Horizontalausdehnung einer Wasserfläche und verschwimmen in der Ferne zu sanfter Unschärfe, das Blau des Himmels hellt sich unmittelbar über dem Horizont zu einem leuchtenden Weiß auf. Gerade diese Horizontgestaltung sowie eine gewisse Vorliebe für felsige Landschaften sollte Leonardo in seinen späteren Werken wieder aufgreifen und in ihren atmosphärischen Effekten weiter ausdifferenzieren.

In der formalen und ikonografischen Anlage des Bildes orientierten sich die beiden Künstler an den Beschreibungen der Taufe Christi in den Evangelien (Mt. 3,3–17; Mk. 1,9–11; Jh. 1,26–1,36) und an älteren Darstellungskonventionen: Christus, der sich seiner

Kleider weitgehend entledigt hat, steht im steinigen Flussbett des Jordan, wo er die Taufe durch den von rechts herantretenden Johannes empfängt. Über ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes, noch darüber sind die Hände Gottvaters zu erkennen. Auf die Anwesenheit der Taube ist wohl ein rechts von ihr dargestellter Raubvogel zu beziehen: Er galt als Widersacher des heiligen Geistes und flieht hier vor dessen größerer Macht. Auf der linken Bildseite hält der von Leonardo geschaffene Engel das inzwischen etwas verblichene Obergewand Christi. In dieser Figur hat man den Erzengel Michael sehen wollen, den die mutmaßlichen Auftraggeber des Altarbildes, die Vallombrosaner-Mönche von San Salvi, besonders verehrten. Hinter dem Engel schließt eine Palme den Bildraum formal ab. Diese in ihrer schematischen Gestaltung etwas archaisch anmutende Palme ist als Baum des Paradieses, als Zeichen der Erlösung und des Lebens oder auch als Symbol des zukünftigen Triumphes Christi über den Tod zu verstehen. In einem ikonografischen Zusammenhang hiermit steht auch der konventionelle Johannes-Stab, dessen Spruchband ECCE AGNIVS D[ei, ecce qui tollit peccatum mundi] (Jh. 1,29) auf den Opfertod Christi und damit auch auf die Funktion des Gemäldes als Altarbild Bezug nimmt: Die Inschrift erinnert an den Opfertod Christi, wie er während der Messfeier vor dem Altarbild mit der Taufe Christi symbolisch nachvollzogen wird.

Zwar zeigte Leonardo mit seiner Anwendung der Ölmalerei in der *Taufe Christi* eine gewisse technische Eigenständigkeit, doch war er zu jener Zeit immer noch als Mitarbeiter der Verrocchio-Werkstatt tätig. Daher ist auch nicht verwunderlich, dass fast alle frühen Gemälde Leonardos formale Verbindungen zu den Werken seines Lehrers aufweisen und im Entwurf noch auf dessen Ideen zurückgehen. Das gilt auch für die wohl größtenteils von Leonardo geschaffene *Verkündigung an Maria* aus den Uffizien in Florenz (Kat. V/Abb. S. 36/37).



Andrea del Verrocchio (?) und Werkstatt, **Madonna mit Kind**, um 1475 (?)
 Tempera auf Holz, 74 x 46 cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



Lorenzo di Credi

Madonna mit dem Granatapfel (Madonna Dreyfus), um 1470–1472 (?) oder später

Tempera und Öl (?) auf Eichenholz, 15,7 x 12,8 cm

Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1144 (K1850)

Madonna mit der Nelke (Madonna mit der Vase), um 1472–1478 (?)

Tempera (?) und Öl auf Pappelholz (?), 62,3 x 48,5 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. 7779 (1493)





Der vor Maria platzierte Schmucksarkophag zum Beispiel entspricht in seiner reichhaltigen Ornamentik recht genau einem ähnlichen Werk, das Andrea del Verrocchio 1472 für die Alte Sakristei von San Lorenzo in Florenz fertiggestellt hatte. Hieraus ergibt sich auch ein erster Anhaltspunkt für die immer noch strittige Datierung des Bildes. Auch hinsichtlich der Zuschreibung der *Verkündigung* besteht kein vollständiger Konsens, doch gilt eine eigenhändige Vorzeichnung für den rechten Ärmel des Erzengels Gabriel (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 3) als Indiz für eine weitgehende Autorschaft Leonardos. Zudem macht das Gemälde nicht den Eindruck, von einem ganz eigenständigen und voll ausgereiften Künstler wie Verrocchio geschaffen worden zu sein. So weist die *Verkündigung* im Vergleich zur *Taufe Christi* eine größere Anzahl von „pentimenti“ auf. Die Komposition und die Details des Gemäldes wurden also gegenüber dem ursprünglichen Entwurf etwas abgeändert, was die Vermutung bestätigt, dass hier ein in kompositionellen Belangen noch wenig erfahrener Künstler wie Leonardo am Werke war. Auch die sogenannten „Fingerwischer“ des Gemäldes verweisen auf den noch jungen Künstler, denn das Verreiben der frisch aufgetragenen Ölfarben mit den Fingern und dem Ballen der rechten Hand wurde in Florenz vor allem von Leonardo praktiziert.

Ort und Zeit des Bildgeschehens sind genau festgelegt: Wir befinden uns in Nazareth, wo der Erzengel Gabriel am 25. März den Garten der Jungfrau Maria betritt, sie bei der Lektüre der Bibel (Jes. 7.14) unterbricht und ihr verkündet, dass sie dazu bestimmt sei, den Sohn Gottes zu gebären (Pseudo-Jacobus II, Lk. 1.26–38). Die weitgehend den damaligen Konventionen entsprechende Szene wird rechts von einer zeitgenössisch anmutenden Architektur flankiert, den Mittelgrund begrenzt eine etwa kniehohe Mauer, unterbrochen von einem kleinen Durchgang. Diese Öffnung, die gleichzeitig als Hintergrund für den Segensgestus Gabriels und für die in seiner linken Hand ruhende Lilie dient, gibt den Blick auf einen sich im Bildraum verlierenden Pfad frei. Den rückwärtigen Abschluss des Gemäldes bilden die sich scharf gegen den leuchtenden Himmel abzeichnende Silhouette eines Wäldchens und die am Horizont erkennbaren Berge. Mehrere Einzelelemente des Bildes laden den Betrachter zu einer Deutung des Gesehenen ein. Die weiße Lilie in der Hand Gabriels galt als Symbol der Reinheit Mariens und die von zahlreichen Blumen bedeckte Wiese des Vordergrundes als Hinweis auf Nazareth, denn „Nazareth“ bedeutet in der *Legenda aurea* (1263/73) des Jacobus da Voragine (um 1230–1298) „Blume“.

Andrea del Verrocchio und Leonardo

Die Taufe Christi, um 1470–1472 und um 1475

Öl und Tempera auf Pappelholz, 180 x 151,3 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 8358

Seite 34/35

Detail aus: **Die Taufe Christi**, um 1470–1472 und um 1475





Es ist wahr, das Dekorum soll man wahren, das heißt es seien die Bewegungen Verkündiger der Gemütsbewegung dessen, der sie ausführt.

Und hat man also Einen darzustellen, der schüchterne Ehrerbietung zeigen soll, so sei diese (seine Verneigung) nicht mit solcher Kühnheit und Anmaßung ausgeführt, dass der Effekt davon wie Verzweiflung aussieht, oder als ob er einen Befehl des (Gottseibeius) ausrichte.

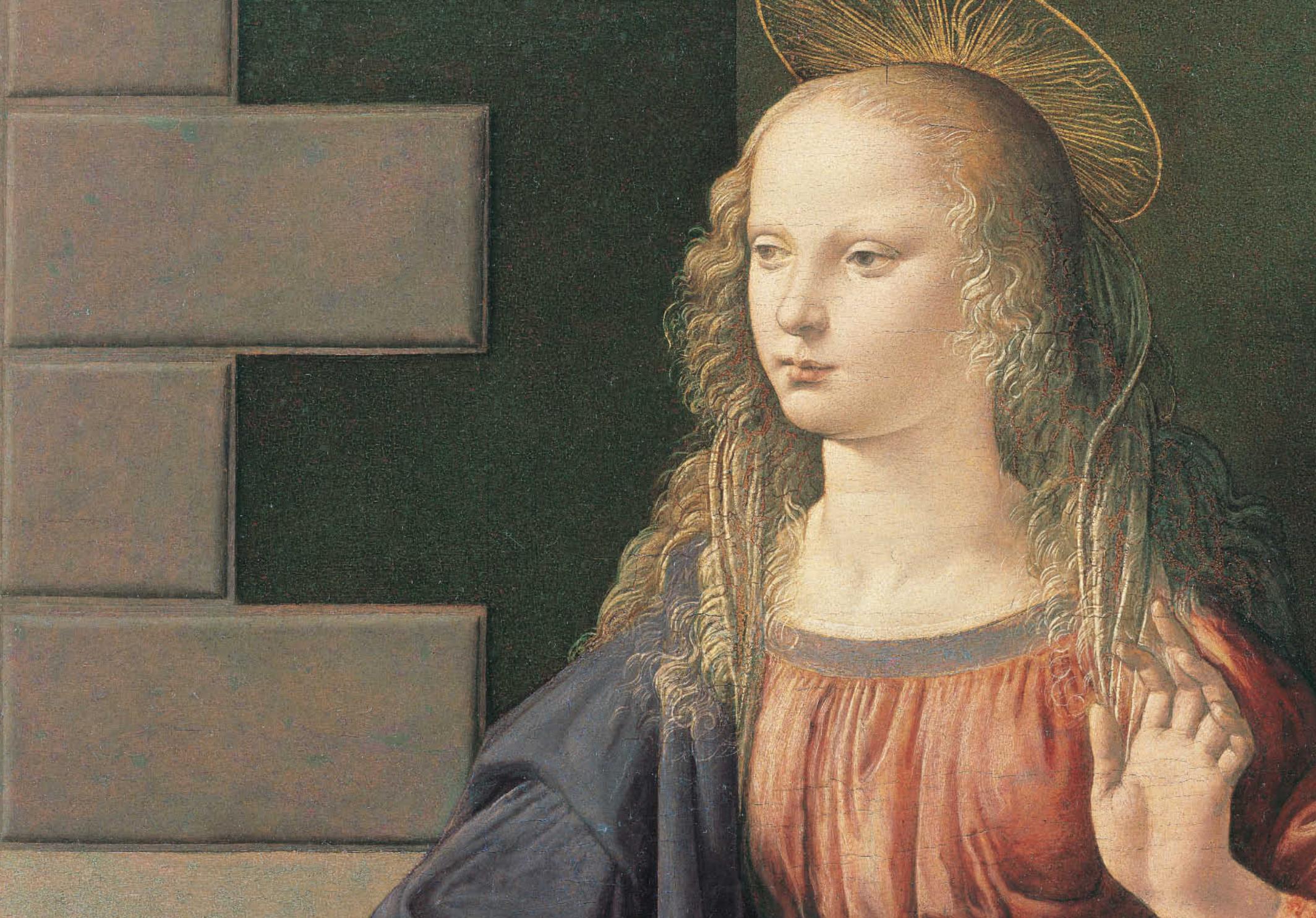
LEONARDO DA VINCI, TPL 58

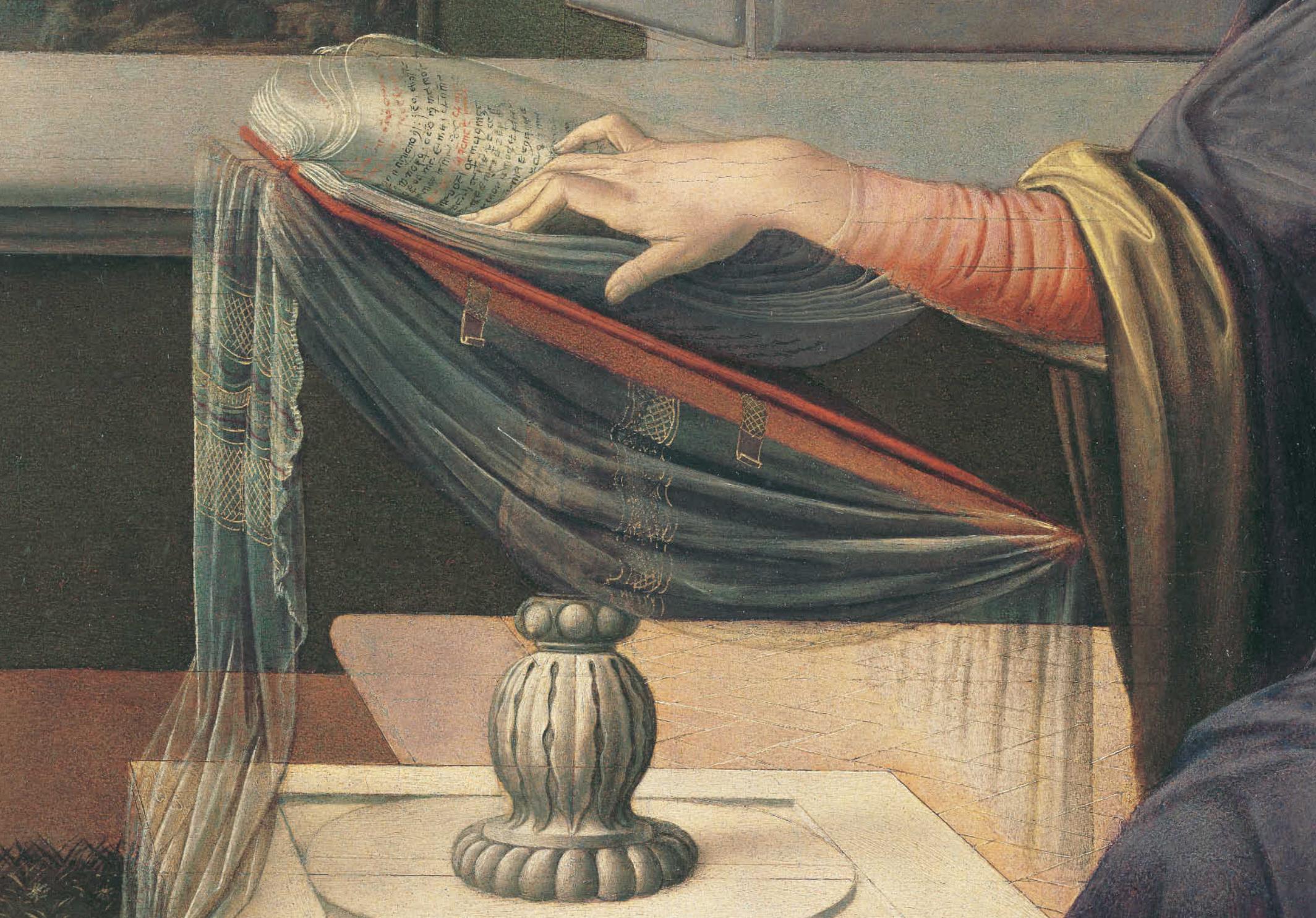
Seite 36–47

Verkündigung an Maria, um 1473–1475 (?)

Öl und Tempera auf Pappelholz, 100 x 221,5 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1618













Eine besondere Bewandnis hat es mit der Hintergrundlandschaft, die neben Wasser und Gebirge auch die Darstellung einer Hafenstadt zeigt: Diese Stadt am Meer ist vielleicht ein Hinweis auf marianische Symbolik (s. Kap. III, IX), denn Maria galt in der zeitgenössischen Gebetsliteratur als „stella maris“ (Stern des Meeres) sowie als der schützende Hafen für alle, die auf der Fahrt des Lebens Schiffbruch erlitten hatten; in eben diesem Sinne könnte Leonardo sich hier zur Darstellung des maritimen Panoramas entschlossen haben.

Eine eingehende Betrachtung verdient schließlich auch der Typus der Darstellung. Die Haltung der rechten Hand Gabriels lässt sich noch eindeutig als die traditionelle Geste der Verkündigung einordnen, während Marias linke Hand einerseits wie ein konventioneller Grußgestus erscheint, andererseits aber gattungsgeschichtlich auf einen bestimmten Typus der „Verkündigung“ verweisen könnte: Angedeutet scheint hier die „conturbatio“, mit der Marias Irritation darüber zum Ausdruck kommt, dass ein Engel den Garten betritt und ihr die ungewöhnliche Ankündigung der Geburt des Gottsohnes macht. Andererseits erscheint die Gesamthaltung Marias weit weniger erschrocken als in anderen Beispielen der „conturbatio“, wie etwa in den Bildern Sandro Botticellis (1445–1510). Allem Anschein nach haben wir in Leonardos Abwandlung des „conturbatio“-Motivs bereits eine innovative Behandlung eines Bildtypus vor uns. Das bestätigt auch ein Blick auf die noch von Verrocchio entworfene *Taufe Christi*, deren Bildschema sehr viel stärker älteren Vorbildern verpflichtet ist als die *Verkündigung*. Ein ähnliches Resultat zeitigt ein Vergleich mit der kleinen, wohl von Lorenzo di Credi in der Werkstatt Verrocchios angefertigten *Verkündigung* (Kat. VIII/Abb. S. 48/49), die deutlich konventioneller gestaltet ist als Leonardos *Verkündigung*. Tatsächlich orientiert sich hier die Gegenüberstellung der Gesten eng an älteren

Gemälden: während Gabriel seine rechte Hand erhebt, verschränkt Maria ihre Arme im Gestus der „humiliatio“ (Unterwerfung) auf der Brust.

Ähnlich wie schon in der *Taufe Christi* weist auch die Hintergrundlandschaft der *Verkündigung* aus den Uffizien auf spätere Gemälde Leonardos voraus. Hier zeigt sich außerdem der meisterhafte Umgang mit den Elementen Wasser, Luft und Licht, die sich im rückwärtigen Bildraum in atmosphärisch zunehmender Dichte um die schroffen Ausläufer alpin wirkender Hügelketten und Berggipfel legen (Abb. S. 46/47). Ähnliche Phänomene hat Leonardo später an mehreren Stellen seines Malereitraktates beschrieben, etwa wenn er auf den besonderen Reiz der am Horizont vereinten Elemente von Gebirge und Meer zu sprechen kommt: „Derartige Horizonte bewirken in der Malerei einen sehr schönen Anblick. Allerdings muss man zu beiden Seiten einige sich hintereinander schiebende Gebirge anbringen, mit stufenweise abgetönten Farben, wie es die Ordnung der Farbabnahme in weiten Entfernungen verlangt“ (TPL 936). Die erst 1508 im *Trattato di pittura* beschriebenen Phänomene tauchen also in einem Gemälde Leonardos wesentlich früher auf als in seiner Kunsttheorie. Die künstlerische Praxis ging somit der Theorie voran.

Auch gegen Ende der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts, nachdem Leonardo bereits an größeren Gemälden wie der *Verkündigung* und der *Taufe Christi* gearbeitet bzw. mitgearbeitet hatte, beschäftigte er sich noch mit kleinen Madonnenbildern. Das geht einesteils aus einer Notiz vom Dezember 1478 hervor, in der Leonardo vermerkte, „incominai le due Vergini Marie“ (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 192), andernteils aber auch aus zahlrei-

Lorenzo di Credi, nach Entwurf Leonardos (?), **Verkündigung an Maria**, um 1478 oder 1485
Tempera auf Pappelholz, 16 x 60 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 1602A (1265)



Studien zu einer Madonna mit Kind
 (rechts eine Studie zur *Madonna Benois*), um 1478–1480
 Feder und Tinte, 198 x 150 mm. London, The British Museum, Inv. 1860-6-16-100r

Madonna Benois, um 1478–1480
 Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 49,5 x 31 cm. St. Petersburg, Ermitage





chen Skizzen, die Maria mit dem Jesuskind darstellen und die ebenfalls in dieser Zeit entstanden sind (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 4 u. 110–121; Abb. S. 50, 52, 229). In diesen Skizzen manifestiert sich zunächst der Drang des jungen Malers, innerhalb der Grenzen konventioneller Bildformeln die Möglichkeiten des Bewegungs- und Ausdrucksreichtums verschiedener Sujets zu erproben. Zudem handelt es sich aber auch um reine Übungen der Fantasie, die sich im Medium der Zeichnung gelegentlich die im Tafelbild nicht angebrachten Freiheiten zweckfreien künstlerischen Ausdrucks erlauben. Daher können nicht alle erhaltenen Skizzen als Vorstudien zu tatsächlich auszuführenden Madonnenbildern gelten. Doch zumindest mittelbar führen einige dieser Zeichnungen zu der sogenannten *Madonna Benois*, die man wohl als den vollkommensten Ausdruck von Leonardos ersten Bemühungen um das Thema „Maria und Kind“ betrachten kann (Kat. VI/Abb. S. 51). Das nach einem seiner früheren Besitzer benannte Bild zeichnet sich im Vergleich mit den Madonnen anderer Künstler durch eine dunklere Farbgebung, eine differenziertere Lichtgestaltung und größere Dynamik aus. Bereits die genannten Skizzen Leonardos weisen eine außerordentliche Bewegtheit auf, doch erst im ausgeführten Gemälde verschmelzen die vorher spontan entwickelten Ideen zu einem harmonischen Ganzen. Mutter und Kind sind nun enger miteinander verbunden, wobei die verwandtschaftliche Beziehung der beiden Figuren sogar in ihrer körperlichen Haltung zum Ausdruck kommt: Mit einem angewinkelten und einem gestreckten Bein weisen Mutter und Kind dasselbe Sitzmotiv auf, und das Jesuskind gleicht in seiner körperlichen Disposition einer spiegelverkehrten und verkleinerten Variante der Beinhaltung seiner Mutter. Hierdurch antizipiert die *Madonna Benois* bereits einen ähnlichen körperlichen und zugleich genealogischen Bezug zwischen Anna und Maria, der einige Jahre später Leonardos Komposition der *Anna Selbdritt* (Kat. XXVII/Abb. S. 281) kennzeichnen sollte. Wie eine Vorwegnahme des späteren Gemäldes wirkt im Übrigen auch die Anlage der Gewandfalten, deren Ausformung sich sogar noch in einer entsprechenden Studie der Zeit nach 1510 findet (Abb. S. 278).

Mit der bislang nur stilkritisch auf die Jahre 1475 bis 1480 datierten *Madonna Benois* tritt Leonardo hinsichtlich der reinen Formgebung erstmals als vollkommen selbstständige Künstlerpersönlichkeit auf, denn in Belangen der Komposition, der Maltechnik und des Kolorits unterscheidet sich diese Madonna fundamental von den vergleichbaren Produkten der Werkstatt seines Lehrers und auch von der älteren *Madonna mit der Nelke*. Eine größere Selbstständigkeit des jungen Künstlers ist auch durch zwei Dokumente von Januar und März 1478 belegt. Zu diesem Zeitpunkt erhielt Leonardo den Auftrag, das großformatige Altarbild für die Bernhardskapelle im Palazzo Vecchio, dem Florentiner Regierungss-

Studie zu einer Madonna mit Kind und Katze, um 1478–1480
Feder und Tinte über Griffelvorzeichnung, 132 x 95 mm
London, The British Museum, Inv. 1856-6-21-1



malerischen Œuvre Leonardos dar, denn es ist das früheste erhaltene Werk Leonardos, das mit zwei gut dokumentierten Persönlichkeiten in Beziehung gesetzt werden kann: mit der in Florenz sehr bekannten Dargestellten selbst (1457–um 1520) sowie mit dem mutmaßlichen Auftraggeber des Porträts, Bernardo Bembo (1433–1519). Das kleinformatige Bildnis entfernt sich weit mehr als die religiösen Gemälde von den Darstellungskonventionen der Verrocchio-Werkstatt und stellt zudem Leonardos erstes Gemälde profanen Inhalts dar. Das augenfälligste Merkmal des Porträts besteht in seiner sehr eng angelegten Aufteilung des Bildraumes. Die nahe an den vorderen Bildrand gerückte junge Frau, Ginevra de' Benci, sitzt vor einem Wacholderbusch, der ihren Kopf wie ein Kranz zu umschließen scheint und den größten Teil des Hintergrundes abdeckt. Eine vergleichbare Nahansichtigkeit findet sich schon in flämischen Porträttypen, wie sie eine Generation zuvor durch Jan van Eyck (um 1390–1441) geschaffen und von Hans Memling (1435–1494; Abb. S. 54) sowie von Petrus Christus (um 1410–1472/73) popularisiert worden waren. Auch das Format des an der unteren Seite beschnittenen Bildes sowie die naturnahe Gestaltung des Wacholders und die Körperhaltung lassen an flämische Vorbilder denken. Der fast diagonal gegen die

palast, zu fertigen. An der Auftragsvergabe dürfte Leonardos Vater beteiligt gewesen sein, der es als erfolgreicher Notar in Florenz zu einigem Ansehen gebracht und bereits für die „Signoria“ (Stadtregierung) gearbeitet hatte. Doch obschon der Künstler drei Monate nach der Auftragsvergabe einen beachtlichen Vorschuß von 25 Golddukatun erhielt, hat er das Gemälde wahrscheinlich niemals begonnen. Immerhin ist Leonardo mit dem Auftrag für die Bernhardskapelle erstmals auch in rechtlicher Hinsicht als selbstständig arbeitender Künstler dokumentiert.

Von einer gewissen Selbstständigkeit Leonardos zeugt in maltechnischer und gattungsgeschichtlicher Hinsicht auch das *Porträt der Ginevra de' Benci* (Kat. VII/Abb. S. 58/59). Dieses Frauenbildnis stellt einen ersten wirklich festen Bezugspunkt im

Hans Memling, **Porträt eines jungen Mannes**, um 1478–1480 (?)
Öl und Tempera (?) auf Holz, 38 x 27 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

Bildfläche gedrehte Oberkörper Ginevras kontrastiert hierbei mit ihrem fast vollständig dem Betrachter zugewandten Kopf, sodass die Dargestellte trotz ihres etwas leblos wirkenden Gesichtsausdrucks eine gewisse Dynamik ausstrahlt. Die vornehme Blässe Ginevras ist allerdings weniger auf kompositionelle Erfordernisse zurückzuführen als vielmehr auf ihr kränkliches Naturell, das in einigen Quellen ausdrückliche Erwähnung findet. Dieselben Quellen belegen auch die poetischen Ambitionen und die Verehrung für Petrarca, die Ginevra mit ihrem platonischen Geliebten Bernardo Bembo verband.

Der Wacholderstrauch, der zusammen mit dem leuchtenden Inkarnat des Gesichtes das Porträt dominiert, ist mehr als nur ornamentales Beiwerk, denn er galt wie einige andere Pflanzen auch als Symbol weiblicher Tugend. Zudem spielt der Wacholder, italienisch „ginepro“, auf den Namen der Dargestellten an, Ginevra. Diese Anspielungen nimmt die Rückseitenbemalung (Kat. VIIb/Abb. S. 57) mit der Darstellung einer entsprechenden Kombination von Pflanzen wieder auf: hier finden sich auf einer Imitation von Porphyrmarmor Lorbeer-, Wacholder- und Palmenzweige gemalt, miteinander verbunden durch ein geschwungenes Spruchband, auf dem in Großbuchstaben „VIRTVTEM FORMA DECORAT“ geschrieben steht: „Schönheit schmückt Tugend“. Die Inschrift und die pflanzlichen Attribute unterstreichen also den Zusammenhang zwischen Tugend und Schönheit. Mit der Imitation des roten, sehr seltenen und dauerhaften Porphyrmarmors macht die Bildrückseite die Beständigkeit der Tugend Ginevras zum Thema. Die das Spruchband rahmenden Zweige von Lorbeer und Palme stehen im Zusammenhang mit dem Auftraggeber des Gemäldes, Bernardo Bembo. Dessen persönliche Devise bestand aus einem Lorbeer- und einem Palmenzweig sowie aus der dazwischen platzierten Inschrift „VIRTVS ET HONOR“. Das Emblem der Porträtrückseite mit Lorbeer-, Wacholder- und Palmzweig bildet also eine geschickt arrangierte Modifikation der Devise Bembos: Exakt an die Stelle der ursprünglichen Inschrift, die den Raum zwischen den Zweigen von Lorbeer und Palme ausfüllte, tritt nun der Wacholder als Anspielung auf Ginevras Namen und auf ihre Tugend. Gleichzeitig verweisen Lorbeer und Palme auf Ginevras literarische Neigungen, denn in der von Petrarca inspirierten Dichtung galten Zweige dieser beiden Gewächse als Ausdruck poetischer Aspiration schlechthin. Der Palmzweig ist zudem ein traditionelles Tugendsymbol. Die so innig mit den pflanzlichen Tugendsymbolen verbundene Inschrift schließlich, „VIRTVTEM FORMA DECORAT“, stellt einen Zusammenhang zwischen Schönheit und Tugend her, der in der zeitgenössischen Literatur ebenso thematisiert wurde wie auf der Vorderseite des Porträts, wo die leibliche Schönheit auch als Ausdruck der Tugend Ginevras zu verstehen ist. Vorder- und Rückseite des Porträts sind also thematisch auf das engste miteinander verbunden. Auf der Vorderseite rahmt der Wacholder die Schönheit Ginevras, auf der Rückseite umfassen Lorbeer, Palmzweig und Spruchband den Wacholder, der hier stellvertretend für die vorderseitig dargestellte junge Frau steht.

Die Bedeutung der Ginevra de' Benci liegt vor allem darin, dass Leonardo mit der Tradition weiblicher Profilbildnisse in Florenz brach, mit einem Typus also, der in der Regel als Braut- oder Mitgiftporträt fungierte und kaum Dynamik aufwies, weil sein Darstellungsmodus einem vergleichsweise starren Verhaltensideal für Frauen zu entsprechen hatte. Ginevra de' Benci hingegen wurde von Leonardo nicht als Braut dargestellt, sondern als gleichrangige literarische Partnerin Bernardo Bembo's. Aus diesem Grund bediente er sich des Porträts in Dreiviertelansicht, das bis dahin vor allem den Männerbildnissen vorbehalten war und ein größeres Maß an persönlicher Präsenz im Bild ermöglichte. Nicht zuletzt aufgrund dieser Neuerung gelangte Leonardo zu jenem Ausdruck des Seelischen im Bildnis, der als Kennzeichen der neuzeitlichen Porträtmalerei gilt.

Voraussetzungen hierfür waren sicherlich Leonardos Interesse an den Möglichkeiten der Ölmalerei und seine Vorliebe für die Dynamik bewegter Figuren, die schon im Engel der *Taufe Christi* sowie in seinen Zeichnungen deutlich wurde. Nicht ganz unbeteiligt an dieser Entwicklung dürfte allerdings auch der Auftraggeber des Porträts gewesen sein, Bernardo Bembo. Er weilte vor seinen Aufenthalten in Florenz als venezianischer Botschafter am Hof Karls des Kühnen in Burgund und brachte von dort Anforderungen an die Porträtmalerei mit, die in Florenz erst Leonardo zu erfüllen vermochte. Der für die Entwicklung der Bildnismalerei so entscheidende Kontakt zwischen Bembo und Leonardo könnte allerdings über die Familie Benci zustande gekommen sein. Ginevras Bruder Giovanni (1456–1523) war mit Leonardo befreundet, und Giovanni's Sohn Amerigo verwarhte noch zur Zeit Giorgio Vasaris die unvollendete *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. S. 74/75) des Künstlers in seinem Haus. Wie wichtig persönliche Kontakte dieser Art für die Genese von Kunstwerken waren, sollte sich dann auch am Beispiel des Auftrages für diese *Anbetung* zeigen (s. folgendes Kapitel).

Leonardo (?)
Porträt der Ginevra de' Benci (Rückseite), um 1478–1480
Tempera (und Öl?) auf Pappelholz, 38,8 x 36,7 cm
 Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, 1967, Inv. 2326



Der rätselhafte Leonardo soll als Jüngling seinem
 Lehrmeister in Mathematik geantwortet haben: „Schlimm steht es
 um den Schüler, der seinen Lehrer nicht übertrifft.“

OSKAR KOKOSCHKA, 1951

*Es war eins jener Gesichter, die mehr dem Traumreich
der Poesie als der rohen Wirklichkeit des Lebens zu gehören
scheinen: Conturen, die an Da Vinci erinnern, jenes edle
oval mit den naiven Wangengrübchen und dem sentimental
spitz zulaufenden Kinn der lombardischen Schule.*

HEINRICH HEINE, 1837

Seite 58–65

Porträt der Ginevra de' Benci, um 1478–1480

Öl und Tempera auf Pappelholz, 38,8 x 36,7 cm

Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, 1967, Inv. 2326









II.

Der berufliche Durchbruch in Florenz

1480–1482

Lionardo kennt nur den einen, weiten, ewigen Raum, in dem seine Gestalten gleichsam verschweben. Der eine gibt innerhalb des Bildrahmens eine Summe einzelner und naher Dinge, der andre einen Ausschnitt aus dem Unendlichen.

OSWALD SPENGLER, 1917





Mit dem Auftrag für die Bernardskapelle im Palazzo Vecchio und durch das *Porträt der Ginevra de' Benci* war Leonardo erstmals mit bedeutenden Auftraggebern in Verbindung gekommen: einerseits mit wichtigen Repräsentanten der Florentiner Stadtregierung und andererseits mit den Benci, die geschäftliche und freundschaftliche Kontakte zur mächtigsten Familie der Stadt, den Medici, unterhielten. Mit seiner inzwischen gewachsenen Bedeutung als Künstler korrespondiert auch der Umstand, dass Leonardo die beiden nächsten und zudem großformatigen Gemälde außerhalb der Werkstatt Andrea del Verrocchios schuf.

Nach der Fertigstellung der *Ginevra de' Benci* begann er zunächst das heute in den vatikanischen Museen befindliche Gemälde mit dem Heiligen *Hieronymus* (Kat. IX/Abb. S. 68). Das in späterer Zeit stark beschädigte Bild blieb unvollendet, vermittelt aber einen ungefähren Eindruck von Leonardos ursprünglicher Bildidee. Der Heilige ist als Büsser in der Wüste dargestellt, hier angedeutet durch eine sehr karge, mit kleineren Felsformationen versehene Landschaft. Mit leidender Miene kniet Hieronymus fast genau in der Mitte des Bildraumes, seine zum Körper geführte Linke berührt den Saum des geöffneten Gewandes, während seine Rechte einen Stein umfasst und damit weit zum Schlag ausholt. Auf der mageren und knöchigen Brust ist in der Gegend des Herzens eine dunklere Stelle zu erkennen – wohl eine blutige Wunde, die der Heilige sich bei seiner Bußübung zugefügt hat. Unmittelbar vor Hieronymus liegt als sein Haustier und Attribut jener Löwe, dem der Heilige einst einen Dorn aus der Pranke gezogen hatte. Das am unteren Bildrand liegende Raubtier schaut dem Geschehen zu und scheint mit aufgerissenem Maul die Inbrunst der Bußübungen des Hieronymus (s. u.) verstärken zu wollen. Der Heilige selbst blickt, was kaum zu erkennen ist, auf ein parallel zum rechten Bildrand errichtetes kleines Kreuzifix. Hiermit stellt Hieronymus die Verbindung von seinem eigenen Leiden als Büsser zur Passion Christi her. In der Blickachse des Heiligen ist rechts im Hintergrund eine Kirchenfassade im Renaissance-Stil zu erkennen – möglicherweise eine Anspielung auf die in der *Legenda aurea* erwähnte Geburtskirche Christi in Bethlehem, in der Hieronymus später wirken und seine Grabstätte finden wird.

Mit seiner asketischen Büssergestalt knüpft Leonardo an eine seit dem 15. Jahrhundert einsetzende Darstellungstradition an, weicht dabei allerdings in einem Punkt deutlich von ihr ab: Seinem Hieronymus fehlt der Bart. Im Vergleich zu anderen Varianten desselben

Seite 67

Detail aus: **Anbetung der Heiligen Drei Könige**, 1481/82
(siehe Abb. S. 74/75)

Der heilige Hieronymus, um 1480–1482

Öl und Tempera auf Nussbaumholz, 102,8 x 73,5 cm. Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40337

Themas richtet der Künstler seine Aufmerksamkeit zudem stärker auf die Kargheit der felsigen Umgebung. Die ganze Dramatik des Büßertums und dessen Integration in die vegetationslose Landschaft dürften direkt oder indirekt auf einen im Jahr 384 verfassten Brief des Hieronymus an Eustochium zurückgehen, der auch in dem entsprechenden Abschnitt der *Legenda aurea* auszugsweise zitiert und in anderen Hieronymus-Darstellungen thematisiert wird (vgl. Bellini, Abb. S. 71).

In diesem ergreifenden Brief – eigentlich eine asketisch inspirierte Abhandlung über die Bewahrung der Jungfräulichkeit – beschreibt der Heilige nicht nur die Gründe für eine wünschenswerte Abkehr von der Fleischeslust, sondern auch die realen Versuchungen, denen er, Hieronymus, selbst in seiner Eigenschaft als Mann Gottes immer wieder ausgesetzt gewesen sei. Hierbei bleiben Tugendappell und Mahnung zur Askese nicht abstrakt, denn in seinen Ausführungen geht Hieronymus auch auf jene menschliche Schwäche, auf jenen Hang zur Wollust ein, die auch ein Betrachter am eigenen Leibe gespürt haben mag. Die entsprechenden Abschnitte des Briefes lauten folgendermaßen: „Also, jener ‚Ich‘, der ich aus Furcht vor der Hölle mich selbst zu einem solchen Kerker verurteilt habe, in der einzigen Gesellschaft von Skorpionen und wilden Tieren, dachte oft zurück an die Tänze der Mädchen. Die Wangen waren bleich vom Fasten, aber in meinem kalten Körper flammte der Geist des Begehrens auf. Von dem Menschen, der dem Fleische nach bereits gestorben war, loderte einzig noch das Feuer der Sinnlichkeit auf. Verlassen von aller Hilfe, warf ich mich nieder zu den Füßen Jesu, benetzte sie mit meinen Tränen und trocknete sie mit meinem Haar, und das widerspenstige Fleisch bändigte ich durch wochenlanges Fasten. Ich schäme mich durchaus nicht, meinen traurigen und elenden Zustand einzugestehen [...]. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie ich oft Tag und Nacht ohne Unterbrechung schreiend zubrachte und dass ich nicht eher aufhörte, meine Brust zu schlagen, bis der Herr mich schalt und meine innere Ruhe zurückkehrte.“

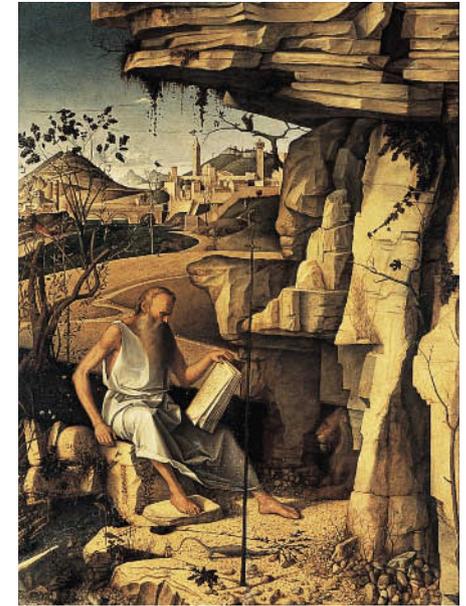
Auch wenn das Gemälde die ganze Dramatik der Beschreibung nicht vollständig abbilden kann, wird doch in der Darstellung des Büßers die Emotionalität deutlich, mit der sich der von einem ähnlichen Zwiespalt geplagte Betrachter identifizieren konnte. Im weiteren Verlauf seiner Beschreibung geht Hieronymus schließlich auch genauer auf den Ort der Buße ein, dessen Einsamkeit er mit seinem immer tiefer in die Wildnis führenden Gang noch steigern möchte: „Mit mir selbst erzürnt, doch unbeirrt drang ich allein noch tiefer in die Wüste vor. Wo ich eine Talschlucht, einen rauhen Berg, ein zackiges Felsgebilde sah, da ließ ich mich nieder zum Gebet, da machte ich daraus einen Kerker für mein sündiges Fleisch.“ An anderer Stelle schließlich nennt Hieronymus sogar eine konkrete Bedeutung der ihn umgebenden Felsen, denn diese sind nicht nur charakteristische Merkmale der Wildnis, sondern auch symbolisch gemeint: „Es ist an sich ja unmöglich, dass die dem Menschen eingeborene, aus seinem Inneren kommende Glut seine Sinne unberührt lässt. Deshalb gebührt dem Anerkennung und Lob, der die schlimmen Gedanken gleich

im Entstehen ertötet und am Felsen zerschmettert. Der Fels aber ist Christus.“

Mit dem künstlerisch recht genau umgesetzten Bußgestus appelliert das Gemälde an den Betrachter des Bildes, der sich im Gebet der asketischen und büßenden Haltung des Heiligen anverwandeln konnte. Die im unfertigen Gemälde nur angedeutete Felslandschaft wird hierbei zur Metapher für den ständigen Kampf des gläubigen Menschen gegen die Anfechtungen des Fleisches, gegen die „schlimmen“ Gedanken, wie Hieronymus es nennt. Mit der nicht nur metaphorisch gemeinten Kargheit des Felsen korrespondiert schließlich der asketische, ausgemergelte Körper des Heiligen.

Da Leonardo den *Hieronymus* nicht fertigstellte, erfüllte das Gemälde seine eigentliche religiöse Funktion als Altarbild aller Wahrscheinlichkeit nach nicht. Der Künstler selbst mag es einige Zeit bei sich behalten haben, möglicherweise sogar bis zu seinem Tod. Danach dürfte es von Sammlern erworben worden sein, denn mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts und vor allem seit dem Aufstieg Michelangelos (1475–1564) begann man, auch unvollendete Kunstwerke zu schätzen. Die Wertschätzung eines Bildes war nicht mehr ausschließlich an dessen religiösen Inhalt gebunden, sondern konnte sich zunehmend an Kriterien wie der Erfindungsgabe des Künstlers und der Neuheit der Darstellung orientieren. Auf diesem Gebiet lag schon früh eine Stärke Leonardos, denn seiner Kunst dürften schon von Beginn an Überlegungen und „wissenschaftliche“ Studien zugrunde gelegen haben. Tatsächlich formulierte er in seiner Gestaltung des *Hieronymus* künstlerische Vorstellungen, die ihn einige Jahre später auch kunsttheoretisch und „wissenschaftlich“ näher beschäftigen sollten.

So thematisierte Leonardo in der leidenden Miene des Hieronymus traditionelle und eigene Vorstellungen zur Physiognomie und zur Physiologie. In der Muskulatur und den Sehnen der Schultern und des Halses mag man zudem schon das Interesse Leonardos



Giovanni Bellini, **Der heilige Hieronymus in der Wüste**, um 1479
Tempera auf Holz, 151 x 113 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi



an der Oberflächenanatomie des Menschen erkennen. Die ausführlichsten Studien zu diesem Thema erfolgten allerdings erst zwischen circa 1508 und 1510 im sogenannten anatomischen Manuskript A in Windsor Castle (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 291–293, 298–301; Abb. S. 307). Die künstlerischen Interessen Leonardos an der Anatomie gingen somit seinen „wissenschaftlichen“ Studien hierzu um viele Jahre voraus.

Der Grund, die Arbeit am *Hieronymus* ruhen zu lassen, war wahrscheinlich der Auftrag für das heute in den Uffizien in Florenz ausgestellte Gemälde mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Kat. X/Abb. S. 74/75), das als Hochaltarbild die Kirche des Augustinerkonvents San Donato a Scopeto vor den Toren der Stadt hätte zieren sollen. Leonardos Vater, der als Sachverwalter für das Kloster San Donato tätig war, dürfte an der im

März 1481 erfolgten Bestellung der *Anbetung* beteiligt gewesen sein. Dass Leonardo etwa ein Jahr später auch dieses Gemälde unvollendet ließ, hing wohl mit seinem Umzug nach Mailand zusammen. Den Auftrag für das Hochaltarbild übernahm Filippino Lippi (1457–1504) mit seiner 1496 vollendeten *Anbetung der Könige* (Abb. S. 86). Möglich ist allerdings auch, dass die recht umständlichen Modalitäten des Auftrags zum Abbruch der Arbeiten beitrugen. Das entsprechende Dokument vom Juli 1481, das einige Besonderheiten aufweist, lautet folgendermaßen: „Leonardo, Sohn des Ser Piero da Vinci, hat im März 1480 [d. i. 1481] begonnen, für unseren Hochaltar ein Altarbild zu malen, das er innerhalb von 24, spätestens innerhalb von 30 Monaten fertigstellen muss. Falls er es nicht vollenden sollte, fällt das von ihm bis zu diesem Zeitpunkt Geschaffene an uns, und wir sind frei, darüber nach unserem Gutdünken zu verfügen. Als Entgelt für seine Arbeit soll er ein Drittel der Liegenschaft in Valdelsa erhalten, die Simone, dem Vater von Bruder Francesco, gehörte und die er unter folgender Auflage vererbte: dass wir sie 3 Jahre nach der Vollendung des Altarbildes für 300 ‚fiorini di sugello‘ zurückkaufen könnten. Und in dem besagten Zeitraum darf Leonardo keine anderen Vereinbarungen darüber abschließen.“

Studie eines knienden Engels, um 1480–1483

Feder und Tinte, 125 x 60 mm. London, The British Museum, Inv. 1913-6-17-1

Und er selbst muss die Farben und das Gold beisteuern und alle anderen Auslagen, die entstehen könnten. Außerdem muss er aus eigenen Mitteln auf dem ‚Monte‘ [delle doti = Mitgiftdepot] alles bezahlen, was man für die Mitgift der Tochter von Salvestro di Giovanni in der Höhe von 150 fiorini di sugello ausgeben wird.“

Im Originaldokument folgen dann zwei weitere Einträge, die Leonardos finanzielle Lage betreffen: „Er hat davon 28 ‚fiorini larghi‘ erhalten, damit er die oben erwähnte Mitgift in unserem Namen anlegen kann, denn er sagt, dass er selbst sie nicht ausrichten kann, und die Zeit verstrich und uns erwachsen daraus Nachteile. Außerdem schuldet er uns für Farben, die bei den ‚Ingesuati‘ für ihn besorgt wurden, den Betrag von eineinhalb ‚fiorini larghi‘: vier Lire, 2 Soldi, 4 Dinari.“

Wahrscheinlich handelt es sich bei dem längeren Dokument nicht um den eigentlichen Vertragstext für die Anfertigung des Altarbildes, sondern um eine geschäftliche Zusatzvereinbarung, die der Verdeutlichung der ungewöhnlichen Finanzierungsbedingungen diente. Tatsächlich sind vergleichbare Verträge für Altarbilder wie beispielsweise für Domenico Ghirlandaios (1449–1494) 1487 vollendete *Anbetung der Könige* für das Ospedale degli Innocenti in Florenz gradliniger angelegt. Das in seiner Art ungewöhnliche Dokument zur *Anbetung* Leonardos hingegen enthält komplizierte Abmachungen hinsichtlich administrativer und finanzieller Zusatzleistungen, die der Künstler zu erbringen hatte, um nach Abschluss der Arbeiten in den Genuss der vereinbarten Bezahlung von 300 „fiorini“ zu kommen. Die finanzielle Grundlage für diese Bezahlung war ein Drittel vom Gesamtwert eines Landguts, das die Klostergemeinschaft geerbt hatte. Das auf 300 „fiorini“ geschätzte Drittel des besagten Gutes sollten die Klosterbrüder folgendermaßen verwenden: Eine Hälfte der genannten Summe war für die Finanzierung des besagten Altarbildes bestimmt, die andere dafür, der Elisabetta, einer Verwandten des Stifters, innerhalb eines Jahres eine Mitgift von 150 „fiorini“ einzurichten. Mit der Vertragsunterzeichnung übernahm Leonardo sowohl die Einnahmen und den Eigentumstitel an einem Drittel des Landgutes als auch die nicht unerhebliche Verpflichtung, die Mitgift der genannten Elisabetta vorzustrecken. Gleichzeitig musste er, entsprechend den damals üblichen Vertragsbedingungen für Altarbilder dieser Größenordnung, die Materialkosten des Werkes tragen. Leonardos Entlohnung erfolgte also nicht durch die häufig geübte Praxis periodischer Vorschüsse, von denen er seinen Lebensunterhalt und seine Materialkosten hätte bestreiten können, sondern bestand in einem rechtlichen Arrangement, das ihn zunächst erhebliche finanzielle Vorleistungen kostete. Bereits vier Monate nach der ersten Vereinbarung zeigte sich, dass er diese Vorleistungen weder hinsichtlich seiner Materialkosten noch im Hinblick auf die auszurichtende Mitgift zu erbringen vermochte. Tatsächlich musste der Künstler bei den Mönchen Geld für die Anschaffung von Farben und für eine erste Rate der Mitgift ausleihen – darüber geben die beiden Zusätze des zitierten Dokuments unmissverständlich Auskunft.

*So schien es, als zitterte Leonardo jede Stunde,
wenn er zu malen begann, und doch beendete er nie
ein begonnenes Werk, im Bewusstsein der Größe
der Kunst; er entdeckte Fehler selbst in jenen Dingen,
die anderen als Wunder erschienen.*

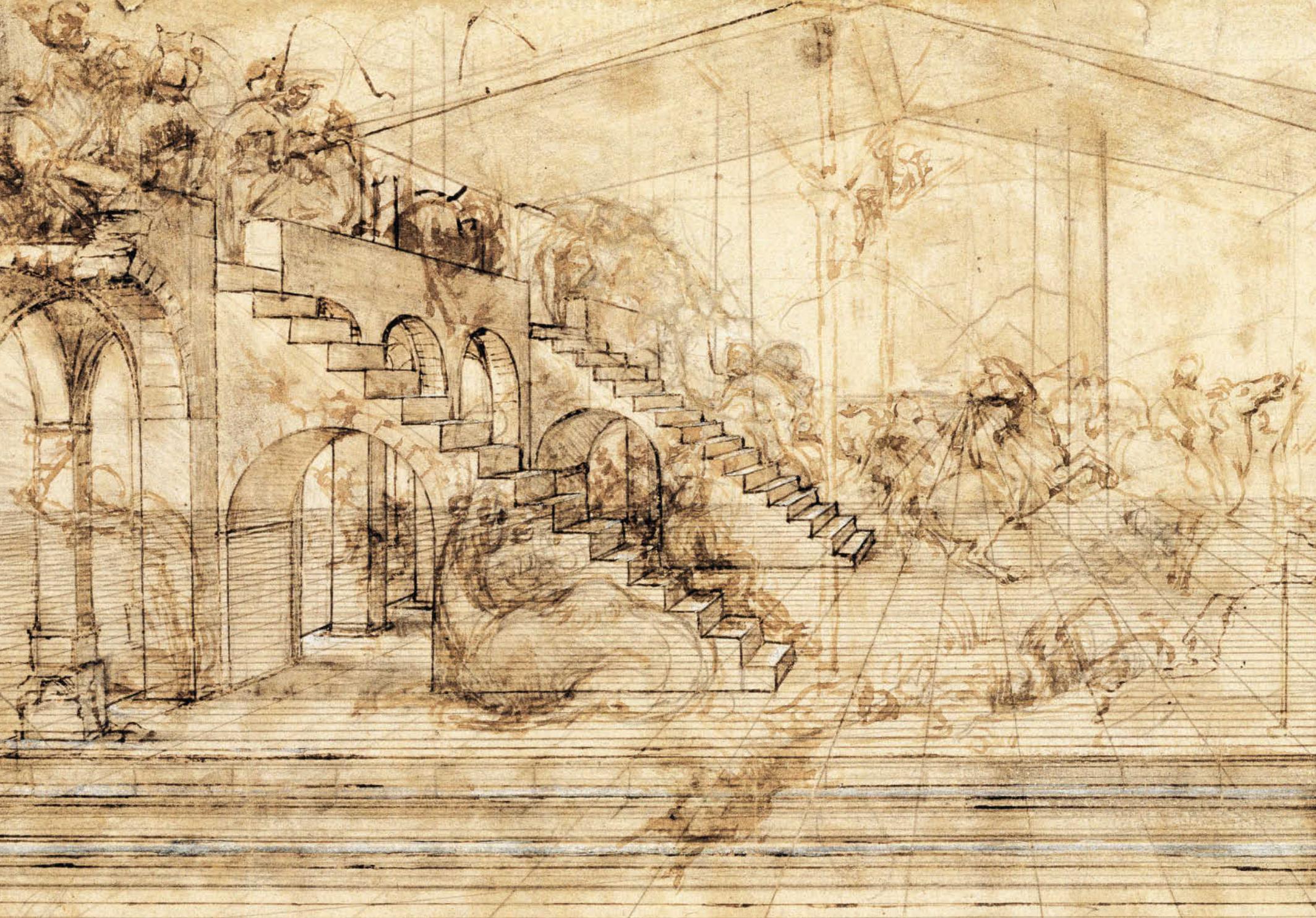
GIAN PAOLO LOMAZZO, 1590



Seite 74–77

Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/82
Öl auf Holz, 243 x 246 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1594





Dass die mit Leonardo getroffene Vereinbarung nicht geeignet war, die baldige Fertigstellung einer großen Altartafel sicherzustellen, haben die Mönche von San Donato a Scopeto schließlich selbst eingesehen. In dem später mit Filippino Lippi geschlossenen Vertrag verzichtete man auf das komplizierte Arrangement von 1481. Statt dessen verkauften die Mönche den entsprechenden Teil der Immobilie und waren dadurch in der Lage, dem Künstler die Summe von 300 „fiorini“ in bar auszuzahlen. Dieses modifizierte Vorgehen der Auftraggeber entlastet im Nachhinein auch Leonardo: Unter den Bedingungen von 1481 war an eine Vollendung des Altarbildes gar nicht zu denken, das heißt den Künstler trifft letztlich keine Schuld an dem für ihn so unbefriedigenden Ausgang des Geschäfts.

Die Bildstruktur der *Anbetung* Leonardos ist trotz des unvollendeten Zustands der fast quadratischen Tafel in ihren Grundzügen gut zu erkennen. Maria mit dem Jesuskind sitzt in der Mitte des Vordergrundes vor einer kleinen felsigen Erhöhung, aus der zwei Bäume hervorstechen. Auf dem Schoß Mariens empfängt das Christuskind die Huldigung der Heiligen Drei Könige, die dem Stern von Bethlehem folgend aus dem Morgenland angereist sind. Einer der Könige ist im rechten Vordergrund ehrfurchtsvoll zu Boden gesunken, er empfängt den Segen vom Christuskind und übergibt ihm sein Geschenk. Ein zweiter König hat sich auf der linken Seite tief vor Maria und dem Kind verneigt. Mit der links davor knienden Figur, die mit erhobenem Kopf aufblickt, ist wahrscheinlich der jüngste König gemeint. Zudem gruppieren sich zahlreiche weitere Personen in einem Halbkreis um die Madonna, darunter auch Joseph, der wahrscheinlich mit dem bärtigen Greis hinter der Madonna identisch ist und soeben den Deckel von einem Geschenkgefäß genommen hat. Andere Figuren gehören zum umfangreichen Gefolge der Könige oder könnten als Engel zu identifizieren sein.

Auffällig sind die zahlreichen unterschiedlichen Bewegungen und Gesten des Bildpersonals. Die meisten Personen widmen ihre ungeteilte Aufmerksamkeit der zentralen Gruppe mit Mutter und Kind, andere wiederum zeigen auf eine Erscheinung im oberen Bereich des Bildes, wahrscheinlich auf den Stern von Bethlehem, wie er zum Beispiel auf der unmittelbar vorher entstandenen *Anbetung der Könige* Sandro Botticellis (Abb. S. 84) zu sehen ist. Auf diesen imaginierten Stern beziehungsweise auf dessen Licht beziehen sich auch die dargestellten Gesten: So erheben zwei junge Männer – einer links im Mittelgrund und ein anderer auf der gegenüberliegenden Seite rechts des vorderen Baumes –

Seite 78/79

Detail aus: **Perspektivstudie zum Hintergrund der *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1481**

Feder, Tinte, Spuren von Metallstift und Weiß, 165 x 290 mm

Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 436E recto

Studie mit Pferd und Reiter, um 1481

Metallstift auf hellrosa grundiertem Papier, 120 x 78 mm. Privatbesitz



jeweils eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger zum Himmel, um auf das göttliche Licht zu verweisen. Eben dieser Gestus war im 15. Jahrhundert in den Mysterienspielen der „Drei Könige“ vorgeschrieben und taucht vorher bereits in einer kleinen Darstellung der *Anbetung der Könige* auf, die ein Maler aus der Werkstatt Fra Angelicos für den sogenannten „Silberschrank“ der SS. Annunziata in Florenz geschaffen hatte. Leonardo verleiht dem gestischen Verweis auf das göttliche Licht allerdings eine größere Dynamik als der ältere Künstler. Diese Steigerung der Dramatik wird auch im Vergleich zu ähnlichen „Zeigegesten“ deutlich, wie sie wenige Jahre zuvor in Florenz im Umkreis von Domenico Veneziano (um 1410–1461) und Filippo Lippi (um 1406–1469) in Darstellungen Johannes des Täufers geschaffen wurden. Vergleichsweise konventionell erscheint dagegen der Gestus der über dem Kopf erhobenen Hand, mit dem sich eine Figur vorne rechts vor der Kraft des göttlichen Lichts zu schützen versucht. Diese als „Aposkopein“ bekannte Handhaltung taucht in zahlreichen älteren Darstellungen der Anbetung auf.

Besondere Aufmerksamkeit verdient in der zentral platzierten Personengruppe des Bildes auch der in vielen „Anbetungen“ eher nebensächlich wirkende Joseph, der in seinen Händen ein Geschenkgefäß und dessen Deckel hält. Hiermit deutet Leonardo den Umstand an, dass der erste König sein Geschenk, das Gold, bereits überreicht hat. Tatsächlich nahm einer Legende zufolge die Heilige Familie zuerst das Gold entgegen, verschenkte es dann aber aufgrund seines vornehmlich weltlichen Wertes an die Armen. Da mit dem Empfang des Goldes die Übergabe des ersten Geschenkes im Bild bereits erfolgt ist, dürfte mit dem im Gemälde dargestellten Moment die Präsentation des Weihrauchs gemeint sein. Der vom zweiten König überreichte Weihrauch wiederum galt als Hinweis auf den Opfertod Christi: Dessen Übergabe ist also als Erinnerung an die in der Messe vor dem Altar liturgisch vollzogene Wiederholung dieses Opfers zu verstehen. Hiermit wäre auch der in Altarbildern übliche Bezug auf die Eucharistie gewährleistet.

Während sich die Personen des vorderen Bildabschnitts um die symbolisch gemeinte Geschenkübergabe und um die Madonna mit dem Jesuskind scharen, verteilen sich die Personen und Tiere aus dem Gefolge der Heiligen Drei Könige wesentlich weiträumiger im Hintergrund. Dort erscheint auch, wie auf vielen anderen Gemälden mit der „Anbetung der Könige“, die Ruine des Davidspalasts als Verweis auf König David, einen alttestamentlichen Vorläufer Christi (Abb. S. 78/79). Auffällig sind im Übrigen mehrere Personen, die sich auf und vor der Ruine zu schaffen machen. Man hat daraus geschlossen, dass die im Hintergrund links dargestellten Figuren mit dem Wiederaufbau des halb zerstörten Davidspalastes beschäftigt seien. Auf jeden Fall jedoch korrespondieren die beiden

**Kompositionsskizze zur *Anbetung der Heiligen Drei Könige*
(sog. Gallichon-Zeichnung), 1481**

Feder und Tinte über Metallstift, 285 x 215 mm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, R.F. 1978





Sandro Botticelli, **Anbetung der Könige für Gaspard del Lama**, um 1472–1475
 Tempera auf Holz, 111 x 134 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

auf der Ruine wachsenden jungen Bäume mit den beiden Bäumen der Maria-Christus-Gruppe. Sie sind – ebenso wie gegebenenfalls der Wiederaufbau des Davidspalasts – als symbolischer Verweis auf das Zeitalter des Friedens und der Gnade zu verstehen, das mit der Geburt Christi beginnt. Der größere der beiden Bäume des Mittelgrundes klammert sich mit seinen Wurzeln an den unwirtlichen Grund der felsigen Erhöhung, wobei eine dieser Wurzeln eine Verbindung zwischen dem Baum selbst und dem Kopf des Christuskindes herzustellen scheint. Möglicherweise illustriert diese Verbindung die Auslegung der Anbetungsgeschichte, wie sie in der populären *Legenda aurea* des Jacobus da Voragine zu finden ist: Im übertragenen Sinne hätten die Könige nicht einen, sondern fünf Sterne gesehen, und der fünfte, Christus selbst, sei als die „Wurzel und der Stamm David“ zu deuten. Die beiden im Hintergrund rechts sich aufbäumenden Pferde schließlich, die auf den ersten Blick wie ein Reiterkampf anmuten, dürften sich auf eine andere mittel-

terliche Legende beziehen, in der folgendes berichtet wird: Die drei Könige seien einst erbitterte Feinde gewesen. Erst nach ihrer wundersamen Reise und nach dem Schauen der Geburt Christi, des Erlösers, hätten sie Frieden miteinander gefunden wie der Rest der Welt auch. Auf diese alte Feindschaft bezieht sich der gewaltsame Zusammenstoß der Pferde im Hintergrund, der somit einen Kontrast zum Zeitalter des Friedens bildet, wie er im Vordergrund mit der Anbetungsszene thematisiert wird. Mit der deutlichen Aufteilung des Bildraumes in Vorder- und Hintergrund unterscheidet Leonardo also zwischen dem Zeitalter vor der Ankunft des Herrn und dem Zeitalter der Gnade, das mit der Geburt Christi und seiner Anbetung durch alle Völker seinen Anfang nimmt.

Formal orientierte sich Leonardo in seiner *Anbetung* an zwei unterschiedlichen, aber sehr prominenten Vorbildern. Die halbkreisförmige Anordnung des Bildpersonals übernahm er von Sandro Botticellis *Anbetung für Gaspard del Lama*, die ursprünglich einen Nebentalar der Florentiner Kirche Santa Maria Novella zierte (Abb. S. 84). Leonardos *Anbetung* hingegen war für einen Hochaltar bestimmt und musste seinem gattungsgeschichtlich höheren Status gemäß einen hierarchisch akzentuierteren Bildaufbau aufweisen. Daher erinnert Leonardos Tafel in ihrer Monumentalität an Fra Angelicos (um 1395–1455) Hochaltarbild für die Klosterkirche von San Marco in Florenz (Abb. S. 87), die auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch als Paradigma ihrer Gattung galt. Doch im Unterschied zu dem älteren Gemälde Fra Angelicos ist in Leonardos Altarbild nicht der Typus der „sacra conversazione“ mit seiner vergleichsweise statischen Versammlung der Heiligen, sondern eine konkrete Handlung dargestellt: die Anbetung des Christuskindes und die Präsentation des zweiten Geschenks. Leonardos *Anbetung* weist in Ansätzen also bereits eine narrative Struktur auf. Die schon in den Nebentalarbildern jener Zeit verbreitete Tendenz, zunehmend auch erzählende Themen wie die „Anbetung“ oder die „Verkündigung“ darzustellen, bricht sich mit Leonardos *Anbetung der Könige* auch in der Gattung des Hochaltarretabels Bahn. Eine „storia“, eine Geschichte oder Handlung im Sinne von Leon Battista Albertis Malereitraktat, ist nun auch für den hierarchisch gesehen höchsten Standort eines Bildes denkbar, für den Hochaltar.

Mehr noch als der unvollendete *Heilige Hieronymus* gewährt die *Anbetung* einen tiefen Einblick in Leonardos Schaffensprozess. Das Gemälde gleicht in einzelnen Teilen einer riesigen Bildskizze. Besonders im Hintergrund, wo die einzelnen Figuren größtenteils nur angedeutet sind, zeigt sich die ganze Spontaneität des Künstlers, der an vielen Stellen die Komposition noch während des Malvorgangs abänderte. Der offenbar nicht vollkommen exakt vorher geplante Prozess der Bilderfindung ist in zahlreichen Skizzen aus der Zeit um 1480 gut dokumentiert (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 1–2, 5–14; Abb. S. 78/79, 81, 83), doch kann man die wenigsten dieser Zeichnungen mit absoluter Sicherheit auf die 1481 begonnene *Anbetung der Könige* beziehen. Lediglich eine Gesamtskizze, die sogenannte



„Gallichon-Zeichnung“, sowie eine wohl wenig später entstandene Vorstudie für die Perspektivkonstruktion des Hintergrundes sind zweifelsfrei als unmittelbare Vorbereitung für das Gemälde anzusehen (Abb. S. 78/79, 83). In den anderen Zeichnungen, die möglicherweise auch zu einer geplanten *Anbetung der Hirten* gehören, tauchen lediglich ähnliche Motive auf wie in der *Anbetung der Könige*. Besonders aufschlussreich ist die bereits genannte „Gallichon-Zeichnung“. Bereits hier findet sich das Motiv der im Hintergrund platzierten Treppen des alten Davidspalasts, allerdings

auf der rechten Seite. Die Gesamtanlage dieser Zeichnung weist noch weitaus größere Verbindung zu der älteren Darstellungstradition des 15. Jahrhunderts auf: Der Stall von Bethlehem nimmt eine dominierende Stellung ein und ist unmittelbar mit der Ruine des Davidspalasts verbunden. Das Dach des Stalls wird dann in der zweiten erhaltenen Zeichnung mehr in den Hintergrund gerückt und nur noch vage angedeutet, während gleichzeitig die in der ersten Skizze eher dilettantisch anmutende Anlage der Perspektive eine fast pedantisch genaue Durchbildung erfährt. In der Gemäldefassung schließlich rückt der Stall von Bethlehem an den äußersten rechten Bildrand (wo er kaum noch zu erkennen ist), und kompositorisch treten an seine Stelle die beiden Bäume des Mittelgrundes. Hierdurch erfährt die Darstellung die für ein Hochaltarbild typische Betonung der Bildmitte und die daraus resultierende formale Hierarchisierung.

Ein weiterer, bisher nur wenig beachteter Aspekt der *Anbetung* ist eine im Vergleich zu anderen Gemälden desselben Themas auffällig starke Typisierung der Figuren. So wird das Bild vor allem im Vordergrund von fünf bärtigen alten Männern dominiert: Diesem Typus entsprechen zwei der drei Könige, Joseph, ein Zuschauer rechts der Madonna sowie die Gestalt am linken Bildrand. Noch häufiger taucht der Typus des schönen Jünglings auf, so vor allem in der Figurengruppe hinter der Madonna, im Mittelgrund der rechten Bildhälfte sowie in den links von Joseph platzierten Gestalten. Männer mittleren

Filippino Lippi, *Anbetung der Könige*, 1496
Tempera auf Holz, 258 x 243 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

Alters fehlen fast vollständig, und dieses Manko ist um so erstaunlicher, als die Heiligen Drei Könige in den meisten Fällen in drei unterschiedlichen Altersstufen dargestellt wurden. Das gilt für zahlreiche Beispiele der Florentiner Malerei von Gentile da Fabriano (um 1370–1427), Lorenzo Monaco (um 1370– um 1425) und Masaccio (1401–1428) bis hin zu Botticellis „Del-Lama-Anbetung“. Leonardos unübliche und einseitige Konzentration auf zwei Typen lässt sich nicht hinreichend aus dem



unvollendeten Zustand seines Gemäldes erklären. Vielmehr setzt Leonardo hier zunächst die auch in der Werkstatt seines Lehrers Verrocchio übliche Praxis fort, sich bestimmter Typen zu bedienen. Darüber hinaus mag auch eine persönliche Vorliebe eine Rolle gespielt haben, denn der Künstler hat Zeit seines Lebens Gefallen daran gefunden, ebennmäßig gestaltete Gesichter von Jünglingen und zerfurchte Mienen von Greisen zu zeichnen oder beide Typen einander gegenüberzustellen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 184–185, 189–198, 200–206, 210, 214; Abb. S. 23).

Eine dritte Erklärung für die Dominanz von Greis und Jüngling in der *Anbetung der Könige* ergibt sich aus der sozialgeschichtlichen Dimension des Dreikönigskults. Bereits seit dem 12. Jahrhundert wurde in ganz Europa zum Epiphaniastag, dem 6. Januar, der Zug der Heiligen Drei Könige (im Italienischen der „Drei Magier“) mit größtmöglicher Prachtentfaltung aufgeführt – so auch in Florenz, wo für diesen Umzug die Bruderschaft der „Compagnia de' Magi“ zuständig war. Mit bis zu 700 Reitern zog man durch die Stadt, um der Anbetung des Christuskindes zu gedenken. Mit dem Umzug von 1468, mit dem die Stadt sich selbst im Spiel der Magier darstellte, hatte der Dreikönigskult seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Die jungen Mitglieder der Bruderschaft trugen während der Feierlichkeiten Masken mit den Gesichtern ihrer Väter und ahmten deren soziale Ausdrucksformen nach. Zudem wurden auch der mittlere und der älteste König von jun-

Fra Angelico, *Hochaltarbild für San Marco*, um 1438–1440
Tempera auf Holz, 220 x 227 cm. Florenz, Museo di San Marco

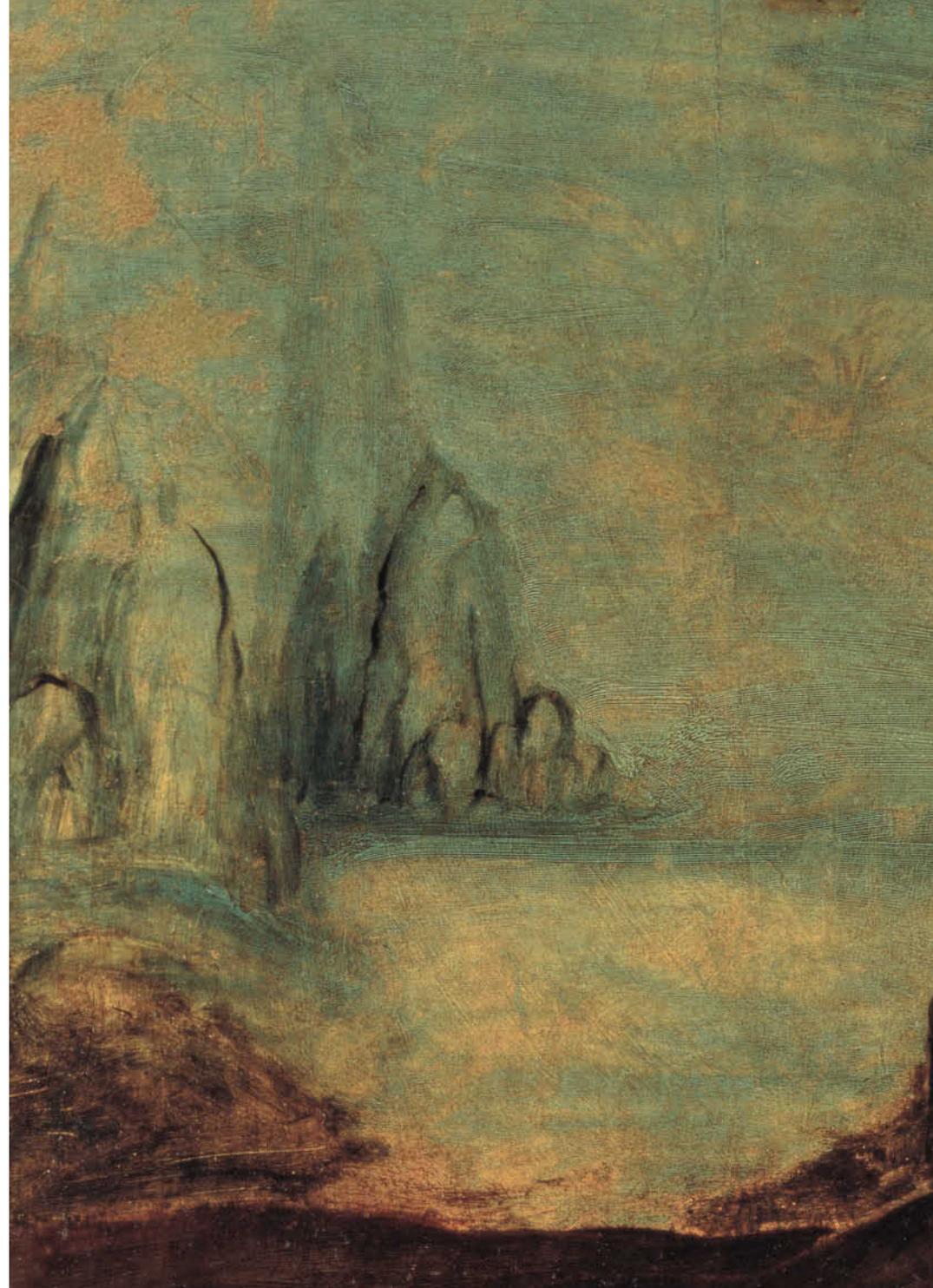
*Es könnte wahr sein, dass man mehr sein muss als das Werk,
um es zu machen, und dass das Große seinen Ursprung in Größerem hat.*

*Gewisse Erscheinungen wenigstens, wie Leonardo
(sic), Goethe und auch Tolstoi, legen diese Vermutung nahe.*

THOMAS MANN, 1928

gen Männern in entsprechender Verkleidung dargestellt. Mit der im Spiel vorgeführten Nachahmung der älteren Männer demonstrierte die jüngere Generation die Anwartschaft auf gesellschaftliche Positionen, die ihre Väter noch innehatten und zäh verteidigten. Im feierlichen Dreikönigsumzug und im Schauspiel der Anbetung des Jesuskindes trat also der Altersdualismus der Stadt zutage, und mit diesem Dualismus korrespondiert unmittelbar die Polarität zwischen einerseits jungen und andererseits alten Gesichtstypen in Leonardos *Anbetung der Könige*. Möglicherweise schwingt hierbei sogar eine persönliche Komponente mit, denn der 1481 in Florenz immer noch nicht vollständig etablierte Leonardo hatte seinen bis dahin größten Auftrag wahrscheinlich durch Vermittlung seines Vaters bekommen. Das Ringen des jungen Künstlers um den beruflichen Durchbruch in Florenz war also unmittelbar mit der gesellschaftlichen Position und den geschäftlichen Kontakten seines Vaters verbunden, denen Leonardo nur wenig entgegensetzen hatte. Dem Altersdualismus der Stadt Florenz entsprach somit ein ähnlicher Dualismus zwischen dem Künstler und seinem Vater. Musste, so fragt man sich unwillkürlich, Leonardo das Gemälde der *Anbetung* unvollendet zurücklassen und seiner Vaterstadt den Rücken kehren, um diesem Altersdualismus zu entkommen?

Detail aus: **Der heilige Hieronymus**, um 1480–1482
(siehe Abb. S. 68)



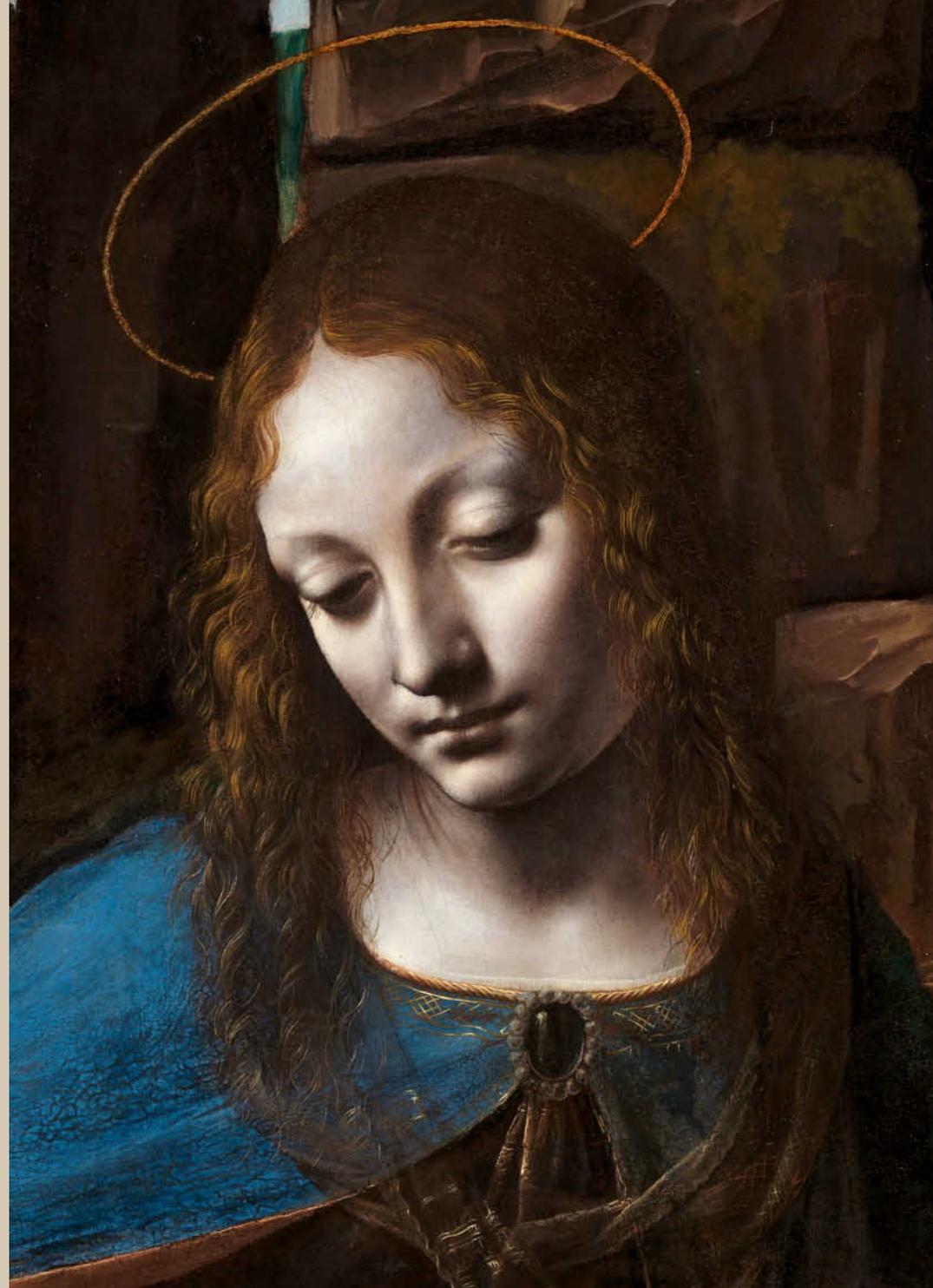
III.

Der Neubeginn in Mailand

1483–1484

Es gibt vielleicht auf der ganzen Welt kein anderes Beispiel eines solch universalen, solch erfinderischen Geistes, der gleichzeitig so unfähig war, sich selbst zufriedenzustellen, so voller Sehnsucht nach dem Unendlichen, so natürlich verfeinert, so weit seinem Jahrhundert und den folgenden voraus. Seine Figuren drücken unfassbare Empfindsamkeit aus und erscheinen unglaublich durchgeistigt; sie überborden von unausgedrückten Ideen und Empfindungen.

HIPPOLYTE TAINE, 1866



Warum Leonardo gegen Ende des Jahres 1482 oder Anfang 1483 als etwa Dreißigjähriger seiner Vaterstadt den Rücken kehrte, um in Mailand einen beruflichen Neuanfang zu wagen, ist bis heute nicht vollständig geklärt. Der wichtigste Anstoß für die Übersiedlung in die lombardische Hauptstadt ergibt sich wohl aus dem Potenzial Mailands, das damals mit seinen rund 125 000 Einwohnern deutlich größer war als Florenz mit seinen circa 41 000 Bürgern und Bürgerinnen. Der Mailänder Hof der Sforza musste allein schon aufgrund seines ökonomisch größeren Gewichts als ein aussichtsreicheres Betätigungsfeld erscheinen als die Stadt Florenz. In Mailand konnte Leonardo auf gleich zwei profitable Tätigkeitsbereiche spekulieren, nämlich erstens auf die Errichtung des Reitermonuments Francesco Sforzas (1401–1466; s. Kap. IV) und zweitens auf gut bezahlte Tätigkeiten als Ingenieur und Kriegsbaumeister für die oberitalienische Metropole, die zu jener Zeit (1483–1484) mit Venedig im Krieg lag und deren militärische Ambitionen für einen technisch versierten Künstler wie Leonardo attraktiv waren. Tatsächlich machten im Haushalt der Sforza die Militärausgaben über 70 Prozent des gesamten Finanzvolumens aus, sodass für Leonardo die Spekulation auf eine Tätigkeit als Ingenieur nahelag. So erklärt sich auch das denkwürdige Schreiben an Ludovico Sforza (1452–1508), mit dem er sich um die Position eines Hofkünstlers bewarb (RLW § 1340; Nathan/Zöllner 2014, Kap. 14). Dort bot sich Leonardo in erster Linie als Militäringenieur und erst ganz zum Schluss des Briefes als Maler sowie als geeigneter Künstler für die Fertigstellung des besagten Reitermonuments an. Auffallend ist zudem, dass unter seinen frühen militärtechnischen Studien vor allem jene herausragen, die in einem Konflikt mit der Mailand unmittelbar benachbarten Seemacht Venedig hätten angewandt werden können. Hierzu zählen vor allem zahlreiche Skizzen zu Befestigungsanlagen und zu Geräten, die für eine Verwendung in der Seekriegführung geeignet gewesen wären. Daneben finden sich aus dieser Zeit zahlreiche Studien zur militärisch relevanten Vermessungstechnik.

Leonardos erster Auftrag als bildender Künstler in Mailand war jedoch vollständig friedlicher Natur. Möglicherweise durch Vermittlung Ludovico Sforzas bestellte eine franziskanische Laien-Bruderschaft der Kirche San Francesco Grande bei dem Florentiner Künstler sowie bei zwei ortsansässigen Kollegen, den Gebrüdern Ambrogio und Evangelista de Predis, ein Altarbild für ihre kurz vorher fertiggestellte Kapelle, die dem Fest der Unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria geweiht war. Ein ausführlicher Vertragstext vom 25. April 1483 schrieb den Künstlern die Bemalung und Vergoldung eines bereits 1482 von Schreibern und Bildschnitzern fertiggestellten großen Altarretabels (s. Rekonstruktions-Schema, Abb. S. 110) vor, dessen Mitteltafel Leonardo ausführte. Diese Mitteltafel ist heute als *Felsgrottenmadonna* bekannt und existiert in zwei Fassungen. Die ältere, hauptsächlich 1483 bis 1484 von Leonardo geschaffene Version befindet sich heute im Louvre in Paris (Kat. XI/Abb. S. 95), die später entstandene zweite und teilweise von Ambrogio de Predis (um 1455–1508) ausgeführte Variante gelangte in die National Gallery in Lon-



Studie einer Hand, um 1483

Schwarze Kreide, geöhlt mit Weiß auf dunkelgrau präpariertem Papier, 153 x 220 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12520r)

Seite 91

Detail aus: **Die Felsgrottenmadonna**, 1495–1499 und 1506–1508
(siehe Abb. S. 95, 101)

don (Kat. XVI/Abb. S. 101). Ebendort werden auch die Seitenflügel aufbewahrt, auf die Ambrogio de Predis zwei musizierende Engel malte (Abb. S. 114). Mehrere Reliefdarstellungen mit Szenen aus dem Leben Mariens vervollständigten die Vorderseite des monumentalen Altarretabels, während den oberen Abschluss einige Propheten und Gottvater bildeten. Wahrscheinlich beherbergte eine Nische in der Mitte des Retabels das eigentliche Kultbild der Unbefleckten Empfängnis: die Holzskulptur einer Maria mit Kind. Leonardos *Felsgrottenmadonna* wurde vor dieser Nische als bewegliches Bild angebracht und verdeckte die Madonnenskulptur, die „Immacolata“, an 364 Tagen im Jahr. Lediglich am 8. Dezember, dem Festtag der Unbefleckten Empfängnis, versenkte man Leonardos Tafel mithilfe eines Schiebemechanismus, sodass bei dieser Gelegenheit das eigentliche Kultbild sichtbar wurde und direkt verehrt werden konnte. Von ihrer Funktion her han-

delte es sich bei Leonardos *Felsgrottenmadonna* also aller Wahrscheinlichkeit nach um ein sogenanntes „Deckelbild“, hinter dem sich das eigentliche Kultbild verbarg – jene auch in den Dokumenten mehrfach erwähnte und heute verschollene Skulptur der Madonna. Nicht auszuschließen ist aber auch die Möglichkeit, dass die Holzskulptur und Leonardos *Felsgrottenmadonna* gleichzeitig sichtbar waren: im unteren Register des Altarretabels das Tafelbild und in einem „Stockwerk“ darüber die Skulptur.

Die von Leonardo geschaffene Mitteltafel zeigt die sehr jugendlich wirkende Gottesmutter zusammen mit dem Johannesknaben, Christus und einem Engel vor einer Grotte. Maria sitzt fast genau in der Mitte der Komposition und ihr Blick senkt sich sanft auf den betenden Johannesknaben herab, dessen Schulter sie mit ihrer Rechten umfasst, während ihre Linke schützend über dem sitzenden Christuskind zu schweben scheint. Flankiert wird die Szene von einem Engel, wahrscheinlich Uriel, der mit einem Gestus seiner rechten Hand auf den betenden Johannesknaben zeigt. Formal weist die Komposition noch Parallelen zur Florentiner Kunst auf, so beispielsweise zu dem sehr ähnlichen Arrangement von Christus und Johannes in Mino da Fiesoles (1429–1484) Marmor-Retabel aus dem Fiesolaner Dom (Abb. S. 113). Wohl ebenfalls in Florenz entstand Leonardos *Studie zu einer Madonna, die das Christuskind anbetet* (Abb. S. 96), deren figürliche Disposition bereits die Komposition der *Felsgrottenmadonna* vorwegnimmt.

Trotz dieser Anklänge an Formen der Florentiner Kunst bedarf die Konstellation der Figuren der *Felsgrottenmadonna* einer näheren Erläuterung, denn ein Zusammentreffen zwischen Johannes und Christus noch während ihrer Kindheit ist ungewöhnlich. Es wird nicht in der Heiligen Schrift, sondern in den Apokryphen geschildert (Protoevangelium des Jakobus, 17–22). Dort finden sich Beschreibungen, wie Maria und Christus auf der Flucht nach Ägypten in der Wildnis auf Elisabeth und Johannes getroffen sind. Auf dieses Ereignis während der Flucht und wahrscheinlich auch auf mittelalterliche Johannesviten beziehen sich die Zusammenstellung des Bildpersonals und der karg anmutende felsige Ort in Leonardos Gemälde, denn die alpin wirkende Topografie erinnert an einen Ort der Abgeschiedenheit und Zuflucht.

Tatsächlich ist Abgeschiedenheit ein zentrales Thema der *Felsgrottenmadonna*. So scheint der felsige und teilweise aus Gesteinsschichtungen bestehende Untergrund nahe am vorderen Bildrand schroff abzubrechen, fast so, als ob die Madonna am Rande eines Abgrundes säße, der sich zwischen dem Betrachter und dem Bild auftut. Auch hiermit deutet Leonardo die Abgeschiedenheit des Ortes an, die im Mittel- und Hintergrund durch wild zerklüftete Felsformationen erneut betont wird. Hierbei teilt sich die Grotte



Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1483–1484/85

Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 1973 x 120 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 777 (MR 320)



in zwei unterschiedlich breite Gänge und gibt so den Blick auf eine in Licht und Dunst gehüllte Berglandschaft und auf eine Wasserfläche frei, die an diesem hoch gelegenen Ort etwas überraschend wirkt: Tatsächlich würde man auf dieser felsigen Höhe nicht unbedingt eine größere Ansammlung von Wasser erwarten. Einige dieser Elemente dürften im weitesten Sinne symbolisch gemeint sein: Der auf der linken Seite in eine Wasserfläche mündende Gang im Felsen beispielsweise könnte als die „vena di aqua bellissima“ („Ader schönsten Wassers“) gemeint sein, mit der bereits im 14. Jahrhundert der Dominikaner Domenico Cavalca die Rein-

heit Mariens metaphorisch zu umschreiben versuchte. Zudem steht Wasser allgemein für die Reinheit Mariens. Besonders in der zweiten Version der *Felsgrottenmadonna* dehnt sich die Wasserfläche zu erheblicher Größe aus, sodass man an dieser Stelle trotz des hoch gelegenen Ortes von einem Meer sprechen kann (Abb. S. 106/107). Auch hiermit könnte eine Anspielung auf marianische Symbolik intendiert gewesen sein: Den Namen „Maria“ leiteten ältere Exegeten vom lateinischen Wort für Meer, „mare“, ab, und so wie alle Flüsse in das Meer münden, so münde auch die göttliche Gnade in Maria. In Anlehnung an patristische Quellen und zeitgenössische franziskanische Schriften ließ sich ähnlich auch der vor Maria sich öffnende Abgrund deuten: Dieser Abgrund, lateinisch „abyssus“, wurde als die nicht-penetrierbare Tiefe des vorzeitlichen Ur-Ozeans verstanden, von dem alles Wasser kommt und in den alles Wasser zurückkehrt.

Im Sinne marianischer Symbolik sind möglicherweise auch die ungewöhnlichen, in zwei Gänge gespaltenen Felsformationen zu verstehen, die sich auf ähnliche Topoi (Gemeinplätze) aus der Gebetsliteratur beziehungsweise auf schon in der Bibel benutzte Metaphern für die Bezeichnung Marias beziehen. So wird Maria schon im Hohen Lied Salomos (2,13–14) als „Taube in den Felsspalten“ und „Steinhöhle“ („colomba in forami-

nibus petrae“, „in caverna maceriae“) bezeichnet. Zudem galt die Mutter Gottes als der nicht von Menschenhand gesplante Stein („lapis sine manu caesus“, „lapis abscissus de monte“) und „der erhabene, unberührte, kristalline Berg und die Höhle im Gebirge“ („montagna eccelsa, intatta, cristallina, cavità nella montagna“). Das unwirtliche, von natürlichen Kräften erodierte Gestein wäre dementsprechend als Metapher Mariens zu deuten, als Hinweis auf ihre unerwartete Fruchtbarkeit. Ähnliche Epitheta (schmückende Beiworte) Mariens wurden auch auf Christus übertragen, denn er galt als der felsgeborene Gottsohn, als „Berg, der aus dem Berge nicht von Menschenhand herausgehauen“ wurde („mons de monte sine manu hominis excisus“). Somit konnten also Gebirge, Fels und Höhle die Unberührtheit Mariens und damit das christliche Paradox ihrer unbefleckten Empfängnis und gleichzeitig Christus als die steingeborene Inkarnation Gottes versinnbildlichen.

Einschränkend vermerkt sei hier allerdings, dass Deutungen dieser Art natürlich nicht wörtlich zu verstehen sind. So sollte man zum Beispiel die Felsgrotte nicht als unmittelbares Abbild Mariens oder ihres Schoßes und den einzelnen Felszapfen im rechten Hintergrund keineswegs als eine direkte Versinnbildlichung Christi deuten. Gemeint ist mit den Felsformationen eher eine Möglichkeit, eine Erinnerung an schmückende Beiwörter, die der Andacht ebenso als Folie dienten wie das Altarbild mit der *Felsgrottenmadonna* Leonardos. Dass den Auftraggebern diese Möglichkeit der Erinnerung an eine bestimmte Konnotation der Bildgestalt von vornherein wichtig war, ergibt sich im Übrigen aus den Detailbestimmungen des Vertrages für die *Felsgrottenmadonna*, denn dort wird ausdrücklich auf die zu malenden Berge und Steine verwiesen (s. u.).

Der nicht von Menschenhand gesplante Berg hat im Hinblick auf den Auftraggeber, bei dem es sich um eine franziskanische Bruderschaft handelte, eine konkrete Bedeutung. Als Identifikationsfigur dieser Glaubens-Organisation galt, neben Christus und dem Ordensgründer der Franziskaner, dem heiligen Franziskus, auch Johannes der Täufer. Johannes wiederum war ein Namensvetter des Franziskus, der mit bürgerlichen Namen Giovanni Bernardone hieß. Tatsächlich ist die franziskanische Bruderschaft im Bild selbst durch die Figur Johannes des Täufers präsent: Johannes, der letzte Vorläufer Christi, galt in der franziskanischen Religiosität als „anderer“ Franziskus („alter Franciscus“), also als eine unmittelbar mit dem Ordensgründer verwandte Persönlichkeit. Somit konnte sich die stiftende Bruderschaft unmittelbar mit dem Johannesknaben im Bild identifizieren, der Christus anbetet, gleichzeitig aber auch von ihm gesegnet wird. Die Bruderschaft war also doppelt präsent, einerseits während des Gebets vor dem Altarbild, andererseits aber auch im Bild selbst in Gestalt ihrer Identifikationsfigur Johannes. Zudem legt Maria ihre Hand und gleichzeitig auch einen Teil ihres Mantels behütend um Johannes, sodass der Knabe und mit ihm die Mitglieder der Bruderschaft unter dem Schutz der Madonna stehen. Das Motiv des Schutzes wird sowohl durch den um Johannes gelegten Mantel

Studien zu einer Madonna, die das Christuskind anbetet, um 1482–1485

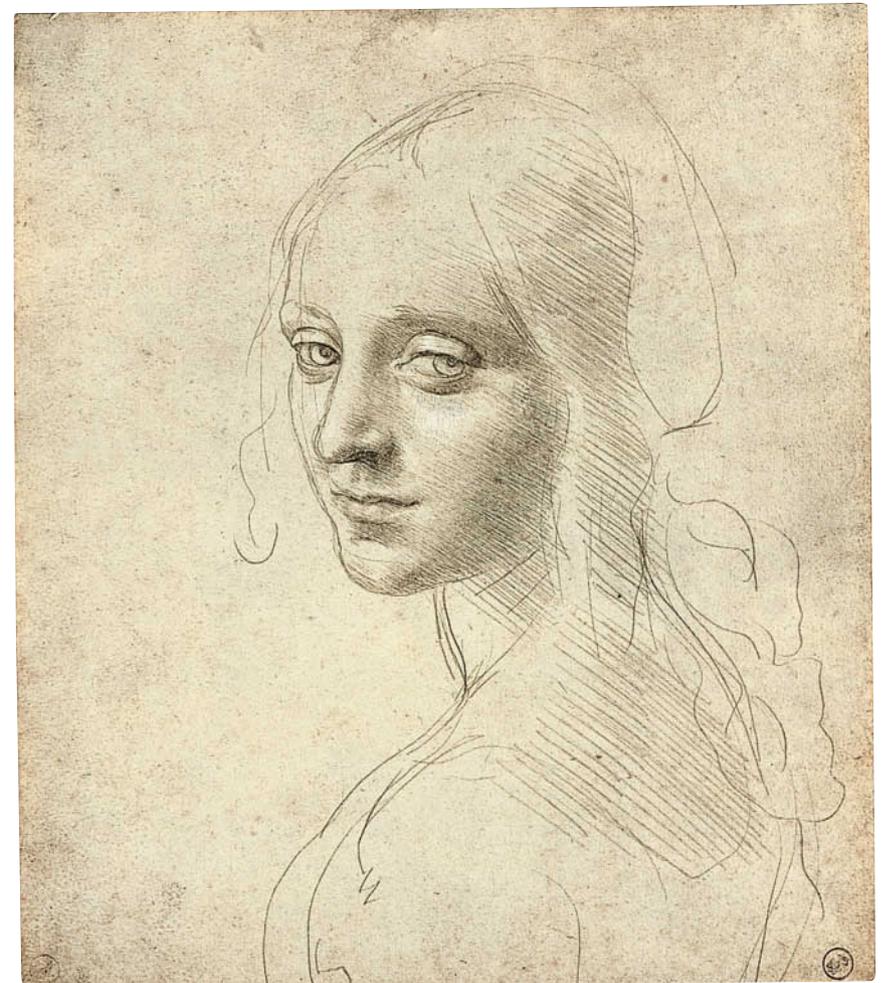
Silberstift, teilweise überarbeitet mit Feder und dunkelbrauner Tinte auf rosa aufbereitetem Papier; mit Silberstift liniert, 193 x 162 mm

New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1917 (17.142.1)

Mariens als auch durch den dargestellten Ort thematisiert, denn der Fels und die Höhle galten sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne als Zufluchtsstätte. Leonardo verwandte vielleicht auch aus diesem Grund so große Mühe auf die malerische Gestaltung des felsigen Hintergrundes.

Und noch weitere, konkrete Elemente franziskanischer Weltanschauung dürften bei der Gestaltung der *Felsgrottenmadonna* eine Rolle gespielt haben. Der Berg als Ort größerer Nähe zum Göttlichen und als religiöses Symbol war gerade im Orden des heiligen Franziskus mit verschiedenen wichtigen Assoziationen verbunden. Besonders der felsige, karge Berg oder die felsige Landschaft tauchen in den bildlichen Darstellungen von Johannes dem Täufer und vom heiligen Franziskus ausgesprochen häufig auf, denn Leben und Wirken der beiden Heiligen sind in den Legenden eng mit bestimmten Natur- und Landschaftsräumen verknüpft. Schon mittelalterliche Künstler bedienten sich oft eines felsig-kargen Landschaftstypus, um jene Wildnis zu kennzeichnen, in die der noch junge Johannes seiner Bestimmung folgend ging. Die Wirkungsstätte des Heiligen erfährt ihre Charakterisierung also durch einen gebirgigen und einsamen Typus von Landschaft. Eine sehr ähnliche topografische Zuordnung zur kargen Wildnis felsiger Bergwelt galt auch für zahlreiche Darstellungen des heiligen Franziskus selbst. Tatsächlich wurde in der franziskanischen Ideenwelt ein unwirtlicher, gespaltener Berg unmittelbar mit dem Monte La Verna (Alverna/La Vernia) assoziiert, der wichtigsten Station im Leben des populären Heiligen: In die Bergeinsamkeit von La Verna (Mittelitalien) hatte sich Franziskus im Jahre 1222 zurückgezogen, und eben dort fand 1224 auch die berühmte Übertragung der Stigmata, der Wundmale Christi, auf Franziskus statt. Hunderte von Gemälden des 13. bis 15. Jahrhunderts stellen dieses Ereignis vor der Kulisse schroffer Felsen dar. Da die Übertragung der Stigmata Christi auf Hände, Füße und Seite des Heiligen sich im Angesicht der Felsspalten von La Verna vollzog, wurden diese Spalten mit den Wundmalen selbst identifiziert. Die gespaltene Natur des Felsens entsprach dem gespaltenen Fleisch der Wundmale des Heiligen.

Genau diese Deutung lesen wir in der entsprechenden Quellenschrift, dem sogenannten „Blütenkranz“ des heiligen Franziskus, wo sich in einem Anhang folgende Beschreibung der Übertragung der Wundmale und ihrer Bedeutung findet: „Wenige Tage darauf stand der heilige Franziskus vor der Zelle und betrachtete die Gestalt dieses Berges und staunte über die großen Risse und Spalten der ungeheuren Felsen, und er hub an zu beten. Da ward ihm von Gott offenbart, dass solch erstaunliche Risse durch ein Wunder geschaffen waren in der Stunde von Christi Passion, da die Felsen barsten, wie es der Evangelist (Mt. 27,51) erzählt. Und Gott hatte gewollt, dass dieses sonderlich an jenem Berge La Verna kund werde, weil sich dort die Passion unseres Herrn Jesu Christi durch Liebe und Mitleiden in der Seele des heiligen Franziskus und an seinem Leibe durch Empfangen der hochheiligen Wundmale erneuern sollte.“



Studie eines Mädchenkopfes, 1483
 Silberstift auf bräunlich präpariertem Papier, 182 × 159 mm
 Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15572r

*Leonardo da Vinci, tiefer und düstrier Spiegel, wo
zauberhafte Engel mit sanftem Lächeln geheimnistüchtig
uns erscheinen im Schatten der Gletscher
und der Pinien, die ihr Land umschließen; [...].*

CHARLES BAUDELAIRE, 1857

Seite 101–109

**Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben
und einem Engel), 1495–1499 und 1506–1508**

Öl auf Pappelholz (parkettiert), 189,5 x 120 cm. London, The National Gallery, Inv. 1093









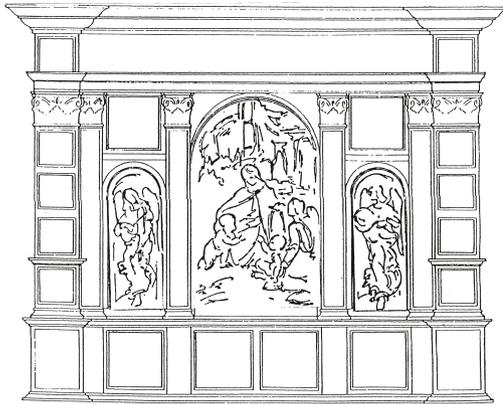
Der gespaltene Berg der *Felsgrottenmadonna* konnte also als eine spezifisch franziskanische Topografie interpretiert werden und damit als ein religiöses Motiv, das franziskanische (in Gestalt des Felsens) und marianische Symbolik (in Gestalt von Fels und Wasserreservoir) verbindet. Es erinnerte den zeitgenössischen Betrachter und hier besonders die Franziskaner an die Stigmatisierung ihres Heiligen (an seine „Christoformitas“) und damit an das wichtigste Ereignis seiner Lebensgeschichte.

Abgesehen von dieser frömmigkeitsgeschichtlich bestimmten Deutung kann man die *Felsgrottenmadonna* auch in rein künstlerischer Hinsicht als Ausdruck der „wissenschaftlichen“ Studien Leonardos verstehen. Tatsächlich scheint die in zwei Gängen gespaltene Grotte im Altarbild Leonardos mit ihrem Ausblick auf ein alpines Wasserreservoir jene Vorstellungen vom Leib der Erde, von der Erde als Lebewesen, zu illustrieren, die antike und mittelalterliche Autoren mehrfach formuliert hatten und die auch Leonardo in seinen Schriften wiederholt thematisiert. Folgen wir dieser Lesart, würde die *Felsgrottenmadonna* eben jene geologischen und hydrologischen Vorstellungen vorwegnehmen, die der Künstler später im Rahmen seiner „wissenschaftlichen“ Reflexionen über den „Körper der Erde“ äußern sollte. Besonders im Codex Leicester, also zwischen 1506 und 1508 (Abb. S. 274, 275), teilweise aber auch in früher entstandenen Handschriften, beschreibt er den Lauf des Wassers, das unter der Erdoberfläche in verschiedenen Adern ebenso seinen Weg bis in alpine Höhen suche, wie die Adern im Körper des Menschen das Blut transportieren. Eine dieser faszinierenden Schilderungen Leonardos, mit denen sich auch die Anwesenheit einer großen Menge von Wasser in alpinen Höhen erklären ließe, lautet folgendermaßen: „Der Mensch wurde von den Alten eine Welt im kleinen genannt. Gewiß ist diese Bezeichnung recht zutreffend, denn da der Mensch aus Erde, Wasser, Luft und Feuer zusammengesetzt ist, gleicht ihm dieser Erdkörper. Wie der Mensch die Knochen als Stütze und Gerüst des Fleisches in sich hat, so hat die Welt das Gestein als Stützen der Erde. Wie der Mensch in sich den Blutsee hat, wo die Lunge beim Atmen zunimmt und abnimmt, so hat der Körper der Erde sein Weltmeer, das mit dem Atem der Welt auch alle sechs Stunden ab- und zunimmt. Ebenso wie von dem genannten Blutsee die Adern ausgehen und sich im menschlichen Körper verzweigen, so speist das Weltmeer den Körper der Erde durch unzählige Wasseradern“ (RLW § 929).

Einige Jahre später schreibt Leonardo im Codex Leicester ebenfalls zum Thema der Erde als Lebewesen: „In immerwährender Bewegung wandeln die Wasser aus den tiefsten Tiefen der Meere zu den höchsten Gipfeln der Berge, wo sie die Natur des Schwersen

Detail aus:
**Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben
 und einem Engel), 1495–1499 und 1506–1508**
 (siehe Abb. S. 101)





missachten, und dabei macht das Wasser dasselbe wie das Blut der Lebewesen, das sich immer vom Meer des Herzens aus bewegt und zum Kopf hoch fließt; und wer dort eine Ader aufbrechen würde, „sähe“, wie man an einer geplatzten Ader der Nase sehen kann, dass sich das ganze Blut von unten zu der geplatzten Ader nach oben bewegt. [...] Die Wasseradern ziehen sich in unendlichen Verzweigungen durch den Körper der Erde“ (RLW § 963). An anderer

Stelle derselben Handschrift fährt der Künstler fort: „Der Körper der Erde ist wie der Körper der lebenden Wesen von den Verzweigungen der Adern durchwoben, die miteinander zusammenhängen und zur Nahrung und zur Belebung der Erde und ihrer Geschöpfe bestehen, und sie kommen aus den Meerestiefen, und dorthin müssen sie wieder zurück, nachdem sie in vielen Drehungen durch die Flüsse gelaufen sind, die in den Höhen ihrerseits durch das Aufbrechen dieser Adern entstehen“ (RLW § 970).

Die hier zitierten Ansichten Leonardos mögen also vom Standpunkt seines rein künstlerischen Gestaltungswillens die auffälligen Felsformationen und das alpine Wasserreservoir der *Felsgrottenmadonna* besser verstehen helfen: Die Spalten gewähren sozusagen einen tiefen Einblick in die Anatomie der Erde. Bemerkenswert ist im Übrigen auch, dass die *Felsgrottenmadonna* die theoretisch oft später formulierten Gedanken zum Leib der Erde vorwegnimmt. Die Kunst ging also auch hier, wie so oft bei Leonardo, der theoretischen und „wissenschaftlichen“ Reflexion voran.

Die komplexe und in ihrer Vielschichtigkeit durchdachte Bildgestalt sowie die harmonische Komposition und das meisterhafte Arrangement der *Felsgrottenmadonna* lassen nichts von den unangenehmen rechtlichen Auseinandersetzungen ahnen, die Leonardo und seine beiden Malerkollegen schon bald nach der Vollendung des Altarbildes auszustehen hatten. Es gab einen erbitterten Streit über die Bezahlung, die Künstler drohten mit dem Verkauf des Bildes an einen Kunstliebhaber, der ihnen offenbar eine größere Summe angeboten hatte, als die Bruderschaft zu entrichten bereit war. Im Zusammenhang dieses Streits ent-

Rekonstruktions-Schema des Altarretabels mit der *Felsgrottenmadonna*

Rekonstruktionszeichnung des Altarretabels mit der *Felsgrottenmadonna* nach Malaguzzi-Valeri

stand wahrscheinlich die zweite Version der *Felsgrottenmadonna* – jene Fassung, die erst 1508 vollendet wurde und während des ganzen 16. Jahrhunderts tatsächlich die Kapelle der Bruderschaft in San Francesco Grande in Mailand zierte (Kat. XVI). Die ältere Version hingegen dürfte schon früh an einen Kunstliebhaber veräußert worden sein, möglicherweise an Ludovico Sforza, der das Bild wahrscheinlich zunächst für sich selbst erwarb.

Die umfangreichen, größtenteils lateinisch verfassten Dokumente zu den beiden Versionen der *Felsgrottenmadonna* gewähren einen tiefen Einblick in die Geschäftspraktiken der Auftraggeber und Künstler jener Zeit. Aus dem Vertrag vom 25. April 1483 wird zunächst deutlich, dass Leonardo und seine Kollegen sich auf ein sehr umfangreiches und komplexes Unterfangen eingelassen hatten. Sie verpflichteten sich nicht nur dazu, die Mitteltafel und die Flügel des Altarretabels zu bemalen, sondern ebenfalls die Vergoldung der bereits ausgeführten Schnitzarbeiten zu übernehmen. Hierbei wurde den Künstlern vorgeschrieben, die Vergoldung nicht in ihrer eigenen Werkstatt, sondern im Kloster von San Francesco Grande vorzunehmen und das Gold bei der Bruderschaft zu einem bestimmten Preis zu erwerben – eine nicht unübliche Vertragsbedingung jener Tage. Noch aufschlussreicher sind die Bestimmungen zur Gestaltung der einzelnen Teile des Retabels, deren Aussehen in einem italienisch verfassten Zusatzdokument genau beschrieben wird:

„Liste der Ornamente für das Retabel der Empfängnis der glorreichen Jungfrau Maria in der Kirche San Francesco in Mailand:

- Erstens, wir wollen, dass das ganze Retabel, das heißt die geschnitzten Relieffelder mit den Figuren mit Ausnahme ihrer Köpfe vollständig mit feinen Gold zu einem Preis von 3 Lire und 10 Soldi pro Hundert versehen sind.
- Ebenso das Gewand unserer Madonna auf der Mitteltafel mit Goldbrokat und Ultramarinblau.
- Ebenso das Kleid unserer Madonna in rotem Lack und in Öl.

- Ebenso das Futter des Kleides in Goldbrokat und Grün in Öl.
- Ebenso die Seraphim in Zinnoberrot und als Sgraffito.
- Ebenso Gottvater mit einem Obergewand in Goldbrokat und Ultramarin.
- Ebenso die Engel darüber, geschmückt mit Gold und ihre Kleidung in griechischer Art, in Öl.
- Ebenso die Berge und Steine, gearbeitet in Öl und mit verschiedenen Farben.
- Ebenso auf den Seitentafeln vier Engel untereinander verschieden, auf einer Tafel singend und auf der anderen ein Instrument spielend.
- Ebenso in allen jenen Teilen, wo unsere Jungfrau erscheint, sei sie geschmückt wie auf der Mitteltafel, und die anderen Figuren in griechischer Art, geschmückt mit verschiedenen Farben, nach griechischer oder moderner Art. Alle seien ganz vollkommen ebenso wie die Gebäude, die Berge, die Ebenen, die Oberflächen der einzelnen Teile, und alles in Öl gemacht, und auch die fehlerhaften Schnitzarbeiten sind zu erneuern.
- Ebenso geschmückt seien die Sibyllen und der Hintergrund gemacht in Form einer Nische, und die Figuren mit unterschiedlicher Kleidung, alle in Öl gemacht.
- Ebenso seien die Gesimse, Pilaster, Kapitelle und alle Schnitzarbeiten vergoldet, wie oben gesagt wurde, und ohne irgendeine Farbe dazwischen.
- Ebenso seien auf der Fläche der Mitteltafel unsere Madonna mit ihrem Sohn sowie die Engel in aller Vollkommenheit in Öl verfertigt und mit jenen zwei Propheten in feinen Farben auf die ebene Fläche gemalt, wie oben gesagt wurde.
- Ebenso sei die Plinte gemalt wie die anderen internen Teile.
- Ebenso seien alle Gesichter, Hände und Beine, die nackt sind, in aller Vollkommenheit in Öl koloriert.
- Ebenso sei der Ort, an dem das Kind sitzt, in Gold gearbeitet in Gestalt einer Kreuzblume [?].“

Die Liste beschreibt eher unsystematisch als in einer geordneten Reihenfolge die einzelnen Bestandteile des Retabels. Zwar wird die Mitteltafel als das größte bemalte Einzelstück mehrfach genannt, doch fällt auf, dass Angaben über die genaue Zusammensetzung des Bildpersonals ebenso fehlen wie ein Hinweis auf Johannes den Täufer, der für die Bruderschaft als Identifikationsfigur eine wichtige Rolle spielte. Wahrscheinlich hatte man sich über diese Fragen mündlich verständlich. Daher konnte man der Bemalung und Vergoldung der architektonischen Details und der zahlreichen kleinen Nebenfiguren in den Reliefs um so größere Aufmerksamkeit widmen. Ganz besonders lagen der Bruderschaft offenbar die Engel in den Seitentafeln am Herzen, deren differenzierte Gestaltung vergleichsweise genau beschrieben wird. Ebenso bestehen die Auftraggeber immer wieder auf der Verwendung hochwertiger Materialien wie Gold und Ultramarinblau sowie darauf, dass die Bemalung der Figuren in Öl zu erfolgen habe. Diese

Bestimmungen gehörten zum Standardrepertoire vertraglicher Abmachungen über Altarbilder. Bemerkenswerter ist hingegen der Versuch, den Künstlern für die kleineren Relief-Figuren einen mehr oder weniger genau definierten Stilmodus nahezulegen. So erfolgt zweifach der Hinweis auf „figure grege“ und eine „fogia grega o moderna“, womit offenbar mit „grega“ eine griechisch-byzantinische und damit als altertümlich geltende Art zu malen gemeint ist und mit der „fogia moderna“ eine neuere, aktuellere Gestaltungsweise. Die Auftraggeber kannten offenbar den später häufig verwandten Begriff „maniera“ noch nicht, der beginnend mit Cennino Cenninis (um 1370–1440) *Libro dell' Arte* (um 1400, Kap. 27) den Stil eines Künstlers oder einer Werkstatt und später bei Giorgio Vasari sogar den Stil einer ganzen Epoche kennzeichnete. Die Bruderschaft benutzte statt dessen das vor allem im Zusammenhang von Kleidung und Mode geläufige Wort „fogia“. Bei der Bezeichnung eines bestimmten Stils orientierte man sich also an einem Lebensbereich, der schnelleren Veränderungen unterworfen war als die Malerei.

Beachtung verdienen schließlich auch die Abweichungen des ausgeführten Bildes von den Bestimmungen des Vertragstextes: Der Mantel Mariens weist nicht die reiche Vergoldung auf, die man angesichts der Forderung der Bruderschaft erwarten würde, und auch die Farbigkeit entspricht nicht genau ihren Wünschen. Zudem wurden statt der vorgesehenen vier Engel offenbar nur zwei gemalt. Doch bewegen sich diese Abweichungen durchaus noch im üblichen Rahmen. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass die Auftraggeber in dem folgenden Rechtsstreit mit den Künstlern (s. u.) die Abweichungen der Bildgestalt von den Anforderungen des Vertrages mit keiner Silbe erwähnen und auch nicht als Argument gegen die Künstler verwenden. Wichtiger war für sie die Frage nach der Höhe der Zusatzbezahlung, und in diesem Punkt hatte die Bruderschaft eine im Endeffekt für die Künstler eher unvorteilhafte Vertragsbedingung durchgesetzt.



Mino da Fiesole, **Madonna mit den heiligen Laurentius (?) und Remigius und mit dem Christus- und dem Johannesknaben**, um 1464–1466
Marmor, Fiesole, Dom, Salutati-Kapelle



Ambrogio de Predis (?), **Violinspielender und lautespielender Engel**
(rechter und linker Flügel zum Retabel der Felsgrottenmadonna)
 Öl auf Holz, je 116,8 x 61 cm. London, The National Gallery

Tatsächlich wurde den Malern ein über die vereinbarte Summe von 800 Lire (200 Dukaten) hinausgehender Bonus versprochen, doch über die Höhe dieser Zusatzbezahlung sollte allein eine aus drei Mitgliedern der Bruderschaft bestehende Kommission bestimmen. Wie weit die Meinungen über die Höhe der zusätzlichen Entlohnung divergieren konnten, zeigte sich wenige Jahre nach Vollendung der ersten Gemäldefassung. Glaubt man den Versicherungen der Künstler, dann rechtfertigte ihre Arbeit eine zusätzliche

Bezahlung in der nicht unerheblichen Höhe von 100 Dukaten. Da die Bruderschaft als Bonus jedoch nur 25 Dukaten anbot, erklärten die Künstler, dass die besagten Brüder in dieser Angelegenheit keine Experten seien und „als Blinde nicht über Farben urteilen“ könnten. Es solle daher eine unabhängige Expertenkommission zur erneuten Schätzung der Arbeit zusammentreten. Außerdem habe man Personen gefunden, die das besagte Madonnenbild kaufen wollten und die eine zusätzliche Bezahlung von 100 Dukaten vorgeschlagen hätten. Die hier implizierte Drohung mit einem Verkauf des Bildes an Dritte und die wohl wenig später tatsächlich erfolgte Herauslösung der ersten Gemäldefassung aus seinem Kontext durch dessen Veräußerung an einen Kunstliebhaber war außergewöhnlich, denn den Künstlern gelang es offenbar, mit ökonomischen und künstlerischen Argumenten ein rechtlich unanfechtbares Konstrukt außer Kraft zu setzen und ein religiöses Gemälde seiner ursprünglichen Bestimmung zu entziehen. Die *Felsgrottenmadonna* war damit eines der ersten prominenten Gemälde der neueren Kunstgeschichte, das seinen religiösen Kontext schon kurz nach seiner Vollendung und auf Initiative der Künstler verlassen sollte. Damit stand das Bild am Beginn jener langen geschichtlichen Entwicklung, in deren Verlauf das Kunstwerk seinen religiös bestimmten Kultwert zugunsten seines ästhetisch bestimmten Kunstwertes verlieren sollte.

*Nun gibt es freilich solche, die in der Verwendung von Gold
 durchaus maßlos sind, weil sie meinen, Gold verleihe einem Vorgang
 so etwas wie Erhabenheit. Meinerseits kann ich sie dafür
 überhaupt nicht loben. [...] Ich würde mich bemühen, eine solche Fülle
 goldener Strahlen, welche von allen Seiten die Augen der Betrachter
 blendet, eher mit Farben nachzubilden als mit Gold.*

LEON BATTISTA ALBERTI, 1435

IV.

Anfänge als Hofkünstler in Mailand

1485–1494

Ehe wir aber weitergehen, haben wir von Leonardos Persönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannigfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgestattet, konzentrierten sich vorzüglich im Auge; deshalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entschiedensten groß erschien. Nicht verliess er sich auf den innern Antrieb seines angeborenen, unschätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich sollte gelten, alles musste bedacht und überdacht werden. Von der reinen, erforschten Proportion an bis zu den seltsamsten aus widersprechenden Gebilden usammengehäuften Ungeheuern sollte alles zugleich natürlich und rationell sein.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, 1787



Aufgrund von Zahlungsbelegen wissen wir, dass Leonardo die *Felsgrottenmadonna* tatsächlich schon gegen Ende 1484 oder Anfang 1485 vollendet hatte. Trotz dieser pünktlichen Fertigstellung seines ersten größeren Gemäldes in Mailand scheint der Künstler zunächst keine weiteren Aufträge als Maler erhalten zu haben. Auch die in seinem Bewerbungsschreiben an Ludovico Sforza zum Ausdruck gebrachte Hoffnung auf eine Anstellung als Hofkünstler erfolgte offenbar erst einige Jahre später. Bis heute ist weitgehend ungeklärt, welchen beruflichen Aktivitäten Leonardo in der Mitte der 80er Jahre in Mailand nachging und wie er sich finanziell über Wasser hielt. Sicher ist nur, dass er sich mit Entwürfen zu teilweise fantastisch anmutenden Kriegsmaschinen befasste. Zudem zeichnete er Waffen verschiedenster Art, Befestigungsanlagen, komplexe Verteidigungssysteme, Belagerungsmaschinen und anderes mehr (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 564–589 u. Kap. 14). Zu den Kuriosa dieser Phase gehören schwerfällige gepanzerte Fahrzeuge, die aufgrund ihres Gewichts kaum hätten fortbewegt werden können. Schon etwas gefährlicher sehen seine Vorschläge aus, die Feuerkraft kleinerer Kanonen durch Bündelung und durch automatisierte Ladevorrichtungen zu erhöhen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 566). Geradezu grausam muten mit Sichel bewehrte Pferdegespanne an, mit denen die Gegner scharenweise hätten niedergemäht werden sollen. Eines dieser Geräte hat Leonardo aus einem zeitgenössischen Militärtraktat, Roberto Valturios (um 1405/15–1475) *De re militari* von 1472, übernommen und gleich mehrfach gezeichnet (Abb. S. 120/121). Nicht ohne Ironie warnte er aber in einer Beischrift, dass dergleichen Apparate den eigenen Truppen ebenso schaden könnten wie dem Feind (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 579–580).

Leonardo beschränkte sich in der Ausübung seines zeichnerischen Talents nicht nur auf die Darstellung kriegerischen Geräts. Gleichzeitig versuchte er sich als Experte auf dem Gebiet der Architektur, schuf Entwürfe für Sakralbauten (Abb. S. 123) und bemühte sich, die Bauhütte des Mailänder Domes mit seinen architektonischen Entwürfen zu beeindrucken (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 481–483). In diesem Zusammenhang sind ab Juli 1487 sogar mehrere Zahlungen an den Florentiner Künstler belegt, die sich auf die Anfertigung eines Modells für den Vierungsturm des damals noch im Bau befindlichen Mailänder Doms beziehen. Doch Leonardos Vorschläge stießen auf wenig Interesse, die erhofften Aufträge gingen an lokale lombardische Architekten, die entweder über eine größere bautechnische Kompetenz oder über bessere Beziehungen verfügten. Von großer architekturgeschichtlicher Bedeutung sind jedoch die zahlreichen Studien Leonardos zu Zentralbauten – auch wenn allem Anschein nach keiner seiner Entwürfe unmittelbare Folgen gehabt hat (Kat. 484–491, 495). Allerdings spiegeln Leonardos Skizzen auf diesem Gebiet die gegen Ende des 15. Jahrhunderts unter den Architekten geführten Diskussionen um den Sakralbau auf zentralem Grundriss wider, die dann wenige Jahre später mit den Neubautwürfen für St. Peter in Rom ihren Höhepunkt erreichen sollten (Nathan/Zöllner 2014, Kap. 12).

Gegen Ende der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts scheint sich Leonardo dann wieder produktiver den bildenden Künsten gewidmet zu haben. Möglicherweise entstand zu diesem Zeitpunkt oder wenig später die *Madonna Litta*, eine kleinformatige Darstellung mit Maria und dem Christuskind, deren immer schon umstrittene Zuschreibung an Leonardo inzwischen nicht mehr aufrecht zu erhalten ist (Kat. XIV/Abb. S. 127). Die insgesamt harte Konturierung der beiden Figuren sowie der atmosphärisch vergleichsweise unspektakuläre Hintergrund lassen vermuten, dass hier sein Schüler Giovanni Antonio Boltraffio (1467–1516) am Werke war, dem der Meister die Ausführung oder die Vollendung des Bildes übergeben hatte. Tatsächlich bestätigen zwei Zeichnungen Boltraffios diese Vermutung. Zwei authentische Vorstudien Leonardos zur *Madonna Litta* (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 17–18/Abb. S. 126) belegen allerdings auch seine direkte Beteiligung am Entwurf des Gemäldes. Dass Leonardo Entwürfe für kleinere Madonnenbilder lieferte, ohne sie immer selbst komplett auszuführen, hing wahrscheinlich damit zusammen, dass er um 1490 mit wichtigeren Dingen beschäftigt war. Tatsächlich befasste sich der Künstler in einem nicht exakt zu bestimmenden Zeitraum zwischen 1484 und 1494 mit seinem bis dahin bedeutendsten und zugleich schwierigsten Projekt, dem Sforza-Denkmal – dem größten Reiterdenkmal in der neueren Kunstgeschichte. Mit dem in Bronze auszuführenden, weit überlebensgroßen Monument gedachte Ludovico Sforza die militärischen Erfolge seines Vaters Francesco Sforza und natürlich auch die eigenen Verdienste eindrucksvoll in Szene zu setzen. Francesco hatte sich bereits in den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts als Feldherr hervorgetan und den damaligen Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti (1392–1447), militärisch unterstützt. Im Jahre 1441 verband sich Francesco Sforza auch familiär mit dem Mailänder Herrschergeschlecht der Visconti, indem er Bianca Maria Visconti (um 1424–1468), die Tochter des Herzogs, heiratete. Als wenig später, im Jahre 1447, Filippo Maria Visconti starb, nutzte Francesco Sforza das entstandene Machtvakuum, um sich selbst zum Herrscher Mailands aufzuschwingen. In seiner Eigenschaft als Schwiegersohn des verstorbenen Filippo Maria Visconti, der keinen legitimen männlichen Erben hinterlassen hatte, gelang es Francesco, sich im Jahre 1450 zum Herzog wählen zu lassen und eine neue, den Visconti folgende Dynastie zu begründen. Nach dem Tod Francesco Sforzas erhielt dessen erstgeborener Sohn Galeazzo Maria (1444–1476) die Herzogswürde, und als dieser 1476 ermordet wurde, folgte ihm sein noch minder-

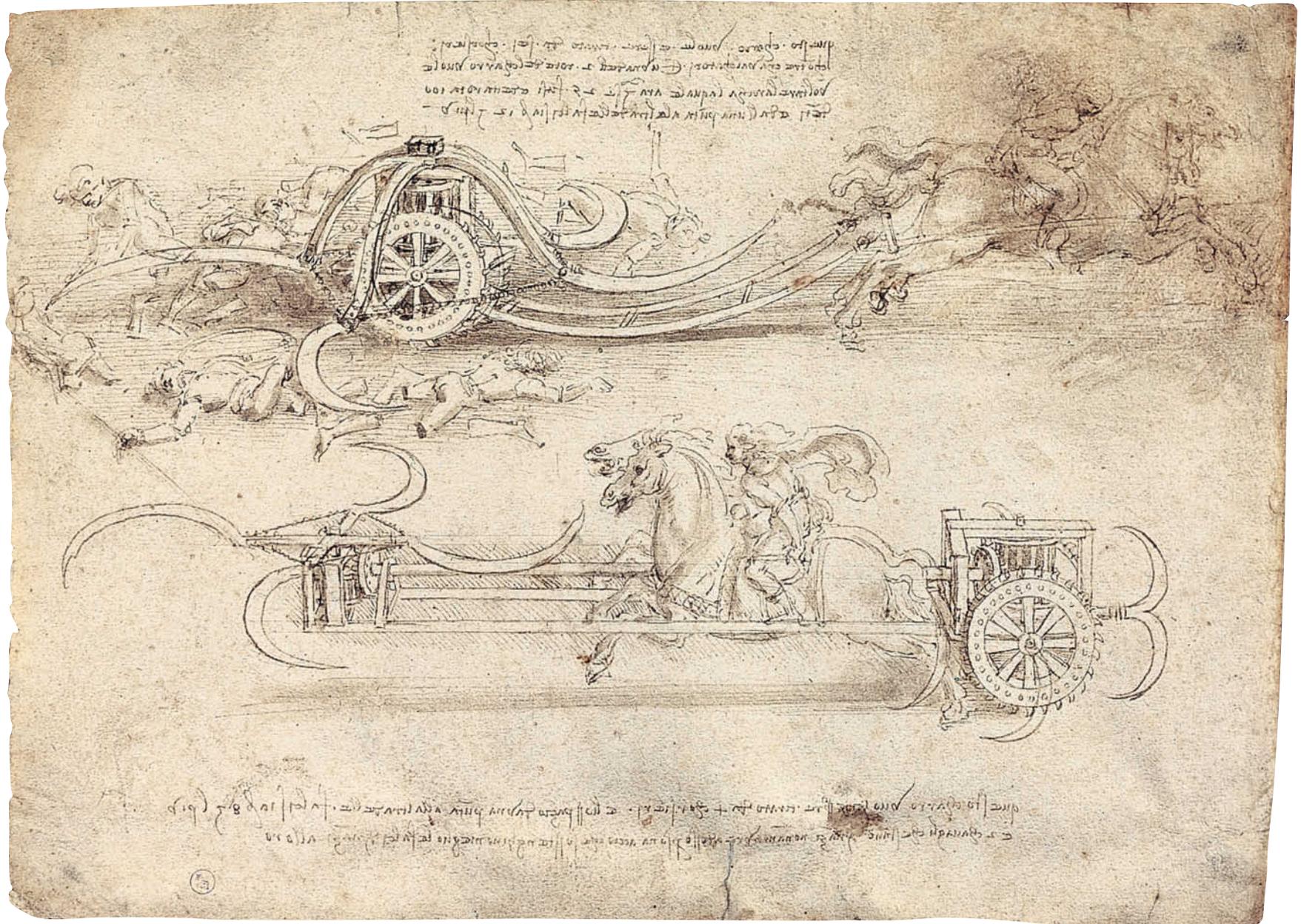
Seite 117

Detail aus: **Bildnis einer unbekanntem Dame**, um 1490–1495
(siehe Abb. S. 153)

Seite 120/121

Sichelwagen, um 1483–1485

Feder und Tinte, 210 x 290 mm. Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15583r



jähriger Sohn Gian Galeazzo Sforza (1469–1494). Allerdings riss der uns hier interessierende Auftraggeber und Gönner Leonardos, Ludovico Sforza, die Macht an sich, da sein minderjähriger Neffe Gian Galeazzo sie selbst noch nicht auszuüben vermochte. Als dann Gian Galeazzo im Jahre 1494 unter mysteriösen Umständen das Zeitliche segnete, konnte sich Ludovico auch offiziell zum alleinigen Herrscher Mailands erklären. Ludovico il Moro, der Auftraggeber und Gönner Leonardos, war also vor 1494 nicht rechtmäßiger Herzog Mailands, denn diese Würde stand dem in direkter männlicher Erbfolge stehenden Gian Galeazzo zu. Ludovico hatte somit ein Legitimationsproblem, das uns auch im Zusammenhang des *Abendmahls* noch beschäftigen wird und zwei genealogische Schwachpunkte aufwies: Sein Vater Francesco stammte nicht in direkter männlicher Erbfolge von den Visconti-Herzögen ab, und er selbst, Ludovico, war kein erstgeborener Spross der Familie, sondern lediglich Onkel des unter ungeklärten Umständen frühzeitig verstorbenen eigentlichen Herzogs von Mailand. Ausgehend von diesem genealogischen Defizit richtete er einen großen Teil seiner Kunstpolitik auf die Darstellung der Größe seiner noch jungen Herrscherdynastie. Hierzu zählten ruhmredige literarische Denkmäler wie Giovanni Simonettas (um 1410/20–1491) *De gestis Francisci Sphortiae* (s. Kap. V), eine umfangreiche Bautätigkeit in Mailand und Pavia, sein Auftrag für das *Abendmahl* und vor allem das Reiterdenkmal, das alle bis dahin gängigen Vorstellungen zur Ehrung eines Individuums sprengen sollte.

Das Reitermonument befand sich bereits seit den frühen 70er Jahren, spätestens aber seit November 1473 in Planung. Aus diesem Jahr ist ein Brief Galeazzo Maria Sforzas an Bartolomeo da Cremona erhalten, in dem die lebensgroße Reiterstatue und deren Aufstellung vor dem „Castello Sforzesco“ erstmalig mit folgenden Worten erwähnt wird: „Denn wir möchten ein Bild (imagine) unseres hochwohlgeborenen Herrn und Vaters zu seinem guten Gedenken anfertigen lassen, aus Bronze und zu Pferd sitzend, und wir wollen es an irgendeinem Ort in unserem Mailänder Kastell aufstellen, entweder auf der Schanze gegen die Piazza hin oder andernorts, wo es gut passen würde. Wir wollen und verpflichten dich darauf, dass du in unserer Stadt nach einem Meister suchen lässt, der dieses Werk ausführen und es in Metall gießen kann, und wenn sich in unserer Stadt kein Meister findet, der es auszuführen versteht, wollen wir, dass du dich umschaust und herausfindest, ob sich in einer andern Stadt oder anderswo ein Meister finde, der es ausführen könnte.“

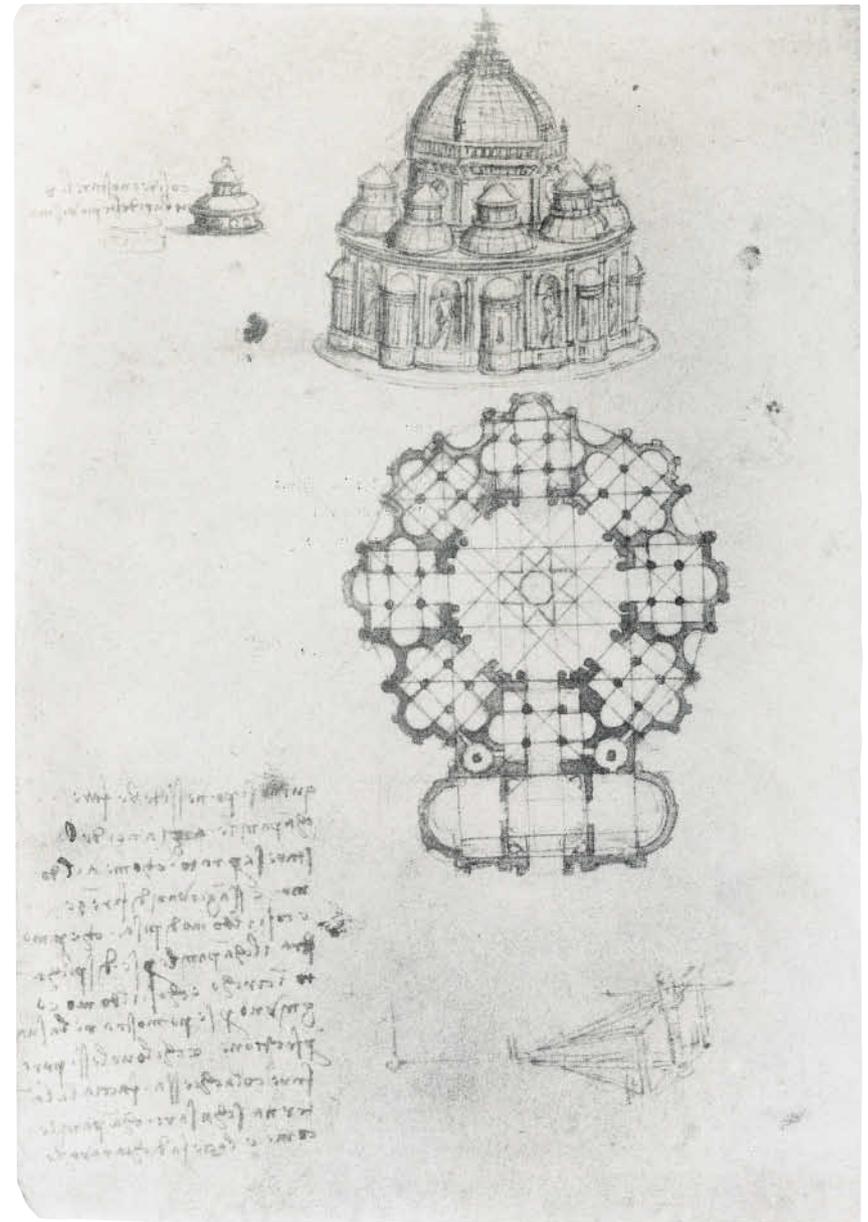
Studien für einen Zentralbau, um 1487–1490

Feder und Tinte, 233 x 162 mm. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France,
Codex Ashburnham 1875/1 (Ms. B 2184), fol. 5v

Seite 124/125

Allegorie der Staatskunst (Justitia und Prudentia), um 1490–1494

Feder und Tinte, 205 x 285 mm. Oxford, *The Governing Body*, Christ Church, Inv. JBS 18r







*In der Kunst der Ölmalerei wurde von ihm
eine gewisse Schattierung erfunden, durch welche die neueren
Künstler ihren Gestalten viel Kraft und Relief geben.*

GIORGIO VASARI, 1568

Studie eines weiblichen Kopfes, um 1490
Silberstift auf grünlich präpariertem Papier, 180 x 168 mm
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Seite 127–131

Giovanni Antonio Boltraffio (?),
nach Entwurf Leonardos **Madonna Litta**, um 1490
Tempera (und Öl?) auf Holz, auf Leinwand übertragen, 42 x 33 cm
St. Petersburg, Ermitage, Inv. 249







Und er möge dieses Bild und das Pferd so gut machen, wie man es sich nur vorstellen kann. Dieses Bild sei ebenso groß wie seine Herrlichkeit und das Pferd von guter Größe. Und wenn sich ein solcher Meister findet, gib uns Nachricht davon, und lasse auch wissen, auf welche Höhe sich die Ausgaben einschließlich der Kosten für das Metall, die Arbeit und alle anderen Dinge belaufen werden. Und wir wollen, dass du in Rom, Florenz und in allen anderen Städten suchst, wo sich dieser Meister finden könnte, der für das Gelingen dieses Werkes geeignet sei.“

Die Ausführung des zunächst noch lebensgroß („ebenso groß wie seine Herrlichkeit“) und damit bescheiden dimensionierten Monuments wurde aber immer wieder verschoben, da sich in Oberitalien und auch andernorts keine kompetenten Künstler fanden. Mit der Ermordung Galeazzo Marias im Jahre 1476 und der zwischenzeitlichen Exilierung Ludovico Sforzas 1477 bis 1479 kam das Projekt dann erst einmal vollständig zum Stillstand. Doch mit der erneuten Konsolidierung der Macht der Sforza in den 80er Jahren muss die Idee eines Reiterdenkmals wieder an Aktualität gewonnen haben, sodass Leonardo sich in dem bereits genannten Bewerbungsschreiben (s. Kap. IV) darauf beziehen konnte, wenn er betont: „Auch wird man an dem Bronzepferd arbeiten können, das dem seligen Gedenken Eures Vaters und dem berühmten Hause der Sforza unsterblichen Ruhm und ewige Ehre bringen wird“ (RLW § 1340). Gut zehn Jahre später, um 1495, wird Leonardo dann sogar behaupten, Ludovico habe ihn aus Florenz kommen lassen, um das Monument auszuführen (RLW § 1347). Allerdings existieren keine zuverlässigen Hinweise darauf, dass Leonardo eigens für die Errichtung des Monuments aus Florenz gerufen worden war, und dass er bereits 1483 oder 1484, gleich nach seiner Ankunft in Mailand, an dem Projekt zu arbeiten begann. Das erste authentische Dokument über Leonardos Arbeiten an dem Denkmal stammt erst vom 22. Juli 1489 und hat einen wenig erfreulichen Inhalt: Der florentinische Gesandte in Mailand, Piero Alamanno, erkundigt sich in einem Brief an Lorenzo de' Medici, ob in Florenz nicht fähige Meister zur Ausführung des kolossalen Monuments zu finden wären, denn Leonardo scheine dazu nicht fähig zu sein: „Der Herr Ludovico beabsichtigt, seinem Vater ein würdiges Grabmal zu errichten und hat bereits Leonardo da Vinci damit beauftragt, das Modell für ein sehr großes Bronzepferd herzustellen und darauf die Figur des Herzoges Francesco in voller Rüstung. Da seine Hoheit etwas ganz Außerordentliches (superlativo grado) machen möchte, wurde mir von ihm befohlen, an Euch zu schreiben und Euch zu bitten, ihm aus Florenz ein oder zwei Künstler zu schicken, die in dieser Sache besonders beschlagen sind. Denn, obgleich der Herzog diese Arbeit Leonardo da Vinci in Auftrag gegeben hat, so scheint es mir doch, als habe er kein rechtes Vertrauen, dass dieser damit zurechtkommen werde.“

Möglicherweise sollte Leonardo also die Verantwortlichkeit für das Projekt verlieren oder – wenn man den Brief etwas optimistischer interpretiert – kompetente Mitarbeiter zur Seite gestellt bekommen. Auf jeden Fall muss es eine Unterbrechung seiner Tätigkeit

gegeben haben, denn am 23. April 1490 notierte Leonardo in einem Notizbuch, dass er seine Arbeiten am „Pferd wieder begonnen“ habe (RLW § 720). Tatsächlich beschäftigte sich der Künstler die folgenden zwei Jahre intensiv mit den Entwürfen für das monumentale Werk und vor allem mit Vorbereitungen für dessen Ausführung im Bronzeguss (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 65–73/Abb. S. 136/137, 138). Im Jahre 1493 vollendete Leonardo schließlich ein riesiges, über sieben (!) Meter hohes Tonmodell des Pferdes, das bereits im selben Jahr bei den Feierlichkeiten zur Hochzeit zwischen Bianca Maria Sforza, der Nichte Ludovicos, und Kaiser Maximilian I. (reg. 1468–1519) als Teil der Festdekoration in der „Corte Vecchia“ in Mailand aufgestellt wurde. In einem 1493 entstandenen Gedicht beschreibt der Hofdichter Baldassare Taccone das Werk folgendermaßen:

„Im Burghof sich' das ungeheure Pferd,
Modell zum Bronzeguss, dem Vater zur Ehre:
Ich glaube fest, dass Griechenland und Rom
Ein größres Kunstwerk nie gesehen.
Schaue nur, das Pferd so schön,
Leonardo allein schuf's mit eignen Händen,
Ein guter Bildhauer, Maler, Geometer,
Einzig sein Talent, vom Himmel gesandt.
Der Wille des Herrn [Ludovico] war stets bereit,
Doch früher hat man's nicht begonnen,
Denn ein Leonardo war noch nicht gefunden,
Er, der es jetzt so schön gestaltet,
Dass jeder, der es sieht, sich wundert,
Und wenn man ihn mit Phidias vergleicht,
Mit Myron, Skopas und Praxiteles,
So muss man sagen: Nie war ein Werk auf Erden schöner.“

Taccones Gedicht enthält neben dem damals üblichen Künstlerlob mehrere interessante Hinweise. So ist von einem ungeheuer großen Pferd („gran colosso“) die Rede und damit indirekt von der inzwischen realisierten Planänderung, denn Galeazzo Maria Sforza hatte in seinem Brief von 1473 nur an die Errichtung eines lebensgroßen Reitermonuments gedacht (s. o.). Die erhebliche Vergrößerung der Dimensionen des Denkmals ging also auf Ludovico zurück, dessen Geltungsbedürfnis offenbar das seines verstorbenen Bruders noch übertraf. Aufschlussreich ist auch Taccones Hinweis auf Leonardos Qualifikation als „geometra“ (Geometer), womit er offenbar auf dessen „wissenschaftliche“ Studien anspielte (s. Kap. V). Schließlich erlaubt das Gedicht auch eine Vermutung über die Chronologie der Arbeiten, denn Taccone spricht im Präsens von der Gestaltung des Monu-



ments. Offenbar war das Ton-Modell soeben erst fertiggestellt worden oder stand kurz vor seiner Vollendung.

Am 20. Dezember 1493 findet sich erneut eine wichtige Notiz, diesmal in dem später als Codex Madrid II bekannten Manuskript Leonardos: Dort werden schwerwiegende technische Probleme genannt, denn offenbar erreichte die vorgesehene Gussgrube aufgrund der enormen Höhe des Pferdes von über sieben Metern alsbald den Grundwasserspiegel (CM II, fol. 151v). Daher muss sich Leonardo wenig später entschlossen haben, das Pferd nicht in der Gussgrube senkrecht stehend, sondern darin liegend zu gießen.

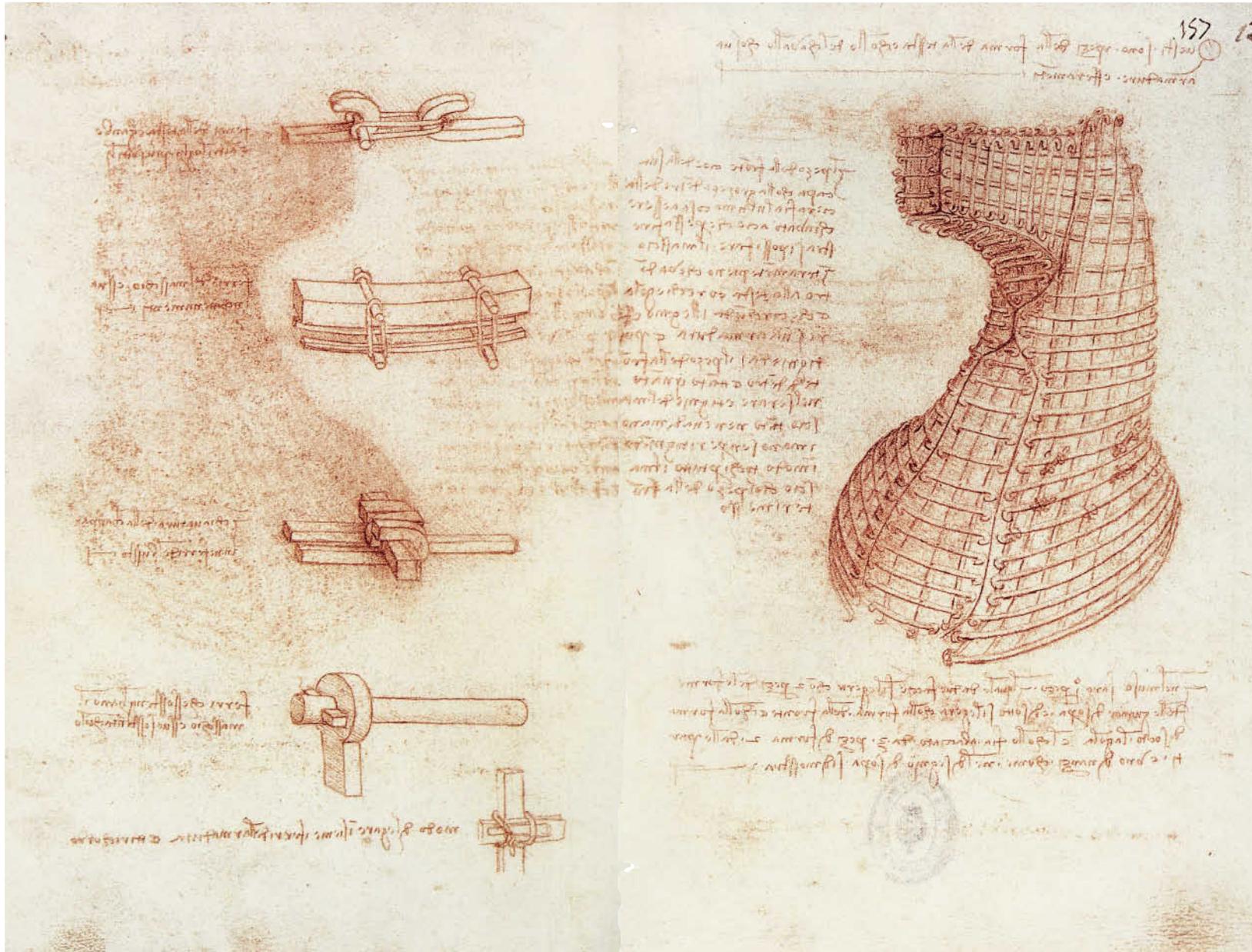
Ange-sichts dieser und anderer Probleme gelangte das ehrgeizige Projekt nicht weit über das Modell hinaus, und die für den Guss vorgesehene Bronze wurde 1494 für die Fertigung von Kanonen zweckentfremdet: Die kriegerischen Auseinandersetzungen Ludovicos mit den Franzosen, die als Verbündete ins Land kamen und inzwischen zu Gegnern geworden waren, machten eine entsprechende Neuverwendung des Gussmaterials notwendig. Das monumentalste Denkmal, das jemals einen Krieger und Feldherrn ehren sollte, fiel bezeichnenderweise den Anforderungen eines erneuten Krieges zum Opfer.

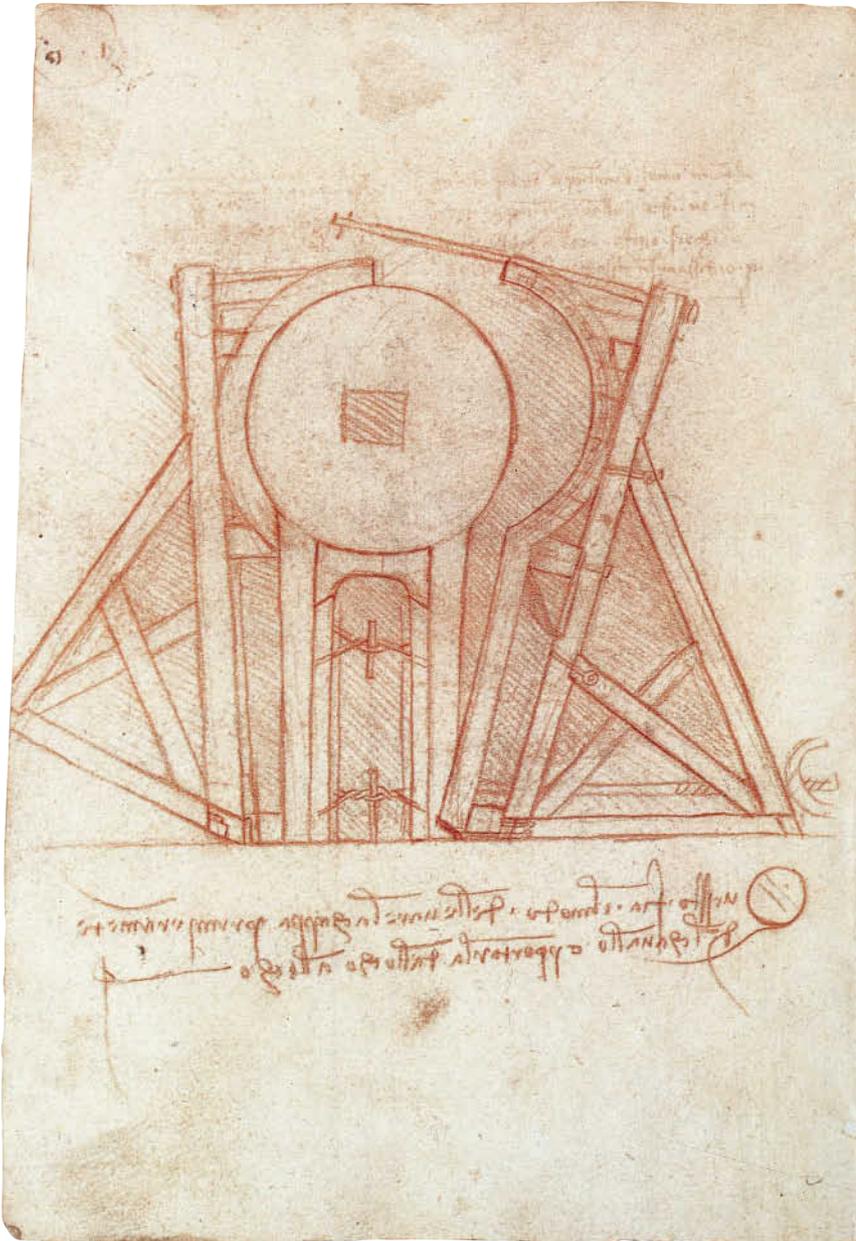
Leonardos Modell für das Sforza-Monument hat in Mailand noch einige Jahre die Neugier und Bewunderung der Gäste und Durchreisenden erweckt, fiel aber nach dem Einmarsch der Franzosen 1499 wenig kunstliebenden Söldnern in die Hände. Der Überlieferung nach diente es den Bogenschützen als Ziel für Schießübungen, wodurch es weitgehend ruiniert und schließlich ganz zerstört wurde. Ähnlich wie die endgültige Ausführung des Reitermonuments fiel also auch dessen Tonmodell den Auswirkungen des Krieges zum Opfer. Erhalten sind hingegen zahlreiche Skizzen und Vorstudien Leonardos, die einen lebhaften Eindruck von den verschiedenen Stadien und technischen

Donatello, **Reitermonument des Condottiere Erasmo da Narni,**
gen. **Gattamelata**, 1444–1453
Bronze, 340 x 390 cm. Padua, Piazza del Santo

Nach Leonardo, **Entwurfstudien zum Sforza-Monument**
Kupferstich, 217 x 159 mm. London, The British Museum, Inv. B.M.5–P.v.181.3







Problemen des Projekts vermitteln (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 63–73/Abb. S. 136/137, 138, 141). So existieren neben der surrealistisch anmutenden Darstellung des armierten Gussmantels zahlreiche Zeichnungen zum Aussehen, zu den Bewegungen und zu den Proportionen des Pferdes. Die eindrucksvollste dieser Studien zeigt einen Reiter auf einem sich aufbäumenden Pferd, darunter einen offenbar zu Boden gefallenen Gegner, der sich mit einem Schild in der erhobenen rechten Hand gegen den Angriff zu schützen versucht (Abb. S. 141). Das ikonografische Motiv des sich aufbäumenden Pferdes und eines darunter befindlichen geschlagenen Feindes stammt aus der Antike. In den hippischen Schriften des Xenophon (4. Jh. v. Chr.) wird es als besondere Würdeformel („Dexileos“) beschrieben, und auf antiken Münzen, die auch im 15. Jahrhundert weite Verbreitung fanden und die Leonardo nachweislich kannte, taucht dasselbe Motiv mit imperialen (also kaiserlich-herrscherlichen) und kriegerischen Konnotationen auf (Abb. S. 302). Durch das aus Literatur und Numismatik bekannte Motiv des „Dexileos“ versuchte man also die herrschaftlichen und militärischen Ambitionen des Auftraggebers in die große Tradition der Antike zu stellen, deren Herrscher und Kriegsherrn als herausragende und nachahmenswerte Vorbilder galten. Dieser Bezug auf eine antike Tradition musste vor allem für Galeazzo Maria Sforza und später für seinen Bruder Ludovico attraktiv sein, da die von ihrem Vater begründete Dynastie noch jung und damit auch vergleichsweise traditionsarm war. Der monumentale Bezug auf die Antike sollte hierbei ein genealogisches Defizit kompensieren helfen.

Da die Ausführung eines sich aufbäumenden Pferdes vor allem angesichts der Monumentalität des Projekts erhebliche Komplikationen hinsichtlich der Statik des Reiterstandbildes aufgeworfen hätte, entschieden sich Leonardo und sein Auftraggeber in einer zweiten Planungsphase für die weniger dramatische Variante des schreitenden Pferdes. Das lebhaftere und künstlerisch auch interessantere Motiv des „Dexileos“ verblieb also nur als Ideal, das Leonardo zwar später noch einmal für das Trivulzio-Monument ins Auge fasste (s. Kap. IX), dessen Verwirklichung aber erst den Bildhauern des 17. und 18. Jahrhunderts gelang. Mit einem schreitenden Pferd ähnelte das Projekt nun auch den damals bekannten Reitermonumenten, so beispielsweise dem sogenannten *Regisole* in Pavia, einem antiken Reiterstandbild, das Leonardo sich um 1490 eigens angeschaut hatte. Der Künstler näherte sich also in der zweiten Planungsphase formal wieder traditionellen Beispielen an.

Seite 136/137

**Zeichnung der armierten Gussform für den Kopf
des Sforza-Pferdes, um 1491–1493**

Rötel, 210 x 290 mm. Madrid, Biblioteca Nacional, Codex Madrid II (Ms. 8936), ff. 156v–157r

**Studie des hölzernen Gerüsts mit Gussform
für das Sforza-Pferd, um 1491–1493**

Rötel, 210 x 146 mm. Madrid, Biblioteca Nacional, Codex Madrid II (Ms. 8936), fol. 155v

Reiterdenkmäler beziehen ihre Bedeutung nicht allein aus ihrer Größe, dem Rang der geehrten Person und aus den gestalterischen Details, sondern ebenso aus der Wahl des Aufstellungsortes. Die damals bekanntesten und größten nachantiken Reitermonumente – Donatellos (1386–1466) *Gattamelata* in Padua (Abb. S. 134) und der noch unvollendete *Colleoni* Andrea del Verrocchios in Venedig – waren von ihrer Funktion und ihrer Aufstellung her an einen sakralen Kontext gebunden: Als Grabmonumente, die als Kenotaph unmittelbar an den Tod der geehrten Feldherrn Gattamelata und Colleoni erinnerten, bezog sich ihre Aufstellung auf unmittelbare benachbarte Sakralbauten, der *Gattamelata* auf die Antonius-Basilika in Padua und der *Colleoni* auf die Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Aus dem zitierten Brief des Piero Alamanno vom 22. Juli 1489 wissen wir, dass auch das Reiterdenkmal für Francesco Sforza als eine „sepultura“ (Grabmal) verstanden wurde. Doch im Unterschied zu den genannten Reitermonumenten in Padua und Venedig dachte man gar nicht an eine Anbindung dieser „sepultura“ an einen sakralen Kontext, sondern man sah eine Aufstellung entweder direkt im „Castello Sforzesco“, dem Machtzentrum der Sforza, oder auf der äußersten Befestigungsmauer dieses Kastells und dort auf der der Stadt zugewandten Seite vor. Durch den Aufstellungsort des Sforza-Monuments vor dem herzoglichen Palast und in direkter Hinwendung zur Stadt Mailand brach man offenbar bewusst mit der nachantiken Aufstellungstradition. Der Repräsentationsanspruch ging somit weit über das eigentliche Totengedenken hinaus. Allein schon die Wahl des Aufstellungsortes für das Sforza-Monument war eine Machtdemonstration ersten Ranges.

Die Legitimations- und Selbstdarstellungsbestrebungen der jungen Sforza-Dynastie zeitigten nicht nur Pläne zur Errichtung spektakulärer Denkmäler, die eine willkommene Herausforderung für den Ehrgeiz eines jeden Künstlers gewesen wären, sondern sie erstreckten sich auch auf weniger monumentale und auf heute weniger bekannte Gebiete. Da Leonardo sich zwischen 1487 und 1490 als Hofkünstler etablierte, war er auch für die künstlerische und oft wohl auch für die organisatorische Gestaltung von Theateraufführungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 496) und für höfische Feste verantwortlich. So entwarf Leonardo im Januar 1490 anlässlich der Vermählung von Isabella d’Aragona (1470–1524) mit Gian Galeazzo Sforza für die „Festa del Paradiso“ die notwendigen technischen Einrichtungen und die künstlerische Ausstattung. Die Dramaturgie dieses Festes hatte der ebenfalls aus Florenz nach Mailand gelangte Hofdichter Bernardo Bellincioni (1452–1492) ersonnen. Eine Beschreibung der „Festa del Paradiso“ findet sich in einer 1493 erschienenen Buchausgabe der Dichtungen Bellincionis. Diese Beschreibung, die zusammen mit Bellincionis Gedicht auf das *Porträt der Cecilia Gallerani* (s. u.) die erste Nennung von Leonardos Namen in einer gedruckten Publikation ist, verdeutlicht, mit welchen Aufgaben sich der Künstler am Mailänder Hof beschäftigte: „Das folgende kleine Werk, das der Herr Bernardo Bellincioni anlässlich des Festes bzw. einer ‚Paradies‘ genannten Vorstel-



Studie zum Sforza-Monument, um 1488/89

Metallstift auf blau präpariertem Papier, 148 x 185 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12358r)

lung komponiert hat, ließ Ludovico zum Lob der Herzogin machen. Es wird ‚Paradies‘ genannt, weil dort mithilfe des großen Talents und der Kunstfertigkeit Leonardo da Vincis aus Florenz das Paradies ins Werk gesetzt war und zwar mit allen darum sich drehenden sieben Planeten. Und die Planeten waren durch Männer in jener Gestalt dargestellt, wie sie von den Dichtern beschrieben werden. Und diese Planeten sprachen alle zum Lob der besagten Herzogin Isabella [...]“ Es ging also für den Hofkünstler vor allem darum, die Tugenden der Mitglieder des Herrscherhauses in ein günstiges Licht zu rücken und kurzweilig in Szene zu setzen. Außerdem kam es darauf an, eine möglichst beeindruckende künstlerische und technische Vorstellung zu bieten. Aus diesem Grund setzte ein dauerhaftes und erfolgreiches Engagement als Hofkünstler in Mailand auch eine gewisse technische Kompetenz voraus.



Wohl im Zusammenhang mit Festen und Auführungen aller Art trat Leonardo auch als Gestalter von Allegorien und Impresen auf, mit deren Aussagen sich beispielsweise Ludovico il Moro als Protektor des offiziellen, aber noch minderjährigen eigentlichen Herrschers Gian Galeazzo Sforza aufspielte (also seines Neffen). Das künstlerische Beiwerk zu den herrschaftlichen Ambitionen Ludovicos lieferte Leonardo, dessen verzwickte allegorische Konzepte geeignet waren, sowohl das jugendliche Gemüt Gian Galeazzos zu bezaubern als auch das Machtkalkül seines

Onkels Ludovico zu veranschaulichen. In einer dieser Allegorien (Abb. S. 124/125) erscheint in der Bildmitte Gian Galeazzo als Hahn auf einem Käfig sitzend (in Anspielung auf seinen Namen, Galeazzo, „galetto“, kleiner Hahn). Von rechts greift ihn eine Meute bestehend aus Füchsen, einem Raubvogel und einem gehörnten satyrnhaften Wesen an. Links der Bildmitte ist Ludovico in Gestalt von gleich zwei Tugend-Darstellungen präsent, als „giustizia“ (mit einem Schwert als Attribut) und „prudenza“ (mit einem Spiegel). Die Personifikation der „prudenza“ schwingt hierbei über ihrem Kopf eine Schlange (die traditionelle „biscia viscontea“) und eine Art Besen oder Handfeger, beides heraldische Symbole der Sforza. Schützend hält die „prudenza“ ihre Linke über den kleinen Hahn, der sich hinter ihrem Rücken befindet. Ludovico in allegorischer Gestalt schützt also den „galetto“ Gian Galeazzo vor der von rechts nahenden Meute.

Ausgehend von seiner Gestaltung der höfischen Bilderwelt war Leonardo nun auch als Maler wieder gefragt. Das beeindruckendste Zeugnis dieses zuvor in Festdekorationen und Allegorien erprobten Gestaltungstalents ist das *Porträt der Cecilia Gallerani* (Kat. XIII/Abb. S. 143), mit deren Darstellung Leonardo einen seinerzeit in Oberitalien noch vorherrschenden Porträttyp (vgl. de Predis, Abb. S. 146) überwand. So griff er nicht auf das für Brautbildnisse übliche Profilporträt zurück, da er Cecilia nicht als Braut darzustellen hatte, sondern als Mätresse Ludovico Sforzas (s. u.). Zudem entfernte Leonardo sich auch von dem traditionellen, eher undynamischen Darstellungsmodus, bei dem Kopf und Oberkörper in die gleiche Richtung weisen.

Das Hermelin als Symbol der Reinheit, um 1490

Feder und Tinte, Durchmesser 91 mm. Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Seite 143–145

Porträt der Cecilia Gallerani (Dame mit dem Hermelin), 1489/90

Öl auf Nussbaumholz, 55 x 40,5 cm. Krakau, Muzeum Narodowe, Sammlung Czartoryski, Inv. 134







In der *Cecilia Gallerani* sind die entsprechenden Bewegungen einander entgegengesetzt: Der Oberkörper ist nach links gewendet, der Kopf hingegen nach rechts. Die beiden Bildnisse entsprachen damit einem dynamischen Porträtstil, den Leonardo bereits im *Porträt der Ginevra de' Benci* (Kat. VII/Abb. S. 58/59) angedeutet hatte und in seinem Malereitratat explizit formulierte (TPL 357). Dieses Konzept eines bewegten Darstellungsmodus wird nicht allein in der Körperdrehung Cecílias deutlich, sondern auch in der Haltung des Hermelin, das mit einer entsprechenden Wendung die Bewegung der jungen Frau aufzugreifen scheint. Mit dem Hermelin korrespondiert wiederum die elegant gekrümmte, aber gleichzeitig etwas überdimensioniert wirkende Hand Cecílias. Das Hermelin stellte einerseits eine Anspielung auf Cecílias Nachnamen dar, denn Gallerani erinnert vom

Klang her an die griechische Bezeichnung „galée“ für Hermelin. Andererseits galt das Tierchen als Symbol für Reinheit und Bescheidenheit, da es der Sage nach den Schmutz scheute und nur einmal am Tag aß. Von dieser Sage berichtet Leonardo in seinen Aufzeichnungen, in denen sich auch weitere Bemerkungen zur allegorischen Bedeutung einzelner Tiere finden (RLW § 1234).

Von der sagenhaften Tugend des Hermelin handelt auch eine wohl um 1490 entstandene Federzeichnung (Abb. S. 142). In dieser Allegorie schildert Leonardo die traditionelle Auffassung, dass ein Hermelin sich eher erschlagen lasse, als sein weißes Fell bei der Flucht durch ein unreines Gewässer zu beschmutzen. Seit dem Ende der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts konnte das Hermelin zudem als Anspielung auf Ludovico Sforza gedeutet werden, der es als eines seiner Embleme verwandte. Im übertragenen Sinne wird Ludovico also in diesem Porträt in Gestalt seines Symboltieres „auf den Arm genommen“ und sanft gestreichelt. Die delikate Situation und die vergleichsweise differenzierte

Ambrogio de Predis (?), **Profilbildnis einer jungen Frau**, um 1490 (?)
Öl auf Holz, 51 x 34 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Antonello da Messina, **Bildnis eines jungen Mannes**, 1474
Öl auf Pappelholz, 32 x 26 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Symbolik des Bildes ergeben sich aus der Stellung der dargestellten jungen Dame, der Liebblingsmätresse Ludovico Sforzas. Die 1473 als Cecilia Bergamini geborene junge Frau heiratete 1483 als Zehnjährige formal („pro verba“) Giovanni Stefano Visconti, doch schon 1487 erfolgte die Auflösung dieser Verbindung. Nur wenig später, wohl 1489, wurde Cecilia zur Geliebten Ludovico Sforzas, der seinerseits seit 1480 formal mit Beatrice d' Este (1475–1497) vermählt war. Offenbar verzögerte das intime Verhältnis Ludovicos mit Cecilia seinen für 1490 vorgesehenen offiziellen Vollzug der ehelichen Verbindung mit Beatrice d' Este bis zum Jahr 1491. So schrieb beispielsweise

der ferraresische Botschafter in Mailand, Giacomo Trotti, im November 1490, dass Ludovico der Ankunft seiner rechtmäßig angetrauten Braut Beatrice keineswegs in freudiger Erwartung entgegensehe, denn dessen Geliebte Cecilia sei schön wie eine Blume und außerdem schwanger. Um Ärger mit seiner zukünftigen Gattin Beatrice zu vermeiden, wurde Cecilia im Februar 1491 vorsorglich aus dem herzoglichen Palast entfernt und an einen anderen Ort gebracht, wo sie am 3. Mai mit ihrem Sohn Cesare niederkam. Das bis dahin wohl längst fertiggestellte Bildnis befand sich nachweislich in Cecílias Besitz und diente möglicherweise als Erinnerung an die vor- und außerehelichen Freuden Cecílias und Ludovicos. Vielleicht war es auch als kleine Entschädigung für die Unannehmlichkeiten gedacht, die Cecilia angesichts der bevorstehenden Hochzeit zwischen Ludovico und Beatrice zu ertragen hatte.

Von den ehelichen beziehungsweise vorehelichen Konflikten und Freuden, die möglicherweise im Porträt der Cecilia Gallerani zum Ausdruck kommen, findet sich naturgemäß in der höfischen Panegyrik kein Wort. In seinem überschwenglichen Lob auf Cecilia und auf ihr Porträt schreibt beispielsweise der 1492 verstorbene Hofpoet Bernardo Bellincioni:

„Der Dichter: ‚Natur, wem zürnst Du, wen beneidest Du?‘
Die Natur: ‚Es ist Vinci, der einen Deiner Sterne gemalt hat!‘

Cecilia, heute so herrlich anzuschau'n, ist diejenige
Neben deren schönen Augen die Sonne nur als dunkler Schatten wirkt.'

Der Dichter: ‚Die Ehre gebührt Dir [Natur], auch wenn durch sein Gemälde
Sie so scheint, als würd' sie lauschen und nicht schwatzen. Bedenke,
je lebendiger sie sein wird und schön,
Desto größer wird Dein Ruhm in fernen Zeiten sein.

Bedanke Dich sodann bei Ludovico oder vielmehr
Beim Talent („ingegno“) und der Hand des Leonardo,
Die es Dir erlaubt, an der Nachwelt teilzuhaben.

Jeder, der sie sieht – obgleich zu spät,
Sie lebendig zu sehen – wird sagen: das reicht uns
Zu verstehen, was Natur ist und was Kunst.“

In seinem fiktiven Dialog bemüht Bellincioni vor allem den verbreiteten Topos vom Wettstreit des Künstlers, der in seinen Werken mit der Natur konkurriert. Hinzu kommen die üblichen Hinweise auf die Schönheit der porträtierten Dame und auf die Gunst des Herrschers sowie in diesem Fall auch auf den Umstand, dass erst in der künstlerischen Darstellung die wünschenswerte Rolle der jungen Frau richtig zur Geltung kommt: Erst im Bildnis fabuliert („favella“) sie nicht mehr, sondern sie hört zu! Abgesehen von dieser scherzhaften Anspielung auf ein weibliches Idealverhalten, das allem Anschein nach aus vornehmer Schweigsamkeit besteht, bringt Bellincionis Gedicht auch gängige Anschauungen zur Funktion von Porträts zum Ausdruck: Das Bildnis überliefert das Aussehen der jungen Frau für die Nachwelt.

Zu Leonardos frühen Arbeiten als Hofmaler zählt neben der *Cecilia Gallerani* auch die sogenannte *Belle Ferronière* (Kat. XV/Abb. S. 153), deren Zuschreibung an Leonardo heute kaum noch bezweifelt wird. Gattungsgeschichtlich steht das Porträt dem in Norditalien verbreiteten Typus nahe, der beispielsweise bei Antonello da Messina (um 1430–1479; Abb. S. 147) und Giorgione (1477–1510) auftaucht und letztlich flämischen Vorbildern verpflichtet ist: Ein steinernes Parapett trennt den Bildraum vom Betrachter. Unklarheit herrscht allerdings noch hinsichtlich der Datierung und der Identität der dargestellten jungen Frau. Möglicherweise stellt das Bildnis Lucrezia Crivelli, eine weitere Mätresse Ludovico Sforzas dar. Wenn das der Fall ist, dann kann man auch das folgende Gedicht eines zeitgenössischen Poeten (wahrscheinlich Antonio Tebaldeo) auf das Gemälde Leonardos beziehen:

„Meisterhaft entspricht die hohe Kunst hier der Natur!
Da Vinci hätte, wie so oft, die Seele wiedergeben können.
Trotzdem tat er es nicht, damit das Bild recht ähnlich sei.
Denn ihre Seele besaß allein der Mohr in seiner Liebe.
Sie, die Gemeinte, heißt Lukretia, und alles gaben ihr
Die Götter mit verschwenderischer Hand. Welch schöne,
Seltene Gestalt! Leonardo malte sie, der Mohr liebte sie:
Der eine, Erster der Maler, der andre, Erster der Fürsten.
Wohl hat der Maler die Natur und hohe Göttinnen gekränkt
Mit seinem Bild. Es wurmte diese, dass eines Menschen
Hand so viel vermochte, und jene, dass der Gestalt,
Die bald vergehen sollte, Unvergänglichkeit verliehen wurde.
Er tat's dem Mohr zuliebe, wofür der Mohr ihn schützt.
Den Mohr zu kränken scheuen Götter ebenso wie Menschen.“

Deutlicher noch als Bellincioni reflektiert der Dichter hier über die Konkurrenz zwischen Kunst und Natur. Zudem betont der Poet die Gunst Ludovico Sforzas (genannt „il Moro“ – „der Mohr“), der allein imstande sei, den Künstler vor der eifersüchtigen, durch die Kunst provozierten Natur zu schützen. Auch die für das individuelle Bildnis der Neuzeit zentrale Frage nach der Darstellung der Seele wird thematisiert. Die Antwort auf diese Frage fällt eindeutig positiv aus, doch unterstreicht der Dichter, dass die durchaus darstellbare Seele letztlich dem Auftraggeber und Herrscher, in diesem Falle Ludovico il Moro, gehöre, der als uneingeschränkter Herrscher und als Mann über Leib und Seele seiner Geliebten zu verfügen gewohnt war.

Zu den mit Leonardo in Verbindung gebrachten Porträts der ersten Mailänder Periode zählt schließlich noch das *Porträt eines Musikers*, dessen Zuschreibung an den Künstler allerdings strittig ist (Kat. XII/Abb. S. 150). Die Darstellung des nach rechts aus dem Bild blickenden jungen Mannes wirkt verglichen mit den eleganteren Porträts der *Belle Ferronière* und der *Cecilia Gallerani* etwas hölzern, was damit zusammenhängt, dass der Oberkörper des Musikers in die gleiche Richtung weist wie sein Blick. Doch trotz dieser etwas weniger dynamischen Haltung vermitteln der „Musiker“ und die beiden anderen Bildnisse der Mailänder Zeit eine gewisse Stimmung, die aus der subtilen Schattengebung resultiert und wenig später unter dem Begriff des „sfumato“ bekannt werden sollte (s. Kap. VII u. IX). Hierbei verschwinden die Konturen des dargestellten Objekts, die Definition des Körpers unterliegt nicht mehr einem eindeutigen visuellen Zugriff durch den Betrachter. Der Ausdruck des Porträts ist daher weniger an die Objektivität des Dargestellten gebunden als vielmehr an die Konstituierung von Atmosphäre, womit wiederum eine Tendenz zur Autonomisierung des Gemäldes einhergeht.



Seine Größe war Ursache, dass sich unglaubliche Schwierigkeiten zeigten, als es in einem Stück gegossen werden sollte, und man könnte wohl auch glauben, der Ausgang habe einigen Menschen jenen Gedanken eingegeben, da sehr viele seiner Arbeiten nicht zum Schluss kamen.

GIORGIO VASARI, 1568

Giovanni Antonio Boltraffio (?) und Leonardo (?)

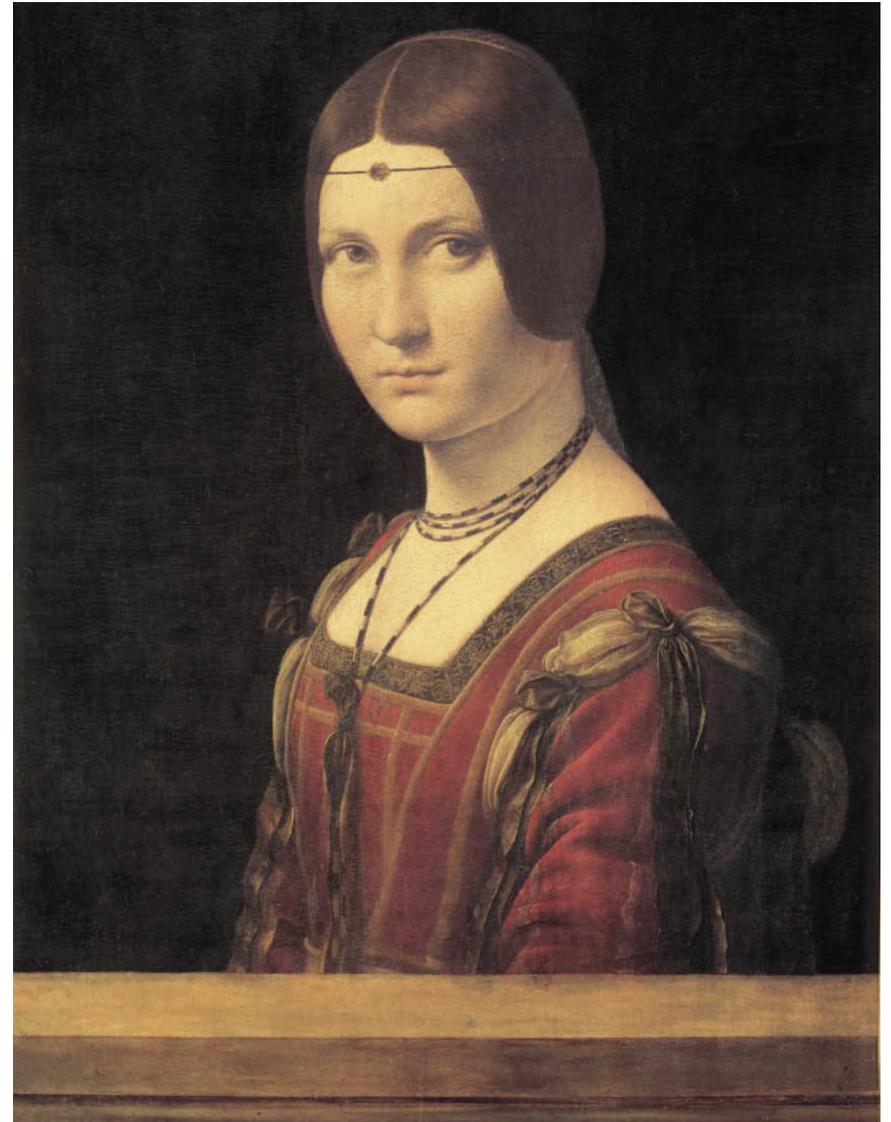
Porträt eines Musikers, um 1485

Tempera und Öl auf Holz (Nussbaum?), 44,7 x 32 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 99

Die Malerei ist die feinste aller mechanischen Künste und die edelste. Sie schafft bewundernswere Dinge als die Dichtkunst oder die Bildhauerei. Der Maler trägt Schatten und Farben auf und verbindet sie mit einer genauen Beobachtungsgabe. Er muss sich in allem auskennen, denn alles ist für ihn von Interesse. Der Maler ist ein naturwissenschaftlicher Philosoph, ein Architekt und ein geschickter Sezierer. Darauf beruht die Vortrefflichkeit seiner Darstellung sämtlicher Teile des menschlichen Körpers. Diese Fertigkeit wurde vor geraumer Zeit von dem Florentiner Leonardo da Vinci entwickelt und nahezu vervollkommenet.

GERONIMO CARDANO, 1551

Bildnis einer unbekanntten Dame (La Belle Ferronière), um 1490–1495
Öl auf Nussbaumholz, 63 x 45 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 778



V.
Der Künstler
und die
„Wissenschaft“

Ich erwartete wenig mehr als die üblichen anatomischen Zeichnungen zu sehen, die einem Maler für die Ausübung seines Berufes von Nutzen sein mochten. Mit Erstaunen stellte ich aber fest, dass Leonardo sich ein umfassendes und tiefes Wissen angeeignet hatte. Wenn ich an die Mühen denke, die er für jeden Körperteil verwendet hat, an die Überlegenheit seines universalen Geistes, seine hervorragenden Kenntnisse der Mechanik und Hydraulik und an die Sorgfalt, mit der er die Dinge, die er zeichnete, untersuchte, bin ich voll und ganz überzeugt, dass Leonardo zu jener Zeit der beste Anatom auf der Welt war.

WILLIAM HUNTER, 1784



Schon Aristoteles (385–322 v. Chr.) hatte zu Beginn seiner *Metaphysik* das natürliche Streben des Menschen nach Wissen konstatiert und hierbei die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung betont. Als Prototyp dieses wissensdurstigen und nach sinnlich erfahrbarer Erkenntnis suchenden Menschen darf Leonardo da Vinci gelten. Tatsächlich rezipierte der Künstler das Diktum des antiken Philosophen spätestens in der Zeit um 1490 – wahrscheinlich vermittelt durch seine Lektüre von Dantes (1265–1321) *Convivio* (1306/08; RLW § 10). In einer poetischen Vision, die allerdings eher an das Höhlengleichnis Platons (427–347 v. Chr.; *Politeia*, 7.1–3) als an die Gedanken des Aristoteles erinnert, hat der Künstler seine Sehnsucht nach Wissen folgendermaßen beschrieben: „Und gezogen von meinem sehnsüchtigen Verlangen, begierig, die enorme Fülle der verschiedenen und seltsamen, von der kunstfertigen Natur hervorgebrachten Formen zu sehen (und nachdem ich mich ein wenig zwischen den schattigen Klippen umgetan hatte), gelangte ich zum Eingang einer großen Höhle, vor der ich ein wenig erstaunt, und dieser Sache unwissend, stehen blieb. Mit meinem Rücken bogenförmig gebeugt und mit der müden Hand auf das Knie gestützt, schuf ich mit der Rechten mir Schatten für meine gesenkten und geschlossenen [sic] Augenlider. Und ich beugte mich oft bald hier und bald dorthin, um zu sehen, ob dort drinnen etwas zu erkennen wäre. Und da mir dies aufgrund der dort herrschenden großen Dunkelheit verwehrt war [...], erwachten in mir sofort zwei Dinge, Angst und Sehnsucht: Angst vor dem bedrohlichen dunklen Loch, Sehnsucht zu sehen, ob da drinnen irgendeine wunderbare Sache wäre ...“ (RLW § 1339).

Stand Leonardos Drang nach Wissen und Erkenntnis in dieser Vision noch unter dem Vorbehalt, der sich aus dem Bedrohlichen des Unbekannten ergibt, so scheint er sich spätestens gegen Ende der 80er Jahre mit vollkommen ungebremstem Enthusiasmus auf das Studium verschiedenster Gebiete gestürzt zu haben. So begann der Künstler während der vorbereitenden Arbeiten am Sforza-Monument in größerem Umfange mit Studien zur Proportion, Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers. Diese Studien, die Leonardos Zeitgenossen oft als künstlerisch unproduktive Grillen eines unruhigen Geistes einstufen, gelten seit dem 19. Jahrhundert als Vorläufer einer empirischen, auf der genauen Beobachtung natürlicher Phänomene basierenden „Wissenschaft“ moderner Prägung. Tatsächlich war der Künstler beispielsweise mit seinem Studium des menschlichen Körpers, vor allem aber mit der direkten visuellen Umsetzung seiner Erkenntnisse und Einsichten den Zeitgenossen um mehrere Generationen voraus. Das gilt nicht nur für die hauptsächlich um 1489 begonnenen und zu Beginn des

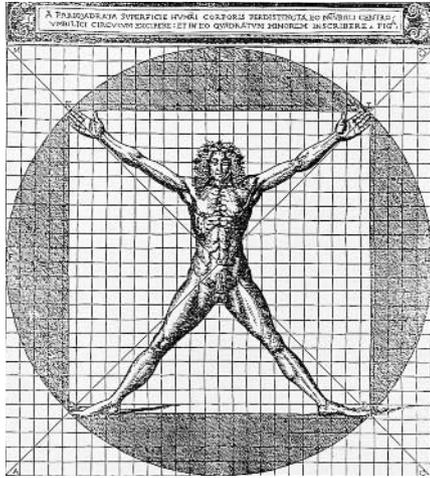
16. Jahrhunderts noch intensivierten anatomischen Studien, sondern auch für Leonardos Auseinandersetzung mit den Oberflächenmaßen des menschlichen Körpers. Den Beginn dieser Studien hat Leonardo selbst auf einem Blatt seiner Aufzeichnungen auf den April 1489 datiert (RLW § 1370). Noch im selben Jahr oder wenig später nahm er systematisch die Körpermaße junger Männer auf, von denen zwei sogar namentlich genannt werden: Trezzo und Caravaggio, deren Maßverhältnisse er von den Zehen bis zum Scheitel in Bild und Schrift festhielt (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 226–247; Abb. S. 160, 168/169). Wohl nach monatelangen Vermessungen, die er fast gleichzeitig auch an den Pferden seines Gönners Ludovico il Moro vornahm (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 248–254), gelangte er zu einer fast vollständigen Übersicht der menschlichen Proportionen, wobei er zudem auch die Maßverhältnisse der sitzenden und knienden Figur zu berücksichtigen begann. Die Ergebnisse seiner anthropometrischen Studien – so der Fachausdruck für die systematische Vermessung des Menschen – verglich Leonardo schließlich mit Vitruvs Proportionsfigur, dem einzigen erhaltenen Proportionskanon der Antike.

Vitruv (um 80–um 20 v. Chr.), ein nur mäßig erfolgreicher Architekt und Ingenieur der römischen Kaiserzeit, hatte im dritten Buch seines Architekturtraktats die Maße des vollkommenen menschlichen Körpers beschrieben und festgestellt, dass ein Mann mit gespreizten Armen und Beinen gleichermaßen in die perfekten geometrischen Figuren von Kreis und Quadrat eingeschrieben werden könne. Diese beiden Figuren werden gemeinhin als „homo ad circulum“ und „homo ad quadratum“ oder auch als „Vitruvmann“ bezeichnet. Im Falle des von Kreis und Quadrat umschriebenen Mannes, so Vitruv weiter, finde sich zudem der Mittelpunkt des menschlichen Körpers im Nabel. Die Angaben Vitruvs wurden in der Renaissance und auch in den folgenden Epochen ausgesprochen häufig und mit den unterschiedlichsten Ergebnissen illustriert. Am bekanntesten ist die Zeichnung Leonardos (Abb. S. 159), eher berüchtigt der Holzschnitt des Mailänder Landvermessers Cesare Cesariano (1483–1543), dessen Proportionsfigur neben einer bemerkenswerten Erektion enorm große Hände und auffällig lange Füße aufweist (Abb. S. 158). Wie mehrere Autoren vor und nach ihm hatte Cesariano die Beschreibung Vitruvs im Sinne der mittelalterlichen Bauhüttengeometrie verstanden und die beiden Figuren, Kreis und Quadrat, direkt aufeinander bezogen: Der Kreis umschließt exakt das Quadrat, und innerhalb dieser geometrischen Konstruktion muss sich die Proportionsfigur ganz gehörig strecken, um dort hineinzupassen – woraus die riesigen Hände und die langen Füße resultieren. Leonardo hingegen orientierte sich nicht am geometrischen Verhältnis zwischen Kreis und Quadrat, denn die beiden geometrischen Figuren stehen in seiner Zeichnung nicht mehr in einem gewollten Verhältnis zueinander. Er korrigierte vielmehr die Unstimmigkeiten Vitruvs ausgehend von seinen eigenen Messungen, bestimmend waren für ihn die empirisch ermittelten Maße des Menschen. Daher gab Leonardo den Füßen und Händen eine angemessene Größe. Nur noch der Mittelpunkt des „homo ad

Seite 155

Detail aus: **Der Geschlechtsakt im Vertikalschnitt**, um 1490

Feder und braune Tusche, 276 x 204 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 19097v)



circulum“ liegt im Nabel, der des „homo ad quadratum“ hingegen befindet sich oberhalb der Scham. Aufgrund seiner genauen Vermessungen gelangte Leonardo also zur Überwindung des antiken Kanons. Die Zeichnung markiert somit einen Triumph der Empirie über den damals verbreiteten Glauben an die Autorität antiker Schriftsteller. Zudem schuf Leonardo mit seiner berühmten Zeichnung des „Vitruvmanns“ die bis heute maßgebliche Illustration zum Thema der menschlichen Proportion.

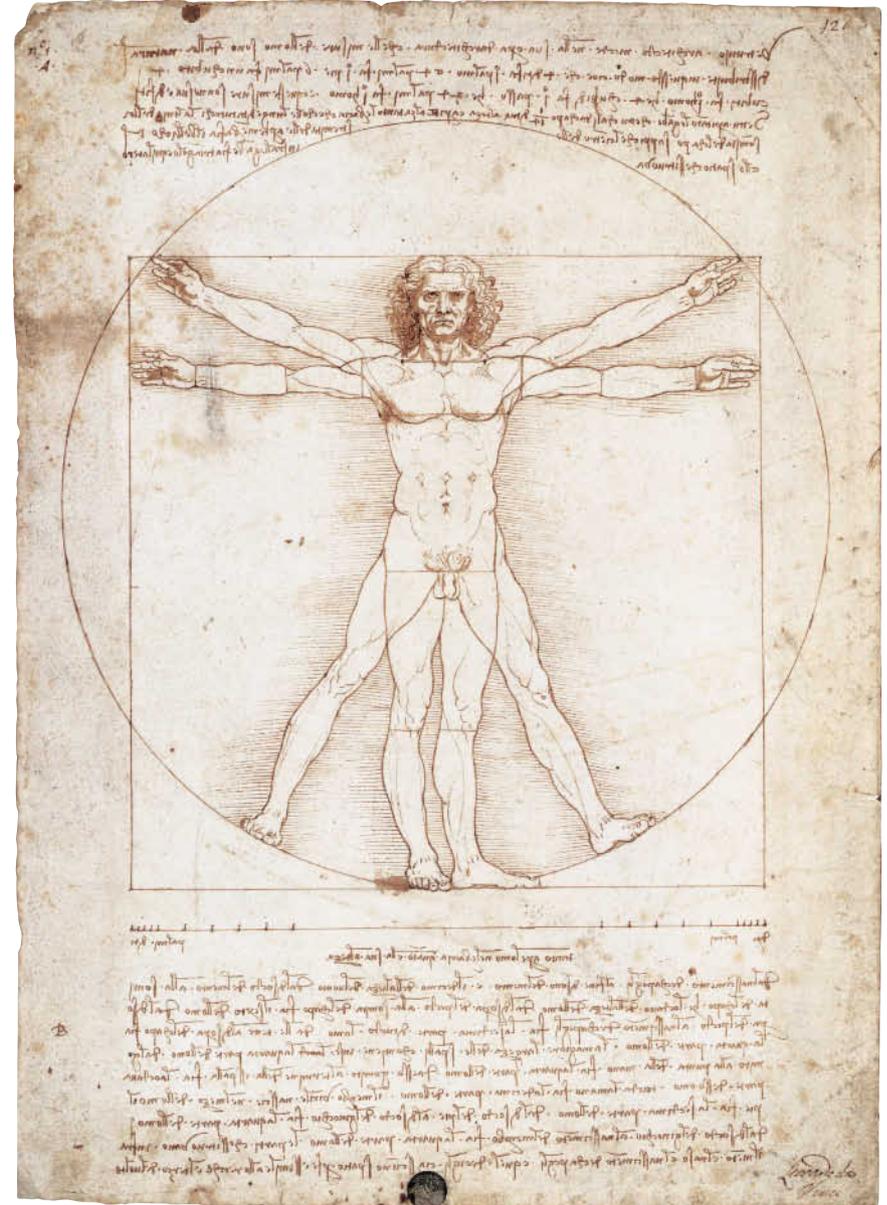
Die Proportionslehre war natürlich keine Erfindung Leonardos. Bereits die Bildhauer der Antike und die Künstler-

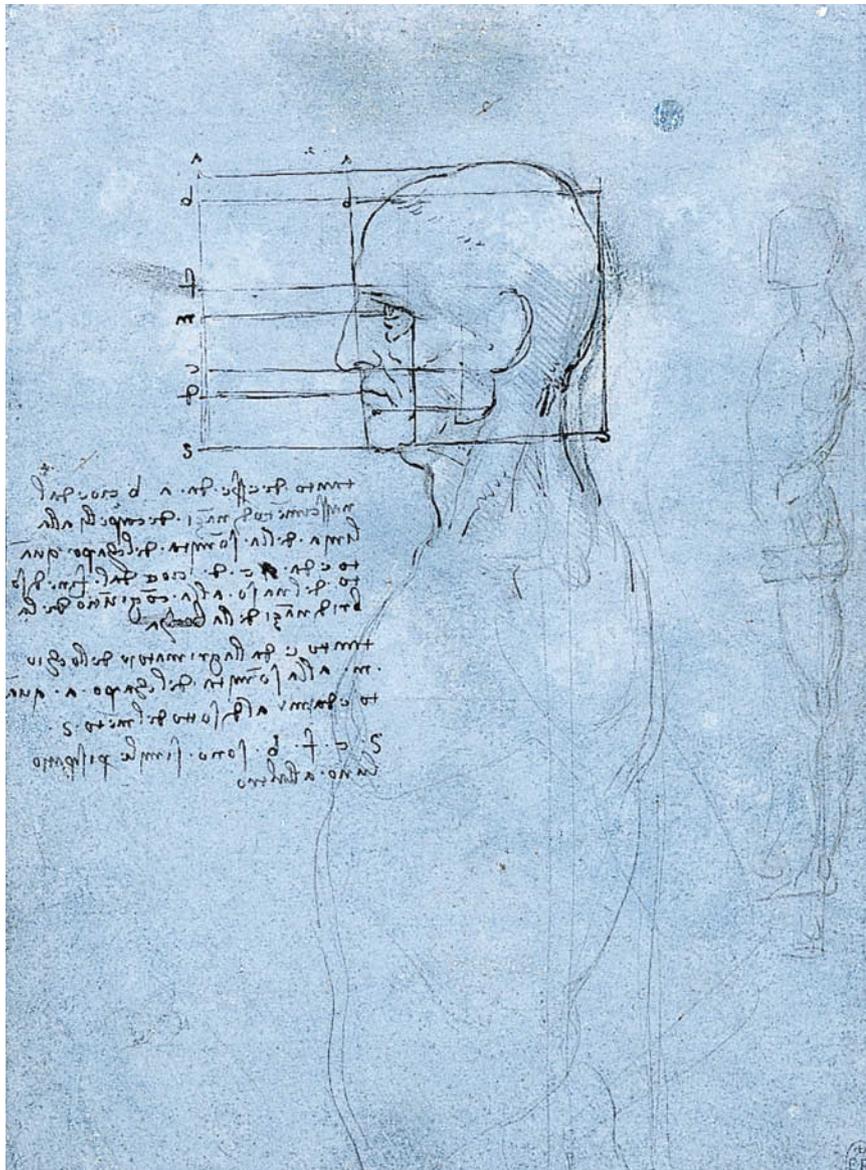
werkstätten des Mittelalters bedienten sich bestimmter Maßvorstellungen, deren mehr oder weniger genaue Einhaltung die zufriedenstellende Darstellung des menschlichen Körpers in Skulptur und Malerei garantieren sollte (Nathan/Zöllner 2014, Kap. 6). Besonders für die führenden Künstler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war die detaillierte Kenntnis der menschlichen Proportion bereits eine Selbstverständlichkeit, so etwa bei Antonio (1431/32–1498) und Piero del Pollaiuolo (1443–1496), deren Werke von einem intensiven Studium der Körpermaße zeugen. Auf theoretischer Ebene hatte bereits vor der Jahrhundertmitte der Humanist Leon Battista Alberti (1404–1472) in seiner Schrift *De statua* einen Proportionskanon entwickelt. Allerdings erreichten die älteren Versuche der Künstler und Theoretiker bei weitem nicht das Niveau und die Detailgenauigkeit der entsprechenden Bemühungen Leonardos. Zudem ging Leonardo mit seiner Anthropometrie weit über die Anforderungen der künstlerischen Praxis hinaus.

Leonardos Interesse an einer mathematischen Genauigkeit der Anthropometrie hing unter anderem mit dem hohen Ansehen zusammen, das die exakten Wissenschaften und mit ihnen das Maß und die Geometrie damals genossen. Vergleichbare Bemühungen um eine „wissenschaftliche“ Fundierung der bildenden Kunst waren bereits aus der Antike

Cesare Cesariano, *Vitruvmann*, 1521
Vitruvkommentar, fol. 50r

Proportionszeichnung nach Vitruv, um 1490
Feder, Tinte und Aquarellfarbe über Metallstift, 344 x 245 mm
Venedig, Gallerie dell' Accademia, Inv. 228





bekannt: Durch die Rationalität der Vermessung konnte sich auch die bildende Kunst dem „logos“ und damit einem höher bewerteten Gegenstand menschlicher Aktivität annähern (Philostratos, *Eikones*, I.I). In dieser Tradition standen auch die Künstler und Theoretiker des Quattrocento, wenn sie den höheren Status exakter Wissenschaft auf die Kunst zu übertragen versuchten. So propagierte Alberti eine „wissenschaftliche“ Fundierung der Malerei in den ersten beiden Büchern seines Malereitratats von 1435. Andere Autoren, wie beispielsweise Leonardos Freund Luca Pacioli (um 1445–1514) in der Widmung seiner *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* von 1494, honorierten die künstlerischen Bemühungen um mathematische Exaktheit in der Malerei, indem sie die Verdienste der mit Zirkel und Lineal, mit Geometrie, Arithmetik und Perspektive vorgehenden Maler ausdrücklich hervorhoben. Ebenso betont der bereits genannte Cesare Cesariano in seinem Vitruvkommentar (fol. 46v) von 1521, dass das Studium des genauen Maßes und der Symmetrien antiker Gebäude zu Ruhm und gesellschaftlicher Anerkennung führe. Für eine Aufwertung der Malerei durch mathematische Verfahren argumentierte auch Leonardo selbst: Zahl und Maß, gleichbedeutend mit Arithmetik und Geometrie, garantieren eine höhere Gewissheit und schaffen den wahren Urgrund der Malerei (TPL 33). Selbst im 16. Jahrhundert wurde noch die Nobilitierung der Malerei durch Arithmetik und Geometrie empfohlen. Derselbe Gedanke der Aufwertung künstlerischer Tätigkeiten durch die exakten Wissenschaften stand auch am Anfang von Leonardos 1489 begonnener Vermessung des Menschen. Tatsächlich scheint Leonardos Anthropometrie ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben, denn Baldassare Taccone lobte den Künstlerkollegen in seinem Gedicht auf das Sforza-Monument ausdrücklich als „Geometer“ (s. Kap. IV), womit im Sprachgebrauch des 15. Jahrhunderts auch Fertigkeiten im Vermessungswesen gemeint waren.

Leonardos Anthropometrie und andere Versuche seiner „wissenschaftlichen“ Fundierung der Kunst setzten in nennenswertem Umfang erst in seiner Mailänder Zeit und hier besonders gegen Ende der 80er Jahre ein. Am Beginn von Leonardos Karriere in der Werkstatt Andrea del Verrocchios stand hingegen keine „wissenschaftliche“, sondern eine praktisch-künstlerische Ausbildung. Dieser praktischen Ausbildung hat Leonardo mit dem Ausspruch Rechnung getragen, ein „uomo senza lettere“ zu sein (RLW § 10), also eine „ungebildete“ Person, die nicht in den „freien Künsten“ („artes liberales“) geschult war, jenen Wissenschaften also, die seit der Spätantike die Grundlage höherer Bildung waren: das „Trivium“ mit Grammatik, Dialektik und Rhetorik sowie das „Quadrivium“ mit Arithmetik, Geometrie, Astrologie und Musik. Seine eigene, größtenteils autodidakti-

Proportionsstudie von Kopf und Gesicht, um 1489/90

Feder und dunkelbraune Tusche über Metallstift auf blau präpariertem Papier, 213 x 153 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12601r)

sche Ausbildung in den traditionellen Zweigen der Wissenschaft – etwa in der Geometrie oder der lateinischen Grammatik – begann Leonardo in signifikantem Maße erst in den späten 80er Jahren des Quattrocento in Mailand. Um Leonardos Streben nach höherer Bildung zu verstehen, muss man sich über den gesellschaftlichen Status der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert im klaren sein. Diese galt bei den Literaten des Quattrocento fast durchweg als „ars mechanica“, als nicht „freie“, sondern als eine dem Handwerklichen verhaftete Kunst. Selbst noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts gehörte die Malerei nicht zu den „freien Künsten“, sie genoss oft weniger Ansehen als die Dichtkunst. Angesichts dieser Situation kann es nicht verwundern, dass Leonardo im ersten Jahrzehnt seiner Mailänder Zeit darum bemüht war, sich auch mithilfe theoretischer und „wissenschaftlicher“ Studien Anerkennung zu verschaffen. Aktueller Grund hierfür war zu jener Zeit natürlich die Konkurrenz zu den höher angesehenen Literaten am Mailänder Hof.

Als bezeichnend können die Probleme und Polemiken gelten, die sich aus dem Projekt des Reitermonuments Francesco Sforzas ergaben. Die früheste gesicherte Nachricht über Leonardos Arbeiten an dem niemals vollendeten Monument vom 22. Juli 1489 belegt eine unmittelbar drohende Weitergabe des wichtigen Auftrages an einen anderen Bildhauer, da Ludovico Sforza den Eindruck gewonnen hatte, dass Leonardo der Aufgabe nicht gewachsen war (s. Kap. IV). In diesem Zusammenhang musste sich Leonardo als bildender Künstler um so mehr infrage gestellt sehen, als die Mailänder Literaten hier einen Ansatzpunkt für ihre Kritik fanden, denn im Juli 1489 war Giovanni Simonettas *De gestis Francisci Sphortiae*, eine Lobschrift auf Francesco Sforza, ins Italienische übertragen worden. Im Widmungsschreiben dieser Übersetzung betont Francesco Puteolano den höheren Rang literarischer Schöpfungen gegenüber den Werken der bildenden Kunst. Puteolano weist ausdrücklich darauf hin, dass die großen Herrscher und Feldherrn der Vergangenheit wie beispielsweise Alexander der Große oder Julius Cäsar nicht aufgrund monumentaler Kunstwerke unvergessen seien, sondern durch die Bemühungen der Literaten und Geschichtsschreiber. Kleine Bücher dieser Männer hätten letztlich einen dauerhafteren Schutz vor dem Vergessen garantiert als die mit kostbarsten Materialien geschaffenen Monumente. Im Gedächtnis („memoria“) der Nachwelt bleibe ein Herrscher nicht durch Statuen und Bilder, die in der Regel schnell vergingen oder sogar zerstört würden und doch nur Beschimpfungen ausgesetzt seien – so Puteolano in seinen weitschweifigen Ausführungen. Möglicherweise als Reaktion auf diese Argumentation und in Anbetracht der drohenden Übergabe seines Auftrages für das Reiterdenkmal an einen anderen Künst-



**Anatomische Studie der Schichten von Gehirn
und Kopfhaut, um 1490–1493**

Feder, braune Tusche (zwei Schattierungen) und rote Kreide, 203 x 152 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12603r)



ler (s. Kap. IV) bat Leonardo noch im August 1489 den Humanisten Piattino Piatti um Gedichte zur Verherrlichung des noch zu schaffenden Werkes. Vielleicht glaubte er, den Polemiken Puteolanos mit diesen Gedichten entgegenzutreten zu können.

Puteolanos Ausführungen drücken unmissverständlich eine offene Rivalität zwischen Künstlern und Literaten am Hof in Mailand aus: Erstens hätte sein Vergleich der ewig wirksamen „memoria“ literarischer Monumente mit der untergeordneten Effizienz leicht zerstörbarer Kunstwerke deutlicher nicht ausfallen können; zweitens war seine Anspielung auf die Pläne für das in wertvollem Bronzeguss auszuführende, monumentale Reiterstandbild Francesco Sforzas unübersehbar. Im Jahre 1489 stellten also sowohl der drohende Verlust dieses Auftrags als auch die Zweifel der Literaten an der Wirksamkeit der bildenden Kunst den gesellschaftlichen Status Leonardos als Künstler radikal infrage. Wohl nicht zufällig intensivierte Leonardo zu diesem Zeitpunkt seine Studien zur Proportion und zu anderen Gebieten, mit denen er sich als Wissenschaftler und Künstler zugleich profilieren wollte. Aus demselben Zeitraum stammte schließlich auch der Anstoß für den von Leonardo formulierten *Paragone*. Dieser polemisch geführte Wettstreit, in dem vor allem die Literaten und bildenden Künstler gegeneinander antraten und ihr eigenes Metier gegenüber dem des jeweiligen Konkurrenten aufzuwerten versuchten, erreichte um 1492 seinen ersten Höhepunkt. Tatsächlich polemisierte Leonardo in den circa 1492 entstandenen Abschnitten zu Beginn seines *Trattato di pittura* außergewöhnlich heftig gegen die Dichter und Literaten, die ja den Memorialwert der bildenden Kunst bezweifelt hatten. Leonardo vergleicht sie nun mit wilden Tieren („bestie“) und wendet sich gleichzeitig gegen die Zuordnung der Malerei zu den niederen „artes mecanicae“ (RLW, *Paragone*, § 9–12). Aus den hier geschilderten Zusammenhängen heraus sind die intensiven Bemühungen Leonardos um eine „wissenschaftliche“ Fundierung der bildenden Kunst zu verstehen.

Einen noch weitergehenden „wissenschaftlichen“ Ansatz als in der Proportionslehre vertrat Leonardo mit seinen anatomischen und physiologischen Studien, die im großen Stil ebenfalls gegen Ende der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts einsetzten. In diesen Jahren studierte er beispielsweise die Maße des menschlichen Schädels sowie die einzelnen „Abteilungen“ des Gehirns (Abb. S. 163, 164, 167), wobei er sich im wesentlichen von den irrigen, aber gleichwohl verbreiteten Vorstellungen der Antike und des Mittelalters leiten ließ. In Anlehnung an diese populären Allgemeinplätze lokalisierte Leonardo den sogenannten Gemeinsinn, den „senso comune“, der nach damaligem Verständnis als zentrale Schaltstelle des Gehirns fungierte (s. u.). Zu einer dieser Zeichnungen (Abb. S. 167) schreibt der

Anatomische Studien des menschlichen Schädels in seitlicher Ansicht mit den Hohlräumen der Augenhöhle und der Unterkieferhöhle, 1489

Feder und braune Tusche über schwarzem Bleistift, 188 x 134 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 19057v)

Künstler: „Dort wo die Linie $a-m$ von der Linie $c-b$ gekreuzt wird, ist der Treffpunkt aller Sinne (*sensu comune*), und wo die Linie $r-n$ von der Linie $h-f$ gekreuzt wird, liegt der Drehpunkt des Schädels, ein Drittel von der Grundlinie des Kopfes entfernt.“ Leonardo versuchte also, die Prinzipien der Anthropometrie auch auf das empirisch noch gar nicht genau erschlossene Innere des Schädels zu übertragen. Da die einzelnen Maße der sichtbaren Teile des Körpers bestimmbar waren, sollte auch im Inneren des Körpers eine so wichtige Instanz wie der „*sensu comune*“ einen mathematisch genau berechneten Platz einnehmen.

Neben die exakte Lokalisierung des Gemeinsinns stellte Leonardo schließlich diejenige der anderen Gehirnfunktionen. In einer Zeichnung (Abb. S. 163) mit einem Quer- und einem Längsschnitt durch den menschlichen Schädel demonstriert er die im Mittelalter gängige Auffassung der verschiedenen Instanzen des menschlichen Gehirns, die er sich als drei nusschalen große, hintereinander angeordnete Kammern vorstellt: die erste enthält das Eindrucksvermögen („*imprensiva*“), die zweite den Gemeinsinn („*sensu comune*“) und die dritte das Gedächtnis („*memoria*“). Eine noch auffälligere Anlehnung an irrixe anatomische und physiologische Auffassungen der Antike und des Mittelalters zeigt sich schließlich in den sogenannten Koituszeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 364, 366; Abb. S. 155). Mit seiner Darstellung des Geschlechtsaktes illustriert Leonardo die aus dem *Corpus Hippocraticum* überlieferten und seinerzeit noch gängigen physiologischen Vorstellungen hinsichtlich der Verbindung der inneren Organe des Menschen: Von den Brüsten der Frau windet sich ein schlauchartiger Kanal zur Gebärmutter, während das männliche Geschlechtsorgan eine unmittelbare Verbindung sowohl zu den Hoden und zur Lunge als auch zum Rückenmark und damit zum Gehirn aufweist. Die darunter befindlichen Skizzen mit einem Quer- und einem Längsschnitt des Penis weisen dementsprechend zwei Kanäle auf, den unteren für das aus dem Hoden stammende Sperma, den oberen für die über das Rückenmark transportierten geistigen Kräfte. Diese altertümlichen Vorstellungen von der menschlichen Anatomie und ihren Funktionen sollte Leonardo in seinen späteren anatomischen Zeichnungen, die auf ausgiebigen Studien an seziierten Leichen basierten, dann zunehmend infrage stellen.

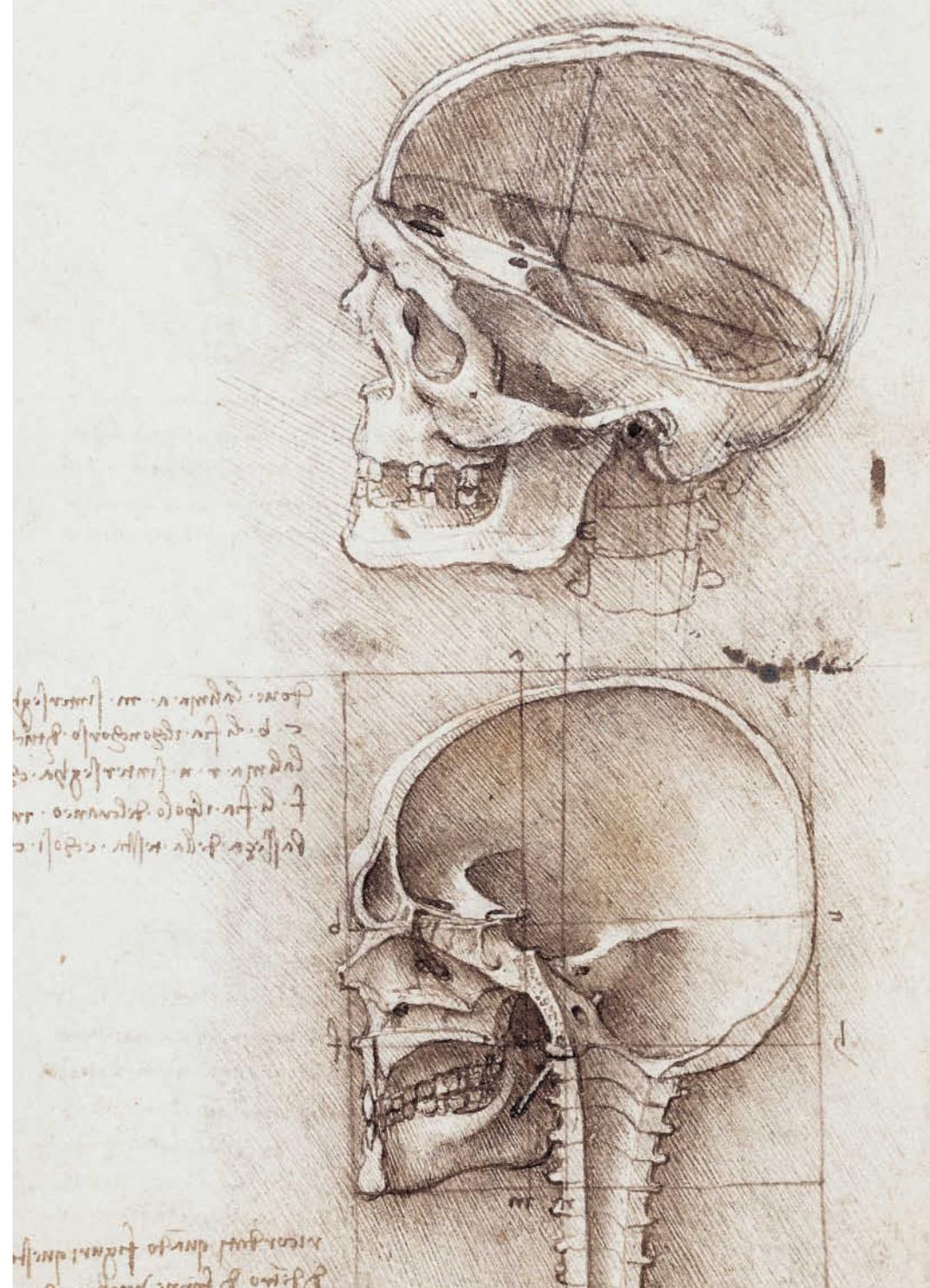
**Anatomische Studien des menschlichen Schädels,
Sagittalschnitt in seitlicher Ansicht, 1489**

Feder und zwei Schattierungen brauner Tusche über schwarzer Kreide, 188 x 134 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 19057r)

Seite 168/169

**Detail aus: Torso eines Mannes im Profil mit Proportion des Kopfes,
Skizzen zweier Reiter, um 1490 und um 1504**

Feder, Tinte und Röteln über Metallstift, 280 x 222 mm
Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv. 236r







Leonardos Glaube an einen engen Zusammenhang zwischen den inneren Organen spiegelt ein sehr bedeutungsgeladenes Verständnis der menschlichen Natur wider. Die beiden Kanäle im Penis etwa entsprechen der Ansicht, dass bei der Zeugung nicht nur das Spermia, sondern ebenso eine geistige Substanz vonnöten sei. Diese, letztlich aus dem Sitz der Seele stammende Substanz trage höhere geistige Qualitäten in sich, während das von den Hoden beigesteuerte Spermia in seiner spezifischen Zusammensetzung eher für niedere Regungen, aber auch für Eigenschaften wie Kampfesmut verantwortlich sei. Ähnliche Vorstellungen von der Wirkung und Funktion körpereigener Substanzen äußert Leonardo hinsichtlich der Tränenflüssigkeit, die direkt vom Herzen als dem Sitz des Gefühls stamme (RL 19057v).

Um die ganze Tragweite der bis hierher erörterten physiologischen Anschauungen zu ermessen, muss man sich nochmals Leonardos Verständnis der wichtigsten Hirnfunktionen und des „senso comune“ vor Augen halten. Das eigentliche Kernstück dieser Physiologie, die einen mechanisch direkten Einfluss der Seelenvorgänge auf den Körper und seine Verrichtungen voraussetzt, bilden Leonardos Ansichten zur Funktionsweise des Gehirns (Abb. S. 163): Die durch die fünf Sinne aufgenommenen Dinge gelangen zunächst in das Eindrucksvermögen, das eine nur zwischengeschaltete Instanz ist und lediglich eine durchleitende Funktion hat. Die hier aufgenommenen Eindrücke werden dann vom Gemeinsinn beurteilt, um schließlich im Gedächtnis gespeichert zu werden. Dort existieren die Eindrücke je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger intensiv weiter (RLW § 836–838, TPL 15).

Nach dem Dafürhalten Leonardos zeichnet der Gemeinsinn auch für den Ausdruck der seelischen Zustände verantwortlich, denn er ist einerseits der Sitz der Seele, und andererseits unterliegen die Ausdrucksmittel wie Gesten, Gebärden und die Mimik mittels der Nerven, Sehnen und Muskeln seinem Einfluss. Dieser Einfluss verläuft über vom Gemeinsinn ausgehende Impulse, die sich mittels eines „Geist“ („spirito“) genannten Trägers bis zu den ausführenden Organen fortsetzen. Der Geist wiederum ist eine immaterielle Substanz, die ohne Körper nicht wirken kann und daher Nerven und Muskeln braucht, um die Bewegungen eines beseelten Lebewesens hervorzubringen (RLW § 859, 1212, 1214). Ausgehend von seinen Reflexionen über die direkten Verbindungen zwischen dem Geist und den äußeren Merkmalen des Körpers lassen sich auch Leonardos

Groteske Porträtstudie eines Mannes, um 1500–1505

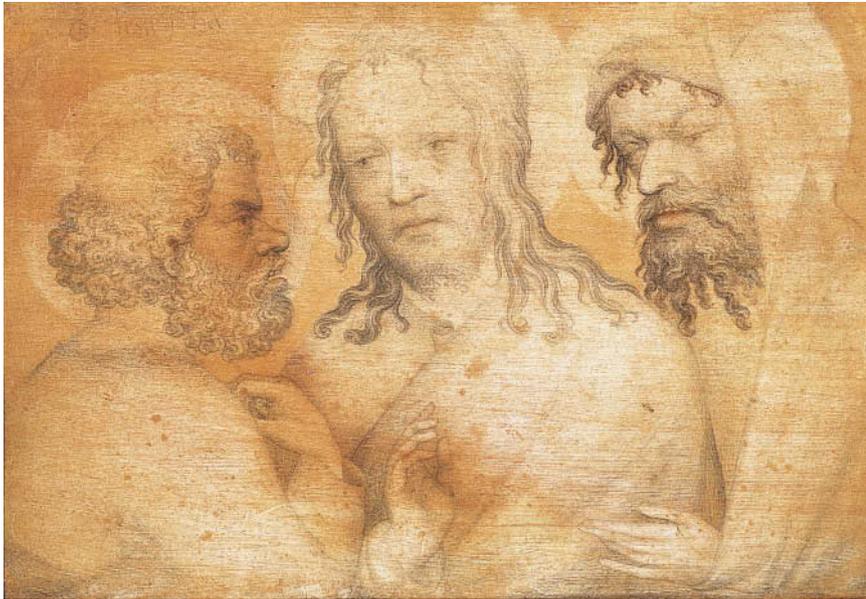
Schwarze Kreide, von fremder Hand überarbeitet (perforiert), 390 x 280 mm
Oxford, Governing Body, Christ Church, Inv. JBS 19

Seite 172/173

Detail aus: **Fünf groteske Köpfe**, um 1490

Feder und Tinte, 261 x 206 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12495r)





Jacques Daliwe, **Charakterköpfe (Christus und zwei Apostel?)**, um 1400
 Silberstift auf bräunlich präpariertem Papier, 88 x 129 mm
 Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Libr. pict. A 74, fol. Va

Studien zur menschlichen Physiognomie besser verstehen, denn sie setzen eine vergleichbare Unmittelbarkeit zwischen Ursache und Wirkung voraus. Diese Unmittelbarkeit des mimischen Ausdrucks hat der Künstler mit seinen zahlreichen Charakterköpfen und Karikaturen zu illustrieren versucht. Die häufig eher grotesk als realistisch anmutenden Zeichnungen, in denen oft unterschiedliche Gesichtstypen einander gegenübergestellt werden (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 192–225; Abb. S. 170, 172/173, 177), bringen unter anderem den Gedanken zum Ausdruck, dass sich im Antlitz des Menschen unmittelbar dessen charakterliche Eigenschaften und momentane Gefühle widerspiegeln. Dieser Vorstellung entsprechend hat beispielsweise ein Mann, dessen Gesicht dem eines Löwen ähnelt, aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Charakteristika dieses Tieres.

In einer seiner Studien hält Leonardo diesen physiognomischen Allgemeinplatz fest (Abb. S. 177): Mit den leoninen Gesichtszügen des dargestellten Mannes korrespondiert ein über seine Schulter geworfenes Löwenfell, von dem vor allem der Kopf zu erkennen ist. Denselben Gedanken thematisiert Leonardo auch in seinem berühmten Blatt mit den fünf grotesken Köpfen (Abb. S. 172/173): Ein im Profil dargestellter alter Mann ist umge-



Jacques Daliwe, **Charakterköpfe (Susanna und die Alten)**, um 1400
 Silberstift (?) auf bräunlich präpariertem Papier, 88 x 129 mm
 Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Libr. pict. A 74, fol. VIb

ben von vier weiteren Männern, deren ausdrucksstarke Gesichtszüge verschiedenste, wohl negativ gemeinte Charakteristika aufweisen. Sie scheinen den Mann in ihrer Mitte zu verhöhnen, während der im Profil Dargestellte den Spott stoisch über sich ergehen lässt – mit unverzerrten, aber gleichwohl tief zerfurchten, vom Schicksal gezeichneten Gesichtszügen. Diese Gegenüberstellung unterschiedlicher Charaktere steht im Übrigen in der Tradition von Musterzeichnungen, wie sie heute vor allem aus Werkstätten nördlich der Alpen erhalten sind, so von Jacques Daliwe (tätig um 1380–1416), der in seinen Blättern beispielsweise *Susanna und die Alten* in vergleichbarer Weise darstellt (Abb. S. 174, 175).

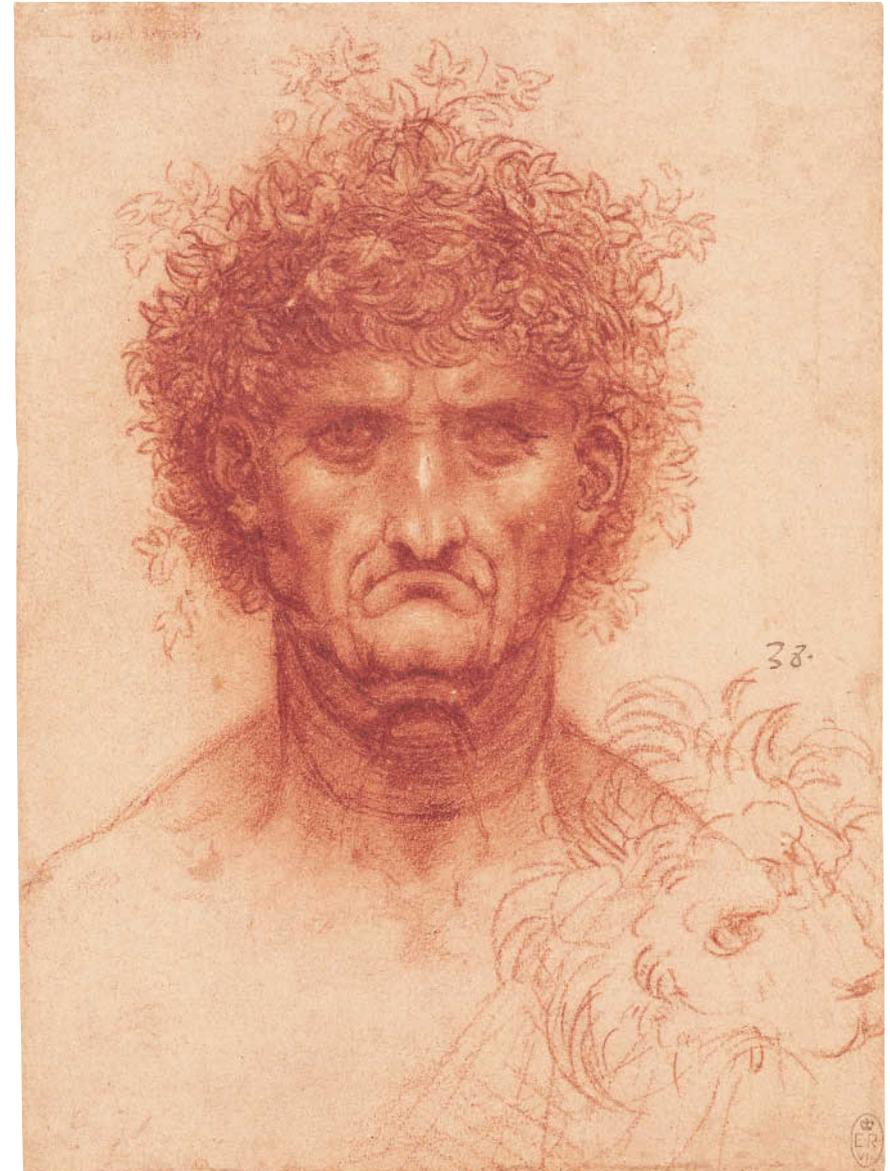
Mit seinen Studien zur Proportion, zur Anatomie und zur Physiologie des menschlichen Körpers hatte Leonardo das Spektrum seiner Interessen noch lange nicht ausgeschöpft. Wohl ebenfalls seit Ende der 80er Jahre befasste er sich zusätzlich mit anderen Projekten, die mit der bildenden Kunst überhaupt nichts mehr zu tun hatten. Das gilt für einige der bereits genannten Kriegsmaschinen (s. Kap. IV; Nathan/Zöllner 2014, Kap. 14 u. Kat. 562–593; Abb. S. 179) ebenso wie für die zahlreichen Skizzen Leonar-

dos zu Flugapparaten und zum Vogelflug (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 594–645). Interessant ist hierbei weniger die Frage, ob sich Leonardo mit diesen Apparaten denn wirklich in die Lüfte hätte erheben können. Wahrscheinlich war dem Künstler die Problematik eines solchen Unterfangens durchaus bewusst, denn allein das Materialgewicht einiger seiner Maschinen hielt sie sicher am Boden. Trotzdem beschäftigte er sich immer wieder mit entsprechenden Studien zum Vogelflug, zur Aerodynamik des Fliegens oder zur Konstruktion von Flügeln. Neugier und Fantasie trieben ihn offenbar zu Studien und Entwürfen, die weit über den technischen Möglichkeiten seiner eigenen Zeit lagen (Nathan/Zöllner 2014, Kap. 15). Man kann angesichts dieser Ausdauer sogar von einem Triumph der „wissenschaftlichen“ Neugier über die Möglichkeiten ihrer praktischen Realisierung sprechen. Zudem zeugen diese Studien mittelbar von beginnendem, wenn auch bescheidenem Wohlstand, denn offenbar hatte Leonardo genügend Zeit und Mittel für das Studium von Dingen und Sachzusammenhängen, die nicht unbedingt Geld einbrachten, sondern eher Kosten verursachten.

Aufgrund welcher Gehaltszahlungen Leonardo in den 90er Jahren seinen bescheidenen Wohlstand akkumulierte, ist allerdings nicht ganz klar, da die diesbezügliche Dokumentation einige Lücken und Widersprüche aufweist. So behauptet Luca Pacioli in seiner *Divina proportione*, Leonardo habe erst ab 1496 (!) ein reguläres Gehalt als Hofkünstler bezogen, was aber nicht bedeuten muss, dass der Künstler ab diesem Zeitpunkt besser bezahlt wurde als in den Jahren zuvor. Auf jeden Fall war Leonardos Einkommen starken Schwankungen unterworfen, die entsprechenden Schätzungen bewegen sich zwischen 50 und über 100 Dukaten jährlich. Auch darf man im höfischen Kontext nicht unbedingt von regelmäßigen Geldzuwendungen ausgehen, da die Künstler gelegentlich mit Geschenken abgefunden wurden. Die Vor- und Nachteile dieses Besoldungssystems, das direkt von der Gunst und Laune des Fürsten abhing, hat Leonardo selbst zu spüren bekommen. So beklagte er sich 1495/96 in einem umständlichen Briefentwurf über das Ausbleiben der fälligen Entlohnung: Für einen Zeitraum von 36 Monaten habe er lediglich 50 Dukaten (200 Lire) bezogen, und es sei kaum möglich gewesen, von diesem Geld sechs Leute zu unterhalten. Sein Gehalt – „il salario“ – für zwei Jahre stehe noch aus, und das Geld für die Entlohnung teurer Fachkräfte habe er selbst vorstrecken müssen. In einem anderen Briefentwurf ist schließlich von einem nicht gezahlten Honorar – „premio del mio servizio“ – die Rede (RLW § 1344–1345).

**Charakterkopf eines älteren Mannes und Skizze
eines Löwenkopfes, um 1505–1510**

Rötel mit Weißhöhlungen auf rosa präpariertem Papier, 183 x 136 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12502r)



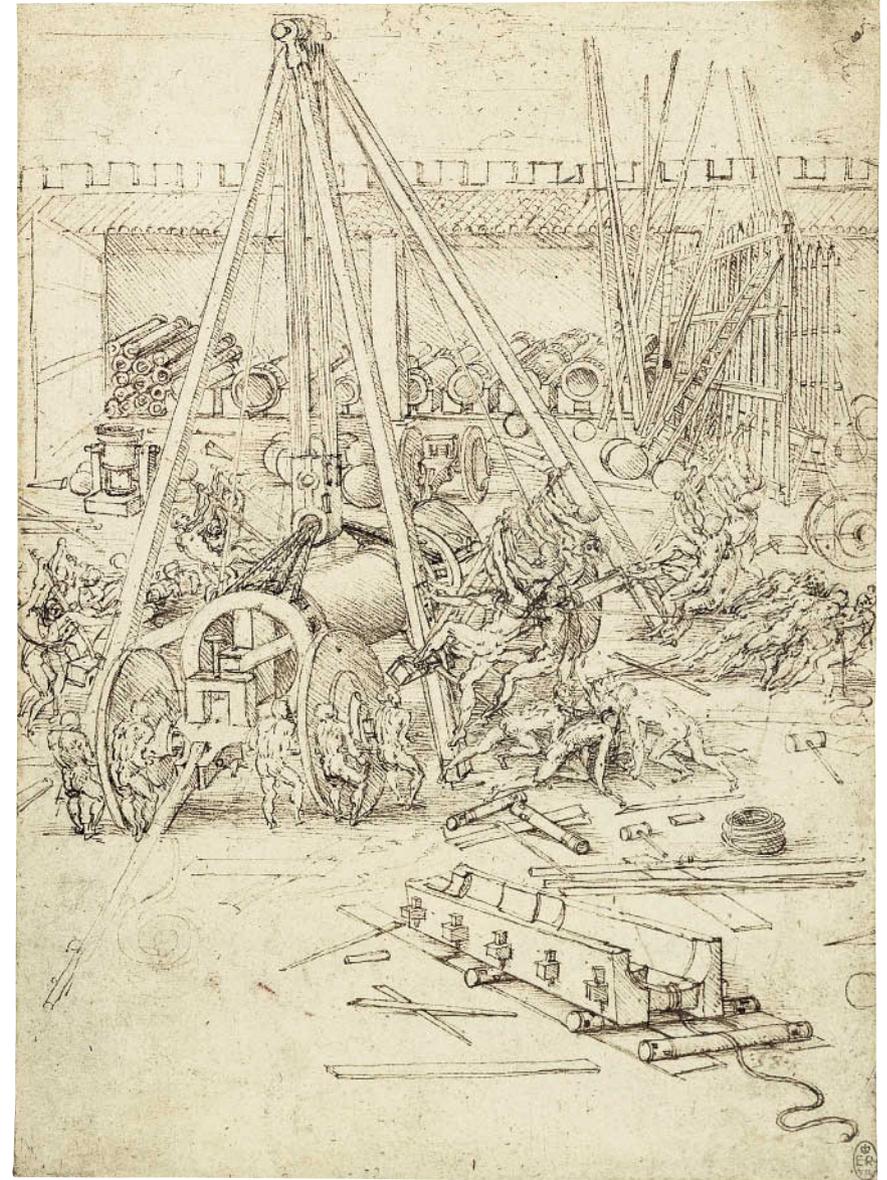
Um das wichtigste Geschenk der Natur, die Freiheit nämlich, zu bewahren, erfinde ich Mittel für den Angriff und solche für die Verteidigung gegen ehrgeizige Tyrannen. [...] Und außerdem werde ich zeigen, wie sich die Bevölkerung ihre guten und gerechten Herrscher erhalten kann.

LEONARDO DA VINCI, RLW § 1204

Allem Anschein nach wurden in diesem Zeitraum – ungefähr in den Jahren 1494 bis 1496 – Einzelhonorare und Jahresgehalt für den Künstler und seine Werkstatt weder regelmäßig noch vollständig ausgezahlt. Das bestätigt auch Leonardos privater Kassenstand, soweit man ihn rekonstruieren kann: Während der Künstler bis zum Jahre 1492 rund 200 Dukaten (811 Lire) und bis 1493 sogar 300 Dukaten akkumuliert hatte, seine Rücklagen also um 50 Prozent aufstocken konnte, müssen die jährlichen Vermögenszuwächse in den folgenden Jahren geringer ausgefallen sein. So verfügte er 1499 über ein Barguthaben von 600 Dukaten (2400 Lire), was umgerechnet einem geringeren jährlichen Zuwachs entspricht und möglicherweise auf eine Verschlechterung der Zahlungsmoral Ludovico Sforzas hindeutet. Tatsächlich bemerkte Ludovico im Frühjahr 1499 ausdrücklich, dass er Leonardo nicht gut genug bezahlt habe und ihn in Zukunft besser zu entlohnen gedenke. Daher schenkte er dem Florentiner Künstler im Frühjahr 1499 einen Weingarten vor den Toren Mailands, dessen Verkehrswert einige Jahre später auf 1100 „Lire Imperiali“ taxiert wurde, immerhin das Drei- bis Vierfache des Jahresgehalts eines höheren Beamten oder eines Universitätsprofessors. Wenn Leonardo also über schlechte Entlohnung klagte, dann handelte es sich dabei um Jammern auf hohem Niveau. Ohne seine relativ solide materielle Basis hätte er das Warten auf Bezahlung ökonomisch gar nicht verkraftet und auch keine Muße für seine „wissenschaftlichen“ Studien gehabt. Erst seine Einkünfte als vielseitig tätiger Hofkünstler, auch wenn sie oft auf sich warten ließen, ermöglichten jenes Streben nach universaler „Wissenschaft“, für das Leonardo später berühmt werden sollte.

**Studie mit Hebevorrichtung für eine Kanone
in einer Geschützgießerei, um 1487**

Feder und Tinte auf bräunlich präpariertem Papier, 250 x 183 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 126477)



VI.

Vom *Abendmahl* bis zum Sturz Ludovico Sforzas

1495–1499

Er hatte diese melancholische und zarte Farbgebung, die reich an Schatten, glanzlos in den leuchtenden Farben in einem Helldunkel triumphiert, das, hätte es nicht existiert, eigens für ein solches Motiv [das Abendmahl] hätte erfunden werden müssen.

HENRI STENDHAL, 1817



Spätestens mit den höfischen Porträts sowie mit den Arbeiten am Reiterdenkmal Francesco Sforzas hatte sich Leonardo endgültig und dauerhaft in Mailand etabliert. In seiner Eigenschaft als Hofkünstler dürfte er auch sein zweifellos berühmtestes Werk dieser Zeit geschaffen haben, das wahrscheinlich von Ludovico Sforza bestellte und zwischen 1495 und 1497 entstandene *Abendmahl* (Kat. XVII/Abb. S. 186/187) im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie. Kein anderes seiner Werke ist bereits von den Zeitgenossen so frühzeitig und so überschwänglich gelobt worden wie das *Abendmahl*. Zu den ersten Kommentatoren gehört der Mathematiker Luca Pacioli, ein Freund Leonardos, der die Entstehung des Wandgemäldes verfolgt hatte und es unmittelbar nach dessen Fertigstellung begeistert beschrieb. Er lobte vor allem die Lebensechtheit der Darstellung: Es sei „nicht möglich, sich die Apostel lebendiger vorzustellen beim Klang der Stimme der untrüglichen Wahrheit, als Jesus sprach: ‚Einer von euch wird mich verraten‘, wo in Haltung und Gestik der eine zum anderen und dieser zu jenem mit lebhaftem und traurigem Erstaunen zu reden scheint, so würdig ordnete es unser Leonardo mit seiner gewandten Hand an.“ Nicht weniger angetan war auch Antonio de Beatis, als er im Dezember 1517 das Refektorium der Dominikaner besuchte und das Gemälde folgendermaßen kommentierte: „Es ist ganz ausgezeichnet, obwohl es bereits beginnt, schadhafte zu werden – ich weiß nicht, ob wegen der Feuchtigkeit, die dem Mauerwerk anhaftet, oder wegen einer anderen Unachtsamkeit. Die Personen jenes Abendmahls sind nach der Natur gemalte Bildnisse von mehreren Personen am Hofe und von Mailändern jener Zeit in wahrer Lebensgröße. Dort sieht man auch eine Sakristei, sehr reich an Brokatparamenten, gleichfalls gestiftet von dem genannten Ludovico.“ Von der bereits früh einsetzenden Faszination des Bildes berichtet etwa zehn Jahre später auch Paolo Giovio (1483–1552), der zunächst über Leonardos „wissenschaftliche“ Studien klagt, die ihn von seiner Kunst abgehalten hätten, dann aber schreibt: „Gleichwohl bewundert man in Mailand ein Wandgemälde mit Christus, der mit seinen Jüngern speist. Auf dieses Werk soll König Ludwig von Frankreich so versessen gewesen sein, dass er, als er es ergriffen betrachtete, die Umstehenden fragte, ob man es von der Wand nehmen könne, um es nach Frankreich zu schaffen, selbst wenn dadurch der berühmte Speisesaal zerstört würde.“ Bereits mit diesen Beschreibungen sind einige der wichtigsten Themen vorgegeben, die in den folgenden Jahrhunderten die Debatte um das *Abendmahl* bestimmen sollten: der frühzeitige Verfall des in einer nicht sehr dauerhaften Temperatechnik gemalten Werks sowie die vielfältigen und lebensecht dargestellten Gesten der Jünger Christi.

In zahllosen Kopien, Nachschöpfungen und Abbildungen verbreitet (Abb. S. 205), ist Leonardos *Abendmahl* bis heute die bekannteste Variante dieses Bildthemas. Wie schon die Florentiner Künstler vor ihm stellt Leonardo das letzte Mahl des Herrn in einem nach Regeln der Zentralperspektive konstruierten bühnenartigen Raum dar. Im Haupt Christi laufen die Perspektivlinien zusammen, womit die zentrale Stellung des Erlösers im Bild-



Unbekannter Künstler, **Das Abendmahl**, 1476
Holzschnitt, 254 x 352 mm. Mailand, *Raccolta Vinciana*

Seite 181

Detail aus: **Das Abendmahl**, um 1495–1497
(siehe Abb. S. 186/187)

geschehen betont wird. Der Künstler konzentrierte sich mit seiner Darstellung auf jenen Moment, in dem Jesus mit seinen Jüngern zu Tisch sitzt und verkündet: „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten“ („Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est.“ Mt. 26.21). Mit den verschiedensten Gesten und Reaktionen bringen daraufhin fast alle Jünger ihr Erstaunen und Erschrecken über die Ankündigung des Verrats zum Ausdruck: Am linken Ende der Tafel erhebt sich Bartholomäus aufgebracht von seinem Stuhl, neben ihm reißen Jacobus minor und Andreas erstaunt die Hände in die Höhe. Petrus erhebt sich ebenfalls von seinem Sitz und wendet sich mit zornigem Gesicht der Bildmitte zu. Vor ihm erscheint der Verräter Judas, der sich erschrocken zurücklehnt und mit seiner rechten Hand den Geldbeutel mit dem Lohn für seinen Verrat umfasst. Erstmals in der Geschichte der nachmittelalterlichen Abendmahlsdarstellungen sitzt Judas nicht mehr vor, sondern hinter dem Tisch. Er taucht dadurch unmittelbar neben Johannes

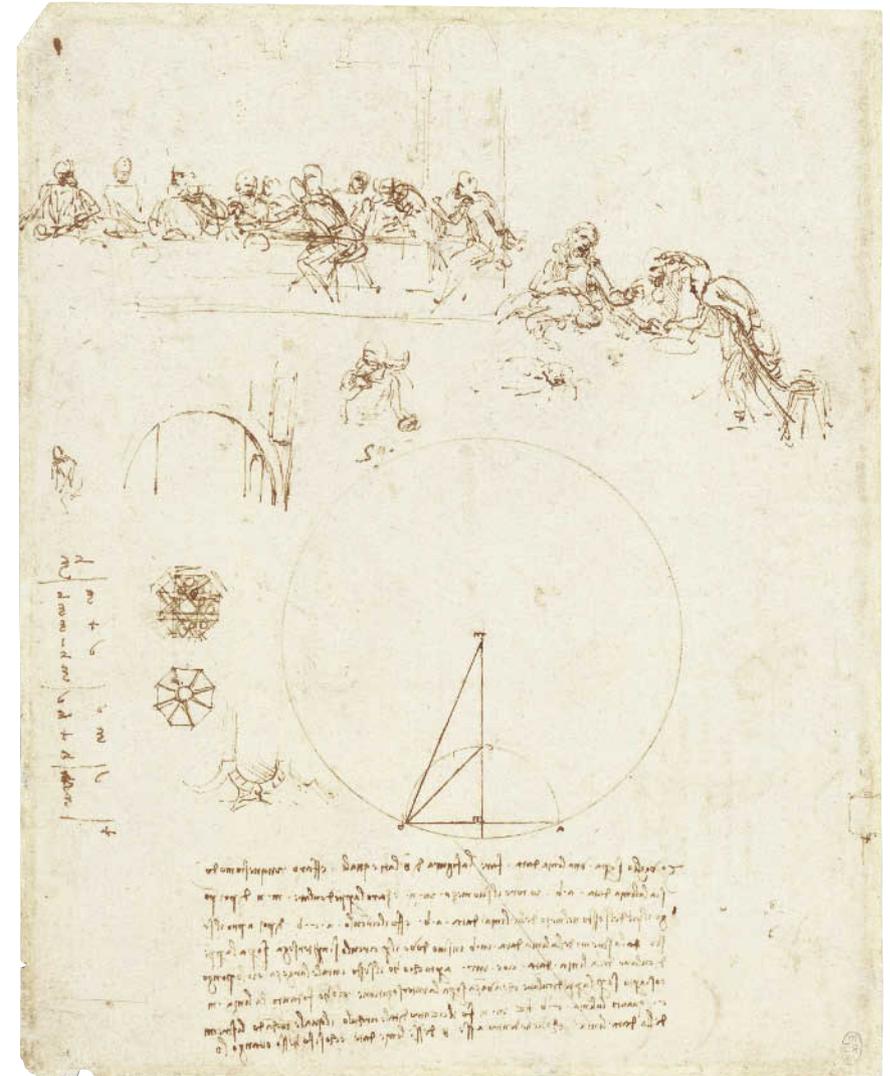


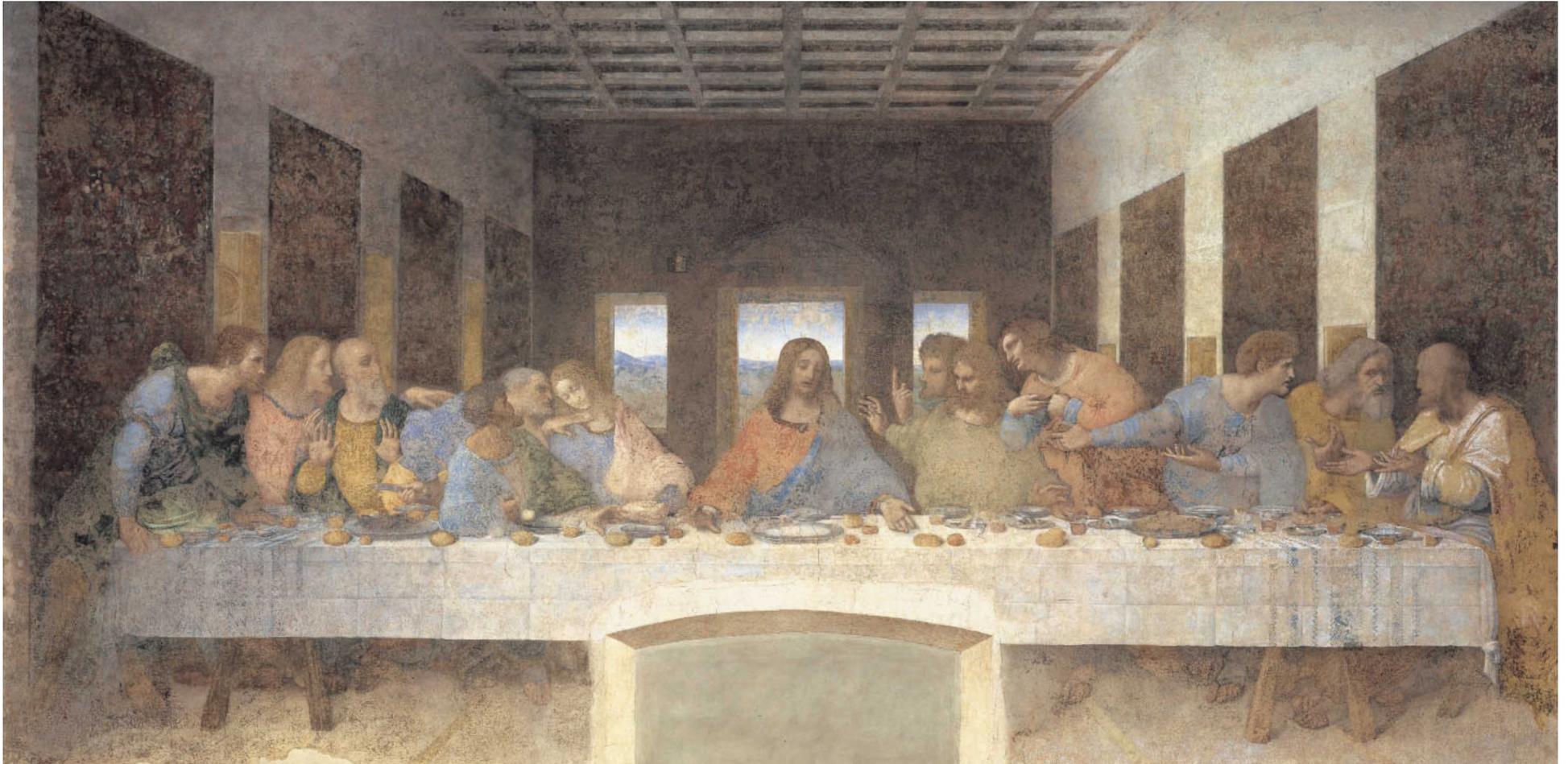
auf, der eher verhalten reagiert (er kennt den Verräter ja noch nicht) und mit gefalteten Händen fast kontemplativ vor sich hinblickt. Vergleichsweise regungslos folgt an zentraler Stelle, in der Bildmitte vor einer Fensteröffnung postiert, Jesus selbst. Er wird auf der anderen Seite von zwei weiteren Gruppen mit je drei Jüngern flankiert: Thomas, Jacobus major und Philippus sowie Matthäus, Taddäus und Simon.

Leonardos *Abendmahl* stellt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme dar. So gehört es zu den sehr wenigen zwischen 1430 und 1499 in der Lombardei entstandenen Gemälden dieser Art, die sich in einem Refektorium befinden und dabei eindeutig den Moment der Verratsankündigung (beziehungsweise die Reaktion darauf) darstellen. Ebenfalls im Gegensatz zu den unmittelbar zeitgenössischen Künstlern dynamisiert Leonardo das Geschehen sowohl durch die Verteilung der zwölf Jünger auf vier unterschiedlich gestaltete Figurengruppen als auch durch die genau kalkulierte Wiedergabe von Gestik und Mimik der einzelnen Personen. Unmittelbar zeitgenössische Abendmahlsdarstellungen weisen keine vergleichbar intensive Dramatik des Geschehens auf (Abb. S. 183). Aufzeichnungen, Ideenskizzen und unmittelbare Vorzeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 19–26; Abb. S. 192, 194, 196, 198) zum *Abendmahl* sowie Augenzeugenberichte belegen, dass der Künstler einen sehr hohen Aufwand betrieb, um eine besondere Vielfalt expressiver Gestik und Mimik zu erreichen. Dieser Aufwand Leonardos war offenbar so ungewöhnlich und bei seinen Zeitgenossen so bekannt, dass noch Jahrzehnte später Giovanbattista Giralaldi (1504–1573) davon berichtet: „Wenn immer Leonardo eine Figur malen wollte, dachte er zuerst über ihre Eigenschaften und ihre Natur nach, d. h. darüber, ob sie edel oder pöbelhaft, heiter oder streng, finster oder froh, alt oder jung, zornig oder ruhigen Gemütes, gut oder böse sein sollte.“

Unbekannter Künstler, **Foto der Nordwand des Refektoriums**
Mailand, Santa Maria delle Grazie

Entwurfsskizze zum *Abendmahl*, um 1495
Feder und Tinte, 260 x 210 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12542r)





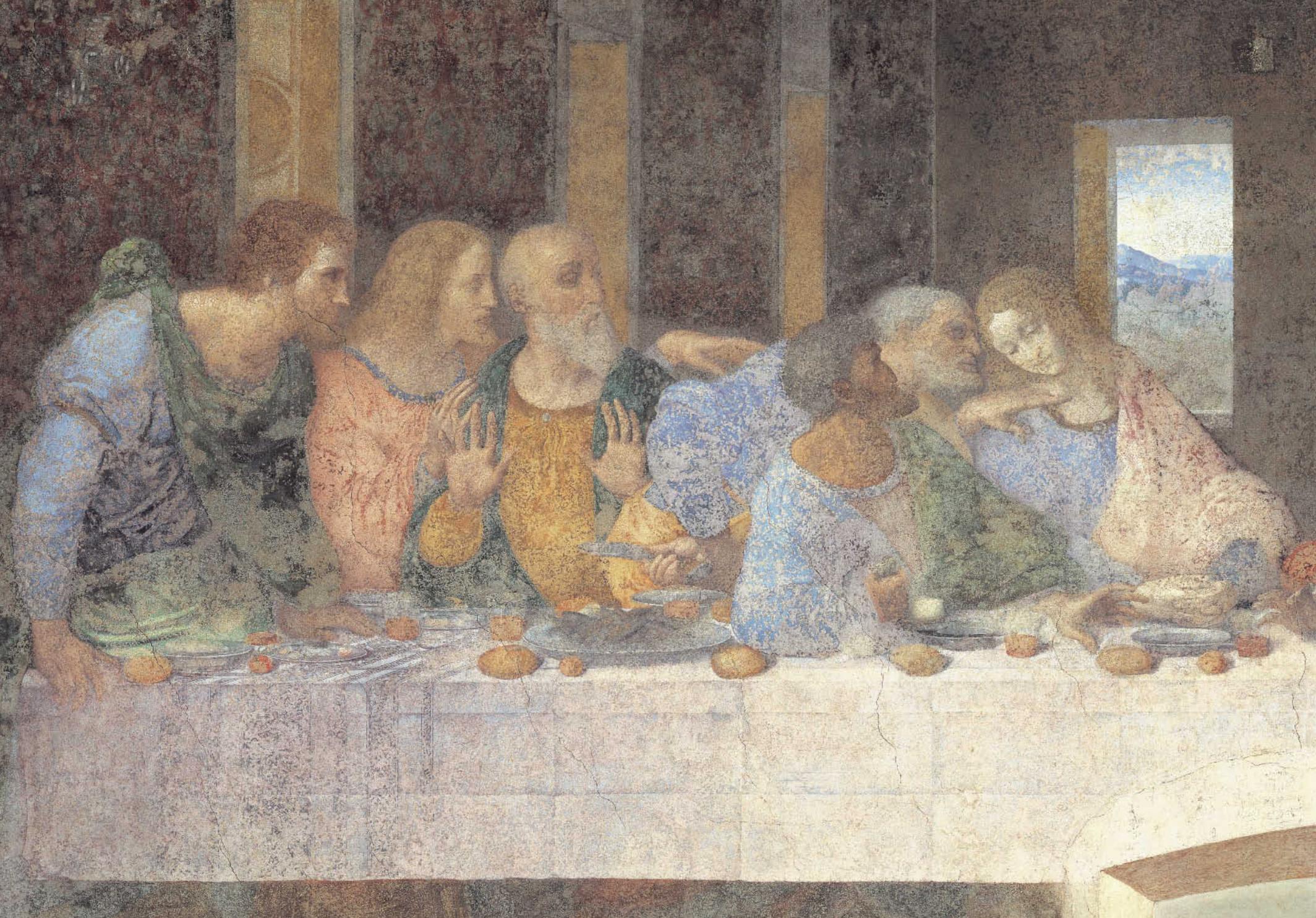
Es hat mir gefallen, mit ihm zu arbeiten, mit seinem Abendmahl, aber heutzutage kann kein Künstler mehr mit diesem Genie verglichen werden, die neuen Leonardos sind Armani, Krizia und die anderen italienischen Designer.

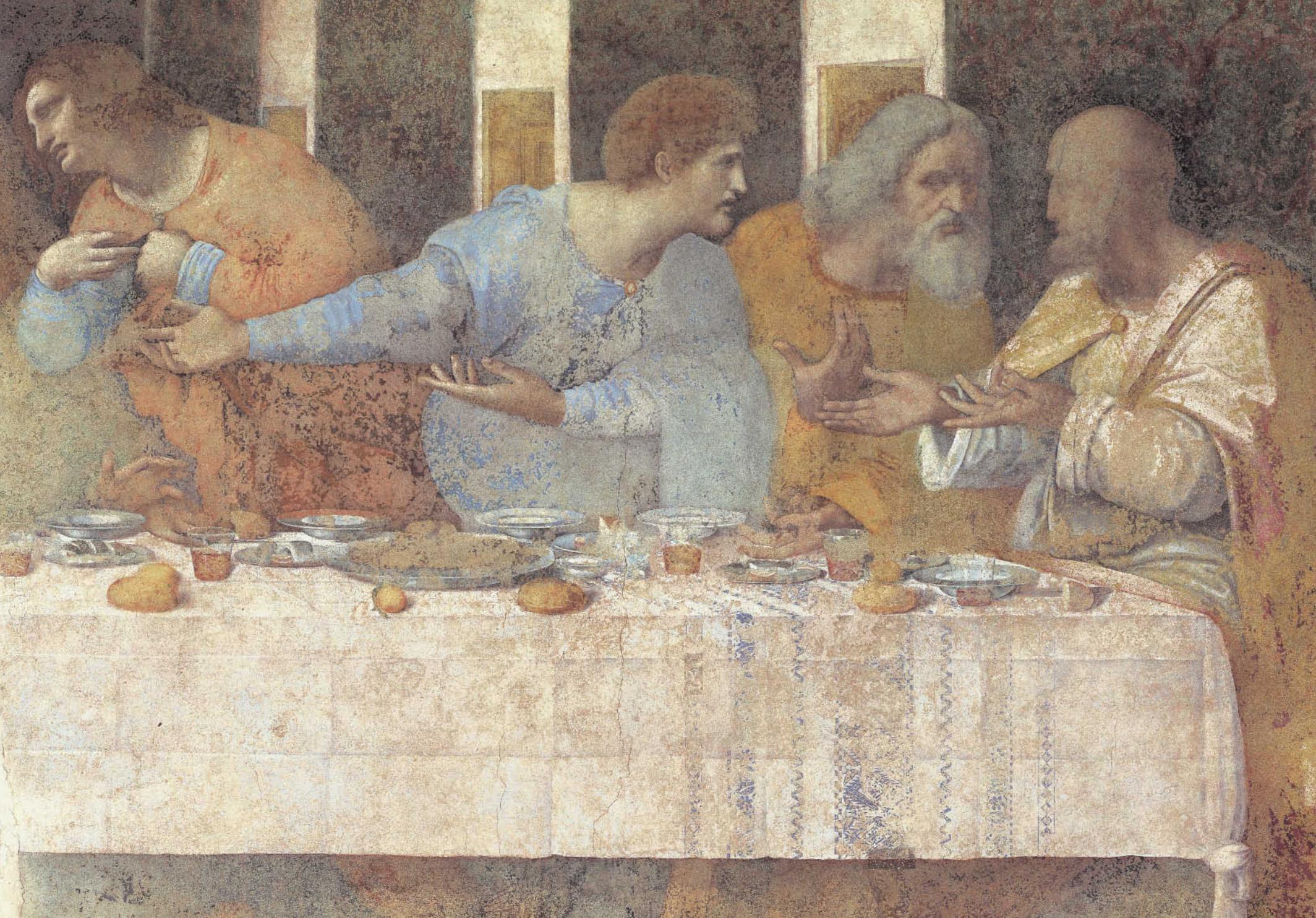
ANDY WARHOL, 1987

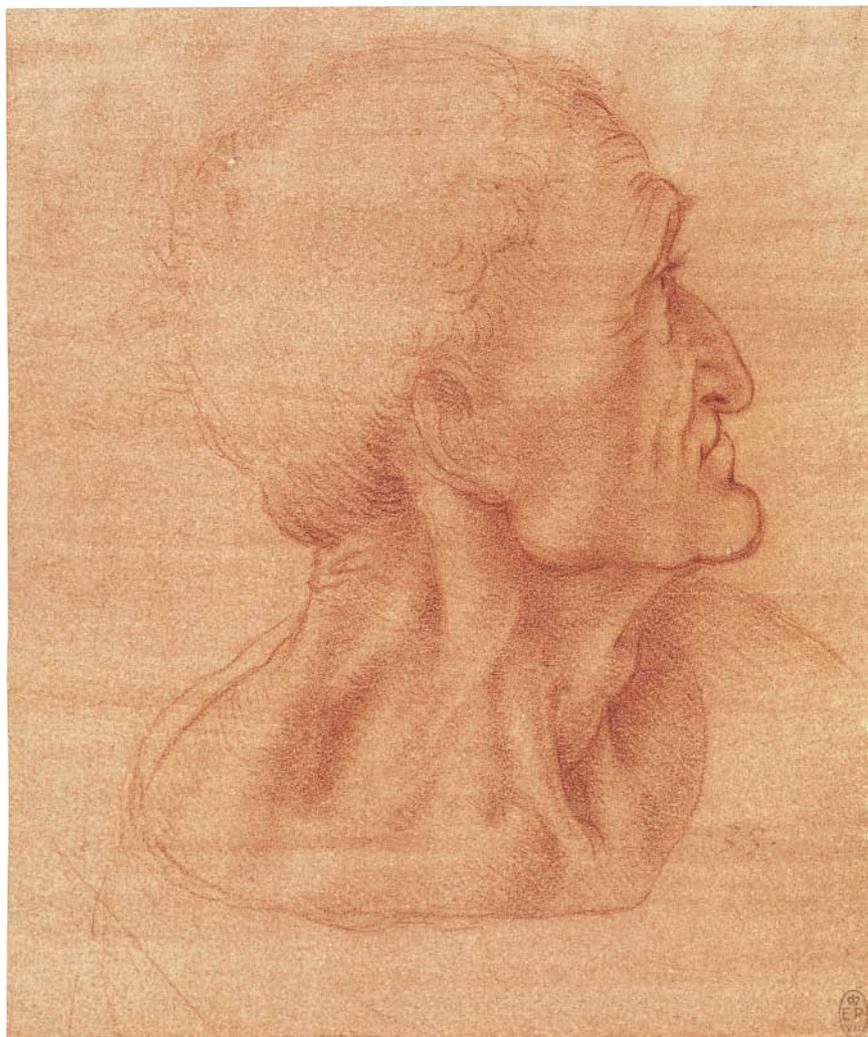
Seite 186–191

Das Abendmahl, um 1495–1497

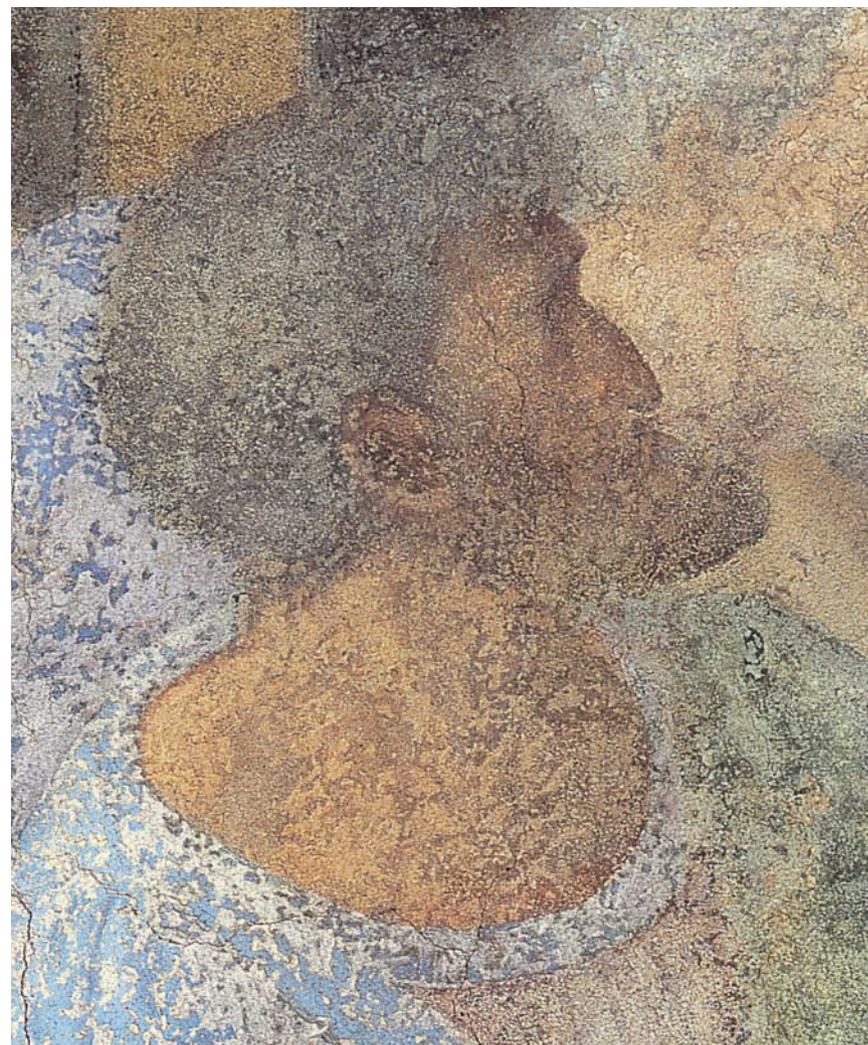
Tempera auf Putz, 460 x 880 cm. Mailand, Santa Maria delle Grazie, Refektorium







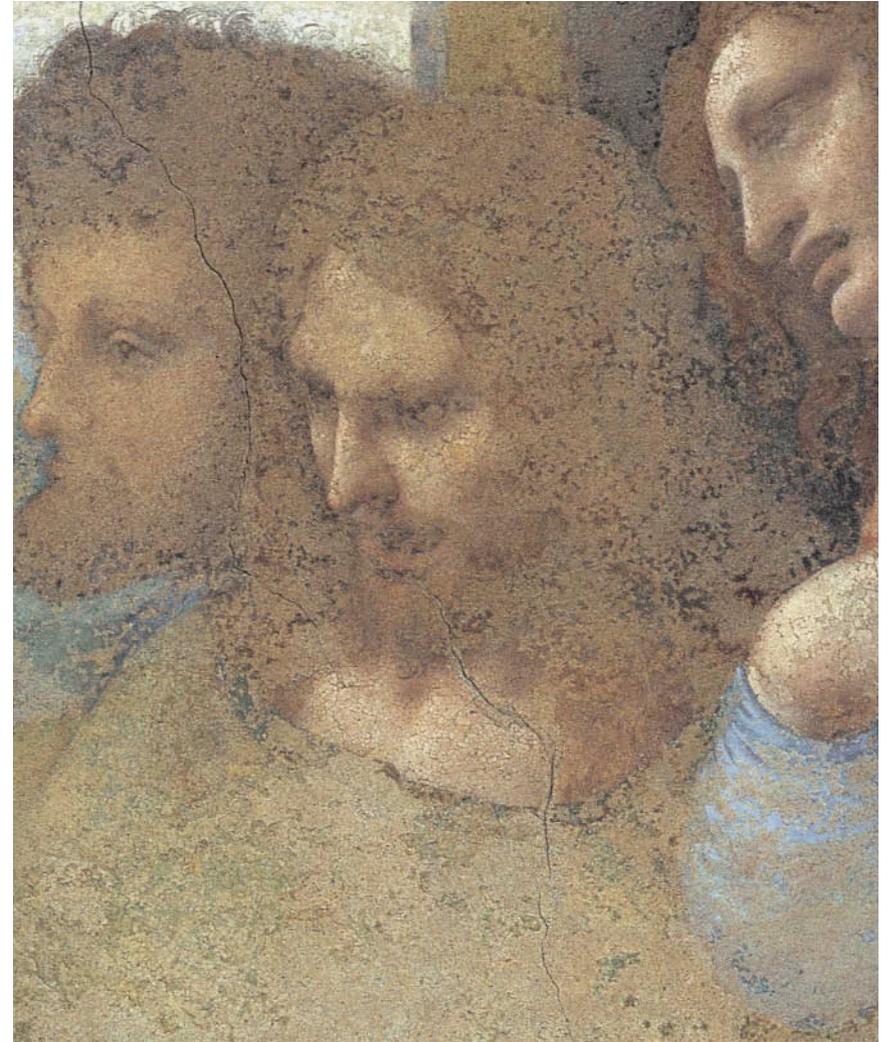
Studie für das Abendmahl (Judas), um 1495
Rötél auf rötlich präpariertem Papier, 180 x 150 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12547r)



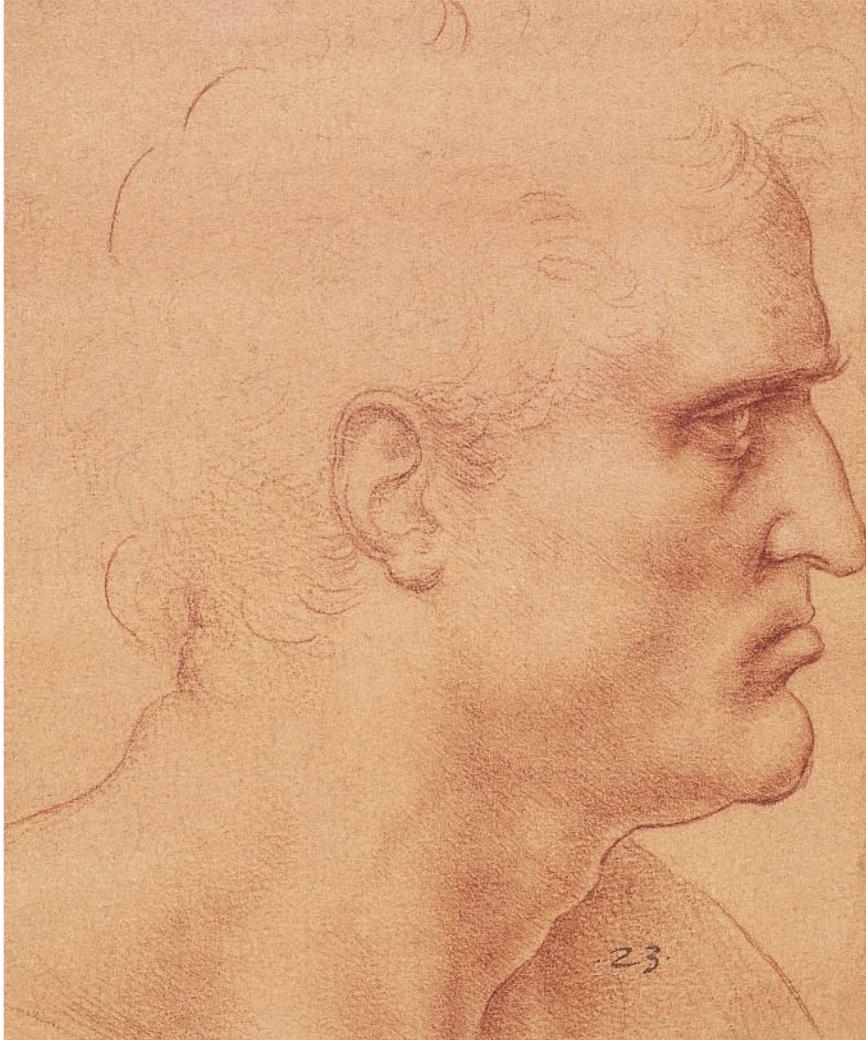
Detail aus:
Das Abendmahl (Judas), um 1495–1497



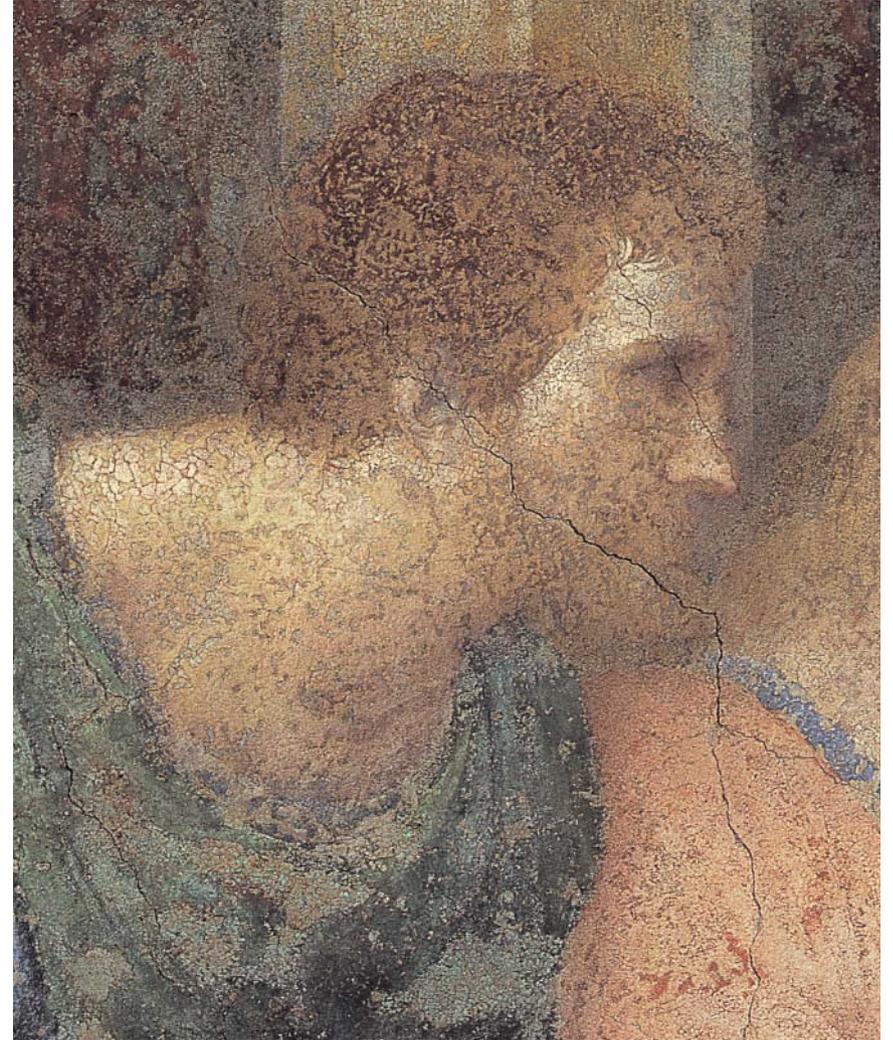
Studie für das Abendmahl (Jacobus major), um 1495
Rötél, Feder und Tinte, 250 x 170 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12552r)



Detail aus:
Das Abendmahl (Jacobus major), um 1495–1497



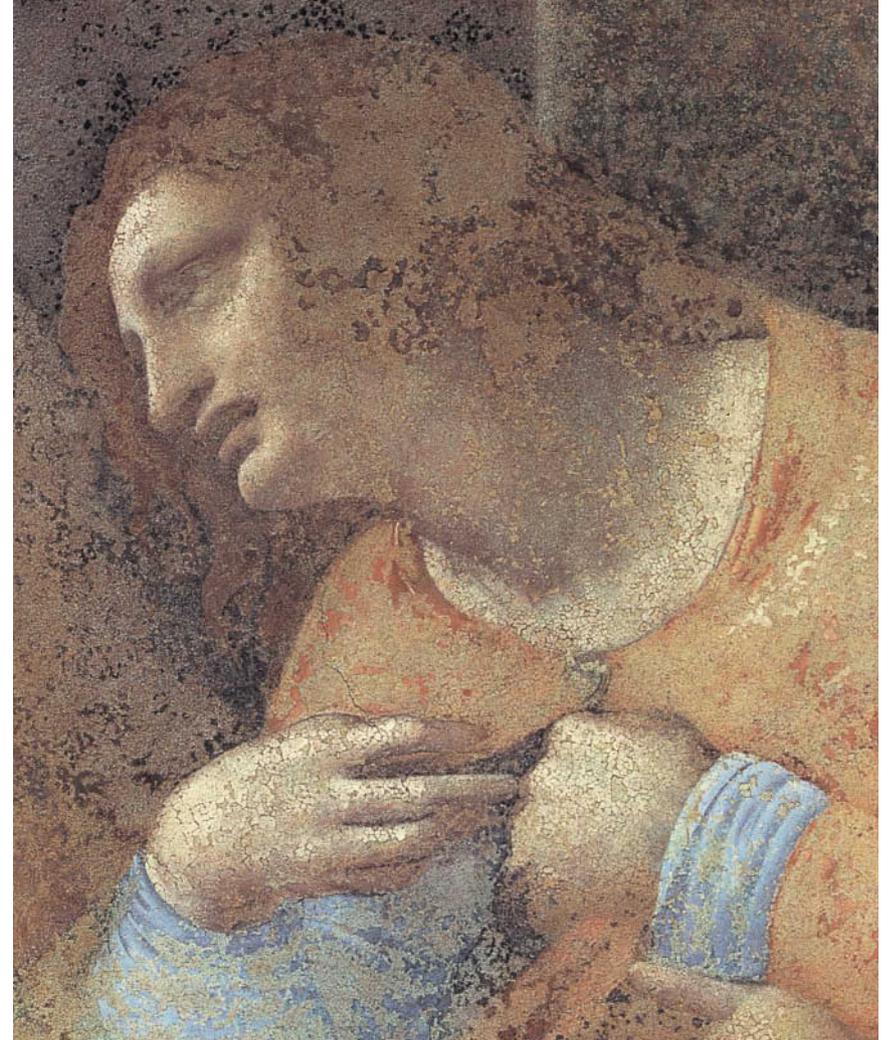
Studie für das Abendmahl (Bartholomäus), um 1495
Rötel auf rötlich präpariertem Papier, 193 x 148 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12548r)



Detail aus:
Das Abendmahl (Bartholomäus), um 1495–1497



Studie für das Abendmahl (Philippus), um 1495
Schwarze Kreide, 190 x 150 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12551r)



Detail aus:
Das Abendmahl (Philippus), um 1495–1497



Und nachdem er ihr Wesen erkannt hatte, ging er dorthin, wo er wusste, dass Personen mit solchen Eigenschaften sich versammelten, und er beobachtete sorgfältig ihre Gesichter, ihr Benehmen, ihre Kleider und Körperbewegungen. Und wenn er etwas gefunden hatte, das für seine Zwecke geeignet erschien, hielt er es mit dem Zeichenstift in einem Büchlein fest, das er stets am Gürtel bei sich trug. Und nachdem er das viele Male getan hatte und so viel zusammengekommen war, wie für das zu malende Bild auszureichen schien, begann er es zu gestalten, und er erreichte, dass es wunderbar gelang. Angenommen, dass er dies in jedem seiner Werke getan hätte, so hat er es auch mit seiner ganzen Sorgfalt in jenem Bild getan, das er in Mailand im Kloster des Predigerordens malte, auf dem unser Erlöser mit seinen Jüngern zu Tisch sitzend abgebildet ist.“

Die detaillierte Schilderung Giraldis findet eine vollständige Bestätigung in Leonardos Notizen. So schreibt der Künstler in seinem um 1490 begonnenen Malereitraktat, ein Maler solle sich beim Spaziergehen die Stellungen und Gebärden der Menschen anschauen und in einem Büchlein mit flüchtigen Skizzen festhalten. Die so festgehaltenen Bewegungs- und Ausdrucksmotive würden zu groben Skizzen führen („componimento inculto“) und könnten dann später ausgeschmückt und perfektioniert werden (TPL 290, 173, 179, 189). In Leonardos Aufzeichnungen finden sich sogar Belege dafür, dass der Künstler eben diese Empfehlungen während seiner vorbereitenden Arbeiten für das *Abendmahl* in die Praxis umsetzte. So schreibt er in seinem heute als Codex Forster (RLW § 665–667) bekannten Notizbuch die Namen mehrerer Personen nieder, deren Hände und Gesichter ihm als Modelle für die Gestaltung des *Abendmahls* dienen sollten. In demselben Notizbuch schildert er auch die verschiedenen Reaktionen der Jünger auf die Verratsankündigung Christi, auf jene Szene also, die er im ausgeführten Gemälde darstellte.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Beschreibungen Leonardos in unterschiedlichem Maße auf seine wenig später erfolgte Darstellung der Jünger im *Abendmahl* zutreffen. Das gilt etwa für die folgende Aufzählung der Personen: „Einer, der gerade trank, ließ den Becher auf seinem Platz stehen und drehte den Kopf dem Erzählenden zu. Ein anderer, mit verschränkten Fingern und erhobenen Augenbrauen, wandte sich dem Nachbarn zu“ (RLW § 665). Tatsächlich erscheint keine der Figuren exakt in einer ebensolchen Gestalt. Lediglich Johannes, links von Christus, verschränkt die Finger beider Hände und neigt seinen Kopf der Gruppe von Judas und Petrus zu, doch ohne dabei die Brauen zu heben. Auch die weiteren Beschreibungen ähneln nur teilweise den im Wandbild realisierten Jüngern: „Ein anderer, mit erhobenen Händen, zeigt die Handflächen, hebt die Schultern gegen die Ohren und öffnet den Mund vor Erstaunen. Ein anderer sagt seinem Nächsten etwas ins Ohr, und dieser, der lauscht, dreht sich ihm zu und schenkt ihm Gehör, in einer Hand ein Messer, in der anderen das mit diesem Messer durchschnitene Brot.“ Diese Schilderung trifft bedingt auf Andreas zu, der zumindest die Hände hebt, während ihm möglicherweise Jacobus minor etwas in sein rechtes Ohr flüstert. Das im Text beschriebene Messer findet sich auf dem Gemälde in der linken Hand Petri, das durchschnitene Brot jedoch nicht in seiner anderen Hand. Die Gestalt Petri entspricht in etwa auch einer weiteren Bemerkung Leonardos: „Ein anderer lehnt sich hinter den zurück, der sich vorbeugt [d. i. Judas im Bild], und schaut zwischen der Wand und dem Vorgebeugten auf den Erzählenden“ (RLW § 666).

Drei Lünetten oberhalb des *Abendmahls*, um 1495/96
Tempera und Öl auf Putz, Basisbreite der mittleren Lünette 325 cm, der beiden seitlichen Lünetten 225 cm
 Mailand, Santa Maria delle Grazie, Refektorium

Weitere Figuren wiederum, die er in seinen Notizen lebhaft beschreibt, müssen ihm bei der Ausführung des Bildes als ungeeignet erschienen sein: So nennt er einen Jünger, der einen Becher auf dem Tisch umwirft und dessen Inhalt verschüttet, einen anderen, der vor sich hinstarrt, und einen weiteren, der sich die Augen mit der Hand beschattet. Die hier zuletzt beschriebene Figur taucht nicht im *Abendmahl* selbst, sondern nur in einer der vorbereitenden Skizzen auf (Abb. S. 185). Sie wurde offenbar während der Ausführung am Wandbild verworfen. Statt des im selben Satz genannten Jüngers, der einen Becher umstößt, sehen wir im Gemälde, dass aufgrund der heftigen Reaktion des Judas ein kleines Behältnis mit Salz umgekippt ist. Diese Abweichungen des ausgeführten Gemäldes von den Notizen Leonardos werfen ein bezeichnendes Licht auf seine Vorgehensweise: Sie bestand einestils in einer akribischen Vorbereitung in Gestalt zahlreicher Überlegungen und Studien, andernteils aber auch in einer spontanen Abweichung von jeder Planung. Der Vergleich zwischen den zitierten Notizen und dem ausgeführten Bild belegt zudem, dass Leonardo bereits in einer frühen Entwurfsphase daran dachte, den Moment der Verratsankündigung darzustellen.

Leonardos Sorgfalt bei der Gestaltung des *Abendmahls* wird auch aus seinen Studien zu den Physiognomien der Apostel Jacobus major, Philippus, Judas, Bartholomäus und Petrus deutlich (Abb. S. 192, 194, 196, 198). Hierbei griff er teilweise auf Gesichtstypen zurück, die bereits in seiner *Anbetung der Könige* auftauchen: im Falle der Studie für den Apostel Philippus auf einen engelhaften Jüngling und für die Physiognomie des Petrus zunächst auf einen bärtigen alten Mann mit zerfurchtem Gesicht (die Studie fand aber keine Verwendung). Der Künstler benutzte also zumindest im Entwurfsstadium für das *Abendmahl* keine vollkommen neuen Figurentypen. Wohl aufgrund dieses eigenen Defizits strebte Leonardo während der Entstehungszeit des Werks nach einer größeren Typenvielfalt, zumal er selbst in seinem Malertraktat gegen die Wiederholung einander ähnlicher Figuren und Physiognomien polemisierte: Es sei ein sehr großer Fehler der Maler, „dieselben Bewegungen, Gesichter und Gewandstile in ein und derselben Geschichte zu wiederholen und den größten Teil der Gesichter ihrem Meister ähnlich zu machen [...]“ (TPL 108).

Gegen die Verwendung immer derselben Figurentypen hat sich explizit nicht nur Leonardo gewandt, sondern auch einer seiner Zeitgenossen. So klagt zwischen 1497 und 1499 der Mailänder Hofdichter Gaspare Visconti über einen namentlich nicht genannten Maler, der eine grundlegende Bedingung für die Angemessenheit im Bild ignoriert habe. Dieser Maler vermöge nichts anderes als einen Zypressenbaum zu zeichnen, gerade so, wie es Horaz in seiner Poetik beschrieben habe. Zu den verschiedensten Gelegenheiten male er stets sich selbst, auch wenn er etwas ganz anderes darstellen wolle. Nicht allein sein schönes Antlitz bilde er ab, sondern sogar seine Gesten und Bewegungen. Auch fehle ihm für eine konzentrierte künstlerische Tätigkeit die notwendige Disziplin. Das Sonett lautet in freier Übersetzung folgendermaßen:

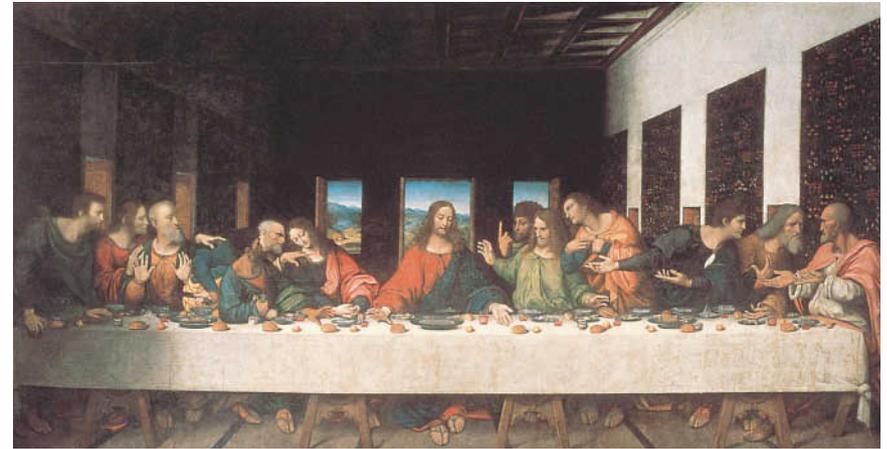
„Ein Maler wusste einst
Nichts andres zu malen als die Zypresse,
So wie Horaz dort in Versen schreibt,
Um uns die Poesie zu lehren.
Und in unsern' Tagen gibt es einen,
Der im Geiste fest sein eignes Bild bewahrt,
Und wenn er andre malt, so geschieht es oft,
Dass er nichts weiter als sich selber malt.
Und nicht nur sein Gesicht, so schön's auch sei,
Malt er in höchster Kunst,
Nein, auch die eigne Art und Weise.
Wahr ist, dass er Dringendes verschiebt,
denn sein Geist irrt ohne Ziel umher,
wenn immer ihm's der Mond befiehlt.
Um Poesie zu schaffen
und auch ein ganzes Werk zu meistern,
dazu fehlt ihm das feste Band der Disziplin.“

Die von Visconti thematisierte Tendenz des Malers, sich unwillentlich selbst darzustellen, ist eine poetische Version des bekannten toskanischen Sprichworts „Ogni pittore dipinge sé“ (Jeder Maler malt sich selbst). Leonardo war zur Entstehungszeit des Sonetts der prominenteste Künstler der Toskana am Mailänder Hof, und er hatte ab circa 1492 wiederholt gegen die in diesem Sprichwort zum Ausdruck gebrachte Tendenz der Selbstdarstellung polemisiert. Es kann also kein Zweifel daran bestehen, dass sich die Polemik Viscontis auf ihn bezog. Wie ernst es dem Künstler mit seiner Ablehnung der unwillentlichen Selbstdarstellung war, zeigen seine diesbezüglichen Formulierungen im Malertraktat: „Ein Maler, der plumpe Hände hat, wird ebensolche in seinen Werken machen, und dasselbe wird ihm bei jedem Körperteil passieren, wenn ein langes Studium ihn nicht davon abhält. So achte also, Maler, genau auf jenen Teil, der in deiner Person am hässlichsten ist und versuche dich mit deinem Studium davor zu schützen. Denn wärest du von bestialischer Gestalt, deine Figuren würden ebenso und geistlos aussehen, und ebenfalls wird sich jeder Teil, der gut oder traurig an dir ist, zum Teil in deinen Figuren zeigen. [...] Und wärest du hässlich, so würdest du unschöne Gesichter auswählen und hässliche Gesichter machen – wie viele Maler, denn oft ähneln die Figuren ihrem Meister“ (RLW § 586–587).

Gegen die Tendenz der unwillentlichen Selbstdarstellung, die heute unter dem Namen „automimesis“ bekannt ist, lässt sich allerdings etwas unternehmen, wenn man ihre Ursache erst einmal erkannt hat. Hierzu schreibt Leonardo einige Jahre später:

„Da ich mehrfach über die Ursache eines solchen Defekts nachgedacht habe, glaube ich schlussfolgern zu können, dass die lebendige Seele, die jeden Körper lenkt und leitet, wohl dasjenige sei, was unser [angeborenes] Urteil ausmacht, bevor dieses zu unserem eigenen und eigentlichen Urteil heranreift. Die Seele hat also die gesamte Gestalt des Menschen so herausgebildet, wie es ihr für den eigenen Körper nach ihrem [angeborenen] Urteil gut erschien, sei es mit langer, kurzer oder gestülpter Nase, und so legte sie dem Körper seine Größe und Gestalt fest. Und nun ist dieses [angeborene] Urteil von solcher Mächtigkeit, dass es dem Maler die Hand führt und ihn sich selbst wiederholen lässt, denn es scheint dieser Seele, dies sei die richtige Art und Weise einen Menschen zu gestalten [...]“ (TPL 108). Die Seele ist also sowohl für das physische Äußere des Körpers als auch für seine Verrichtungen, wie zum Beispiel für das Malen, bestimmend. Daher malt der von seiner Seele gelenkte Maler die Figuren genau so, wie diese Seele den eigenen Körper einst geformt hat. Die Wesensverwandtschaft zwischen dem physiologisch bedingten Ausdruck in der Gestalt des eigenen Körpers einerseits und im Schöpfungsprozess des Künstlers andererseits führt zwangsläufig zu einer unwillkürlichen und ungewollten Selbstreproduktion des Künstlers in seinem Werk: Jeder Maler malt immer denselben Typus, der seiner eigenen Gestalt ähnelt. Durch eine spezielle Schulung des menschlichen Gehirns kann der Maler dieser unwillentlichen Selbstdarstellung allerdings wirksam entgegengetreten, denn die Funktionen des Gehirns sind manipulierbar: Da der „senso comune“ als zentrale Instanz der Seele (s. Kap. V) die wahrgenommenen Daten verarbeitet, ergibt sich eine gewisse Lernfähigkeit des Künstlers, mit der wiederum der von der Seele „a priori“ diktierte Hang zur Darstellung ihrer selbst konterkariert werden kann. Schult der Künstler beispielsweise seine Fähigkeit, Figuren zu zeichnen, dann nimmt der „senso comune“ das Erlernte in sich auf. Diese Schulung wiederum kann gezielt gegen die unwillentliche künstlerische Reproduktion des Selbst eingesetzt werden, indem eben jene Figuren gelernt werden, die dem eigenen Wiederholungstrieb entgegenstehen: Ein dicker Maler müsste am ehesten dünne Figuren zeichnen und umgekehrt, oder am besten natürlich perfekte Figuren oder auch Musterfiguren. Konkret beschreibt Leonardo dieses Vorgehen folgendermaßen: „Der Maler soll sich seine (Muster-) Figur nach der Regel eines natürlichen Körpers bilden, der in der Proportion allgemein für lobenswert gilt. Außerdem soll er sich selbst ausmessen und feststellen, in welchem Teil er sehr viel oder wenig von jener vorgenannten lobenswerten Figur abweicht. Und wenn er das gelernt hat, dann muss er mit seinem ganzen Studium dafür sorgen, dass er nicht bei den von ihm geschaffenen Figuren in die gleichen Mängel verfällt, die sich an seiner eigenen Person finden. Und du musst wissen, dass du auf das Äußerste gegen diese Schwäche anzukämpfen hast, zumal sie ein Mangel ist, der mit dem Urteil zusammen zur Welt kam“ (TPL 109).

Doch nicht nur genaues Studium und der Gebrauch von Musterfiguren helfen im Kampf gegen die „automimesis“. Neben der aufwändigen Schulung des Geistes nennt



Unbekannter Künstler des 16. Jahrhunderts, **Kopie nach Leonardos Abendmahl**
Öl auf Leinwand, 418 x 794 cm. Tongerlo, Da Vinci Museum

Leonardo noch eine weniger anstrengende Möglichkeit: Zur Manipulation des eigenen Urteils solle der Künstler seinen Geist in kurzweiligen Spaziergängen den Mannigfaltigkeiten der Natur aussetzen. Der Geist wende sich so den verschiedenen Objekten zu und könne auf diesem Wege ein gewisses Reservoir guter und weniger guter Sachen in sich aufnehmen (TPL 56). Selbst für Leonardos scherzhaft anmutende Empfehlung, den Geist gelegentlich von zu eifrigem Studium zu entlasten und ihn herumschweifen zu lassen, existiert Bestätigung von unabhängiger Seite. So mag man Gaspare Viscontis nicht ganz ernst gemeinten Vorwurf der Disziplinlosigkeit (s. o.) auf diese Empfehlung Leonardos beziehen. Zudem schildert der 1485 geborene Matteo Bandello, der bis 1501 im Kloster von Santa Maria delle Grazie weilte und als Augenzeuge gelten kann, tatsächlich einen eher entspannten als disziplinierten Arbeitsstil des Künstlers. In der Vorrede zur 58. Novelle seiner 1554 zuerst erschienenen Novellensammlung schreibt er folgendes über Leonardos *Abendmahl* und über das Sforza-Monument: „Es mag hingegen vorgekommen sein, dass er zwei, drei und vier Tage daran nichts tat; nichtsdestoweniger weilte er manchmal ein, zwei Stunden dort und betrachtete, bedachte und beurteilte sorgfältig prüfend seine Gestalten. Ich habe ihn auch gesehen, wie er, je nachdem ihn Laune und Stimmung überkamen, mittags, wenn die Sonne am höchsten stand, vom Alten Hof fortging, wo er an dem erstaunlichen Pferd aus Ton arbeitete, und geradewegs nach Santa Maria delle Grazie eilte, auf das Gerüst stieg, den Pinsel nahm, an einer jener Figuren ein paar Pinselstriche machte, plötzlich fortlief und woanders hinging.“ Wie schon im Falle von Giovanbattista Giraldi



Unbekannter Künstler, **Kopie nach Leonardos Abendmahl**, um 1498
Kupferstich, 322 x 425 mm. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 1952/366a

bestätigt auch hier eine zeitgenössische Quelle die Vorgehensweise, die der Künstler selbst in seinen Notizen beschrieben hatte.

Die Aufmerksamkeit der Betrachter hat sich seit den ersten Urteilen der Zeitgenossen immer wieder auf die künstlerische Leistung Leonardos in der meisterhaften Darstellung der Affekte der Jünger Christi und auf den bedauernswerten Verfall des *Abendmahls* konzentriert. Ebenso interessant wie diese beiden Aspekte sind aber auch Fragen nach dem eigentlichen Kontext des Gemäldes, das Teil eines größeren Ausstattungsprogramms ist. Der etwa 35 Meter lange und knapp 9 Meter breite Speisesaal des Klosters, der auf seiner Nordwand Leonardos *Abendmahl* beherbergt, weist heute nicht mehr seine ursprüngliche Gestalt auf (Abb. S. 184). So waren die Fenster des gewölbten Raumes zunächst sehr viel kleiner, das Fußbodenniveau etwas niedriger. Veränderungen hat auch die ursprüngliche künstlerische Gesamtausstattung erfahren. Zum Teil verloren gegangen sind Ornamentbänder auf den Langseiten mit Porträtarstellungen von Heiligen und Seligen des Dominikanerordens sowie die dazugehörigen Inschriften. Diese Inschriften, die größtenteils aus

der Bibel stammen, können wie ein umlaufender Text gelesen werden, denn sie stehen miteinander im Zusammenhang und betonen vor allem die Bedeutung des gemeinschaftlichen Mahls. Ihrem Inhalt nach stellen die Inschriften auf den beiden Längswänden somit eine Verbindung zum *Abendmahl* auf der Nordwand her, da dort das gemeinschaftliche Mahl selbst dargestellt ist.

Weitere Bezüge existieren zwischen dem *Abendmahl* und den darüber angebrachten Lünenbildern (Kat. XVIII/Abb. S. 200/201) mit dem gemeinsamen Wappen Ludovico Sforzas und seiner Frau in der Mitte und dem seines ältesten Sohnes Massimiliano auf der linken Seite. Die Lünette rechts verweist mit ihrer Inschrift auf das Herzogtum Bari, das Ludovicos zweiter Sohn Francesco 1497 erhielt. Unmittelbar über dem *Abendmahl* finden sich also gleichsam heraldische Porträts der Stifterfamilie. Und auch auf der Südwand mit der 1495 vollendeten *Kreuzigung Christi* von Giovanni Donato Montorfano (um 1460–1502/03) sind die Sforza präsent (Abb. S. 209): An den beiden Seiten des Freskos knien in Gestalt von Stifterporträts links Ludovico Sforza mit dem ältesten Sohn Massimiliano und rechts seine Gattin Beatrice mit dem jüngeren Sohn Francesco (heute kaum noch sichtbar). Die Stifterfamilie hatte sich also mithilfe von Porträts und Wappen in die sakrale Bildausstattung eingefügt.

Ein Grund für die massive Präsenz der Sforza im Speisesaal eines Dominikanerkonvents ergibt sich aus der Geschichte des nach 1460 errichteten Klosterkomplexes. Schon ab 1492 ließ Ludovico den gerade fertiggestellten Chor der Kirche zu einer Grablege für sich und seine Familie umbauen. Der Chorbereich und weitere Teile des Kirchenraums wurden damit zu einem Mausoleum für die Sforza und für die mit ihnen politisch liierte Klientel. Hierdurch erhielt zunächst vor allem der Sakralraum als Grablege der Herrscherfamilie eine dynastische Komponente, die teilweise auch in der Gesamtausstattung des Refektoriums zum Ausdruck gelangt. So spiegeln die Wappen in den Lünen oberhalb des *Abendmahls* mit ihren Inschriften unmittelbar den aktuellen Stand der Machtpolitik und der Bemühungen Ludovicos um dynastische Selbstvergewisserung wider: Er selbst wird in der mittleren Lünette in seiner offiziell erst ab 1495 anerkannten Würde als „DVX MEDIOLANI“ (Herzog von Mailand) genannt. Die Wappen links und rechts davon verweisen auf die Söhne Ludovicos und damit auf den Fortbestand der noch jungen Dynastie. Schließlich finden sich in den unmittelbar angrenzenden Lünen der beiden Längswände noch zwei leere Wappenfelder, die den Eindruck erwecken, als ob zukünftige Söhne Ludovicos hier mit ihren heraldischen Zeichen hätten dargestellt werden sollen. Mit diesem Arrangement zielte Ludovico auf eine Einbindung seiner familiären Geschicke in einen sakralen Kontext. Tatsächlich wird die in den Wappen der Lünen und in den Stifterporträts präsente Familie in der Gemeinschaft jener Heiligen und Seligen des Dominikanerordens dargestellt, die im Ornamentband der Längswände porträtiert sind. Die Sforza-Familie wird gleichsam zu einem imaginären Teil jener „Familie“ der Dominika-

ner, deren gemeinschaftliches Mahl auch das Thema der Inschriften auf den Langwänden ist. Die genealogische Struktur dieses Arrangements beeinflusst sogar die Darstellung des *Abendmahls*, ja sie greift letztlich direkt in Leonardos Bildgestalt ein: Tatsächlich korrespondiert die Einteilung der in Gruppen angeordneten Apostel, die als eine der revolutionären Neuerungen Leonardos gilt, mit dem Rhythmus der Lünetten: Die Jünger an den beiden äußeren Enden des Tisches befinden sich jeweils unterhalb der beiden kleineren Bögen, die beiden inneren Gruppen zusammen mit Christus unter dem mittleren Bogen. Hierbei fällt Judas bezeichnenderweise aus der beschriebenen Gruppenbildung heraus, denn allein sein Kopf lässt sich nicht genau einer der Lünetten zuordnen. Der Verräter sitzt außerhalb der ordnenden Struktur.

Betrachtet man die Gesamtausstattung des Refektoriums, dann wird deutlich, dass Leonardos *Abendmahl* sehr eng an die Versuche Ludovico Sforzas gebunden war, seiner genealogisch und dynastisch motivierten Selbstdarstellung Ausdruck zu verleihen. Möglicherweise lässt sich auch für die Auswahl der Verratsankündigung als Thema des *Abendmahls* ein ähnlicher Bezug auf die politische Situation Ludovico Sforzas namhaft machen. Tatsächlich tauchen Abendmahlsbilder mit der Darstellung der Verratsankündigung in oberitalienischen Refektorien des 15. Jahrhunderts sehr selten auf. Wie außergewöhnlich dieses Thema für ein *Abendmahl* war, belegen auch die ersten grafischen Reproduktionen nach Leonardos Wandbild (Abb. S. 206), denn in ihnen wird mit einer entsprechenden Inschrift eigens auf die Verratsankündigung hingewiesen. Möglicherweise korrespondieren die Gruppenbildung und das Verratsmotiv in Leonardos *Abendmahl* mit jenen latenten Loyalitätskonflikten und Bündnisproblemen, die für die Herrschaft Ludovico Sforzas in sowohl außen- als auch innenpolitischer Hinsicht kennzeichnend waren. Innenpolitisch resultierte die Macht Ludovico il Moros unter anderem aus der Ermordung Galeazzo Maria Sforzas (1476), aus dem mysteriösen Tod Gian Galeazzo Sforzas (1494), aus der Entmachtung Bona da Savoias (der Gemahlin Galeazzo Marias und der Mutter Gian Galeazzos) und der Liquidierung Cicco Simonettas, des Staatssekretärs der Sforza. Ludovico selbst entging 1484 nur knapp einem Mordanschlag, der wahrscheinlich von den Anhängern Bona da Savoias angezettelt worden war. Verletzte Loyalitäten (selbst innerhalb der eigenen Familie) und damit auch der Verrat bestimmten oft die innenpolitischen Verhältnisse. Dass Vertrauen selbst unter Familienangehörigen keine Selbstverständlichkeit war, belegen die Quellen mit wünschenswerter Eindeutigkeit: So schrieb Ludovico Sforza 1499 seinem Bruder, dem Kardinal Ascanio Sforza: „Monsignore, nichts für ungut, euch traue ich nicht, wenn ihr auch mein Bruder seid.“

Außenpolitisch sah die Sache keineswegs besser aus. Zwar verstand es Ludovico bis zu seinem Sturz, die eigene Macht mit wechselnden Koalitionen zu erweitern, doch richteten sich die von ihm nach Italien gerufenen Franzosen gegen ihn. Auch hier taucht dasselbe Motiv auf, denn letztlich waren ständig wechselnde Koalitionen und das Aufkündigen



Giovanni Donato Montorfano, **Kreuzigung Christi mit Stiftern**, 1495
Fresko, ca. 880 x 700 cm. Mailand, Santa Maria delle Grazie, Refektorium

von Bündnissen nichts anderes als Verrat. Der Verrat des Festungskommandanten von Mailand führte schließlich 1499 zum Fall der Stadt. Obwohl man bei der Themenwahl für Leonardos *Abendmahl* natürlich keine Intentionalität in Bezug auf die politische Situation Ludovicos unterstellen kann, ist die hier genannte Korrespondenz zwischen dem Verratsmotiv des Bildes und der Kultur des Verrats in der damaligen Wirklichkeit doch kaum zu übersehen.

Auf die politische Situation und hier besonders auf die Mailänder Bündnispolitik zu beziehen ist auch das letzte erhaltene Auftragswerk Leonardos für Ludovico Sforza, die sogenannte *Sala delle Asse*, die zwischen 1496 und 1497 im Castello Sforzesco entstand (Kat. XIX/Abb. S. 211). Leonardo schmückte hier einen ganzen Raum mit dem kunstvoll ineinander verschlungenen Geäst mehrerer Bäume, die um ein Wappen im Gewölbe-

spiegel und um vier Tafeln mit Inschriften herum arrangiert sind. Das Wappenfeld und die Inschriften benennen die wichtigsten politischen und privaten Ereignisse im Leben Ludovicos: seine Heirat mit Beatrice d' Este, die Vermählung seiner Nichte Bianca Maria mit Kaiser Maximilian, seine Ernennung zum Herzog von Mailand sowie den Sieg über die Franzosen in der Schlacht bei Fornovo.

Doch den politischen Triumph, den Leonardo mit subtilen Mitteln in der *Sala delle Asse* zum Ausdruck gebracht hatte, vermochte Ludovico nicht lange auszukosten: Bereits im Jahre 1499 überschlugen sich die politischen Ereignisse. Französische Truppen fielen im Sommer erneut in Oberitalien ein und beendeten die Herrschaft Ludovico Sforzas. Am 6. Oktober hielt Ludwig XII., der Nachfolger Karls VIII. auf dem französischen Thron, seinen triumphalen Einzug in Mailand. Leonardo blieb noch einige Monate in der Stadt, vielleicht um abzuwarten, ob er sich mit den neuen Herrn der Stadt würde arrangieren können. Möglicherweise erfüllte sich diese Hoffnung sogar: So nimmt man an, dass Ludwig XII. (reg. 1498–1515) ihm einen Auftrag für ein Bild erteilte, dessen Resultat der *Burlington House Cartoon* (Kat. XX/Abb. S. 217) ist. Auf jeden Fall dürfte dieser Auftrag Leonardos Abreise nur um einige Monate verzögert haben, denn am 14. Dezember 1499 überwies er vorsorglich 600 Golddukat nach Florenz, wahrscheinlich der größte Teil seines bis dahin akkumulierten Barvermögens. Kurz darauf brach er nach Mantua und Venedig auf, um dort wohlwollende Gönner zu finden.



Leonardo da Vinci hat vielleicht allein von jenen Künstlern einen wirklichen überchristlichen Blick gehabt. Er kennt „das Morgenland“, das innwendige so gut als das äußere. Es ist etwas Über-Europäisches und Verschwiegenes an ihm, wie es Jeden auszeichnet, der einen zu großen Umkreis von guten und schlimmen Dingen gesehen hat.

FRIEDRICH NIETZSCHE, 1885

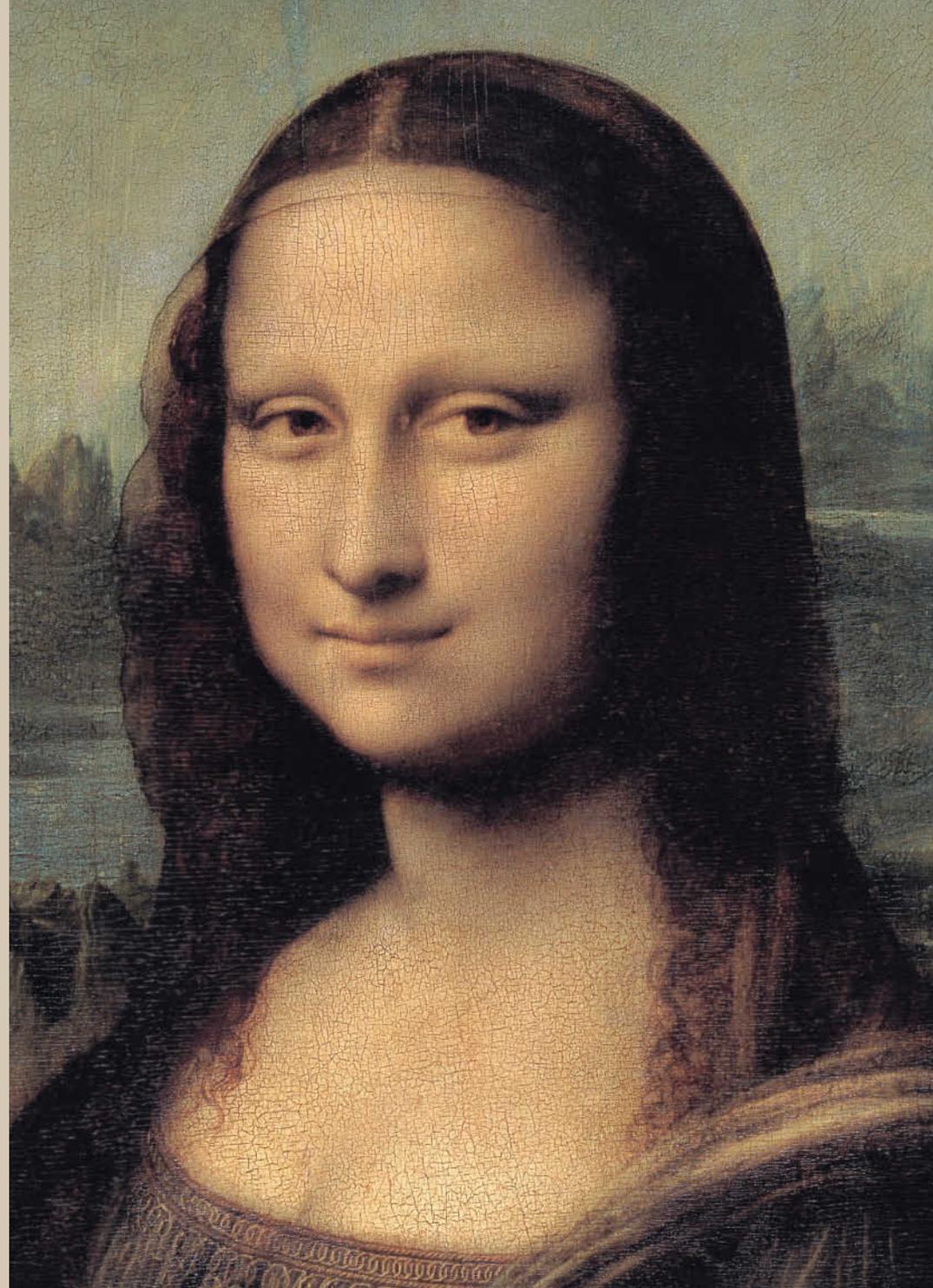
Sala delle Asse, um 1496–1497
Tempera auf Putz, Mailand, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

VII.
Über Mantua
und Venedig
zurück
nach Florenz

1500–1503

Die Leute, die der Mona Lisa einen Bart verpassen, greifen nicht sie an oder die Kunst, sondern Leonardo da Vinci als Menschen. Was sie verstört, ist, dass dieser Mann mit einem halben Dutzend Bildern einen so großen Namen in der Geschichte hat, während sie mit ihrem umfangreichen Werk nicht sicher sein können.

BARNETT NEWMAN, 1992





Nach dem Sturz Ludovico Sforzas, seines bis dahin wichtigsten Auftraggebers, ging Leonardo zunächst nach Mantua, wo Isabella d' Este sich als großzügige, wenn auch kapri-ziöse Förderin der bildenden Künste hervorgetan hatte. Dort dürfte im Dezember 1499 oder gleich zu Beginn des folgenden Jahres ein Entwurfskarton mit dem Bildnis Isabel- las (Kat. XXI/Abb. S. 214) entstanden sein, das mit seiner Profilansicht an die Tradition Mantuaner Hofporträts anknüpft. So weisen beispielsweise die Genealogien der d' Este in Mantua denselben Darstellungsmodus des Profilporträts auf. Der Bildniskarton, den Isabella auch in späteren Briefen erwähnt (s. u.), zog allerdings nicht sofort weitere Aufträge in Mantua nach sich. Leonardo reiste daher weiter nach Venedig, wo er möglicherweise für kurze Zeit als Kriegersingenieur tätig war. Gemälde hingegen scheint er in der Lagunenstadt nicht produziert zu haben, doch sagt man ihm nach, dass die sanfte Schattierung seiner Bilder venezianische Kollegen wie Giorgione beeinflusst habe – davon jedenfalls berichtet Giorgio Vasari in der „Vita“ dieses Künstlers. Eine gewisse Bestätigung findet Vasaris Behauptung in einem Brief Lorenzo Gusnascos an Isabella d' Este vom 13. März 1500, aus dem zumindest deutlich wird, dass Leonardo seine Bilder mit nach Venedig genommen hatte und dort auch anderen Personen zeigte: „Hier in Venedig weilt Leonardo da Vinci, der mir ein Porträt Eurer Herrschaft gezeigt hat, das Euch sehr ähnelt, sehr gut gemacht ist und besser nicht sein könnte.“

Von Venedig aus muss Leonardo dann recht bald nach Florenz gereist sein, denn am 24. April 1500 hob er erstmals 50 Golddukat von jenem Konto ab, auf das er kurz vorher von Mailand aus 600 Golddukat überwiesen hatte. Mit in seine Vaterstadt brachte er wahrscheinlich den bereits genannten und in seiner Entstehungsgeschichte umstrittenen *Burlington House Cartoon* (*Die heilige Anna mit dem Johannesknaben und Maria mit dem Christuskind*). Möglicherweise war der heute in London verwahrte Karton (Kat. XX/Abb. S. 217) der erste Entwurf für ein Annengemälde, das Ludwig XII. als Geschenk für seine Gattin Anne de Bretagne (1477–1514) bei Leonardo bestellt hatte. Das Gemälde wurde allerdings nicht ausgeführt, doch zumindest eine erhaltene Vorstudie (Abb. S. 282) sowie der Entwurfskarton selbst vermitteln eine genaue Vorstellung von der Gesamtkonzeption des geplanten Bildes. Die Figuren sind vor einer felsigen Landschaft plaziert, Maria sitzt seitlich auf dem Schoß ihrer Mutter Anna. Der Christusknabe scheint ihren Armen zu entgleiten und wendet sich mit einem Segensgestus dem von rechts nahenden Johannesknaben zu.

Seite 213

Detail aus: **Porträt der Lisa del Giocondo**, 1503–1506 und später (1510?)
(siehe Abb. S. 235)

Profilporträt einer jungen Frau (Isabella d' Este), um 1499/1500

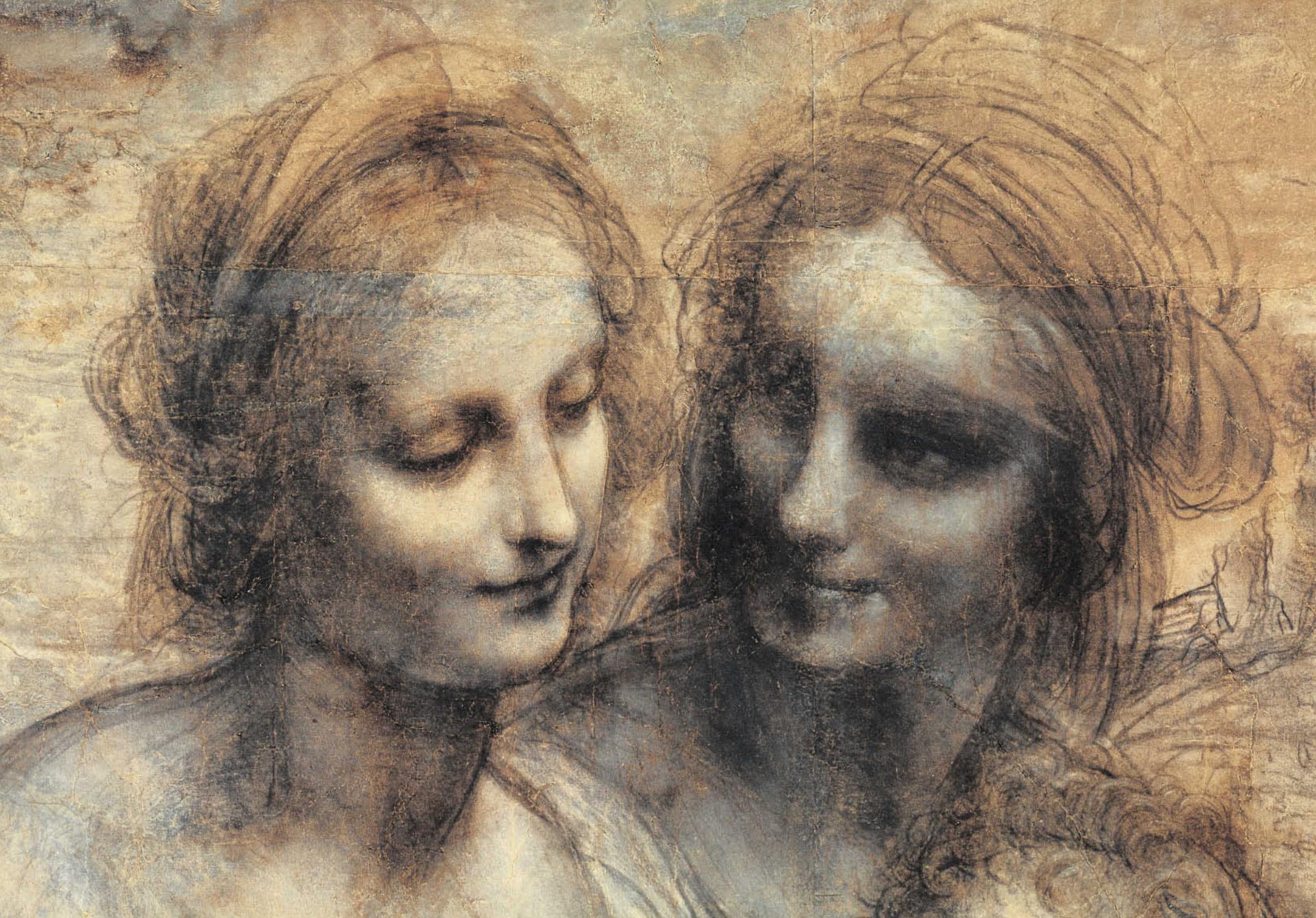
Schwarze Kreide und Rötel auf Papier, perforiert, 63 x 46 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. M.I. 753



Seite 217–219

**Burlington House Cartoon (Die heilige Anna mit dem Johannesknaben
und Maria mit dem Christuskind), 1499–1500 oder um 1508 (?)**

*Kohlestift, teilweise mit Weiß gehöht auf bräunlich getöntem Papier, auf Leinwand aufgezogen,
141,5 x 106,5 cm (Maximalmaße). London, The National Gallery, Inv. 6337*





Mit diesem Gestus knüpft Leonardo unübersehbar an die *Felsgrottenmadonna* an, wo sich im Übrigen auch eine verwandte Gegenüberstellung von Johannes und Christus findet (Abb. S. 101). Im Gestus der heiligen Anna, die mit ihrem Zeigefinger zum Himmel weist, wiederholt Leonardo eine entsprechende Handhaltung seiner *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. S. 74/75). Der Vollendungsgrad des Kartons ist sehr unterschiedlich. Während die Füße der beiden Frauen sowie die linke Hand der heiligen Anna unfertig erscheinen, zeigen die Gesichter bereits eine perfekte Modellierung, die mit dunklen Schattierungen und Weißhöhungen schon Qualitäten eines vollendeten Gemäldes aufweist.

Verglichen mit den anderen Kompositionen Leonardos hat der *Burlington House Cartoon* bei den Künstlern jener Jahre wenig Resonanz gefunden. Unter den Zeitgenossen übernahm nur Bernardino Luini (um 1480–1532) in seinem um 1530 in Mailand entstandenen Tafelbild einer heiligen Familie die Gesamtkomposition Leonardos (Abb. S. 220). Er fügte ihr am rechten Rand noch die Figur Josephs hinzu. Nicht ganz auszuschließen ist, dass auch Leonardo für sein Gemälde einen Joseph vorgesehen hatte. Auf jeden Fall gibt Luinis *Heilige Familie* einen ungefähren Eindruck davon, wie ein fertiges Bild Leonardos hätte aussehen können. Mehr noch als der *Burlington House Cartoon* selbst verdeutlicht das Gemälde eine kompositionelle Grundstruktur, die stark von der für Leonardo charakteristischen Zentrierung der Figuren abweicht. Im Gegensatz zu fast allen früheren Werken Leonardos wie beispielsweise der *Madonna mit der Nelke*, der *Madonna Benois*, dem *Porträt der Cecilia Gallerani* und der *Felsgrottenmadonna* weist der *Burlington House Cartoon* keine pyramidale Figurenkonstellation auf, sondern kompositionell gesehen geradezu einen Mangel figürlicher Geschlossenheit. Angesichts dieses Mangels käme vielleicht folgende Überlegung in Betracht: Möglicherweise verwarf Leonardo die Annenkomposition des *Burlington*

House Cartoons, weil sie nicht jenen Anforderungen an figürlicher Geschlossenheit entsprach, die als Kennzeichen seiner bis dahin bekannten Gemälde galten.

Den Überlieferungen Vasaris zufolge hatte Leonardo schon bald nach seiner Ankunft in Florenz erneut die Gelegenheit, einen Karton mit der heiligen Anna anzufertigen. Vasaris Bericht ist allerdings in einigen Aspekten unglaubwürdig. So behauptet er, Leonardo hätte das besagte Bild einer heiligen Anna für den Hauptaltar der SS. Annunziata anfertigen sollen, was mit Sicherheit nicht den Tatsachen entspricht, da für diesen Hochaltar ein ganz anderes Bildthema vorgesehen war. Möglich ist eher, dass Leonardo seinen Entwurfs-Karton für die Annen-Kapelle der Familie Giacomini-Tebalducci in der SS. Annunziata schuf. Es handelt sich wahrscheinlich um diesen Karton, den Vasari, obwohl er ihn niemals gesehen hatte, erstaunlich detailliert beschreibt: „Schließlich verfertigte er einen Karton mit der Madonna, der heiligen Anna und dem Christenkind, der nicht nur alle Künstler erstaunen ließ, sondern durch die Vollkommenheit der Madonna zwei Tage lang Männer und Frauen, jung und alt, wie anlässlich eines hohen Festes zu einem Raum pilgern ließ, um das Wunderwerk Leonardos zu betrachten, welches das ganze Volk in Erstaunen versetzte. Denn in dem Gesicht der Madonna erkannte man all jene Einfachheit und Schönheit, die der Mutter Gottes Anmut verleiht, denn er wollte in ihr die Bescheidenheit und Demut der Jungfrau darstellen, welche voll Freude die Schönheit des Sohnes gewahrt, den sie zärtlich auf dem Schoß hält. Und während sie die Augen sittsam niederschlägt und nach dem kleinen heiligen Johannesknaben blickt, der mit einem Lämmchen zu spielen beginnt, lächelt die heilige Anna von Fröhlichkeit erfüllt, weil ihr irdisches Geschlecht ein himmlisches geworden ist.“

Bis heute ist nicht vollständig geklärt, ob Vasari mit dieser Schilderung eine heute verlorene Annenkomposition meinte, oder ob er lediglich Beschreibungen von zwei unterschiedlichen Entwürfen Leonardos miteinander vermengte: einerseits eine Komposition wie den *Burlington House Cartoon* mit einer Anna Selbdritt einschließlich eines Johannesknabens und andererseits einen Karton, in dem statt des Johannes ein Lamm dargestellt war. Fest steht lediglich, dass Leonardo bis zum April 1501 in Florenz einen Karton mit der Anna Selbdritt und einem Lamm, aber ohne einen Johannesknaben angefertigt hatte. Hiervon berichtet der Karmelitermönch Fra Pietro da Novellara in einem Brief an Isabella d'Este vom 3. April 1501: „Hochwohlgeborene und exzellente Dame, meine einzigartige Herrin. Ich habe gerade einen Brief Eurer Exzellenz erhalten, und komme ganz eifertig und gewissenhaft auf Eure Anweisungen zurück. Soviel ich sehe, ist das Leben Leonardos wechselhaft und sehr unbestimmt, und er scheint in den Tag hineinzuleben. Seit dem er in Florenz weilt, hat er lediglich einen Entwurf in einem Karton angefertigt, worin das etwa einjährige Christkind dargestellt ist, das fast den Armen seiner Mutter entgleitet. Es wendet sich einem Lamm zu und scheint es zu umhalsen. Die Mutter, die sich beinahe vom Schoß der heiligen Anna erhebt, hält das Kind fest, um es von dem

Bernardino Luini

Heilige Familie mit der hl. Anna und dem Johannesknaben, um 1530

Öl auf Holz, 118 x 92 cm. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana



Lamm zu trennen – ein Opfertier, das die Passion bedeutet. Die heilige Anna, die sich ein wenig erhebt, scheint ihre Tochter zurückhalten zu wollen, damit sie das Kind nicht von dem Lämmchen trennte. Anna soll vielleicht die Kirche darstellen, die nicht möchte, dass die Passion Christi verhindert werde. Und diese Figuren entsprechen ihrer natürlichen Größe, aber sie finden in dem kleinen Karton Platz, weil alle entweder sitzen oder gebeugt sind und eine jede nach links hin wie hintereinander gesetzt erscheint. Dieser Entwurf ist noch nicht vollendet. Sonst hat Leonardo nichts gemacht, außer dass er hier und da an den Bildern (*retrati*) ein wenig mitmalt, die seine Gehilfen ausführen. Er beschäftigt sich intensiv mit der Geometrie und rührt kaum einen

Pinsel an. Dies schreibe ich nur, damit Eure Exzellenz wisse, dass ich Euren Brief erhalten habe. Ich werde meine Aufgabe erfüllen und Eurer Exzellenz davon Nachricht geben und empfehle mich Ihr und bete, dass Gott Sie gnädig behüten möge.“

Die Zuverlässigkeit von Novellaras Beschreibung ergibt sich einerseits aus ihrer Detailgenauigkeit und andererseits aus einem Gemälde der Anna Selbdritt, das von dem Sienerer Künstler Brescianino (um 1487–1525) nach dem Karton Leonardos angefertigt wurde und eine nach links gewandte Figurengruppe mit Anna, Maria, dem Christuskind und einem Lamm zeigt (Kat. XXIIa und b/Abb. S. 223, 400). Auch hier sind die Personen eng miteinander verbunden, und der Jesusknabe widmet sich intensiv dem Lamm am linken Bildrand. Eine formal sehr ähnliche Figurenabfolge findet sich auf Raffaels *Heiliger Familie mit Lamm* aus dem Jahre 1507 (Abb. S. 222). Der junge Künstler hatte offenbar den Karton Leonardos gesehen, umgehend kopiert und die Komposition dann später als Ausgangspunkt für sein Gemälde benutzt. In dem Bild Raffaels weist vor allem das Verhältnis zwischen Maria, Jesuskind und Lamm eine enge Verwandtschaft zu dem

Raffael
Heilige Familie mit dem Lamm, 1507
 Öl auf Holz, 29 x 21 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado

verlorenen Werk Leonardos auf, während für den von hinten herantretenden Joseph ein älteres Vorbild namhaft zu machen ist: Filippino Lippis *Anbetung der Könige* von 1496 (Abb. S. 86), jenes Bild, das Leonardos unvollendete Tafel für den Hochaltar von San Donato a Scopeto ersetzte (s. Kap. II). Tatsächlich umfasst sowohl in Raffaels Gemälde als auch in Filippinos Altarbild der von hinten über die Gruppe mit Mutter und Kind gebeugte Joseph einen Stab. Zudem war die *Anbetung* Filippinos nicht nur Vorbild für den Joseph in Raffaels *Heiliger Familie mit dem Lamm*, sondern wahrscheinlich auch ein Ausgangspunkt für die Figurenkonstellation in Leonardos erstem Annenkarton, wie er in der genannten Gemäldekopie des frühen 16. Jahrhunderts überliefert ist. Hier wie dort findet sich dieselbe Sequenz der Einzelfiguren, nur mit dem Unterschied, dass bei Leonardo an die Stelle Josephs die sitzende Anna tritt und dass die Komposition um das Lamm ergänzt wird. Zieht man als weiteres Vergleichsbeispiel Benozzo Gozzolis (1420–1492) Pisaner *Anna Selbdritt* hinzu, dann wird deutlich, wie Leonardo ausgehend von der älteren Kompositionsvariante dieses Bildtyps zu seiner dynamischeren Staffelung der Figuren gelangte. Hierbei dürfte vor allem Filippinos rhythmisierte Kombination der zentralen Figurengruppe den entscheidenden Impuls für die Dynamik von Leonardos Komposition gegeben haben.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Bildbeschreibungen jener Zeit enthält Pietro da Novellaras Schilderung auch eine präzise Deutung von Leonardos Annenkarton. Hierbei interpretiert er das Bild als gläubiger Christ und als Kleriker: Die Bestimmung Christi sei die Passion. Aus diesem Grund dürfe Maria ihr Kind nicht von deren Symboltier, dem Lamm, wegziehen, und daher müsse Anna als Personifikation der Kirche die Jungfrau Maria daran hindern, ihren mütterlichen Instinkten nachzugeben und den Jesusknaben von seiner Bestimmung abzuhalten.

Unbekannter Künstler, nach Brescianino
Kopie nach Leonardos Anna Selbdritt, um 1501 (?)
 Öl (?) auf Holz, 129 x 94 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. 505 (899)



Seite 225–227

Giacomo Salai (?), nach Entwurf Leonardos, **Madonna mit der Spindel**, um 1501–1507 (?)
Öl auf Holz, 50,2 x 36,4 cm. New York, Privatsammlung





Abgesehen von der sehr genauen Beschreibung und seiner Bildinterpretation gibt Pietro da Novellara auch Nachricht von dem unkonventionellen Lebenswandel Leonardos. Offenbar lebte der Künstler in den Tag hinein, malte nur gelegentlich und das auch nur widerwillig. Diesen Eindruck bestätigt ein knapp zwei Wochen später, am 14. April, verfasster Brief, der ebenfalls eine aufschlussreiche Bildbeschreibung enthält und folgendermaßen lautet: „In der Osterwoche habe ich durch seinen Schüler Giacomo Salaì und durch andere seiner Freunde von den Absichten des Malers Leonardo erfahren, den sie zu unserer besseren Verständigung an diesem Mittwoch zu mir brachten. Um es kurz zu machen: Seine wissenschaftlichen Studien haben ihm das Malen so verleidet, dass er es nicht erträgt,

einen Pinsel auch nur in die Hand zu nehmen. Trotzdem versuchte ich alle meine Kunst der Überredung, um ihn den Wünschen Eurer Hoheit zugänglich zu machen, und als ich schließlich sah, dass er aufgrund der ihm in Mantua erwiesenen Gunst geneigt war, Eurer Exzellenz gefällig zu sein, sagte ich ihm alles ganz offen, und wir kamen zu folgendem Einverständnis: Sofern er sich, ohne dabei in Ungnade zu fallen, von seinen Verpflichtungen gegenüber dem König von Frankreich freimachen kann (wie er hofft, nach höchstens einem Monat), will er lieber Eurer Hoheit zu Diensten sein als einer anderen Person auf der Welt. Unter allen Umständen aber will er sofort Euer Porträt ausführen und Eurer Hoheit senden, sobald er mit dem kleinen Bild für Robertet, einen Günstling des Königs von Frankreich, fertig ist. Das Bildchen, das er malt, ist eine Madonna in einer Haltung, als ob sie Garn spinnen wollte. Das Kind hat seinen Fuß auf den Korb mit dem Garn gesetzt, hat die Spindel ergriffen und schaut aufmerksam auf dessen vier Enden, die die Form eines Kreuzes haben. Und als ob es sich nach dem Kreuz sehnte, hält das Kind es fest, lacht und will es nicht seiner Mutter geben, die es ihm scheinbar wegnehmen möchte.“

Studie einer Frauenbüste, 1501
 Rötel auf rosa präpariertem Papier, 221 x 159 mm
 Windsor Castle, Royal Library (RL 12514r)

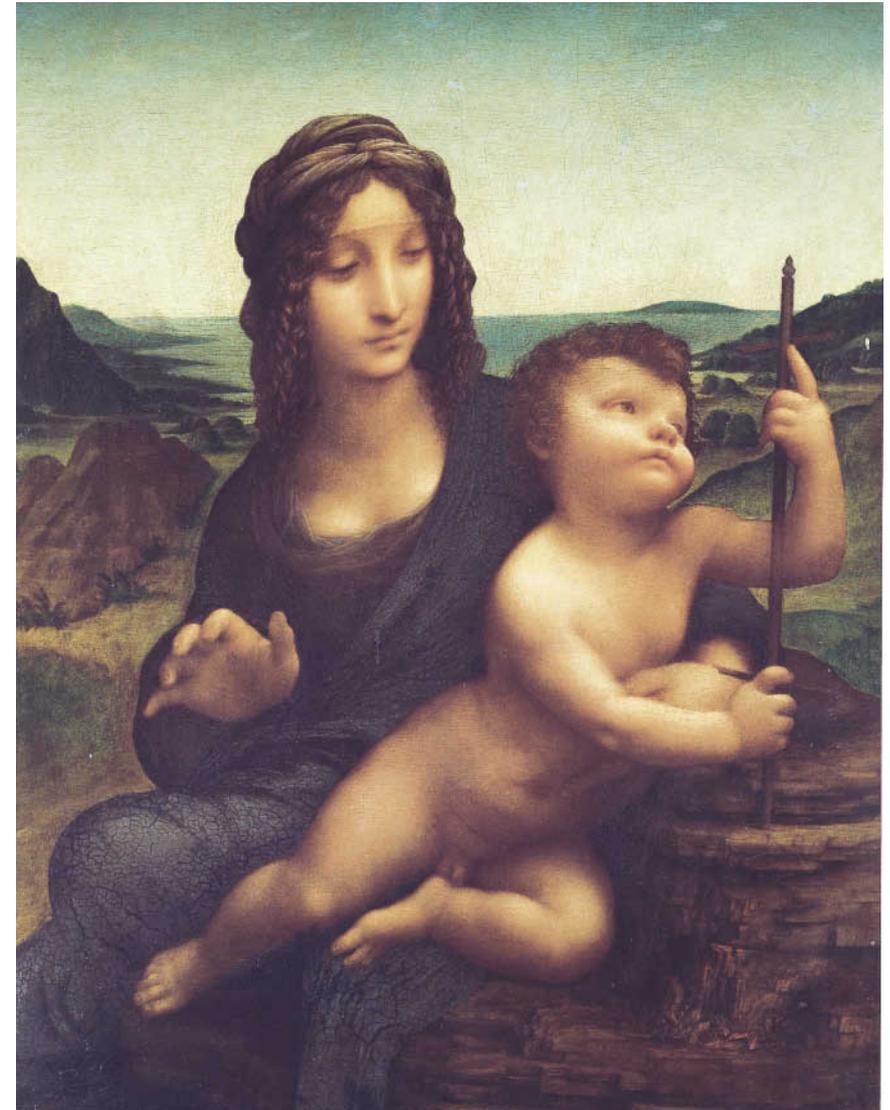


Studie zu einer Madonna mit Kind und Katze, um 1478–1480
 Feder und Tinte, 125 x 105 mm
 Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 421E recto

Novellara beschreibt hier sehr sorgfältig die sogenannte *Madonna mit der Spindel* oder *Madonna mit der Garnwinde*, die Leonardo für Florimond Robertet (gest. 1524), den Sekretär des französischen Königs, begonnen hatte. Das kleinformatige Gemälde mit der sehr jugendlich wirkenden Madonna und mit dem Christuskind ist in mehreren Varianten erhalten, wovon zwei aufgrund ihrer hohen malerischen Qualität herausragen und daher gelegentlich als teilweise eigenhändige Arbeiten Leonardos gelten (Kat. XXIII–XXIV/Abb. S. 225, 231). Allerdings stimmen die beiden erhaltenen Gemälde in einem entscheidenden Detail nicht mit der Beschreibung Novellaras überein: Der Jesusknabe setzt seinen Fuß keineswegs in einen mit Garn gefüllten Korb. Es handelt sich bei den Werken offenbar um Repliken aus der Werkstatt Leonardos, die dort unter seiner Aufsicht entstanden. Tatsächlich hatte Novellara in seinem vorausgegangenen Brief ja davon gesprochen, dass Leonardo „hier und da an den Bildern (retrati) ein wenig mitmalt, die seine Gehilfen ausführen.“

Auch in seinem Brief vom 14. April gibt Novellara einen Hinweis auf eine mögliche Bedeutung der Komposition Leonardos: Das kleine Bild thematisiert einerseits die Zuneigung Mariens zu ihrem Kind, auf dem ihr liebevoller Blick wohlgefällig ruht, und andererseits die Passion Christi. Der Jesusknabe befasst sich intensiv mit einer Spindel, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit einem Kreuz als Symbol seines Opfertodes galt. Maria scheint die Bewegung des Kindes zu dieser Spindel hin unterbinden zu wollen, zärtlich umfasst ihre linke Hand seinen Leib. Doch die Bestimmung Christi, den Kreuzestod zu erleiden, kann auch Maria nicht aufhalten: Der Knabe wendet sich von den liebevollen Blicken der Mutter ab. Von ihrer rechten, wie zum Schutze erhobenen Hand hat er sich bereits entfernt, seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem Symbol seiner Passion. Die Symbolik des Gemäldes und die Bewegungsmotive bringen also unmissverständlich den religiösen Gehalt zum Ausdruck. Zudem erfüllt die *Madonna mit der Spindel* jene didaktische Funktion, die der bereits zitierte Fra Giovanni Dominici (s. Kap. I) für kleine Hausandachtsbilder beschrieben hatte.

Leonardos erste Fassung der *Anna Selbdritt* und die *Madonna mit der Spindel* für Florimond Robertet, den Günstling des französischen Königs, vermitteln zunächst den Eindruck, dass sich der Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit viel Elan der Malerei widmete. Doch das Gegenteil war der Fall, denn Leonardo suchte geradezu nach Beschäftigungen, die nichts mit Pinsel und Farbe zu tun hatten. So bot er Sultan Bajezid II. (reg. 1481–1512) im Juli 1502 seine Dienste als Ingenieur an: In einem förmlichen, ins



Werkstatt Leonardos, nach Entwurf Leonardos,
Madonna mit der Spindel, 1501–1507 oder später (?)
 Öl auf Holz (Pappelholz), 48,3 x 36,9 cm. Drumlanrig Castle, Schottland
 In the collection of The Duke of Buccleuch & Queensberry, KT



Türkische übersetzten Bewerbungsschreiben schildert Leonardo seine Qualifikationen für die Konstruktion von Windmühlen und für den Bau einer Brücke über den Bosphorus. Der entsprechende Abschnitt dieser denkwürdigen Bewerbung lautet in deutscher Übersetzung: „Ich, Euer Sklave, habe vernommen, dass Ihr beabsichtigt habt, eine Brücke von Galata nach Stambul zu errichten, dass Ihr sie aber nicht gemacht habt, weil sich kein Fachmann fand. Ich, Dein Sklave, weiß es. Ich werde sie aufführen, so hoch wie einen Bogen, dass niemand sich einverstanden erklärt, darüber zu schreiben, weil sie so hoch sein wird [...].“

Wahrscheinlich waren die Dimensionen der Brücke, die Leonardo auf einem Blatt seines Manuskripts „L“ (RLW § 1109) notiert, für damalige Verhältnisse doch etwas zu groß, um realisiert werden zu können. Auf jeden Fall wurde aus dem vier Jahre später noch einmal von Michelangelo ins Auge gefassten Projekt vorerst nichts. Leonardo blieb in Florenz, doch auch hier beschäftigte er sich vornehmlich mit „kunstfremden“ Dingen wie etwa der Mathematik und der Geometrie. Erstaunt und verärgert zugleich schildern die Zeitgenossen Leonardos Unwilligkeit, sich überhaupt der Malerei zu widmen. Davon zeugt der oben teilweise zitierte Briefwechsel der Isabella d'Este zur Genüge. Hinzu kamen Leonardos ständige Verzögerungen bei der Fertigstellung von Aufträgen – vielleicht eine Folge jener Disziplinlosigkeit, auf die schon Gaspare Visconti in seinem Sonett scherzhaft hingewiesen hatte (s. Kap. VI). Von einem ähnlichen Eindruck berichtet beispielsweise auch Angelo Tova-glia in einem Schreiben an Isabella d' Este, die immer noch vergeblich auf ein Werk des Künstlers wartete: Wenn es einen Wettbewerb zwischen den langsamsten Malern gäbe, Leonardo würde sicher den Sieg davontragen. Im Sommer 1502 schließlich wandte er sich auch „offiziell“ einem völlig anderen Betätigungsfeld zu, indem er eine Stellung als

Unbekannter Künstler des 17. Jahrhunderts
Kopie des Porträts der Isabella von Portugal von Jan van Eyck
 Federzeichnung, laviert? Aufbewahrungsort unbekannt

Kriegsingenieur bei dem Feldherrn Cesare Borgia (1475–1507) antrat. Mit diesem grausamen und berüchtigten Mann zog er fast ein Jahr lang vor allem durch Mittelitalien. Er nutzte die Reisen zu verschiedensten Studien und fertigte für seinen Herrn unter anderem geografische Zeichnungen an, deren hauptsächlichlicher Zweck wohl militärisch-strategischer Natur war. Die Kriegsführung Cesare Borgias setzte eine detaillierte Kenntnis des Geländes voraus, und diese Kenntnis verschaffte er sich durch die genauen und anschaulichen Vogelschauzeichnungen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 464–467). Allerdings beendete Leonardo seine Tätigkeit für Cesare Borgia bereits zu Beginn des Jahres 1503, da er nach Florenz zurückkehrte, wo er die nächsten drei Jahre tatsächlich wieder als Maler tätig war.



Welche Gründe Leonardo letztlich dazu bewogen haben, sich wieder intensiver mit seinem ureigensten Metier zu befassen, wissen wir nicht. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts jedenfalls hören wir aus den Quellen nur von der frustrierten Markgräfin Isabella d' Este, die vergeblich versuchte, ihr Porträt von Leonardo verfertigen zu lassen. Während sie zur gleichen Zeit Giovanni Bellini und Pietro Perugino (um 1448–1523) auf bestimmte Bildinhalte festzulegen versuchte, verfuhr sie mit Leonardo weit aus großzügiger. Sie schlug ihm schließlich sogar vor, er möge für sie malen, was immer ihm beliebt. Ein entsprechender Brief Isabellas an Pietro da Novellara vom 29. März 1501 ist es wert, vollständig zitiert zu werden, weil er das spezielle Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler auf den Punkt bringt: „Verehrtester, falls sich der Florentiner Maler Leonardo dort in Florenz befindet, bitten wir den ehrwürdigen Pater, sich über seine Lebensweise zu erkundigen, das heißt ob er irgendein Werk begonnen hat, von dessen Ausführung uns Nachricht gebracht worden ist, und worum es sich bei jenem Werk handelt. Und wenn Ihr glaubt, dass er sich dort eine Weile aufhalten wird, dann prüft bitte, ob Leonardo bereit wäre, ein Gemälde in unserer Studierstube zu malen.“

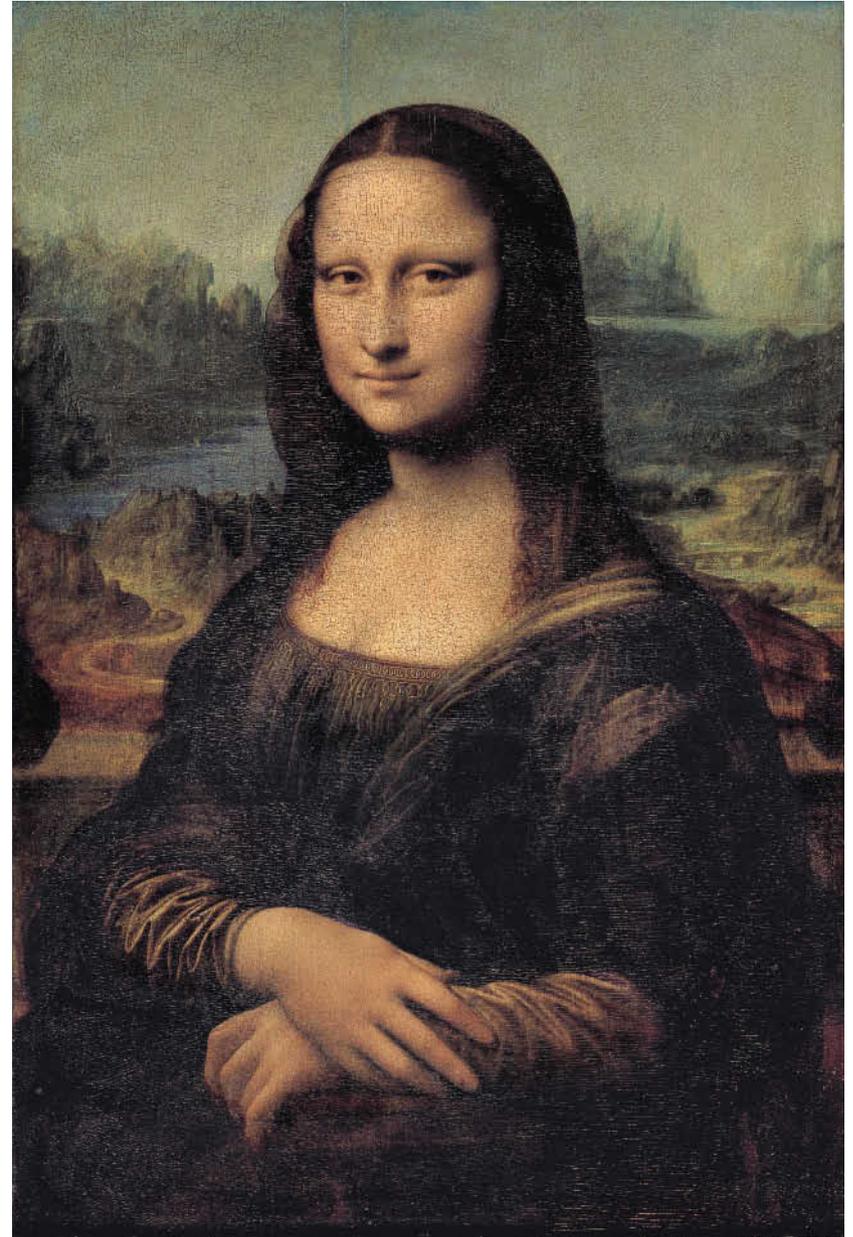
Unbekannter Künstler (Bologna?)
Madonna mit Kind
 Tempera (?) auf Holz. Mailand, Privatsammlung, Collezione G. M. N.

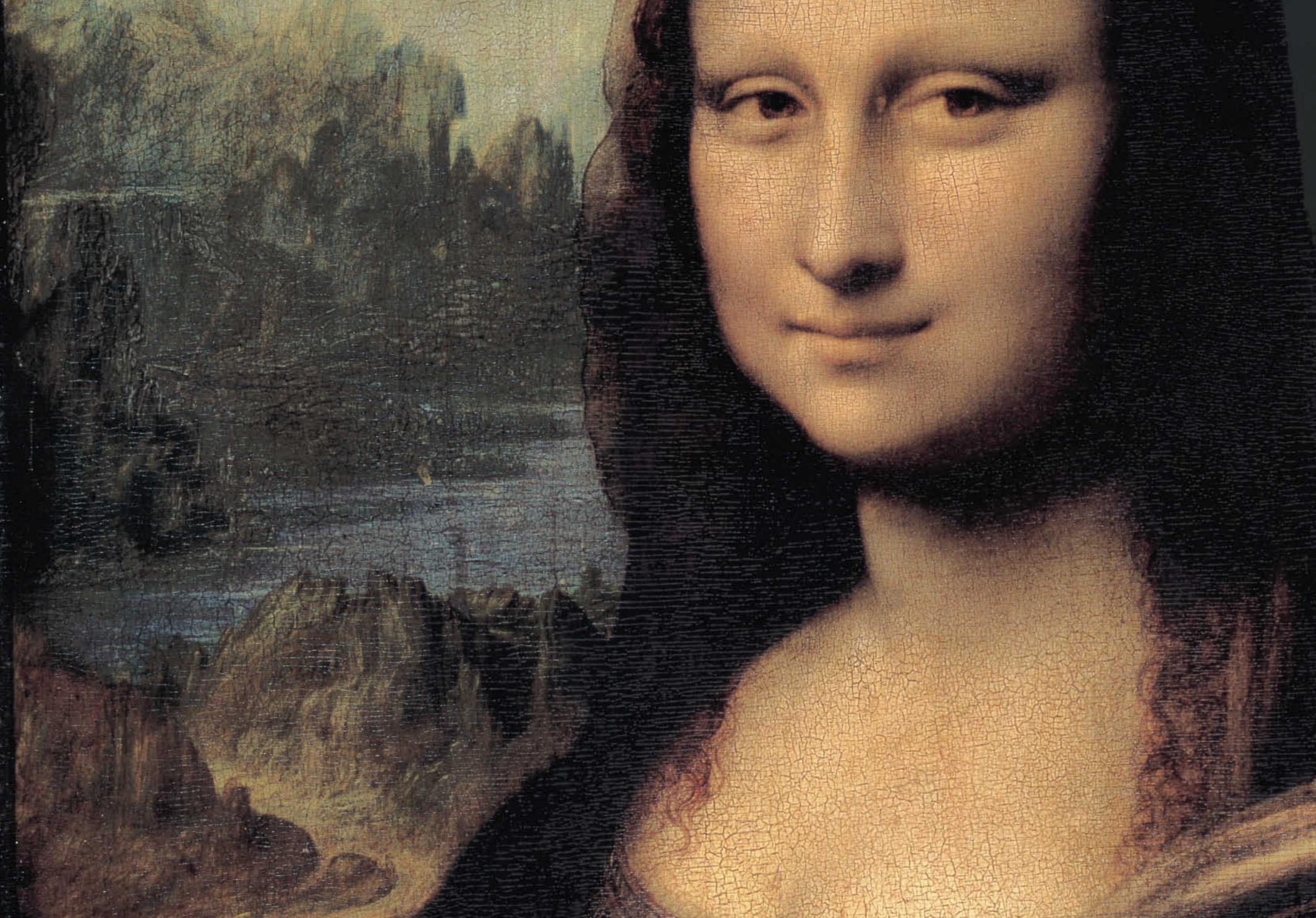
Der Aufsatz Leonardo da Vincis über die Ursache der blauen Farbenercheinung an fernen Bergen und Gegenständen machte mir wiederholt große Freude. Er hatte als ein die Natur unmittelbar anschauend auffassender, an der Erscheinung selbst denkender, sie durchdringender Künstler ohne weiteres das Rechte getroffen.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, 1817

Seite 235–239

Porträt der Lisa del Giocondo (Mona Lisa), 1503–1506 und später (1510?)
 Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 779







Wenn er zusagt, wollen wir ihm die Erfindung, das heißt die Idee, das Thema und die Zeit der Ablieferung überlassen. Aber sollte er sich sträuben, so versucht wenigstens, ihn dahin zu bringen, dass er uns ein kleines Madonnenbild male, fromm und süß, wie es der ihm eigenen Art entspricht. Und dann bittet ihn, er möge uns eine neue Skizze unseres Porträts schicken, denn Seine Hoheit, unser Herr Gemahl, hat das Bildnis verschenkt, das Leonardo hier ließ.“

Es mutet auf den ersten Blick merkwürdig an, dass Leonardo für die Mantuaner Markgräfin, die profilierteste Auftraggeberin der Renaissance, selbst dann nicht arbeiten wollte, als ihm die Auswahl des Bildthemas völlig freigestellt und sogar der Liefertermin offen gelassen wurde. Zur gleichen Zeit lebte Leonardo nachweislich von den Ersparnissen, die er vor seiner Abreise aus Mailand auf sein Florentiner Konto überwiesen hatte. Offenbar zog der heute vor allem als Maler bekannte Künstler es vor, eben jene „wissenschaftlichen“ Studien zu betreiben, die ihm kein Geld einbrachten und zudem von seinen Zeitgenossen eher belächelt wurden. Angesichts dieser Situation ist es um so erstaunlicher, dass Leonardo im Frühjahr 1503 von Francesco del Giocondo (1460–1539) den Auftrag übernahm, das Bildnis seiner Frau Lisa Gherardini (1479–nach 1551?), die sogenannte *Mona Lisa*, zu malen (Kat. XXV/Abb. S. 235). Möglicherweise erklärt sich auch dieser Auftrag aus ähnlichen persönlichen Kontakten, wie sie für andere Werke Leonardos (*Porträt der Ginevra de' Benci* und *Anbetung*) wahrscheinlich sind. Die Familie Giocondo gehörte derselben Gesellschaftsschicht an wie Leonardo selbst, und Ser Piero da Vinci, Leonardos Vater, war mit Personen bekannt, die wiederum in einem engen Verhältnis zu Francesco del Giocondo standen. Zudem befand sich die Familienkapelle der Giocondo in der SS. Annunziata in Florenz, in eben jener Kirche also, für die Leonardo zu Beginn seines zweiten Florentiner Aufenthalts den Karton mit der Anna Selbdritt begonnen hatte.

Über die konkreten Entstehungsbedingungen der *Mona Lisa* sind wir vergleichsweise gut informiert. Lisa del Giocondo wurde 1479 als Tochter von Antonmaria Gherardini geboren und hatte am 5. März 1495 Francesco del Giocondo geheiratet, den 1460 geborenen Spross einer wohlhabenden Familie von Florentiner Seidenhändlern. Von diesem Mann können wir annehmen, dass er im Gegensatz zur Markgräfin Isabella d' Este (s. o.) nicht nur aus einer Laune heraus ein beliebiges Kunstwerk bestellte. Tatsächlich waren bei stadtbürgerlichen Auftraggebern in der Regel bestimmte Motive für die Bestellung konkreter Kunstwerke ausschlaggebend. Das gilt auch für das *Porträt der Mona Lisa*. Francesco del Giocondo hatte im Frühjahr 1503 ein neues Haus für seine junge Familie erworben und Lisa einige Monate zuvor ihren zweiten Sohn Andrea zur Welt gebracht – im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts Gründe für die Bestellung eines Porträts. Zudem muss die Geburt Andreas im Falle der Familie Giocondo eine ganz besondere Bedeutung gehabt haben. Die Kinder- und Kindbettsterblichkeit zu jener Zeit war sehr hoch, und dieser Umstand dürfte Francesco und Lisa del Giocondo besonders schmerzlich bewusst

gewesen sein. Vor seiner Verbindung mit Lisa hatte Francesco bereits zwei Ehefrauen verloren, und zwar jeweils ungefähr ein Jahr nach der Heirat. In einem Fall erfolgte der Tod der Gattin sogar kurz nach der Geburt eines Kindes. Diese Todesfälle lassen vermuten, dass die beiden ersten Frauen Francescos direkt im Kindbett oder in den ersten Wochen nach der Niederkunft verschieden waren. Francescos dritte Frau, Lisa, hatte offenbar die Geburt ihres ersten Sohnes Piero (1496) gut überstanden, doch dann im Jahre 1499 eine Tochter im Kindbett verloren. Geburt war also für die Familie del Giocondo eine tragisch vorbelastete Angelegenheit. Als daher im Frühjahr 1503, etwa vier Monate nach der Geburt Andreas, Mutter und Kind wohl auf waren, durfte Francesco annehmen, dass beide das freudige Ereignis gut überstehen würden. Diese Hoffnung war mit großer Wahrscheinlichkeit ein Motiv für Francesco, anlässlich der Ausstattung des neuen Hauses ein Porträt seiner Ehefrau zu bestellen. Allerdings sollte das Porträt Lisa del Giocondos seinen Bestimmungsort nie erreichen, denn Leonardo vollendete das Bildnis wahrscheinlich erst einige Jahre später, wohl gegen 1510, als er schon nicht mehr in Florenz weilte.

Leonardo orientierte sich in der formalen Anlage der *Mona Lisa* zunächst deutlich an Beispielen der Florentiner Porträtmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Das Halbfigurenbildnis ist zu etwa zwei Dritteln dem Betrachter zugewandt, eine bisweilen von Säulen gezielte Brustbildung bildet den Übergang zu einer Hintergrundlandschaft.

Formal ähnliche Brustbildnisse junger Frauen aus der Zeit vor 1500 sind beispielsweise vom „Meister von Santo Spirito“ (Abb. S. 241) und von Lorenzo di Credi bekannt (Abb. S. 242). Diese beiden Porträts wiederum verarbeiteten ältere flämische Prototypen wie etwa das heute verschollene Bildnis der Isabella von Portugal des Jan van Eyck (Abb. S. 232). Doch über seine Vorbilder ging Leonardo weit hinaus: Das Porträt der Lisa del Giocondo ist sehr viel größer als die bekannten flämischen Prototypen, und es über-



Meister von Santo Spirito (?), **Frauenporträt**, um 1490
Tempera auf Holz, 45 x 29 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



trifft in seinen Dimensionen auch die meisten Beispiele der zeitgenössischen Florentiner Malerei. Im Porträt der *Mona Lisa* rückt die Dargestellte zudem näher an den vorderen Bildrand, der geringere Abstand zum Betrachter steigert die Intensität des Bildeindrucks, und der Landschaftshintergrund suggeriert größere räumliche Tiefe und atmosphärische Dichte. Zerklüftete Gebirgszüge verlieren sich dort in der Ferne vor einem grünblauen Himmel. Die karge Landschaft lässt auf der linken Seite einen Weg erkennen und auf der rechten einen ausgetrockneten Flusslauf, dessen Beziehung zu einem weiter oben gelegenen Wasserreservoir nicht ganz klar ist.

Die einzelnen Elemente der vegetationslosen Landschaft erinnern an ähnliche Felsformationen in religiösen Bildern,

die Leonardo selbst kurz zuvor in Gestalt der *Madonna mit der Spindel* begonnen hatte. Überhaupt ist die formale Verwandtschaft der *Mona Lisa* mit Madonnenbildern (Abb. S. 233) nicht von der Hand zu weisen, was auch für andere Frauenporträts der Renaissance gilt. Die Mutter Gottes galt als Vorbild jeder ehrbaren Frau, und die formalen Parallelen zwischen Madonnenbildern und Porträts korrespondieren mit diesem Umstand. Das Lächeln der *Mona Lisa* ist mit dem Lächeln der Maria verwandt, und es gehörte als solches zum Standardrepertoire der Maler des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Zudem entsprach dieses Lächeln einem zeitgenössischen Topos weiblichen Liebreizes: In der Schönheit heiter und dezent lächelnder Gesichtszüge spiegelte sich die Schönheit und damit die Tugend der Frau. Schönheit sei Ausdruck eines tugendhaften Charakters, die schöne äußere Form schmücke die Tugend – so die von Leonardo bereits im *Porträt der Ginevra de' Benci* thematisierte Ansicht der Zeitgenossen. Eine Anspielung auf die Tugend der dargestellten jungen Frau mag man zudem auch in der Handhaltung der Lisa del Giocondo erkennen (Abb. S. 238/239), denn die übereinander gelegten Hände galten in zeitgenössischen Traktaten als Hinweis auf eine sittsame Lebensführung bei Frauen.

Lorenzo di Credi, **Frauenporträt**, um 1490
Tempera auf Holz, 75 x 54 cm. Forlì, Pinacoteca Civica

Die Ausdruckskraft der *Mona Lisa* beruht nicht allein auf einer Weiterentwicklung älterer Porträtformeln, sondern auch auf einer akribischen Detailgestaltung. Ein hauchdünner Schleier bedeckt das frei fallende Haar; das dunkle Gewand weist vor allem unterhalb des Brustausschnitts zahlreiche Stickereien und senkrechte Fältchen auf. Dem schwer wirkenden Stoff der senffarbenen Ärmel hat Leonardo den Schimmer natürlichen Glanzes verliehen. Vor allem in der Ausführung des Gesichts und der Hände führen zahlreiche Schattierungen zu einem sehr plastischen Gesamteindruck. Die suggestive Wirkung des Porträts beruht größtenteils auf dieser Plastizität sowie auf dem kunstvoll inszenierten Bildlicht, das über der Hintergrundlandschaft liegt und die Dargestellte plastisch hervortreten lässt.



Diese Subtilität der Licht- und Schattenwerte war seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vor allem aus der Ölmalerei flämischer Künstler bekannt, deren Bildnisse eine größere Ausdruckintensität aufwiesen als vergleichbare Florentiner Porträts.

Die Ausdruckskraft der nordischen Bildnisse dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass Leonardo sich in seinem Malereitratat ausführlich mit Licht und Schatten auseinandersetzte. In diesem Zusammenhang sind auch einige formale Gestaltungselemente der *Mona Lisa* zu verstehen. Gedanken zu Licht und Schatten hatte Leonardo schon ab circa 1490 entwickelt (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 646, 648–662 u. Kap. 16) und dann besonders seit seiner Rückkehr nach Florenz im Jahre 1500 intensiviert. So beschreibt er um 1505 in seinem Malereitratat den Effekt frontal einfallenden Lichts auf die Schattierung eines Gesichts (Abb. S. 244). Diese Beschreibung kommt der Beleuchtung von *Mona Lisas* Stirn, Nase und Kinn sowie den korrespondierenden Schattierungen ihres Gesichts tatsächlich recht nahe: „Die Kehle oder sonst eine senkrechte Fläche, die einen Vorsprung über sich hat, wird dunkler sein als die vertikale Vorderseite dieses vorspringenden Teiles selbst.

Raffael, **Dame mit dem Einhorn**, um 1505/06
Öl auf Leinwand, auf Holz übertragen, 67 x 56 cm. Rom, Galleria Borghese



auf das entsprechende Objekt zu verhindern, sodass sich folgender Beleuchtungseffekt ergebe: „[...] dann wird man hier die Seitenflächen der Gesichter an der Dunkelheit der ihnen gegenüber befindlichen Mauerwände teilhaben sehen, und so auch die Seitenflächen der Nase. Die ganze Vorderseite des Gesichtes aber, die der Straßenmündung zugewandt ist, wird beleuchtet sein.“ Anschließend beschreibt Leonardo die Wirkung der indirekten, trotz der Dachtraufen und Wände eindringenden Lichtstrahlen, die von den Häusern und vom Straßenbelag abprallen und als vermindertes Licht auf das Gesicht treffen: „Hierzu wird die Anmut der Schatten kommen, die, mit angenehm allmählichem Sich-Verlieren, gänzlich aller scharfen Grenzen bar sind. Es wird dies seine Ursache in dem langen Streif des Lichtes haben [...]. Und dieser lange Streif [...] bewirkt, dass diese Schatten ganz allmählich in Helligkeit übergehen, bis sie über dem Kinn mit nicht mehr wahrnehmbarer Dunkelheit enden“ (TPL 422).

Tatsächlich entspricht die Verteilung der Schatten im Gesicht der *Mona Lisa* recht genau diesen Beobachtungen aus dem Malereitratat, auch wenn die räumliche Position der in einer offenen Loggia sitzenden jungen Frau schwer mit der Stellung einer Person auf offener Straße zu vergleichen ist. Allerdings stellt sich angesichts dieses Unterschieds zwischen den Anweisungen des Malereitratats und der im Bild wiedergegebenen Situation die Frage, ob Leonardo im Porträt der *Mona Lisa* bestimmte Beleuchtungsbedingungen künstlich zu simulieren versuchte, die in Lisas Loggia real gar nicht geherrscht haben

[...] Du siehst, dass nach a keine Stelle des Himmelsbogens *f-k* hinleuchtet. Nach b leuchtet das Stück *i-k* hin; nach c das Stück *h-k*; nach d das Stück *g-k* und nach e endlich das ganze Stück *f-k*. – So wird also die Brust von gleicher Helligkeit sein, wie Stirn, Nase und Kinn“ (TPL 466/ McM 523).

Zur selben Zeit schilderte Leonardo auch die besonderen Beleuchtungsbedingungen einer nach Westen gerichteten Straße unter den Strahlen der von Süden einfallenden Mittagssonne. Hierbei habe, so Leonardo, die Höhe der Häuserwände den direkten Einfall des Sonnenlichts auf die Wände selbst und

konnten. Tatsächlich entspricht die Ausleuchtung des Gesichts keineswegs der natürlichen Beleuchtung einer Loggia, die den größten Teil ihres Lichtes von der zur Landschaft hin offenen Seite bekommen müsste. Im Porträt wird Lisa jedoch von einer Lichtquelle beschienen, die sich links oben über dem Bildrand und in nicht allzu großer Entfernung von der Bildfläche befindet. Die Ausleuchtung des Antlitzes, dem vornehmlichen Träger des seelischen Ausdrucks, erweist sich somit als ein künstliches Arrangement, das die Bedeutung einer besonders gewollten Licht- und Schattengebung im künstlerischen Denken Leonardos belegt. Die artifiziell geschaffene Situation und die expressive Gestaltung durch unzählige Schattierungen erhielten somit Vorrang vor den natürlichen Lichtbedingungen der dargestellten Wirklichkeit. Es ging also in Leonardos Malerei nicht mehr nur um die exakte Wiedergabe der Natur, sondern auch um einen malerischen, autonomen Effekt, der im Falle der *Mona Lisa* dem Ausdruckswert des Porträts diene. Vor allem in dem später entstandenen *Johannes dem Täufer* sollte Leonardo diesen aus Licht- und Schattengebung resultierenden Ausdruckswert noch steigern (s. Kap. X).

Das Bildnis der *Lisa del Giocondo* hat im Übrigen noch vor seiner Fertigstellung die Florentiner Malerei maßgeblich beeinflusst. Der junge Raffael, der mehrfach in Leonardos Werkstatt weilte, übernahm das Darstellungsschema des älteren Meisters sofort und schuf ausgehend von der *Mona Lisa* eine für Jahrzehnte gültige Porträtauffassung. Beispiele hierfür sind die *Dame mit dem Einhorn* (Abb. S. 243), das wenig später entstandene *Porträt der Maddalena Doni* (Abb. S. 12) sowie weitere Bildnisse der folgenden Jahre wie beispielsweise die sogenannte *La Velata* und das *Porträt Baldassarre Castigliones*. Kein Werk Leonardos hat mehr Einfluss auf die Entwicklung seiner Gattung ausgeübt als die *Mona Lisa*. Sie wurde zum Inbegriff des neuzeitlichen Porträts und gilt vielleicht aus diesem Grund nicht nur als das Abbild einer wirklichen Person, sondern auch als ein ideales Bildnis.

*Leonardo beginnt mit dem Innern, dem Räumlich-Seelenhaften,
nicht mit abgewogenen Umrisslinien, und legt zuletzt
– wenn er es überhaupt tut und das Bild nicht unvollendet lässt –
die farbige Substanz wie einen Hauch über die eigentliche,
körperlose, ganz unbeschreibliche Fassung des Bildes.*

OSWALD SPENGLER, 1917

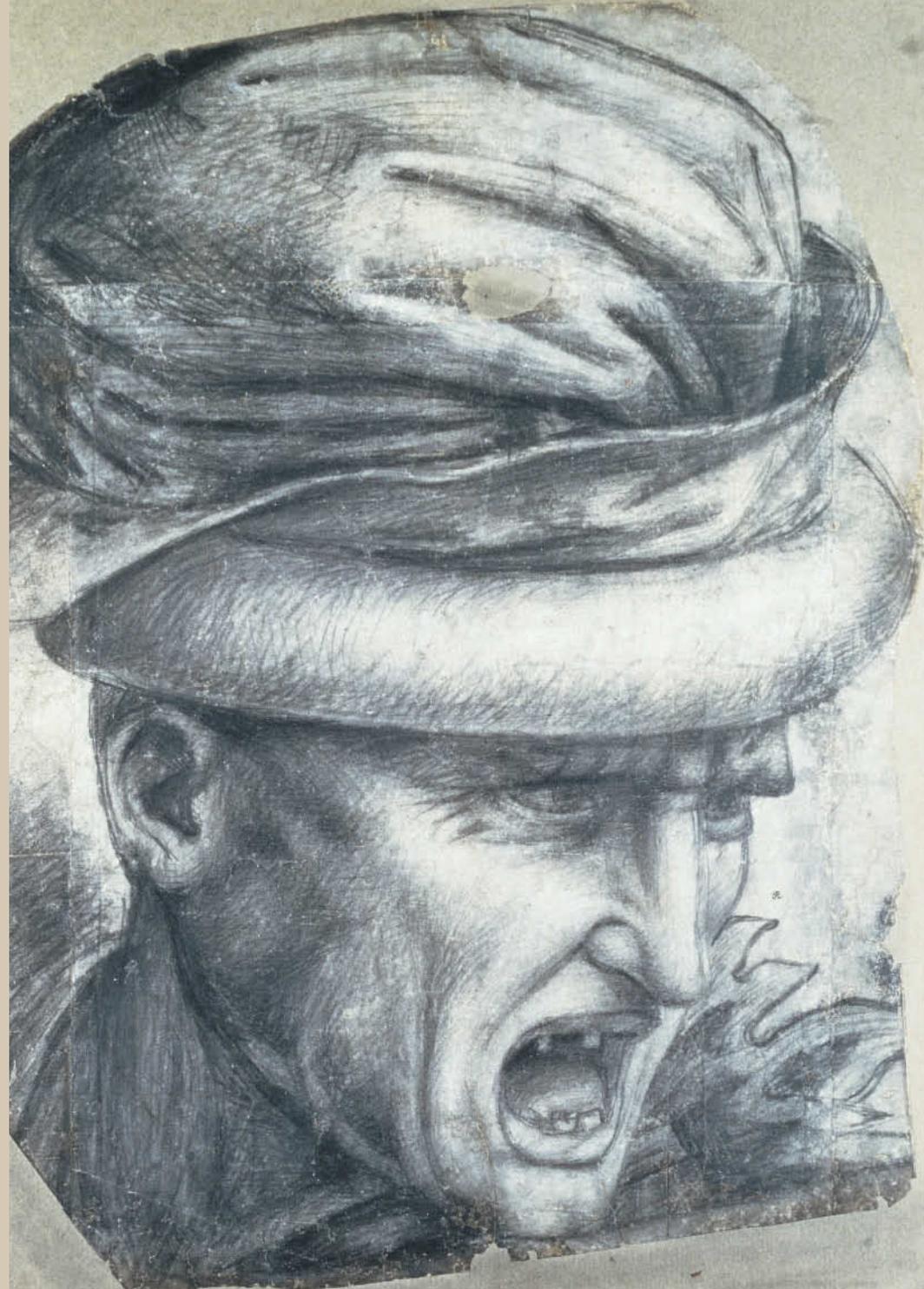
VIII.

Leonardo in Florenz: Schlachten- bilder und „Muskelrhetorik“

1504–1506

Vinci aber, dessen Malerei ein Maß an Verstand zu erkennen gibt, das bisher unerreicht geblieben ist; dessen Zeichnung uns, als erste in Europa, den Eindruck vermittelt, keinerlei Hindernisse zu kennen (wie bei den chinesischen oder japanischen Malern), dieser Vinci hielt drei seiner Werke für wesentlich: das Reiterstandbild des Francesco Sforza, das „Abendmahl“ und die „Anghiarischlacht“.

ANDRÉ MALRAUX, 1951



Die Malerei der Hochrenaissance erreichte ihren Höhepunkt bekanntlich mit jenen Bildern, die zwischen 1508 und 1527 im päpstlichen Rom entstanden, doch die Wurzeln des neuen Stils reichen in die Jahre 1504 bis 1506 zurück, als Leonardo, Michelangelo und Raffael für einen kurzen Moment gleichzeitig in Florenz arbeiteten. Raffael, der jüngste des Dreigestirns, nahm die Anregungen des älteren Leonardo begierig auf, zunächst in Porträts und in seinen Bildern der heiligen Familie (s. Kap. VII) sowie später in seinen römischen Werken (s. Kap. IX). Weniger harmonisch und von einem einseitigen Geben des älteren Künstlers bestimmt war das Verhältnis zwischen Leonardo und Michelangelo. Tatsächlich scheint sich zwischen den beiden nicht nur eine fruchtbare Konkurrenz, sondern auch eine ausgeprägte Feindschaft entwickelt zu haben, wovon schon die frühen Biografen ausdrücklich sprechen. Unter den Vorzeichen dieses künstlerischen Konkurrenzkampfes standen auch die Arbeiten der beiden Künstler für den Großen Ratssaal im Palazzo Vecchio in Florenz, zwei monumentale Wandbilder, mit denen die republikanische Florentiner Regierung an die größten militärischen Triumphe in der Geschichte ihrer Stadt erinnern wollte.

Das von Leonardo im Herbst 1503 begonnene und im Frühjahr 1506 unvollendet zurückgelassene Gemälde schilderte in überlebensgroßen Figuren die Anghiarischlacht, einen 1440 erfochtenen Sieg der Florentiner und ihrer päpstlichen Alliierten über die Mailänder Truppen nahe des toskanischen Städtchens Anghiari. Eine der wichtigsten Episoden dieser Schlacht war die Eroberung der gegnerischen Fahne, die auch Leonardo zum Gegenstand seines Bildes machte (Abb. S. 249). Unmittelbar neben die Komposition Leonardos hätte Michelangelos sogenannte *Cascinashlacht* platziert werden sollen, die Darstellung eines Alarms, der die Florentiner im Juli 1364 vor dem anrückenden Feind warnte und zum siegreichen Ausgang des Scharmützels beitrug (Abb. S. 254/255). Die beiden nur durch zeitgenössische Kopien bekannten Bilder wären die beeindruckendste malerische Gestaltung eines öffentlichen Innenraums des frühen 16. Jahrhunderts geworden. Vergleichbare monumentale und dramatische Profangemälde existierten damals noch nicht, beide Gemälde wären nach ihrer Fertigstellung ein Novum gewesen. Selbst die heute erhaltenen Kopien – zumeist Produkte mittelmäßiger Maler – vermitteln noch jene Dynamik und Dramatik, die später prägend für die Gattung der „Historienmalerei“ werden sollte.

In ihrer Art außergewöhnlich waren bereits die Auftragsbedingungen für Leonardos *Anghiarischlacht*, über die wir durch ein Dokument vom 4. Mai 1504 recht gut informiert sind. Die genauen Bestimmungen der Auftraggeber nehmen indirekt auf den bereits von Novellara geschilderten Lebensstil Leonardos und auf seine langsame Arbeitsweise Rücksicht. Der Beginn dieses denkwürdigen Dokuments lautet: „Die großmütigen und erlauchten Herren, Priori di Libertà und Gonfaloniere di Giustizia des Florentiner Volkes, stellen fest: Da Leonardo di Ser Piero da Vinci sich vor mehreren Monaten verpflichtet hat, ein Bild für den großen Ratssaal zu malen, und da diese Malerei von besagtem Leo-



**Anghiarischlacht, Kopie nach Leonardos Wandgemälde
(Tavola Doria), 1504–1506**

Öl auf Holz, 85 x 115 cm. Privatsammlung

Seite 247

Leonardo?, **Teil des Kartons für die Anghiarischlacht?
(Kopf Niccolò Piccininos), 1504**

Schwarze Kreide, 38,6 x 50,4 mm. Oxford, Ashmolean Museum

nardo bereits auf einem Karton begonnen wurde, und da er dafür auch schon 35 Golddukat in Gold empfangen hat, wünschen die vorgenannten großmächtigen Herren, dass dieses Werk so schnell wie möglich zu seinem gewünschten Ende gebracht werde und dass dem genannten Leonardo dafür von Zeit zu Zeit etwas Geld ausgezahlt werde. Deshalb beschließen die besagten großmächtigen Herren, dass der genannte Leonardo bis Ende Februar des kommenden Jahres 1505 den genannten Karton ganz und vollständig gemalt und ihn zu ganzer Vollkommenheit gebracht haben muss – unter Ausschluss jeder Ausnahme und jedes Vorwandes – und dass dem genannten Leonardo für jeden Monat 15 Golddukat gegeben werden, wobei als Beginn des ersten Monats der vergangene 20. April angesehen werden soll.“



Leonardo hatte also etwa ein halbes Jahr nach Arbeitsbeginn bereits einen Teil des Entwurfs in Gestalt eines Kartons vollendet, doch trauten die Auftraggeber dem als unzuverlässig bekannten Künstler nicht. Daher verbaten sie sich jede Ausrede, die den weiteren Verlauf der Arbeiten hätte stören könnte. Anschließend erinnerten die Auftraggeber den Künstler außerdem an die bei Vertragsbruch drohenden finanziellen Konsequenzen. Zudem wiesen sie darauf hin, dass ihnen im Falle einer Fristverletzung ein eventuell schon fertiger Teilentwurf auszuhändigen sei, wobei zwischen den Zeilen anklingt, dass dann ein anderer Künstler die Ausführung des Wandbildes übernehmen könnte: „Für den Fall, dass der besagte Leonardo in dem genannten Zeitraum den genannten Karton nicht vollendet hat, dann können ihn die vorgenannten großmächtigen Herren mit allen geeigneten Mitteln zur völligen Erstattung all jener Gelder zwingen, die er für solches Werk bis zu besagtem Tag erhalten haben würde. Und der genannte Leonardo

müsste den bis dahin geschaffenen Teil des Kartons den besagten Herren überlassen und sich verpflichten, bis zu dieser Zeit die Zeichnung für den genannten Karton geliefert zu haben.“

Da auch die Vertreter der Florentiner Regierung wussten, dass Künstler ihre terminlichen Verpflichtungen häufig nicht einhielten und zudem für Vertragsverletzungen oft gar nicht wirksam sanktioniert werden konnten, schlugen sie im nächsten Abschnitt des genannten Dokuments einen mildereren Ton an. So gestanden sie Leonardo die Möglichkeit zu, bei einer Überschreitung der Frist für die Fertigstellung des Kartons gleich das Wandbild zu beginnen: „Und es könnte sein, dass es dem genannten Leonardo besser passen würde, den Teil, den er auf besagtem Karton fertig gezeichnet hatte, auf der Wand anzufangen und in Farbe zu malen. Deshalb sind besagte großmächtige Herren einverstanden, ihm in diesem Fall jeden Monat das Gehalt zu zahlen, das für solche Malerei

angemessen ist und über das sie sich mit besagtem Leonardo dann verständigen werden. Und wenn also der genannte Leonardo Zeit zur Bemalung der besagten Wand aufwendet, so sind die genannten großmächtigen Herren damit einverstanden, die oben genannte Frist, in der besagter Leonardo den Karton zu vollenden verspricht, ihm dergestalt und bis zu dem Termin hinauszuschieben und zu verlängern, wie besagte großmächtige Herren und besagter Leonardo sich dann darüber einigen werden.“

Schließlich räumten die Auftraggeber dem Künstler sogar ein, er könne den Karton nach Belieben vollenden, und zudem verpflichteten sie sich, einen ganz fertiggestellten Karton auf keinen Fall einem anderen Maler für die Übertragung auf die Wand zu überlassen. Es dürfe daher auch geschehen, „dass Leonardo, falls er während der für die Vollendung des Kartons vorgesehenen Zeit keine Gelegenheit hätte, auf besagter Wand zu malen, gemäß der oben genannten Verpflichtung weiter an der Vollendung jenes Kartons arbeite. Dann sind besagte großmächtige Herren damit einverstanden, dass sie den gezeichneten und vollendeten Karton nicht einem anderen zum Malen übergeben und ihn auch ohne ausdrückliche Zustimmung des besagten Leonardo in keiner Weise für andere Zwecke verwenden können und, dass sie vielmehr solche Malerei von besagtem Leonardo beenden lassen würden [...]“

Im ersten Teil der Abmachung versuchten die Auftraggeber also, dem als unzuverlässig geltenden Leonardo verbindliche Vorgaben zu machen, im zweiten Teil jedoch räumten sie ihm einen größeren Spielraum ein, um ihn enger an seine Verpflichtung zu binden. Letztlich waren allerdings diese subtilen Bemühungen nicht von Erfolg gekrönt. Leonardo begann zwar das Wandbild, doch verwendete er dabei eine experimentelle Maltechnik, die zum vorzeitigen Ruin des Werkes führte. Als schließlich lukrative Aufträge des französischen Königs winkten, verließ er seine Vaterstadt, um erneut in Mailand sein Glück zu suchen (s. Kap. IX).

Wie im Fall vieler anderer Dokumente und Verträge jener Zeit erfahren wir auch aus dem oben zitierten Text nichts über die eigentliche Bildgestalt der Anghiarischlacht. Mitteilungen darüber müssen separat erfolgt sein, wofür es in diesem Fall sogar konkrete Hinweise gibt. So wissen wir aus einem Blatt des Codex Atlanticus, dass Leonardo konkrete Informationen über den Verlauf der Schlacht bei Anghiari erhalten hatte (RLW § 669). Diese Anweisungen setzte er aber nur zu einem geringen Teil in seinem Entwurf um. Weitere Zeugnisse für Leonardos Abweichungen von einer ursprünglichen Planung sind seine vorbereitenden Skizzen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 42–55; Abb. S. 256, 261, 269). Aus ihnen geht hervor, dass der Künstler zunächst an eine breit angelegte Komposition mit der Darstellung mehrerer Ereignisse gedacht hatte. Zu beiden Seiten des Kampfes um die Fahne waren offenbar verschiedene Gefechte zwischen Fußsoldaten und kleineren Reitertrupps vorgesehen und ganz rechts die Ankunft einer Kavallerieabteilung (Abb. S. 261). Sowohl in seinem Entwurfskarton als auch im ausgeführten Wandbild schuf Leonardo

Ambrogio Lorenzetti
Allegorie der schlechten Regierung (Detail mit der Personifikation des Furor), 1337–1340
 Fresko. Siena, Palazzo Pubblico

dann jedoch keineswegs die vorgesehenen Episoden, sondern nur eine einzige zentrale Kampfszene. Lediglich bei der Gestaltung der Physiognomien der einzelnen Reiter folgte er etwas genauer seinen Vorstudien (Abb. S. 253). Tatsächlich entsprechen die Gesichtszüge von zwei Kriegern exakt dem ausgeführten Gemälde.

Die noch erhaltenen Kopien der *Anghiarischlacht* (Abb. S. 254/255) zeigen in erster Linie vier wutentbrannt um den Besitz einer Fahne kämpfende Reiter. Bei den „dramatis personae“ handelt es sich auf der linken Bildseite um Francesco Piccinino und seinen Vater Niccolò, die beiden Anführer des Mailänder Heeres. Ihnen gegenüber befinden sich Piergiampaolo Orsini und Ludovico Scarampo, zwei Protagonisten der alliierten päpstlichen und Florentiner Truppen, die siegreich aus dem Kampf hervorgingen und mit denen sich der zeitgenössische Betrachter hätte identifizieren können. Die beiden Reiter links weisen zornige und geradezu verzerrte Gesichtszüge auf. So ist in einer Teilkopie sehr eindrucksvoll die von einem lauten Schrei entstellte Physiognomie Niccolò Piccininos überliefert (Abb. S. 247), während der von Wut gezeichnete Gesichtsausdruck seines Sohnes Francesco bereits in den Gesamtkopien deutlich wird. Im Falle Francescos tritt neben die bestialisch entstellte Physiognomie auch eine Drehung des Oberkörpers, wobei sein Rumpf mit dem Leib des Pferdes zu verwachsen scheint. Mensch und Tier werden zu einer einzigen Kreatur, deren unkontrollierte Wut in einem widernatürlich verdrehten Leib ihren angemessenen Ausdruck findet. Diese körperliche Einheit musste den zeitgenössischen Betrachter an den Kentauren erinnern, ein Mischwesen, dessen menschlicher Oberkörper auf einem tierischen, vierbeinigen Unterkörper ruht. Bekanntlich galt dieses Mischwesen in den mythografischen Überlieferungen des Mittelalters als negative Erscheinung und in anderen Quellen wie beispielsweise in den *Etymologiae* Isidors von Sevilla (um 530–653) aus der Zeit um 630 als Prototyp des von tierischen Instinkten geleiteten Kämpfers. Leonardos kentaurenhafte Gestaltung Francescos sollte zweifellos an diese bestialisch konnotierte Figur erinnern. Auch die zunächst merkwürdig anmutende leibliche Einheit von Pferd und Reiter verweist auf den tierisch-triebhaften Charakter Francescos, auf sein zorniges und martialisches Wesen, das auch in zeitgenössischen Quellen Erwähnung findet.

Es dürfte in diesem Zusammenhang auch kein Zufall sein, dass in einem der bekanntesten Rathausbilder der Toskana, in Ambrogio Lorenzettis (tätig 1319–1348) *Allegorie der schlechten Regierung* im Palazzo Pubblico zu Siena (1337–1340), die wütende Raserei (*furor*) in Gestalt eines ähnlichen Unwesens dargestellt ist. Dort nämlich hat die Personifikation des „furor“ einen tierischen Unterleib mit vier Beinen, einen menschlichen Oberkörper und den Kopf einer Bestie (Abb. S. 250). Auch an diese Figur mag Leonardo bei der Gestaltung seines Wandbildes gedacht haben. Ein solcher Bezug lag schon deshalb nahe, weil die Fresken Ambrogio Lorenzettis in Siena derselben Gattung angehören wie das Wandbild Leonardos: Der Malerei für die Ausstattung eines Kommunalpalasts.



Kopfstudien zweier Soldaten, 1503/04

Schwarze Kreide und Rötel über Metallstift, 191 x 188 mm

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1775r

Seite 254/255

Unbekannter Künstler/Peter Paul Rubens

Kopie nach Leonardos Anghiarischlacht, vor 1550 und um 1603
Schwarze Kreide, Feder, Tinte, gehöht mit Bleiweiß, überarbeitet mit Wasserfarbe,
452 x 637 mm. Paris, Musée du Louvre





Skizze zu galoppierenden Reitern und zu Fußkämpfern, um 1503/04
Rötel, 168 x 240 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12340r)

Seite 258/259

Aristotele da Sangallo, **Cascinaschlacht, Kopie nach Michelangelos Karton**, um 1542
Grisaille, 76,4 x 130,2 cm. Holkham Hall, Sammlung des Earl of Leicester

Weniger aufregend gestaltete Leonardo die Gegenpartei, die Protagonisten der Florentiner Truppen und ihrer päpstlichen Alliierten. Zwar gebärden auch sie sich keineswegs friedlich, doch die Profile ihrer Gesichter wirken weit weniger verzerrt, und ihre Körper sind nicht verdreht. Sie repräsentieren ein anderes, ausgeglichenes Ideal des Kampfens, das bereits den Zeitgenossen Leonardos weniger interessant erschien als die negativ gemeinte Verkörperung entfesselter Kriegslust auf der anderen Seite. So widmete Vasari seine Aufmerksamkeit vor allem Niccolò Piccinino und dessen Sohn Francesco. Er war von der entfesselten Wut dieser Figuren dermaßen beeindruckt, dass er die beiden kämpfenden Parteien sogar miteinander verwechselte.

Zum Ausdruck tierischer Wut gesellt sich im Übrigen noch die ikonografisch eindeutige Kennzeichnung Francesco Piccininos, dessen Ausrüstung mehrere Attribute des Kriegsgottes Mars aufweist: Der auf seiner Brust abgebildete Widder war sein Symbol-

tier, und die auf seinem Kopf plazierte Ammonshörner sowie das Widderfell auf seinem Oberkörper entstammen ebenfalls traditioneller Marsikonografie. Damit spielt die Darstellung auf den Umstand an, dass Söldnerführer wie Niccolò und Francesco Piccinino als „Kinder des Mars“ galten und dank ihrer käuflichen und daher letztlich unberechenbaren Art der Kriegführung ein denkbar schlechtes Ansehen genossen. Mars stand also für eine irrationale und besonders korrupte Form des Krieges, die dem Florentiner Ideal einer kontrollierten Auseinandersetzung entgegenstand. In Leonardos Wandbild entsprechen die weit weniger von kriegerischem Zorn entstellten, von rechts nahenden Anführer der Florentiner Truppen diesem neuen Ideal der in Florenz propagierten Kriegsführung des überlegten taktischen Kalküls: Auf einigen Kopien (Abb. S. 249) erscheint auf dem Helm der Florentiner Krieger bisweilen ein geflügelter Drache als Symbol der Besonnenheit und Klugheit („prudentia“), auf fast allen anderen die Maske der Minerva, jener Göttin also, die in der antiken Literatur als Garant einer bedächtigen Kriegsführung und als Bezwingerin des unbesonnen agierenden Mars galt. Leonardos Gemälde sollte also von der Darstellung seiner Protagonisten her eine antithetische Grundstruktur aufweisen, in der das Gute (Minerva mit „prudentia“) dem Bösen (Mars mit dem „furor“) gegenüberstand.

Das Motiv des Reiterkampfes hatte Leonardo schon vor seinen Arbeiten an der „Anghiarischlacht“ beschäftigt, so beispielsweise im Hintergrund seiner *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von 1481/82 (s. Kap. II). Ebenfalls aus den 80er Jahren stammen Zeichnungen mit Reiter- und Drachenkämpfen, deren Dynamik sich aus der Konfrontation zweier gegeneinander gerichteter Kräfte entwickelt (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 99–101; Abb. S. 256). Ähnliche Motive mit einer vergleichbaren Bewegtheit von Ross und Reiter tauchen erneut in Leonardos Entwürfen für das Trivulzio-Monument von um 1508–1511 auf (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 74–75; Abb. S. 300, 303). Leonardos frühere Darstellungen von Drachen- und Reiterkämpfen unterscheiden sich allerdings in einem wichtigen Punkt formal von der Komposition für den Kampf um die Fahne: Die einander feindlichen Reiter waren noch ein Minimum an Distanz, während sie in der *Anghiarischlacht* in einen so engen Kontakt treten, dass auch die Pferde einander zu bekämpfen scheinen.



Antike Gemme: Phaetonssturz
Umzeichnung, ehem. Medici-Sammlung



Dieses Zusammenrücken der ineinander verbissenen Tiere war wahrscheinlich eine erst spät entwickelte Modifikation der ursprünglich breiter angelegten Bildgestaltung, denn es erscheint nicht auf der ersten, sondern erst auf der zweiten der beiden eng zusammenhängenden Ideenskizzen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 42, 44; Abb. S. 461). In ihrer Formgebung geht diese Komprimierung der Komposition auf den *Sturz des Phaeton* zurück, ein aus der Antike überliefertes Motiv, das auch in Florenz in Gestalt einer Gemme bekannt war und das unter anderem zwei einander berührende Pferde zeigt (Abb. S. 257). Abgesehen von seinem formalen Reiz besaß der *Phaetonsturz* eine dezidiert moralische Konnotation: Der junge Phaeton hatte von seinem Vater Helios die Erlaubnis erhalten, einen Tag lang den Sonnenwagen zu lenken. Doch das Abenteuer nahm ein böses Ende, da der unerfahrene und übermütige Jüngling die Kontrolle über das gefährliche Gespann verlor, abstürzte und dabei den Weltenbrand entfachte. Der anmaßende junge Mann hatte sich also eine Aufgabe gestellt, die seine bescheidenen Fertigkeiten überstieg. Daher lief auch die gängigste Auslegung dieser Geschichte auf eine moralische Verurteilung von anmaßendem Handeln hinaus. Eine entsprechende Deutung klingt bereits in den *Metamorphosen* Ovids (2.19–332) an und wird auch in Dantes *Göttlicher Komödie* (*Inferno*, 17.III) sowie im 15. Jahrhundert in Cristoforo Landinos Dante-Kommentar beschrieben. Angesichts dieser dezidiert moralischen Deutungen durch prominente Florentiner Dichter mutet es wie eine Ironie des Schicksals an, dass Leonardo in seiner *Anghiarschlacht* ausgerechnet auf die Phaetonkomposition zurückgriff: Tatsächlich hatte sich der Künstler mit dem monumentalen Wandgemälde, dessen Vollendung sich aufgrund maltechnischer Probleme bald als unmöglich herausstellte, übernommen.

Auch in anderer Hinsicht ist die inhaltliche Konnotation der im Wandbild verarbeiteten Phaetonkomposition bemerkenswert, denn das Thema des Hochmuts ließe sich auf beide Parteien des Reiterkampfes anwenden: In der historischen Schlacht bei Anghiari hatten sich die Mailänder Truppen in Überschätzung ihrer Kräfte zu weit auf toskanisches Gebiet vorgewagt, und sie wurden für diesen Hochmut mit einer militärischen Niederlage bestraft. Ebenso kann man den Auftraggebern Leonardos hinsichtlich ihrer politischen Handlungen und ihres Auftrages für das Wandbild einen gewissen Hochmut vorwerfen: Im Jahre 1503 führte Florenz einen fragwürdigen Angriffskrieg gegen Pisa. Die Arnostadt selbst war der Aggressor, der sich mit seinen Kriegsplänen militärisch wie ökonomisch übernommen hatte und auf die Unterstützung der Franzosen hoffen musste. Die Deutung des Phaetonsturzes als Bestrafung für hochmütige oder vermessene Unternehmungen könnte man bei näherer Betrachtung gegen die Florentiner selbst kehren, die in ihrem Krieg gegen Pisa ausgesprochen glücklos agierten. Wie schon im Falle des *Abendmahls* lässt also die Formgebung des Bildes gewisse Bezüge zu problematischen Aspekten der Realität der Auftraggeber erkennen.



Studie mit kämpfenden Reitern und Fußsoldaten (Skizze zur *Anghiarschlacht*), 1503
Feder und Tinte, 101 x 142 mm. Venedig, Gallerie dell' Accademia, Inv. 216

Seite 262/263

Kampf zwischen Reiter und Drachen, um 1482 (?)
Griffelvorzeichnung, Feder und Pinsel auf Papier, 139 x 190 mm. London, The British Museum, Inv. 1952-10-11-2

Die formal auf den Zusammenprall der feindlichen Krieger konzentrierte Dynamik von Leonardos Wandbild ist der Komposition Michelangelos, die sich sich in einer Kopie Aristotele da Sangallos (1481–1551) erhalten hat, völlig fremd (Abb. S. 258/259). Der jüngere Künstler bevorzugte das beinahe wie ein Figurenfries wirkende Arrangement vorwiegend nackter Leiber, deren unterschiedliche Aktionen dem uneingeweihten Betrachter zunächst Rätsel aufgeben. Doch auch Michelangelo stellt ein konkretes und in den Quellen ausführlich beschriebenes Ereignis aus der Kriegsgeschichte dar: Die Florentiner Soldaten und Heerführer erfrischten sich am 28. Juli 1364 unweit des Ortes Cascina angesichts der großen Hitze in den Fluten des Arno, als die feindlichen Pisaner Truppen unversehens auftauchten. Glücklicherweise hatte sich Manno Donati, ein Florentiner Befehlshaber, nicht am allgemeinen Badebetrieb beteiligt und Alarm geschlagen. Dieser Moment ist dargestellt: Einige der badenden Soldaten entsteigen dem Wasser, andere sind bereits im

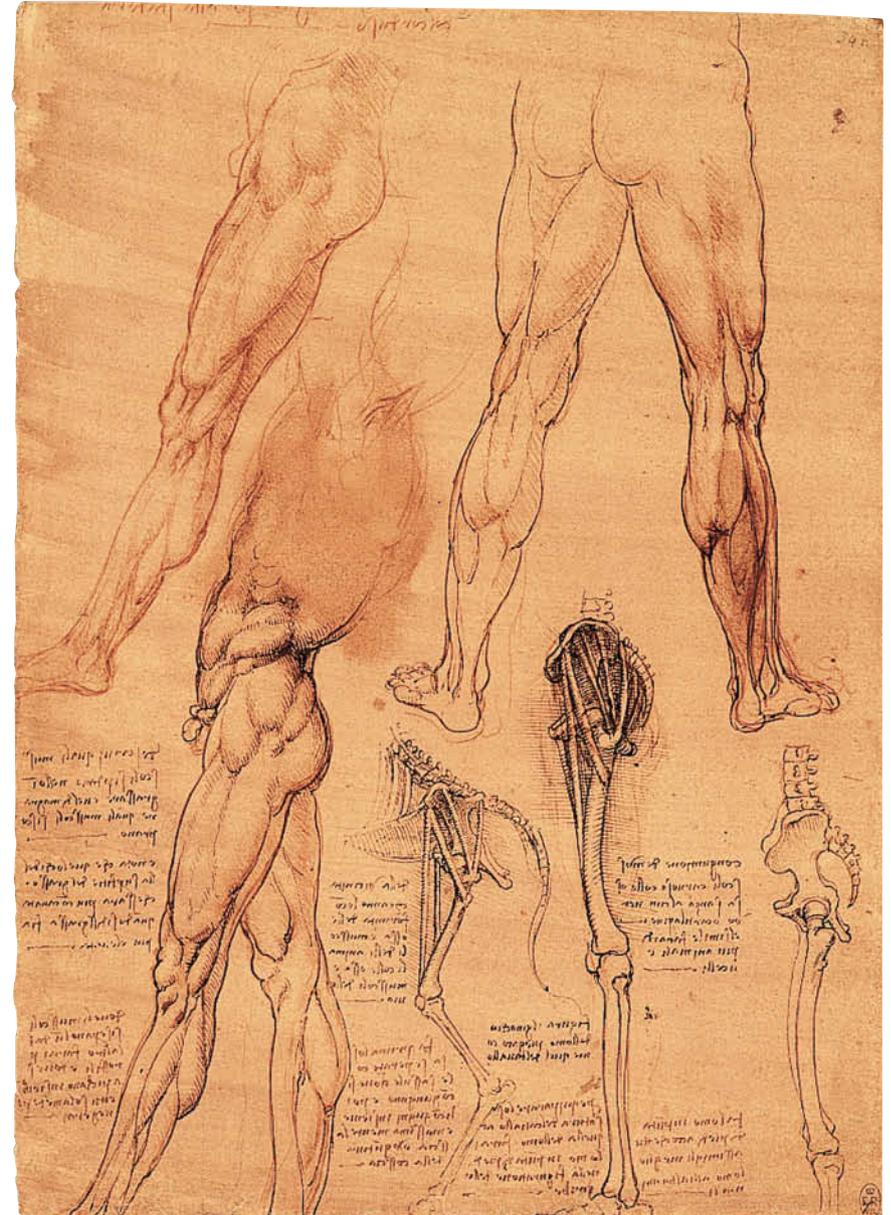


Trockenen und beginnen, mit gebotener Eile die Kleidung und Waffen anzulegen. Mehrere Figuren fallen aufgrund ihrer Detailgestaltung besonders auf, so beispielsweise ein Mann in der Mitte des Bildes, der sich ein Tuch um den Kopf schlingt. Es dürfte sich hierbei um den „condottiere“ Galeotto Malatesta handeln, den die Stadt Florenz als professionellen Heerführer angeheuert hatte. Zur Zeit des dargestellten Alarms lag er mit einem Fieber darnieder, musste geweckt werden und gab auch bald das Kommando an ein Kollektiv Florentiner Männer ab.

Der Sinn dieser Darstellung wird vor allem klar, wenn man sich noch einmal an die Bildaussage von Leonardos *Anghiarschlacht* erinnert. Denn dort wurde ja ebenso, nur drastischer, in der martialischen Gestalt Francesco Piccininos die Unzuverlässigkeit und sogar Gefährlichkeit gedungener „condottieri“ thematisiert. Michelangelo setzte diese Warnung etwas weniger dramatisch in Szene als Leonardo. Der Schwerpunkt seiner Darstellung liegt weniger auf der Thematisierung des kriegerischen „furor“ als vielmehr auf der Tugend der Wachsamkeit und damit auf der Besonnenheit. Diese Besonnenheit gelangt vor allem in der Alarm schlagenden Figur rechts oben zum Ausdruck, die wahrscheinlich Manno Donati darstellt und die auf ihrer Kopfbedeckung einen geflügelten Drachen trägt. Donati hatte trotz der großen Hitze einen kühlen Kopf bewahrt, sich weder ins Wasser noch zur Ruhe begeben und war somit in der Lage, seine Kampfgefährten vor dem anrückenden Feind zu warnen. Bezeichnenderweise wurde die Wachsamkeit dieser Figur durch ein Symboltier, den Drachen, hervorgehoben, der bereits in der benachbarten Anghiarschlacht im Sinne der „prudencia“ auftauchte. Es war also auch in Michelangelos Bild die Besonnenheit, in Form der Umsicht und Wachsamkeit, die sich, hier als alarm-schreiendes Tier, hilfreich einschaltete.

Darüber hinaus ließ Michelangelo in seiner Darstellung sogar eine gewisse Form von Bildwitz einfließen, denn der Drache hat das Maul weit aufgerissen, „al'arme“, zu den Waffen, schreiend, wie sein Träger Manno Donati. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Donatis Drache der Wachsamkeit in unmittelbarer Verwandtschaft mit dem gleichen Tier auf dem Helm Orsinis in Leonardos *Anghiarschlacht* steht. Hinsichtlich dieser Verwandtschaft könnte man sogar noch einen Schritt weitergehen. Leonardo hatte den Drachen im künstlerisch vergleichsweise anspruchslosen Profil dargestellt und seine Fantasie und Gestaltungskraft auf die Physiognomien der beiden Piccinini, der mit „Mars“ assoziierten Feldherrn, konzentriert. Michelangelo hingegen bemühte sich nicht allein um eine intensive Expressivität der einzelnen Gesichter, sondern er verlieh sogar dem Symboltier

**Anatomische Studien der Beinmuskulatur
und der Vergleich dieser Muskulatur bei Mensch und Pferd, um 1507**
Feder, braune Tusche (zwei Schattierungen) und rote Kreide
auf rot geprägtem Papier, 282 x 204 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 126251)





eine bedeutungsschwangere Mimik, ganz so, als ob er die meisterhafte Darstellung des menschlichen Gesichtsausdrucks in Leonardos *Anghiarischlacht* durch eine ebenfalls meisterhafte Darstellung tierisch entfesselter Physiognomie habe ergänzen und übertrumpfen wollen.

In der dramatischen Darstellung des kriegerischen Geschehens hätte der Kontrast zwischen den Entwürfen der beiden Künstler nicht größer sein können. Leonardo thematisierte den konzentrierten Zusammenprall gegensätzlicher Kräfte und kennzeichnete die Kriegsparteien mit erkennbaren Attributen. Michelangelo hingegen legte weniger Wert auf eine eindeutige Kennzeichnung des Bildpersonals und widmete sich um so intensiver der expressiven Gestaltung des männlichen Aktes. Dessen Ausdrucksmöglichkeiten hatte er bereits 1492 in seiner sogenannten *Kentaurenschlacht* sowie erneut in seinem 1504 fertiggestellten Marmor-David erprobt (Abb. S. 267).

Leonardo scheint diese „Muskelrhetorik“ seines noch jungen, aber schon früh erfolgreichen Konkurrenten beeindruckt zu haben: Die einzige von ihm erhaltene Zeichnung (Abb. S. 266) eines unmittelbar zeitgenössischen Kunstwerks entstand nach Michelangelos *David*. Wohl unter dem Eindruck der Aufsehen erregenden Skulptur des *David* und der expressiven Figuren der *Cascinaschlacht* begann Leonardo fast gleichzeitig oder nur wenig später ein intensives Studium muskulöser Männerakte (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 144–148, 262–263, 273–275; Abb. S. 265). Unmittelbar anschließend folgten Studien zur Anatomie des Bewegungsapparates (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 267, 270, 277–281, 290) und dann sogar eine intensive Auseinandersetzung mit allen Aspekten des menschlichen Körpers.

Diese erneute Begeisterung für die Anatomie des Menschen, die sich bisweilen in sehr expressiven Zeichnungen muskulöser Männerakte niederschlug, muss einigermaßen



Detail aus: **Zeichnung nach Michelangelos David**, um 1504

Feder, Tinte und schwarze Kreide, 270 x 201 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12591r)

Michelangelo, David, 1501–1504

Marmor, Höhe 4,10 m. Florenz, Galleria dell'Accademia

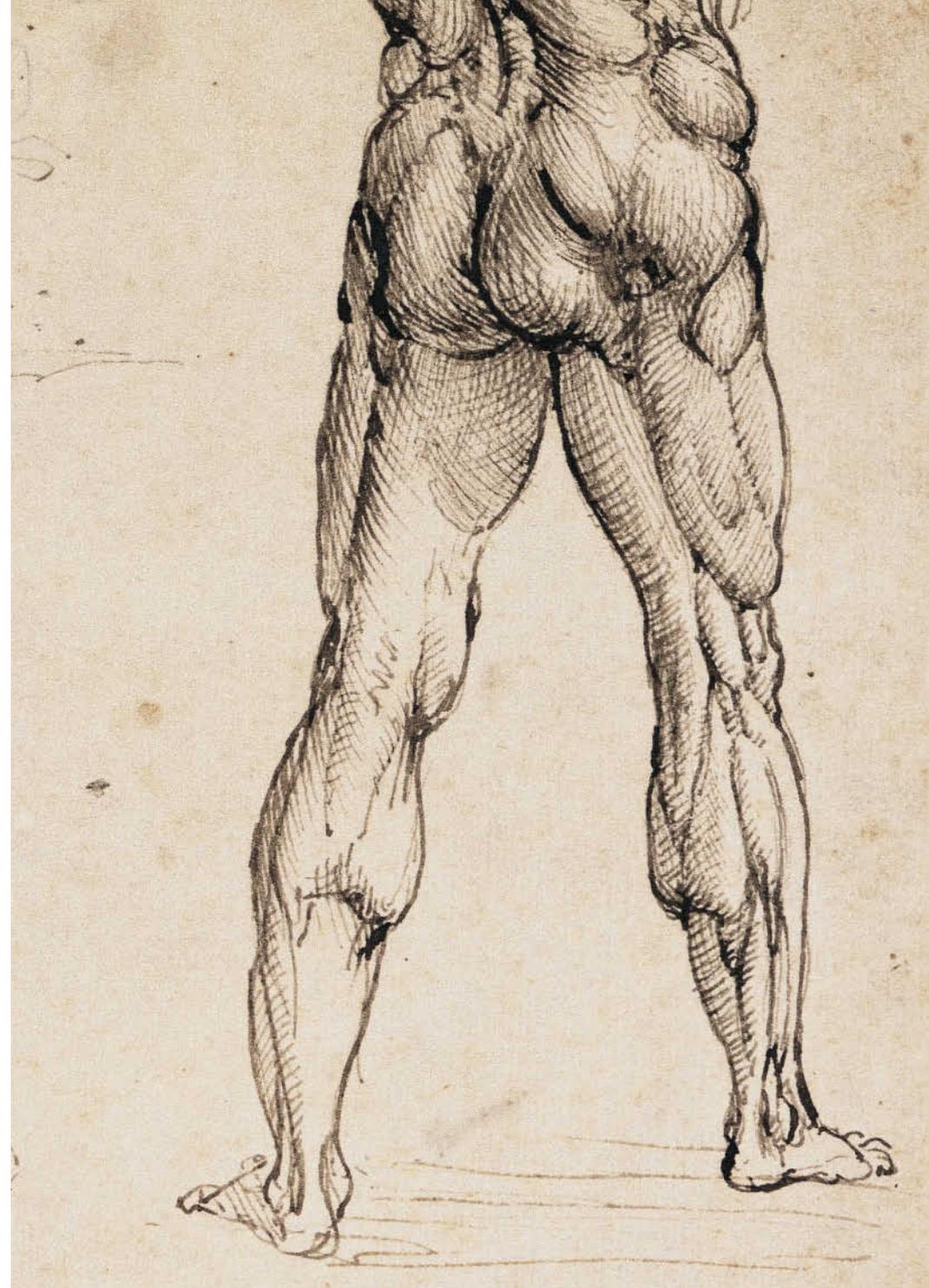
Er zeichnete dabei alle Knochen, mit denen er dann der Reihe nach alle Sehnen verband und diese mit Muskeln bedeckte, zuerst mit den am Knochen haftenden, dann die alles zusammenhaltenden und schließlich die alles bewegenden. Zu jedem Teil schrieb er eine Erklärung in entstellter Schrift, die verkehrt mit der linken Hand ist, so dass sie nur im Spiegel gelesen werden kann.

GIORGIO VASARI, 1568

überraschen, denn Leonardo hatte in den Jahren 1500 bis 1506 die Darstellung übertrieben muskulöser Männerkörper scharf verurteilt. So tadelt er jene „großen Zeichner“, die „ihre hölzernen Aktfiguren ohne Anmut machen, sodass sie eher einem Sack voller Nüsse ähneln als menschlichen Gestalten oder eher einem Bündel Rettiche als muskulösen nackten Körpern“ (RLW § 488). Wahrscheinlich hing das erneute Interesse Leonardos an expressiven Männerakten mit dem Aufstieg des jungen Michelangelo zusammen: Nicht mehr der gradlinige Figurenstil des 15. Jahrhunderts war gefragt, sondern der heroische Stil der Hochrenaissance, den der Florentiner Maler und Bildhauer mit seiner Darstellung kräftiger Männerkörper zum neuen Ideal erhob. Im Konkurrenzkampf der beiden Künstler-Giganten scheint der jüngere Künstler, Michelangelo, den älteren, Leonardo, stärker beeindruckt zu haben als umgekehrt. Wie der Reichtum muskulöser Aktfiguren in der Sixtinischen Kapelle wenige Jahre später zeigen sollte, war der eher zurückhaltende Stilmodus des Quattrocento, wie ihn Leonardo noch im *Abendmahl* vertreten hatte, nicht mehr aktuell. Ein neues, von Michelangelo geschaffenes Körperideal begann sich durchzusetzen.

Detail aus: **Studie mit nackten Soldaten und anderen Figuren**
(**Skizze zur Anghiari Schlacht**), um 1503/04

Feder und Tinte mit Spuren schwarzer Kreide auf gelblich präpariertem Papier, 253 x 197 mm
Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15577 D.C.



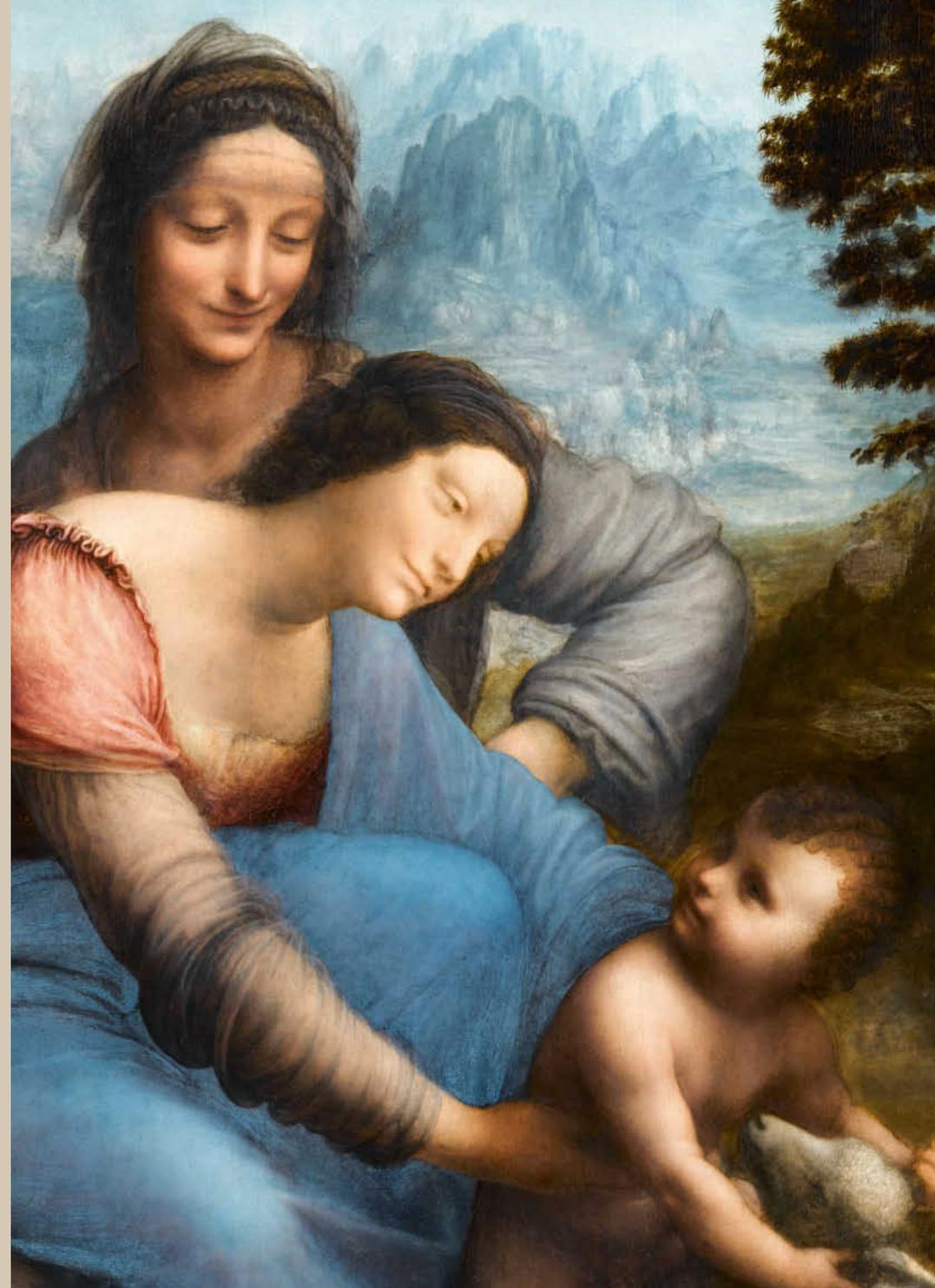
IX.

Zwischen Florenz und Mailand

1506–1510

[...] er bricht ganz plötzlich mit der traditionellen Malerei des 15. Jahrhunderts; ohne Fehler, ohne Schwächen, ohne Übertreibungen und, als geschehe es mit einem einzigen Satz, kommt er auf diesen vernünftigen und gelehrten Naturalismus, der von sklavischer Imitation ebenso weit entfernt ist wie von einem leeren und trügerischen Ideal.

EUGÈNE DELACROIX, 1860



Leonardos Beweggründe, seine Arbeiten an der *Anghiarischlacht* im Frühjahr 1506 zu unterbrechen und das Werk schließlich sogar ganz aufzugeben, waren vielfältiger Natur. Vasari berichtet von Unstimmigkeiten mit den Auftraggebern, die den Künstler mit kleinteiligen Zahlungsmodalitäten entmutigt hätten. Als weiterer Grund für den Abbruch der Arbeiten gelten maltechnische Probleme, denn auch in der *Anghiarischlacht* – ebenso wie vorher im Falle des *Abendmahls* – hatte sich Leonardo gegen eine rasche Ausführung des Bildes „a fresco“ entschieden. Der Künstler experimentierte stattdessen mit ölhaltigen Bindemitteln, um eine längere Bearbeitungszeit zu erzielen. Ein weiteres Motiv für Leonardos Abreise könnte seine inzwischen veränderte familiäre Situation gewesen sein: Am 7. Juli 1504 war sein Vater gestorben, und knapp zwei Jahre später, im April 1506 hatten ihn seine Brüder vom väterlichen Erbe ausgeschlossen, sodass die Bindungen an seine Familie und damit auch an seine Vaterstadt brüchig geworden waren. Zudem machte der seit 1503 erneut schwelende Konflikt um eine Zusatzbezahlung für die zweite Fassung der *Felsgrottenmadonna* (s. Kap. III) eine Reise nach Mailand erforderlich. Doch entscheidend dürfte gewesen sein, dass Leonardo von mehreren Auftraggebern umworben wurde und sich mehr denn je seines Wertes als gefragter Künstler bewusst war.

Schon seit Jahren verfolgte ihn Isabella d'Este mit ihren Bitten um ein Porträt oder um irgendein anderes Bild. Die Markgräfin hatte im Mai 1506 sogar Alessandro Amadori, einen Onkel Leonardos, eingeschaltet, um endlich an das Ziel ihrer Wünsche zu gelangen, doch vergebens, denn der Künstler strebte nach Höherem. Die wohl schon 1499 in Mailand geknüpften Verbindungen zu den Franzosen (s. Kap. VI) erwiesen sich als aussichtsreichere Option, denn sowohl Charles d'Amboise, der französische Statthalter in Mailand, als auch der König von Frankreich selbst zeigten großes Interesse an den Arbeiten des Florentiner Künstlers. In der Hoffnung, in die Dienste des französischen Königshauses treten zu können, erwirkte Leonardo am 30. Mai 1506 eine Beurlaubung von seinen Arbeiten am Wandbild der *Anghiarischlacht*. Eine entsprechende Abmachung verpflichtete den Künstler jedoch, sich nach drei Monaten wieder in Florenz einzufinden und bei Zuwiderhandlung den nicht unerheblichen Betrag von 150 Golddukat zu zahlen. Trotz der drohenden Konventionalstrafe hielt sich der Künstler aber nicht an den vereinbarten Termin für die Rückkehr nach Florenz. Mehrmals verschaffte er sich mithilfe der französischen Machthaber in Mailand einen Aufschub, sodass schließlich eine Erfüllung der Florentiner Verpflichtungen immer unwahrscheinlicher wurde.

Der französische König und dessen Statthalter in Mailand, Charles d'Amboise (gest. 1511), waren als Auftraggeber natürlich interessanter als die von Krisen geschüttelte und

unter Finanznot leidende Florentiner Republik oder als Isabella d'Este, die Markgräfin von Mantua, deren Wünsche nicht mit den potenziellen Aufträgen der mächtigsten Monarchie Europas konkurrieren konnten. Zudem vermittelten die Franzosen in ihrer Korrespondenz mit der Florentiner Regierung den Eindruck, dass sie ein ganz außerordentliches Interesse an Leonardo und seiner Kunst hatten. Den deutlichsten Hinweis darauf enthält ein Brief vom 16. Dezember 1506, in dem Charles d'Amboise den wütenden Florentiner „Gonfaloniere“, Piero Soderini, zu besänftigen versuchte. Soderini hatte sich am 9. Oktober 1506 bitter über Leonardos Vertragsbruch beklagt und auf dessen unerfüllte Verpflichtungen verwiesen. D'Amboise schlug daher einen versöhnlichen Ton an, versprach die baldige Abreise des Künstlers nach Florenz und pries ihn in den höchsten Tönen: „Die vortrefflichen Werke, die der Meister Leonardo da Vinci, Euer Mitbürger, in Italien und besonders in dieser Stadt [Mailand] hinterlassen hat, riefen bei allen, die sie gesehen haben, die Neigung hervor, ihn ganz besonders zu lieben, auch ohne ihn vorher gesehen zu haben. Und wir müssen zugeben, auch zu denen zu zählen, die ihn liebgewannen, ohne dass wir ihn persönlich kennengelernt hätten. Aber nachdem wir mit ihm verhandelten und aus eigener Erfahrung seine Talente (virtute) erkannten, sahen wir wahrhaft, dass sein durch die Malerei berühmter Name noch weniger hell erstrahlt, als er es aufgrund jener anderen Talente verdienen würde. Und wir müssen gestehen, dass er in einigen Dingen, die er uns auf unsere Anfrage hin zur Probe machte – sowohl in der Zeichnung als auch in der Architektur und in anderen unseren Erfordernissen – uns in einer Weise zufrieden gestellt hat, die nicht nur unseren Erwartungen entsprach, sondern uns mit Bewunderung erfüllte.“

Doch auch nach diesem Brief, der vor allem Soderini beruhigen sollte, verzögerte sich die Abreise Leonardos aus Mailand, denn nun trat der französische König Ludwig XII. persönlich auf den Plan. Am 12. Januar 1507 teilte er Francesco Pandolfini, dem florentinischen Gesandten am französischen Hof in Blois, mit, dass Seine Majestät Leonardo in Mailand zu sehen wünsche. Von diesem Wunsch, der offenbar im Befehlstone ausgesprochen worden war, berichtete Pandolfini mit folgenden Worten: „Heute vormittag, als ich mich in Gegenwart des Allerchristlichsten Königs befand, rief Seine Majestät mich zu sich und sagte: ‚Ihre Regierung soll mir schreiben. Teilen Sie ihr mit, dass ich ihren Maler, den Meister Leonardo, brauche, der sich in Mailand aufhält, denn ich wünsche, dass er für mich einige Sachen macht. Schauen Sie, dass Ihre Regierung ihn dazu bringt und ihm befiehlt, mir unverzüglich zu dienen, und dass er Mailand vor meiner Ankunft nicht verlässt. Er ist ein guter Meister, und ich möchte verschiedene Sachen von seiner Hand haben. Und schreiben Sie sofort nach Florenz, und zwar so, dass Sie des Erfolgs sicher sind, und lassen Sie mich den nach Mailand abgehenden Brief sehen.‘“

In einem zweiten Abschnitt schildert Pandolfini den Grund, warum der König Leonardo unbedingt in Mailand treffen wollte: „Und die ganze Ursache hiervon ist ein kleines

Seite 271

Detail aus: **Anna Selbdritt**, um 1502–1513 (?)
(siehe Abb. S. 281)



Gemälde von Leonardo, das vor kurzem hier eintraf und sehr bewundert wird.“ Mit diesem Gemälde ist möglicherweise die heute verlorene erste Version der *Madonna mit der Spindel* gemeint, die ihr Auftraggeber, Florimond Robertet, wohl mit nach Frankreich genommen hatte.

Schließlich berichtet Pandolfini von den genauen Absichten Ludwigs XII.: „Als ich Seine Majestät im Gespräch fragte, was für Sachen er denn von Leonardo haben wolle, erwiderte er: ‚Gewisse Madonnenbildchen und andere Dinge, was mir gerade einfallen wird. Vielleicht werde ich mich auch von ihm porträtieren lassen.‘ Im weiteren Gespräch, das ich vorsichtshalber zu Gunsten Eurer Regierung mit Seiner Majestät führte und in dem ich über Leonardos Vollkommen-

heit und über seine anderen Qualitäten räsionierte, fragte mich Seine Majestät, nachdem er mir seinen Kenntnisstand mitgeteilt hatte, ob ich Leonardo persönlich kennen würde. Und als ich antwortete, dass ich mit ihm eng befreundet sei, erwiderte er: ‚Dann schreiben Sie ihm unverzüglich ein paar Zeilen und sagen Sie ihm, er soll Mailand nicht verlassen und dass Eure Regierung ihm schreiben wird.‘ Aus diesem Grund schrieb ich dem genannten Leonardo ein paar Zeilen, und ich teilte ihm mit, wie günstig ihm Seine Majestät gesonnen sei [...].“

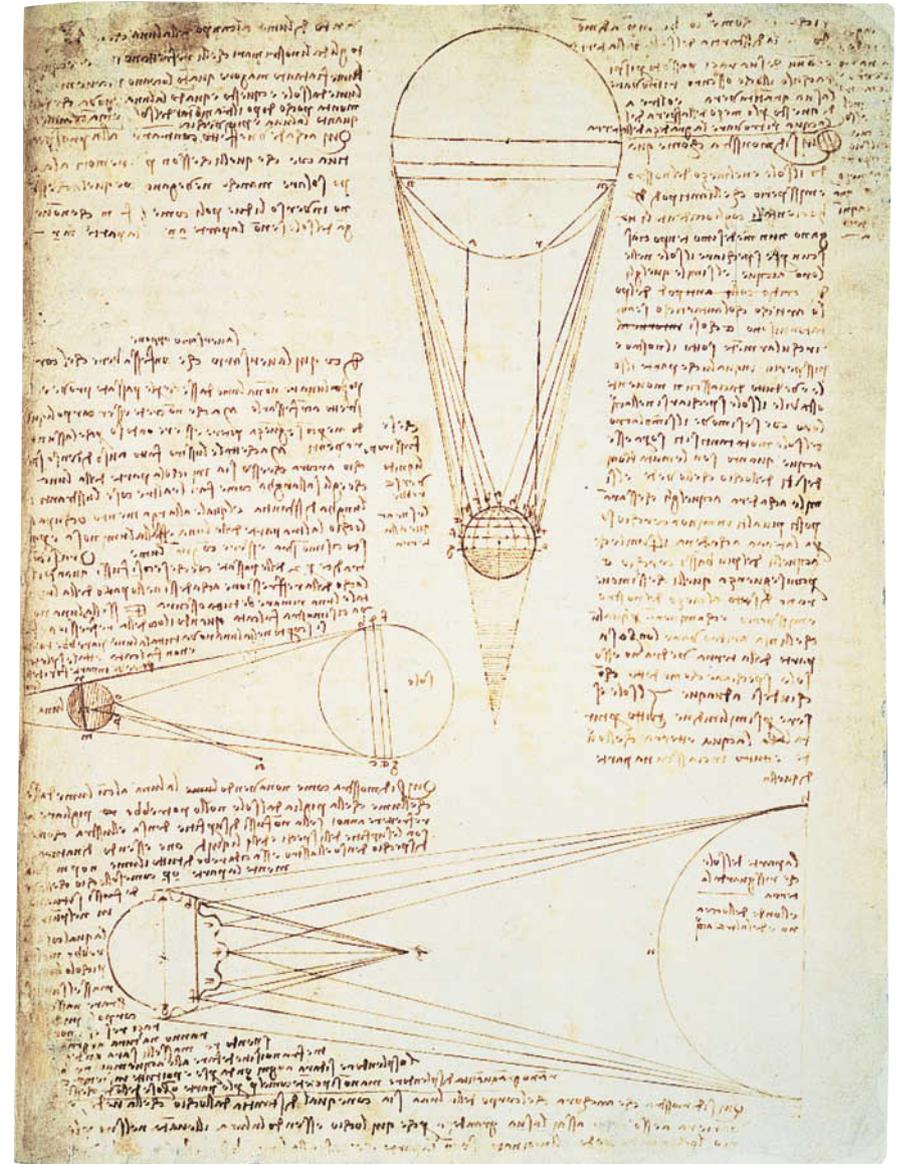
Gegen die Wünsche Ludwigs XII. waren die Florentiner natürlich machtlos. Schon bald nach seiner Abreise aus Florenz stand der Künstler in den Diensten der Vertreter des französischen Königs in Mailand, von denen er dann in den folgenden Jahren seine bis dahin beste reguläre Bezahlung erhielt (RLW § 1529). Über die künstlerische Produktion und über anderweitige Engagements Leonardos während seiner zweiten Mailänder Phase, die von kurzen Florenzaufenthalten unterbrochen wurde, sind wir allerdings nur

Studien und Notizen zum Wasserhaushalt der Erde, 1506–1508

Feder und Tinte, 290 x 220 mm. Seattle, Melinda und William H. Gates III, Codex Leicester, fol. 1B (36r)

Studien zum Licht des Mondes, um 1506–1508

Feder und Tinte, 293 x 221 mm. Seattle, Melinda und William H. Gates III, Codex Leicester, fol. 1A (1r)



lückenhaft unterrichtet. Noch in seiner Vaterstadt betrieb Leonardo erneut Studien zur Anatomie, die er auch in Mailand und später in Rom fortsetzte. Abgesehen davon befasste er sich mit der Beleuchtung des Mondes (Abb. S. 275) generell, mit der Wirkung von Licht und Schatten auf dreidimensionale Körper (Abb. S. 277) sowie mit dem Wasserhaushalt der Erde (Abb. S. 274).

Etwa zur gleichen Zeit schuf er Festdekorationen für den französischen Hof in Mailand, machte sich als Architekt nützlich, beteiligte sich am Ausbau von Bewässerungssystemen und arbeitete an unvollendeten Werken wie der *Anna Selbdritt* (Kat. XXVII/Abb. S. 281). Wahrscheinlich hatte er dieses Bild schon in Florenz begonnen, denn formal handelt es sich um eine seitenverkehrte Variante des für die Kirche SS. Annunziata in Florenz begonnenen Annenbildes (Kat. XXII/s. Kap. VII).

Möglicherweise ist das heute im Louvre verwahrte Gemälde der *Anna Selbdritt* sogar mit jener im Januar 1507 von Charles d'Amboise erwähnten „tavola“ für Ludwig XII. (s. o.) identisch oder mit einem wenig später von Leonardo selbst genannten Bild. So schrieb der Künstler im Frühjahr 1508 in einer Eingabe, die wahrscheinlich an Charles d'Amboise gerichtet war: „Ich sende nun Salai, um Euer Gnaden wissen zu lassen, dass ich fast am Ende des Rechtsstreits mit meinen Brüdern bin und dass ich glaube, jetzt Ostern bei Ihnen zu sein und zwei Gemälde mitbringen zu können, in denen die Madonna in verschiedener Größe dargestellt ist, die ich für den Allerchristlichsten König oder für wen Sie sonst wollen begonnen habe. Ich möchte gern wissen, wo ich bei meiner Rückkehr unterkommen kann, da ich Ihnen nicht mehr zur Last fallen will, und ob meine Entlohnung, da ich für den Allerchristlichsten König gearbeitet habe, weiterlaufen wird oder nicht“ (RLW § 1349).

Leonardos Brief ist ein wenig beachtetes Indiz dafür, dass sich die Produktionsbedingungen für Künstler zu ändern begannen. In der Zeit um 1500 gab es noch keinen Kunstmarkt im modernen Sinne. Die Künstler produzierten in aller Regel für einen vorher genau bestimmten Kontext, sie waren also Auftragskünstler, die nicht mehrere Bilder auf Vorrat schufen, um sie bei Nachfrage an den Mann bringen zu können. Doch eben dieses Modell von kontextgebundener Auftragskunst begann sich in jenen Jahren langsam zu wandeln, wenn berühmte und von fürstlichen Auftraggebern gesuchte Künstlerpersönlichkeiten involviert waren. Ein Beispiel dafür ist Leonardos *Felsgrottenmadonna*, die auf Veranlassung der Künstler von ihrem ursprünglichen Auftrag entfremdet wurde (s. Kap. III). Weitere Belege für eine vereinzelt nachlassende Kontext- und Funktionsbindung finden sich in den oben zitierten Briefen Isabella d'Estes und Francesco Pandolfinis: Dort zeich-

Studien zu Licht und Schatten, um 1508
Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 437 x 314 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 19149v-19152v)





Gewandstudie für Maria (Skizze zum Gemälde der Anna Selbdritt),

um 1501 oder 1510/11 (?)

Schwarze Steinkreide, Pinsel, mit schwarzer Tusche laviert, Weißhöhlungen, auf weißem Papier,
230 x 245 mm. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 2257

net sich eine gewisse Beliebigkeit der künstlerischen Produktion ab, denn sowohl Isabella als auch der französische König äußerten relativ unspezifische Wünsche hinsichtlich der Erweiterung ihres Kunstbesitzes. Diesen Anforderungen kam Leonardo entgegen, wenn er in seinem Schreiben an Charles d'Amboise betonte, er habe Madonnenbilder unterschiedlicher Größe gemalt, entweder für den französischen König oder gegebenenfalls für irgendeinen anderen Interessenten.

Möglicherweise lässt sich Leonardos *Anna Selbdritt* als eines jener Gemälde verstehen, die ursprünglich für einen bestimmten Kontext und als Resultat eines konkreten Auftrages entstanden, dann aber in der Werkstatt des Meisters verblieben sind: Entweder als Vorbild für weitere Kopien (s. u.) oder um bei einer sich bietenden Gelegenheit an einen Kunstliebhaber veräußert zu werden. Das würde erklären, warum Leonardo das Bild bis zu seinem Tod in seinem Besitz behielt. Zudem legen verschiedene formale Eigenschaften die Vermutung nahe, dass die *Anna Selbdritt* als das Resultat langjähriger Überlegungen entstand.

Tatsächlich mutet das Gemälde aufgrund seiner figürlichen Komposition, seiner Dynamik und seines außergewöhnlichen Landschaftshintergrunds wie ein künstlerisches Vermächtnis Leonardos an, wie ein Echo bereits früher geschaffener Formen. Das gilt nicht nur für die schon in älteren Gemälden erprobte Pyramidalkonstruktion (Kat. III, VI, XI, XXII) und für die suggestive Atmosphäre des Hintergrunds (Kat. III, IV, V, XXIII), sondern auch für den Bewegungsablauf der Figuren, der sich bereits in früheren Zeichnungen findet (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 29, 116–117; Abb. S. 52). Ähnlich entwickelte der Künstler in der *Anna Selbdritt* eine Sequenz aufeinander bezogener Figuren – ganz so als ob Anna und Maria denselben Körper hätten, der in den verschiedenen Stadien einer Bewegung abgebildet ist. Der kompositionelle Bezug der Figuren untereinander und die Gleichaltrigkeit von Maria und Anna betonen das enge verwandtschaftliche Verhältnis zwischen den einzelnen Personen. Zudem kann man das jugendliche Aussehen der beiden Frauen als Hinweis auf ihr ideales Alter deuten, das in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer jungfräulichen Mutterschaft steht. Diese Gleichaltrigkeit der beiden Frauen erklärt sich aus der „Mariaformitas“, der „Marienähnlichkeit“ der heiligen Anna: Ein marianischer Topos wie beispielsweise das jugendliche Gesicht wurde von der Gottesmutter auf Anna übertragen, um so ihren Rang und ihre Heiligkeit zu betonen.

Neben der Figurenkonstellation und dem Bewegungsreichtum der *Anna Selbdritt* fällt vor allem die wie hochgeklappt wirkende, den Hintergrund vollständig ausfüllende Gebirgslandschaft auf (Abb. S. 271, 281). Die in dunstiger Ferne verschwimmenden Gipfel bilden einen hoch liegenden Horizont, sie ragen auf der rechten Bildseite sogar über den Kopf der heiligen Anna hinaus und wirken monumentaler als in den frühen Gemälden Leonardos. Diese Monumentalisierung könnte mit geologischen und hydrologischen Studien des Künstlers zusammenhängen oder mit seinen Ansichten über den ewigen



[...] ich brauchte fast zwei Wochen, um das spritzende Wasser zu malen. Vor allem gefiel mir die Vorstellung, wie Leonardo zu malen, seine gesamten Studien vom Wasser, von herumwirbelnden Dingen.

DAVID HOCKNEY, 1976

Studien für den Christusknaben der Anna Selbdritt, um 1501–1510 (?)

*Rötel und Weißhöhlungen auf rötlich präpariertem Papier, 285 x 198 mm
Venedig, Gallerie dell' Accademia, Inv. 257*

Anna Selbdritt (Anna und Maria mit Christus), um 1503–1519

Öl auf Pappelholz, 168,4 x 113 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 776 (319)





Kreislauf der Natur und die Entstehung der Erde in Verbindung stehen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 450–451, 453; Abb. S. 284/285). Hierbei wären die Gebirgszüge des Hintergrunds als Kontinente zu sehen, die in vorgeschichtlicher Zeit aus dem Ur-Ozean aufgetaucht und im Laufe der Zeit erodiert waren (RLW § 929, 938, 941, 967, 976). Schon gegen Ende der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts behauptete Leonardo in dieser Angelegenheit, dass sich „die Gipfel der Berge über lange Zeit ständig erheben“ (RLW § 981).

Einige Jahre später schilderte er erneut die Entstehung der Gebirge und Gesteinsschichten, die sich aufgrund der erodierenden Wirkung des abfließenden Wassers ausbildeten: „Da das Wasser damals, als das Land aus dem Meer so hoch emporstieg, von diesem dem Meer entstiegene Land abfloss, so begann es [...] in den unteren Teilen dieser Fläche verschiedene Bäche zu bilden [...]. So zerstörten diese Bäche denn allmählich die Ufer der Flüsse, bis die Scheiden dieser Flüsse zu steilen Bergen wurden, und nachdem alles Wasser abgeflossen war, begannen diese Erhebungen zu trocknen und das Gestein mehr oder weniger dicken Schichten zu bilden, je nach der Dicke des Schlammes, den die Flüsse bei ihren Überschwemmungen im Meer ablagerten.“ (Ms. F, IV) Die wie aufgeschichtet wirkenden Felsplatten, die zu Füßen von Anna und Maria sichtbar sind, entsprechen dieser Schichtentheorie. Der Hintergrund des Bildes wiederum mutet wie jener aus dem Ur-Ozean aufsteigende Gebirgszug an, den Leonardo in den eben zitierten Reflexionen über die Macht der Erosion schildert.



Studie zur Anna Selbdritt, um 1501 (?)

Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 260 x 197 mm. London, The British Museum, Inv. 1875-6-12-17

Studie zum Kopf der Leda, um 1505–1510 (?)

Feder und Tusche über schwarzer Kreide, 200 x 162 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12516r)

Seite 284/285

Explosion eines Felsmassivs durch eine platzende Wasserader, um 1508–1511

Schwarze Kreide, 178 x 278 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12387r)



Neben den geologischen Assoziationen der in dunstiger Klarheit auftauchenden Hintergrundlandschaft sind natürlich auch deren Bezüge zu weiteren Naturbeobachtungen Leonardos und zu seinen Experimenten erwähnenswert. Dies gilt für die *Madonna mit der Spindel* (vgl. Abb. S. 225–227) und besonders für die *Anna Selbdritt*, denn in keinem anderen eigenhändigen Gemälde hat der Künstler das Leuchten und Abblauen des Himmels dermaßen suggestiv in Szene gesetzt. Vor allem die blaue Farbe der Luft versuchte Leonardo auch theoretisch sowie mithilfe wissenschaftlicher Experimente zu erklären. Er schreibt hierzu: „Zwischen der Sonne und uns ist Finsternis, und daher erscheint die Luft blau“ (RLW § 868). An anderer Stelle fährt er fort zu erklären, „dass die Luft das Blau mittels der Feuchtigkeitskörperchen annimmt, welche die leuchtenden Sonnenstrahlen auffangen“ (RLW § 300). Schließlich erläutert Leonardo die blaue Färbung der Luft (RLW § 304) auch mit folgender Beobachtung: „Wir wollen als Beispiel für die Farbe der Luft auch den aus trockenem, altem Holz hervorgegangenen Rauch anführen, denn wenn er aus den Schornsteinen kommt, scheint er stark ins Blaue zu spielen, falls er sich zwischen dem Auge und einem dunklen Raum befindet“ (RLW § 300). Eine ähnliche Beobachtung glaubt Leonardo auch bei der Ansicht des Gebirges gemacht zu haben: „Man beobachtet ferner an den dunklen Schatten der vom Auge weit entfernten Berge, dass die Luft, die sich zwischen dem Auge und einem solchen Schatten befindet, tiefblau erscheint [...]“. Zudem erläutert der Künstler an gleicher Stelle, warum die Luft direkt über dem Horizont weiß und weiter oben blau erscheint, denn direkt oberhalb des Horizonts befindet sich mehr Luft zwischen dem Auge und der dunklen Feuerregion als in der Zone darüber.

Angesichts der Erklärungen der *Anna Selbdritt*, die ausgehend von den Naturbeobachtungen Leonardos möglich sind, sollte man nicht vergessen, dass wir es hier mit einem religiösen Gemälde zu tun haben, dessen christliche Symbolik bereits Pietro da Novellara am Beispiel der ersten Florentiner Version des Annenkartons beschrieben hatte (Kat. XXII/s. Kap. VII): Maria versuche das Jesuskind vom Lamm zu trennen, das als Opfertier die Passion symbolisiere, während die heilige Anna als Personifikation der Kirche eben diese Handlung der Gottesmutter zu unterbinden versuche, da die Leidensgeschichte des Erlösers ihren Lauf nehmen müsse. Ebenso wie Novellaras Interpretation der Figurenkonstellation verweist die Gestaltung der Landschaft auf eine religiöse Symbolik (s. Kap. III): Die weitgehend vom Menschen unberührte Unwirtlichkeit der Natur, das niedere, nicht kultivierbare, gleichwohl durch den himmlischen Regen fruchtbare Tal, das klare und helle Licht, der kühle Dunst, der die Hitze der Sonne dämpft („Cortina dei cieli, cielo senza nuvole, aria leggera, profumata, primavera./Nuvola luminosa, splendida,

Seite 287–289

Nachfolger Leonardos, nach Entwurf Leonardos, **Leda mit dem Schwan**, um 1505–1515 (?)
Öl auf Holz, 130 x 78 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 (9953)







chiarissima, candida, leggera, serena, pura, mattutina, cha dà pioggia, piena di rugiada, che tempera l'adore del sole, che si leva dal vapore dell'umidità, che sale ai cieli per il calore del sole vero⁴) – alle diese Elemente sind aus marianischen Bittgesängen jener Zeit bekannt. Sie wurden in den täglichen Gebeten verwendet und als Metaphern für Maria verstanden, die wunderbarerweise ohne Berührung durch den Menschen das Jesuskind gebar.

Dasselbe Motiv einer vom Menschen unberührten Natur als Zeichen der unbefleckten Empfängnis kehrt möglicherweise auch in dem Kontrast zwischen der unwirtlichen, größtenteils vegetationslosen Hochgebirgslandschaft einerseits und dem Baum am rechten

Bildrand andererseits wieder. Es handelt sich um einen recht hohen Laubbaum, der in gebirgiger Höhe eigentlich nichts zu suchen hat. Tatsächlich suggerieren die Felsen in Leonardos Gemälde eine Region deutlich oberhalb der Baumgrenze, einen Ort also, an dem Laubbäume nicht mehr wachsen oder zumindest nicht in dieser Größe. Wenn Leonardo nun im unfruchtbaren Gelände des Hochgebirges einen grünenden Baum darstellt, dann verweist er hier vermutlich auf Anna als die zunächst Unfruchtbare und dann spät in ihrem Leben und vom Menschen unberührt Gebärende. Der Gegensatz von Baum und Hochgebirge verdankt sich also ebenfalls einer religiösen Symbolik, mit der Annas anfängliche irdische Unfruchtbarkeit und ihre unbefleckte Empfängnis angedeutet werden.

In den Jahren, in denen Leonardo die *Anna Selbdritt* fertigzustellen versuchte, dürfte auch sein Gemälde der *Leda mit dem Schwan* entstanden sein, das nur noch in Gestalt zahlreicher Kopien überliefert ist. Die offenbar im 16. Jahrhundert sehr beliebte Komposition der „Leda“ entwickelte Leonardo aus älteren, formal verwandten Entwürfen. In den wahrscheinlich zuerst entstandenen Skizzen zu diesem Thema (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 56–58, 62; Abb. S. 283) befasste er sich zunächst mit dem Motiv der knienden Leda (Abb. S. 294), das formal der Kniefigur des *Heiligen Hieronymus* (Kat. IX/s. Kap. II)

Nachfolger Leonardos (Cesare da Sesto?), **Leda mit dem Schwan**, um 1505–1515 (?)
Öl auf Holz, 96,5 x 73,7 cm. Salisbury, Wilton House Trust, Sammlung des Earl of Pembroke

ähnelt und in einem Gemälde Giampietrinos (um 1500–1540) erhalten ist (Kat. XXVIII/Abb. S. 295). Wenngleich in dieser Fassung der Schwan fehlt, verweist doch die Komposition der bewegten Figur deutlich auf die Entwürfe Leonardos. Das Motiv der in sich leicht gedrehten und vom Schwan zärtlich bedrängten Leda entwickelte Leonardo in den folgenden Jahren zu einer stehenden Aktfigur gleichen ikonografischen Inhalts (Kat. XXIX/Abb. S. 287, 290, 291). Sowohl die Zeichnungen als auch die Kopien nach dem Gemälde thematisieren eine der Liebschaften des brünftigen Göttervaters Zeus, der sich jungen Frauen (und gelegentlich auch jungen Männern) in Gestalt von Tieren oder erotisch zunächst unverdächtigen

Erscheinungen zu nähern pflegte, im Falle der Leda bekanntlich als Schwan. Auf einer der Zeichnungen schmiegt sich Zeus als Schwan mit seinem rechten Flügel an die Geliebte, die sich ihm zärtlich zuwendet und ihre linke Hand sanft auf seinen Kopf legt. Ihre Rechte weist auf die eben aus den Eiern geschlüpften Kinder.

Die in den Gemälden überlieferte Variante mit der stehenden Leda wirkt insgesamt monumentaler und hinsichtlich der Darstellung des Schwans auch zudringlicher. Das nun aufrecht stehende Tier reckt seinen Hals in die Höhe und hält die junge Frau mit seinem Flügel fester umschlungen. Leda wendet sich dabei gesenkten Blickes von ihrem Liebhaber ab, umfasst ihn aber andererseits mit beiden Händen. Vor allem die frontale Darstellung des weiblichen Aktes unterstreicht den erotischen Charakter der gemalten Versionen. Zudem erinnern die Pose und die plastisch dargestellten Rundungen Ledas an antike Skulpturen der Venus und damit unmittelbar an die Liebe. Die erotische Natur des Bildthemas zeigt sich auch in der Gestaltung des Mittelgrundes, der sowohl in der Zeichnung als auch im Gemälde in Wilton House (Kat. XXIXb/Abb. S. 290) zahlreiche Rohrkolbengewächse aufweist, *typha latifolia*, in der botanisch korrekten Bezeichnung. Dieses Rohrgewächs trägt mit Samen gefüllte Fruchtstände, die beim Aufplatzen der Kolben weit



Nachfolger Leonardos, nach Entwurf Leonardos, **Leda mit dem Schwan**, 1515–1520
Tempera auf Holz, 112 x 86 cm. Rom, Galleria Borghese



Unbekannter Künstler nach Michelangelo, **Leda mit dem Schwan**, nach 1530
Öl auf Leinwand, 105,4 x 141 cm. London, The National Gallery

über Wasser und Land verteilt werden sollen – so die dem Ganzen zugrundeliegende Idee der Natur, die auf diese Weise für die Vermehrung der Rohrkolben sorgt. Die sexuellen Konnotationen dieser Pflanze und mit ihnen auch die des Bildes könnten deutlicher kaum sein. Allerdings fehlen in der in den Uffizien verwahrten Kopie des Bildes (Kat. XXIXa/Abb. S. 287) die Rohrkolben. Den erotischen Charakter des Gemäldes unterstreicht hier die Akelei im Vordergrund rechts, die als Aphrodisiakum galt. Da Leda vom höchsten und mächtigsten aller Götter, von Zeus selbst, begehrt und geliebt wurde, war dieses Bildthema besonders für hochstehende höfische Auftraggeber geeignet. Auch sie hielten sich gelegentlich für die Größten und achteten in der Regel darauf, mit den schönsten und fruchtbarsten Frauen zu verkehren. Allerdings muss man einschränkend hinzufügen, dass Leonardos Version der Geschichte sich deutlich von der klassischen Variante, wie sie etwa aus der Antike und durch Kopien nach einem Entwurf Michelangelos überliefert ist (Abb. S. 292), unterscheidet. Tatsächlich stellte Leonardo im Gegensatz zum üblichen Prototyp nicht den sexuellen Akt selbst dar, sondern zwei völlig anders konnotierte

Momente: einerseits den Augenblick zärtlicher Annäherung zwischen den beiden Liebenden und andererseits die Kinder, die aus der Zusammenkunft von Leda und Zeus hervorgingen. Man könnte sich vorstellen, dass Leonardo, der mit seiner Bildgestaltung den lusternen Zeus nicht eigens in den Mittelpunkt rückt, auf den Wunsch eines Auftraggebers Rücksicht nahm.

Denkbar wäre aber auch eine andere Möglichkeit, die oben bereits am Beispiel der *Anna Selbdritt* angedeutet wurde: Vielleicht produzierte Leonardo den Entwurf der *Leda* für potenzielle Käufer. Tatsächlich ist für den Fall der *Leda* nicht auszuschließen, dass der Meister nur Entwürfe lieferte, um sie von Schülern wie Giacomo Salai (um 1480–1524) als Gemälde ausführen zu lassen und dann selbst nur noch in Details zu vollenden. Es existieren sogar konkrete Hinweise auf diese Prozedur. So behauptet Vasari, dass einige der Salai zugeschriebenen Gemälde in Mailand von Leonardo überarbeitet worden sein. Ein ähnliches Phänomen beschreibt auch Pietro da Novellara in seinen Briefen vom 3. und 14. April 1501 (s. Kap. VII), wo er berichtet, dass Leonardo kaum noch einen Pinsel anrühre, sondern nur „hier und da an den Bildern („retrati,“) ein wenig mitmale, die seine Gehilfen ausführen.“ Möglicherweise sind die beiden ältesten Versionen der *Madonna mit der Spindel* (Kat. XXIII–XXIV) und die besten Kopien der *Leda mit dem Schwan* (Kat. XXIXa–b) so entstanden. Auch einige Varianten der *Anna Selbdritt* (Kat. XXVII/s. o.) könnten ihre Entstehung einer Produktionsweise zu verdanken haben, bei der Leonardo lediglich einen Gesamtentwurf und einige Detailzeichnungen beisteuerte, während seine Schüler die Ausführung der Gemälde übernahmen. Hierfür spricht beispielsweise der Umstand, dass einige frühe Kopien der *Anna Selbdritt* die Kenntnis von Leonardos Gewandstudien voraussetzen (Abb. S. 278).

Ein Indiz für die selbständige Werkstattproduktion nach Leonardos Entwürfen ergibt sich auch aus der knienden *Leda Giampietrinos* (Kat. XXVIII/Abb. S. 295), die eine Unterzeichnung mit der Komposition von Leonardos *Anna Selbdritt* aufweist. In seiner ursprünglichen Anlage war das Bild also als Annengemälde geplant, das auf einem Karton Leonardos basierte, doch dann beschloss man, eine ebenfalls von einem Entwurf Leonardos stammende *Leda* zu malen. Ähnliche Produktionsverfahren nach Kartons eines Meisters, die von Schülern mehrfach verwandt wurden, sind beispielsweise aus der Werkstatt Pietro Peruginos bekannt – allerdings in sehr viel größerem Umfang. Im Falle Leonardos dürfte sich die werkstattinterne Herstellung von Repliken hingegen in engeren Grenzen gehalten haben, da er sich im Gegensatz zu Perugino gleichzeitig mit vielen anderen künstlerischen und nicht-künstlerischen Projekten befasste.



Studie zu einer knienden Leda, um 1505–1510 (?)

Schwarze Kreide, Feder und Tinte, 125 x 110 mm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. 466

Seite 295–297

Giampietrino, nach Entwurf Leonardos, **Leda mit ihren Kindern**, um 1508–1513 (?)

Öl (und Tempera?) auf Erlenholz, 128 x 105,5 cm. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 966



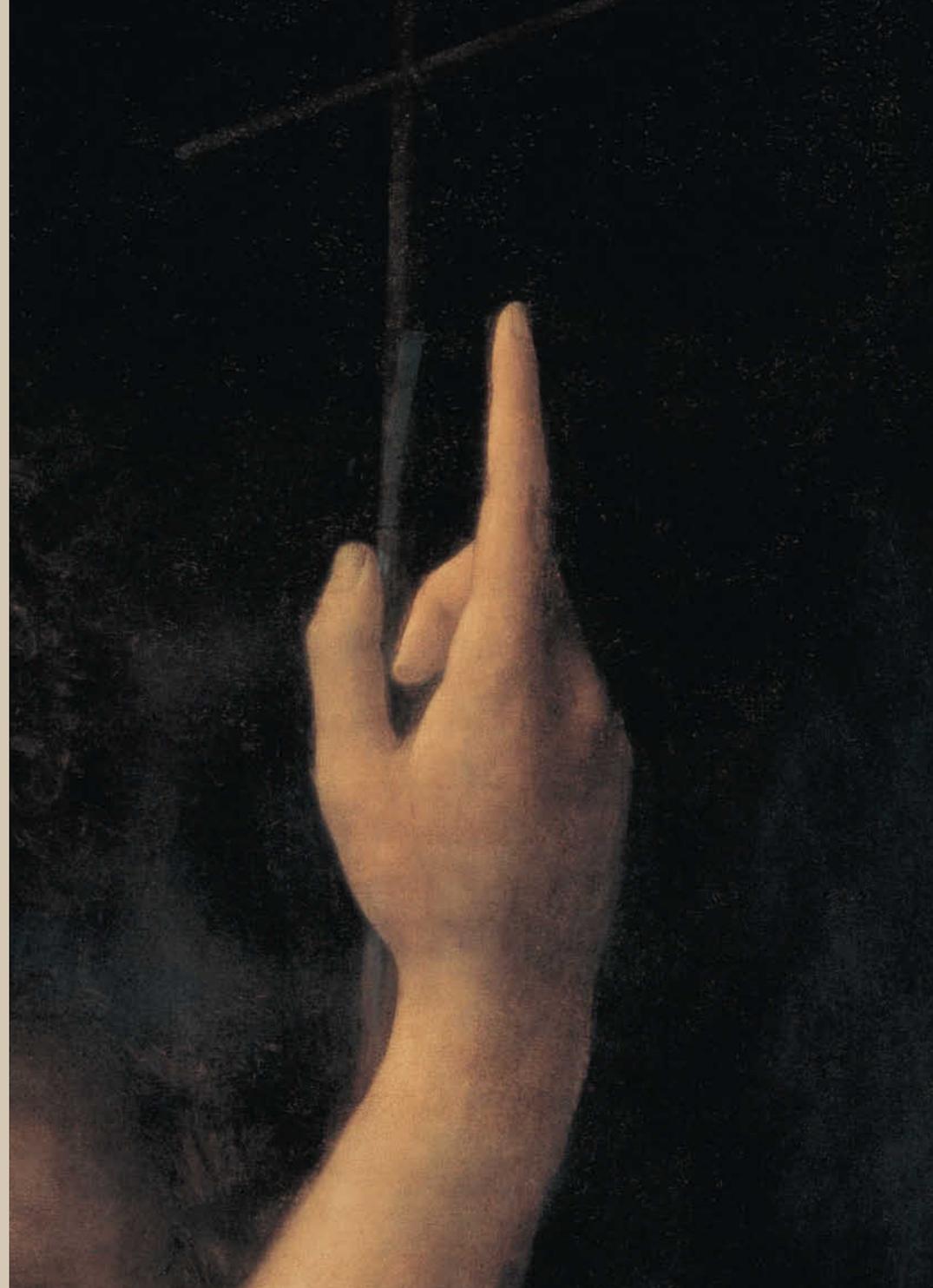


X.

Die letzten Jahre

Bei der Verteilung des Lichts zeigt es sich, dass Leonardo stets darauf bedacht war, es nicht in seiner ganzen Helligkeit wiederzugeben, um es einer angebrachteren Stelle vorzubehalten, und die dunklen Partien sehr intensiv zu malen, um ihre Extreme wiederzufinden. Deshalb erzielte er mit dieser Kunst in der bewundernswerten Wiedergabe der Gesichter und Leiber alles, was die Natur geben kann. Und in diesem Teil war er allen überlegen, so dass wir mit einem Wort sagen können, dass das Licht Leonardos göttlich sei.

GIAN PAOLO LOMAZZO, 1590





Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeichnete sich für Leonardo noch einmal die Möglichkeit eines wirklich großen künstlerischen Projekts ab. So erhielt er in Mailand die Gelegenheit, seine Ideen für ein Reiterdenkmal wiederzubeleben, doch nicht für den inzwischen entmachteten Ludovico Sforza, sondern für Giangiacomo Trivulzio (1441–1518), der als französischer Truppenkommandant und als Erzfeind des Mailänder Herzogs im September 1499 maßgeblich an der Einnahme der Stadt beteiligt gewesen war. Trivulzio hatte bereits in seinem ersten Testament vom 2. August 1504 hohe Summen für die Errichtung einer würdigen Grablege ausgesetzt. Wahrscheinlich unter dem Eindruck ehrgeiziger Entwürfe, die ihm Leonardo im Sommer 1507 in Mailand unterbreitete, gab Trivulzio nun eine ursprünglich bescheidenere Planung zugunsten eines monumentalen Grabmalprojekts auf. In seinem zweiten Testament vom 22. September 1507 ist jedenfalls von einer wesentlich größeren Grabanlage die Rede. Für die Planung des Monuments existiert eine sehr genaue Auflistung der Arbeits- und Materialkosten, die bei seiner Errichtung angefallen wären (RLW § 725). Dieser Kostenvoranschlag ist einer der detailliertesten seiner Art und geht mit der Angabe genauer Beträge für einzelne Bestandteile des Werkes weit über die Arrangements hinaus, wie sie beispielsweise für Michelangelos Grabmal Papst Julius' II. (reg. 1503–1513) überliefert sind.

Angesichts des gehobenen Anspruchs seines potenziellen Auftraggebers griff der Künstler zunächst die faszinierende Idee eines sich wild aufbäumenden Pferdes wieder auf, die aufgrund der kleineren Dimensionen des Trivulzio-Denkmalts eher realistisch erschien (Abb. S. 300). Verglichen mit seinen älteren Entwürfen für das Sforza-Monument (s. Kap. IV) steigerte er sogar die Dynamik der Bewegungen von Ross und Reiter, wozu besonders die Ausdruckskraft des Pferdeleibes beiträgt. Die Monumentalität seines Entwurfs unterstreicht Leonardo durch einen hochaufragenden Sockel, der in seiner Mitte eine Grabskulptur aufnehmen sollte und für dessen Ecken Säulen mit daran gefesselten Gefangenen vorgesehen waren. Für das Bewegungsmotiv der gefesselten Figuren konnte er auf eine eigene Skizze zurückgreifen: eine Federzeichnung mit einem heiligen Sebastian, die stilkritisch in die 80er Jahre des 15. Jahrhunderts datiert wird (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 142). Mit der Konzeption der gefesselten Eckfiguren jedoch folgte Leonardo wahrscheinlich Michelangelos erstem Entwurf für das Grabmal Papst Julius' II. von 1505, an dessen vier Ecken ähnlich gewundene Figuren, nämlich sterbende Sklaven, hätten platziert werden sollen. Leonardo und sein Auftraggeber bewegten sich mit ihren vom

Seite 299

Detail aus: **Johannes der Täufer**, um 1513–1516 (?)
(siehe Abb. S. 311)

Studie zum Trivulzio-Monument, um 1508–1511

Feder und Tinte, 280 x 198 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 123551)



Sesterz des Titus (nach Vico, 1548)
Kupferstich



Sesterz des Claudius (nach Vico, 1554)
Kupferstich

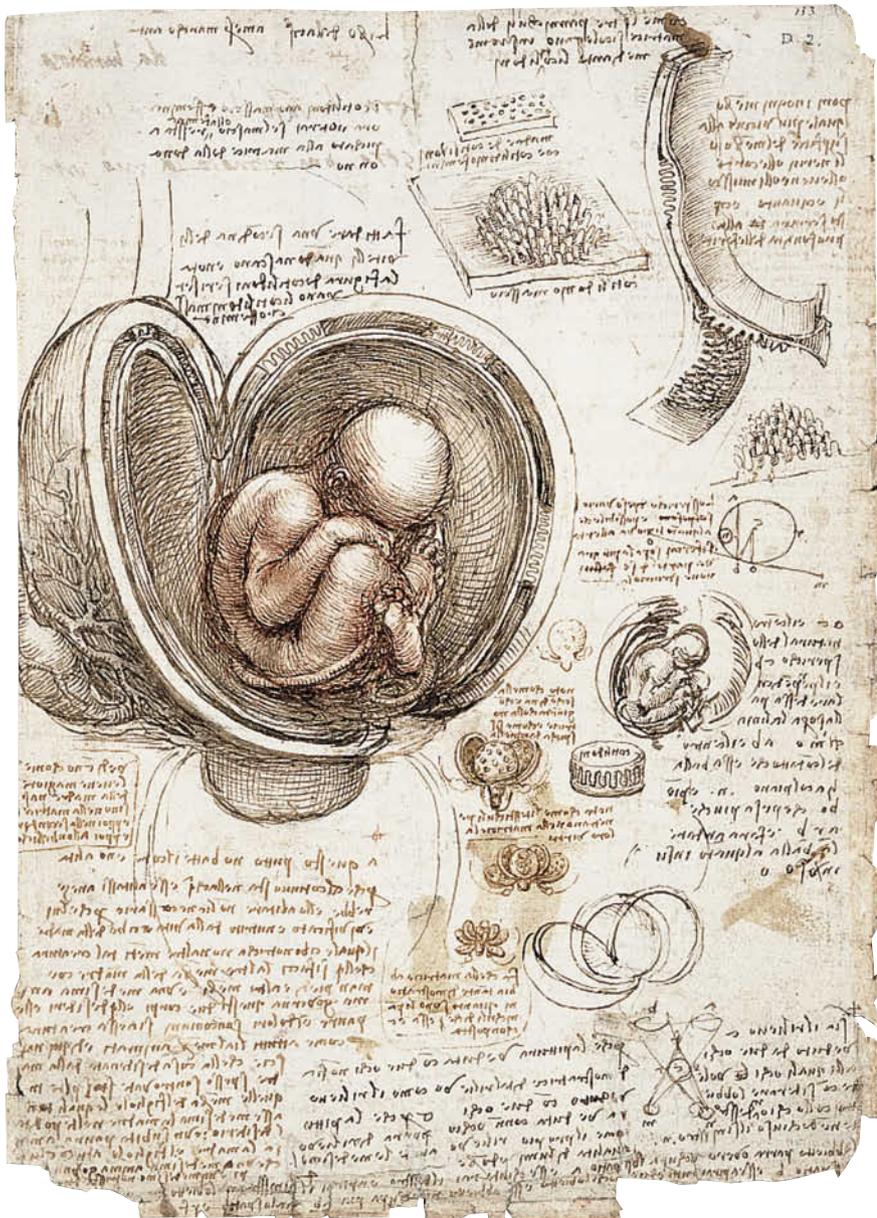
Juliusgrab inspirierten Gestaltungselementen also auf allerhöchstem Anspruchsniveau. Doch trotz dieses Anspruchs und der beeindruckenden Entwürfe Leonardos entschied sich Trivulzio nach jahrelangen Planungen am Ende gegen deren Verwirklichung. Wie schon im Falle des Sforza-Monuments verhinderten äußere Umstände die Ausführung eines Reiterstandbildes, das die bis dahin geschaffenen Beispiele dieser Gattung weit in den Schatten gestellt und mit seiner Dynamik den Bewegungsreichtum des Barock vorweggenommen hätte.

Während seines zweiten Mailänder Aufenthalts widmete sich Leonardo immer weniger der Malerei. An ihre Stelle scheint in diesen Jahren die anatomische Zeichnung getreten zu sein, die in ihrer bildlichen Unmittelbarkeit und Perfektion wie eine alternative künstlerische Ausdrucksform anmutet. Im Unterschied zu den frühen Anatomien der ersten Mailänder Zeit basierten seine neuen Studien in weitaus größerem Umfang auf dem Sezieren des menschlichen Körpers. Er entfernte sich nun aufgrund seiner exakten Beobachtungen von Lehrbuchmeinungen, die seinen Blick früher maßgeblich beeinflusst hatten (s. Kap. V). Zunehmend konzentriert auf den Bewegungsapparat, schuf Leonardo eindrucksvolle Zeugnisse höchster Beobachtungsgabe und Zeichenkunst (s. Abb. S. 307). Die korrekte Wiedergabe anatomischer Details beschränkte sich dabei größtenteils auf die Darstellung der Oberflächenanatomie, des Muskelapparats und des Knochenbaus.



Studie zum Trivulzio-Monument, um 1508–1511

Feder, Tinte und Rötel, 217 x 169 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 12356r)



Beim Blick in die tieferen Schichten der menschlichen Anatomie ließ die Genauigkeit noch zu wünschen übrig – wohl aufgrund der enormen technischen Schwierigkeiten, die Leonardo bei seinen bahnbrechenden Studien zu bewältigen hatte. So zeichnete er einen etwa vier bis fünf Monate alten Fötus, doch für die Darstellung der umgebenden Gebärmutter griff Leonardo auf seine Kenntnis der Tieranatomie zurück (Abb. S. 304). Im Falle der Anatomie des Herzens ging er ähnlich vor, indem er sich in einigen Details am Aussehen des Rinderherzens orientierte (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 348). Dennoch blieben Leonardos Studien für Jahrhunderte die exaktesten anatomischen Zeichnungen überhaupt, bewundert von den wenigen, die sie zu sehen bekamen, doch ihrer Zeit so weit voraus, dass sie in der medizinischen Praxis keine unmittelbare Verwendung finden konnten.

Wie bereits der oben zitierte Brief vom 16. Dezember 1506 deutlich gemacht hat (s. Kap. IX), war Leonardos zweiter Aufenthalt in Mailand eng mit der Gunst und der Zuneigung des französischen Gouverneurs Charles d' Amboise verbunden. Mit dessen Tod im Jahre 1511 verlor Leonardo erneut seinen wichtigsten Gönner. Wohl vor allem unter dem Eindruck dieses Verlusts, der Leonardo auch menschlich tiefer traf als die Entmachtung Ludovico Sforzas 12 Jahre zuvor, akzeptierte er im September 1513 die Protektion Giuliano de' Medici (1479–1516), dem er an den päpstlichen Hof nach Rom folgte. Giulianos Bruder, Giovanni, hatte kurz zuvor als Leo X. (reg. 1513–1521) den Stuhl Petri bestiegen; die Aussicht auf eine künstlerische Beschäftigung am Hof des neugewählten Papstes muss dem inzwischen 61-jährigen Künstler als vielversprechend erschienen sein. Doch die Hoffnungen sollten trügen.

Am päpstlichen Hof hatte Leonardo vor allem Schwierigkeiten mit deutschen Handwerkern, über deren rüpelhaftes Verhalten er sich gegenüber seinem Gönner Giuliano de' Medici bitter beklagte: „Über die ersehnte Wiederherstellung Eurer Gesundheit, erlauchter Herr, habe ich mich so sehr gefreut, dass meine Krankheit fast von mir gewichen ist. Aber es tut mir sehr leid, dass ich den Wünschen Eurer Gnaden nicht ganz willfahren konnte, nur wegen der Niedertracht dieses deutschen Betrügers, für den ich doch alles getan habe, was ihm nach meinem Dafürhalten Freude bereiten konnte [...].“ Im zweiten Abschnitt des Briefes geht er dann konkreter auf die Verfehlungen des Übeltäters ein: „Die zweite Sache war, dass er sich in der Kammer, in der er schlief, eine andere Werkstatt mit neuen Schraubstöcken und Werkzeugen einrichtete und dort für andere arbeitete. Später speiste er immer mit den Schweizern von der Leibwache, bei der ziemlich viele Tagediebe sind, und er übertraf sie alle an Faulheit. Er trieb sich nun herum,

Darstellung des Fötus im Uterus, um 1510

Feder und braune Tusche (zwei Schattierungen), laviert, mit roter Kreide, 304 x 220 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 19102r)

und des öfteren zogen sie zu zweit oder zu dritt los, um mit Büchsen Vögel in den alten Gemäuern zu schießen, und das dauerte bis zum Abend“ (RLW § 1351).

Während sich Leonardo mit Nichtigkeiten dieser Art befasste, dürfte er allerdings kleinere Gemälde gefertigt haben. Hiervon berichtet Vasari so detailliert, dass man kaum einen Zweifel an seiner Aussage haben kann: „Für den Vorsteher der päpstlichen Kanzlei, Herrn Baldassare Turini von Pescia, malte er mit unendlicher Feinheit und Kunst eine kleine Tafel, eine Madonna mit dem Kinde. Dieses Bild ist heute in einem sehr schlechtem Zustand, vielleicht weil die Tafel nicht gut zugerichtet war, vielleicht aber auch weil Leonardo ewig mit seinen Grundierungen und Farben experimentierte.“

Große Aufträge als Maler, wie sie Raffael und Michelangelo zu jener Zeit längst ausgeführt hatten, erhielt Leonardo jedoch nicht. Immerhin engagierte er sich für das Projekt Leos X., die Pontinischen Sümpfe südlich von Rom trocken zu legen. In diesem Zusammenhang entstand auch eine sehr detaillierte Zeichnung des entsprechenden Landstrichs (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 478). Daneben betrieb er verschiedenste Experimente, die den Zeitgenossen einigermaßen sonderbar erschienen und die von Vasari wie folgt beschrieben werden: „Oftmals ließ er die Därme eines Hammels so fein ausputzen, dass man sie in der hohlen Hand hätte halten können. Diese trug er in ein großes Zimmer, brachte in einen angrenzenden Raum ein paar Schmiedeblasebälge, befestigte daran die Därme und blies sie auf, bis sie das ganze Zimmer einnahmen und man in eine Ecke flüchten musste. [...] Dergleichen Torheiten betrieb er sehr viele, beschäftigte sich mit Spiegeln und forschte aufs sorgfältigste nach Ölen zum Malen und nach Firnissen.“

Den Experimenten mit Ölen und Firnissen verdankt wohl eines der letzten Gemälde Leonardos sein Aussehen, der heute im Louvre in Paris ausgestellte *Johannes der Täufer* (Kat. XXX/Abb. S. 311). Das in seiner Datierung umstrittene Gemälde gilt als das eindrucksvollste Beispiel für den sogenannten „sfumato“, eine bereits in der Antike von Plinius und am Ausgang des Mittelalters von Cennino Cennini angedeutete Gestaltungsmöglichkeit, die Leonardo in der Technik der Ölmalerei perfektionierte. Hierbei entstehen durch den Auftrag zahlreicher farb- und deckungsarmer Lasuren unzählige Schattenwerte im Bild, die die Kontur in sanften Übergängen zwischen hellen und dunklen Bereichen verschwimmen lassen und so die plastische Wirkung der dargestellten Figur bewirken. Der malerische Effekt dieses Verfahrens beruht unter anderem auf Experimenten mit Ölen, die einen differenzierten Auftrag immer neuer Farbschichten erlauben bis hin zu einer fast monochromen Reduktion des Dargestellten auf fein nuancierte Licht- und Schattenwerte. Mit dem „sfumato“ des Gemäldes erzielt Leonardo schließlich eine interessante

Anatomische Analyse der Schulter- und Halsbewegungen, um 1509/10
Feder und braune Tusche (drei Schattierungen), laviert über schwarzer Kreide, 292 x 198 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 19003v)





Bildaussage: Der aus dem Dunkel des fast schwarzen Hintergrundes auftauchende Täufer erscheint als Gestalt des Lichts; die Beleuchtung der Szene erfolgt durch eine Lichtquelle, die sich außerhalb des Bildraumes befinden muss. Damit ist die Idee der Darstellung anschaulich umgesetzt, denn Johannes ist nicht Ausgangspunkt, sondern nur Empfänger und Zeuge des auf ihn fallenden göttlichen Lichts. Das Gemälde veranschaulicht somit die ersten Verse des Johannesevangeliums, in denen die Zeugenschaft des göttlichen Lichts geschildert wird. Der „sfumato“ ist also nicht nur als ein autonomes künstlerisches Ausdrucksmittel zu verstehen, sondern vermit-

telt auch unmittelbar den religiösen Darstellungsgehalt des Bildes. Analog hierzu könnte man auch den Schatten, das zweite dominierende formale Element des Gemäldes, verstehen: Er wurde als unendlich interpretierbares Zeichen der Inkarnation Gottes im Fleische Jesu Christi gedeutet und verweist damit ebenso wie das Licht auf den Gottessohn, der Johannes unmittelbar nachfolgte. Sowohl das Licht des Bildes also auch sein Schatten haben folglich Verweischarakter im Sinne religiöser Symbolik.

Über den ursprünglichen Kontext des *Johannes* herrscht weiterhin Unklarheit, da sich keine verlässliche Dokumentation hinsichtlich der Entstehungszeit des Gemäldes erhalten hat. Vom Gestus der rechten Hand her (Abb. S. 299) mag man das Gemälde zunächst in die Zeit seines zweiten Florentiner Aufenthalts datieren, denn in Florenz war dieser Gestus verbreitet, so schon in Johannesdarstellungen des frühen 15. Jahrhunderts (s. Kap. II), in Leonardos *Anbetung der Könige* sowie gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Domenico Ghirlandaios Tafeln für den Hochaltar von Santa Maria Novella. Doch sprechen die bis an die Grenze des Möglichen getriebene Technik des „sfumato“ sowie dessen massiver Einfluss auf Raffaels römische Werke für eine Spätdatierung des *Johannes*. Darüber hinaus besitzt das eigentliche Thema des Bildes, Johannes der Täufer als Zeuge des göttlichen

Raffael und Giulio Romano. **Der hl. Johannes**, 1517–1520
Öl auf Leinwand, 165 x 147 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi

Lichts, eine starke römische und zugleich päpstliche Konnotation, da zu jener Zeit Giovanni de' Medici als Leo X. auf dem Heiligen Stuhl saß.

Tatsächlich ist Johannes der Täufer als Zeuge des göttlichen Lichts von Raffael und seiner Werkstatt in mehreren Gemälden zwischen 1517 und 1518 am päpstlichen Hof in Rom thematisiert worden. Hierzu gehört der Giulio Romano (um 1499–1546) und Raffael zugeschriebene *Heilige Johannes* (Abb. S. 308), der wohl anlässlich der Ernennung Pompeo Colonnas zum Kardinal in Auftrag gegeben wurde. Das großformatige Leinwandbild unterscheidet sich zwar in der Komposition vom *Johannes* Leonardos, doch gibt es einige signifikante Parallelen zwischen den beiden Werken:

Hier wie dort ist der Heilige isoliert dargestellt, und im Zentrum steht in beiden Fällen der Kontrast zwischen dem hell erleuchteten Inkarnat des Heiligen und dem Dunkel des Hintergrundes. Giulio Romano kannte also den *Johannes* Leonardos, und in seinem Gemälde für einen Günstling Leos X. war es natürlich angebracht, den Papst, der mit bürgerlichem Namen Giovanni hieß, indirekt mit einem Johannes-Gemälde als Zeugen des göttlichen Lichts zu ehren.

Die Zeugenschaft des Lichts ist auch das Thema von Raffaels *Porträt Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi*, entstanden etwa 1517 bis 1518 (Abb. S. 309). Gleich mehrere Elemente des Bildes verweisen auf dieses Thema, nämlich der starke Hell-Dunkel-Kontrast sowie die vor dem Papst aufgeschlagene Bibel und die goldene Kugel auf der Rückenlehne des päpstlichen Sitzmöbels. In der reich illustrierten Bibel sind die ersten Verse des Johannesevangeliums – „Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott“ („In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum“) – zu erkennen, der Beginn jenes Abschnittes also, der mit dem Hinweis darauf endet, dass Johannes als ein von Gott gesandter Mensch nicht das Licht selbst sei, sondern nur dessen Zeuge. In dieser Rolle sah sich offenbar auch Giovanni de' Medici alias Leo X., der Auftragge-



Raffael, **Porträt Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi**, um 1517/18
Öl auf Holz, 155,2 x 118,9 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi

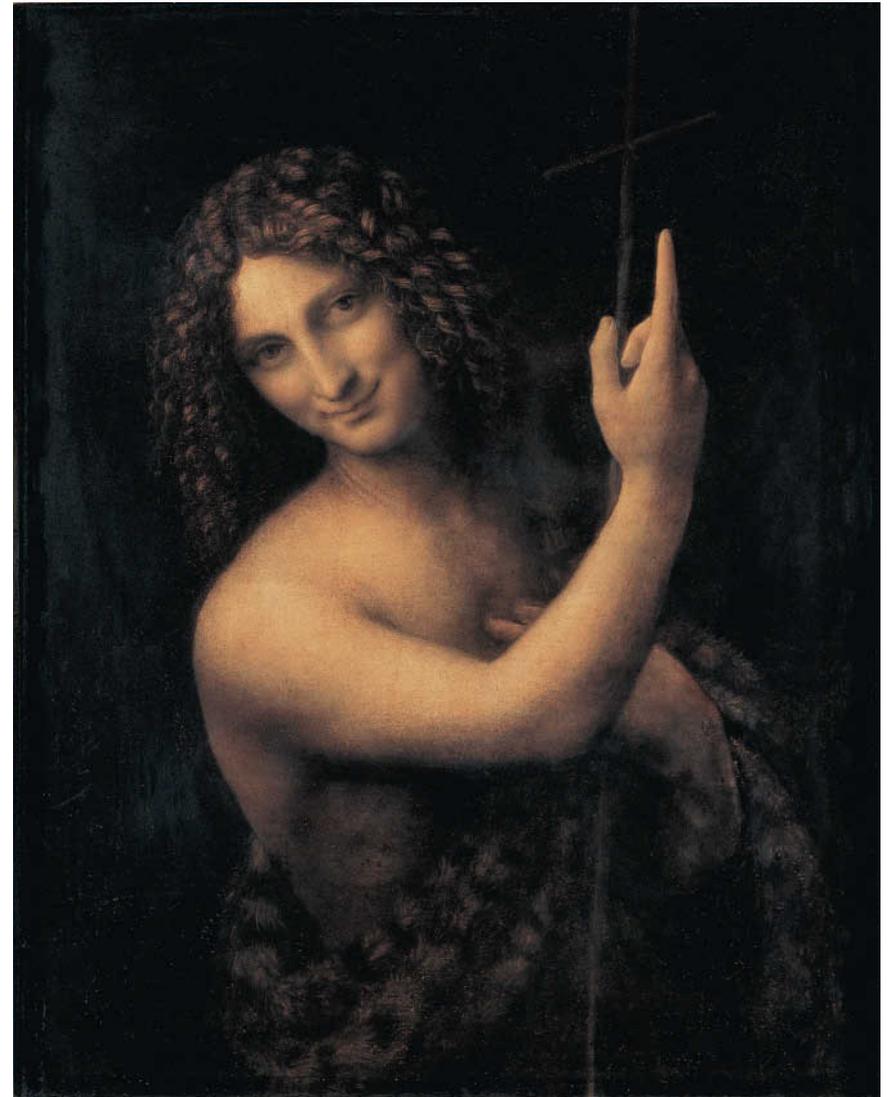
*Ja, da Vinci verspricht uns den Himmel:
schau auf diesen erhobenen Finger [...].
Aber Raffael gibt ihn uns.*

PABLO PICASSO, 1949

Seite 311–313

Johannes der Täufer, um 1513–1516 (?)

Öl auf Holz, 69 x 57 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 775 (MR318)







ber des Porträts. Da sich zudem das göttliche Licht deutlich in der goldenen Kugel am oberen Ende der Stuhllehne spiegelt, gaben Leo X. und sein Künstler Raffael der Angelegenheit auch noch eine familiäre Dimension: Die Kugel ist bekanntlich ein heraldisches Zeichen der Familie des Papstes, die „palla“ der Medici. In diesem familiären Zeichen spiegelt sich das göttliche Licht bezeichnenderweise am auffälligsten, denn dort ist sogar das Fenster sichtbar, durch welches das Tageslicht in den Raum eindringt. Somit scheint also das göttliche Licht nicht nur auf das Symbol der Medici, es wird auch von diesem Symbol reflektiert, um von dort auf andere Personen der päpstlichen Entourage zu fallen. Im Porträt Leos X. ist das Spiel mit dem Licht vielleicht sogar im Sinne

einer bewussten kunsttheoretischen Absicht Raffaels zu verstehen, der als Maler zum Meister des Lichts wird. Dasselbe Thema hatte Leonardo mit seinem *Johannes* vorgegeben.

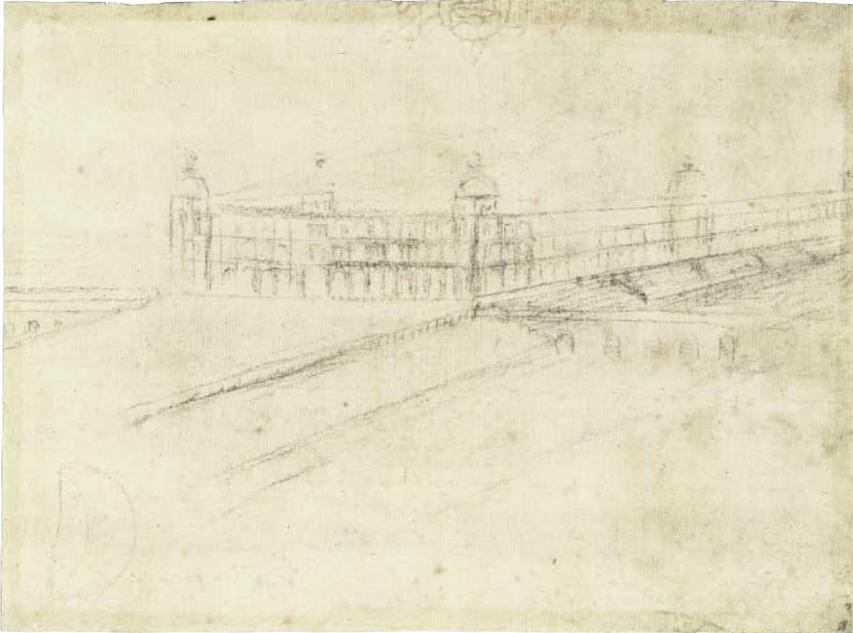
Abgesehen von der historischen Kontextualisierung des Gemäldes sind seit einiger Zeit Versuche populär geworden, Leonardos *Johannes* biografisch zu deuten. Die sanften Schattierungen geben dem Inkarnat ein weiches, delikates Aussehen und suggerieren dabei eine androgyne Qualität, die man als Ausdruck der homoerotischen Neigungen Leonardos gedeutet hat. In noch irritierenderer Gestalt kommt dieses Moment im sogenannten *Verkündigungengel* zum Ausdruck, einer Variante von Leonardos *Johannes*, die heute seinem Schüler und Freund Giacomo Salai zugeschrieben wird (Abb. S. 314). Leonardo hatte den zehnjährigen Salai im Jahr 1490 in seine Werkstatt aufgenommen und bis an sein Lebensende bei sich behalten. Obwohl Salai offenbar einen besonders üblen Charakter besaß (RLW § 1458), scheint Leonardo eine besondere Beziehung zu dem jungen Mann entwickelt zu haben, die schon im 16. Jahrhundert als homosexuelles Verhältnis gedeutet wurde. Auch dies mag dazu beigetragen haben, den *Johannes* Leonardos und den *Verkündigungengel* Salais als homoerotisch inspirierte oder zweideutige Werke zu interpretieren.

Giacomo Salai (?), **Kopie nach Leonardos Verkündigungengel** (?), nach 1513
Tempera (?) auf Holz, 71 x 52 cm. Basel, Kunstmuseum

Werkstatt Leonardos (?), **Johannes der Täufer (mit Attributen des Bacchus)**, um 1513–1519 (?)
Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 177 x 115 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv. 780







Perspektivische Ansicht eines Schlosses (Schloss Romorantin), um 1518
Schwarze Kreide, 180 x 245 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 122921)

Seite 316/317

**Ein alter Mann im rechtsseitigen Profil, der auf einer Felskante sitzt,
 ferner Wasserstudien**, um 1513
Feder und Tinte, 152 x 213 mm. Windsor Castle, Royal Library (RL 125791)

In einem weiteren Gemälde, dem heute sogenannten *Bacchus*, nahm ein Schüler Leonardos das Johannes-Thema und ebenso dessen Zweideutigkeit wieder auf (Kat. XXXI/Abb. S. 315). In seiner ursprünglichen Gestalt stellte das Bild zweifelsfrei Johannes den Täufer dar: Der ganzfigurig dargestellte Heilige sitzt vor einem Landschaftshintergrund, der links den Ausblick auf ein Flusstal und ein Gebirgsmassiv freigibt. Mit dem Gestus seiner rechten Hand verweist Johannes auf den, der nach ihm kommen wird, also auf Jesus Christus. Christliche Symbolik findet sich auch in der Detailgestaltung des Gemäldes: Der Hirsch im Hintergrund gilt als Symbol Christi und der Taufe, während die Akelei im Vordergrund die Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck bringt, die sich mit dem Wirken Christi und dem Sakrament der Taufe verbindet. Doch der nackte, schöne Jüngling in der Wüste ist schon bald nicht mehr allein in einem religiösen Sinne ver-

standen worden. Ein unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts ergänzte die Darstellung um die Attribute des Bacchus: Auf das Haupt des Johannes malte er einen Efeukranz, den Kreuzstab verwandelte er in einen Thyrsos (Stab des Bacchus). Mit dieser Umwandlung des Heiligen in einen paganen, lüsternen Gott setzte sich eine bereits im Bild des Johannes angelegte Zweideutigkeit durch, die Cassiano dal Pozzo 1625 folgendermaßen beschrieb: „Johannes der Täufer in der Wüste. Die ein Drittel weniger als naturgroße Figur ist äußerst delikate, aber sie gefällt nicht sehr, denn sie regt nicht zur Verehrung an, es fehlt ihr an Anstand und Ähnlichkeit.“

Der Entwurf für das Gemälde mit Johannes dem Täufer ist – sofern die oben vorgeschlagene Datierung zutrifft – das wichtigste Zeugnis für den Romaufenthalt Leonardos, der bereits 1516 endete. Nachdem im März sein Gönner Giuliano de’Medici verstorben war, blieb er noch einige Monate in der Ewigen Stadt, bevor er im Winter 1516/17 dem Ruf Franz’ I. (reg. 1515–1547) an den französischen Hof folgte. Er erhielt zusammen mit seinen Schülern und Freunden eine respektable Unterbringung in Cloux, unweit des königlichen Schlosses von Amboise, und ein bemerkenswert hohes Gehalt, wobei nicht vollständig klar ist, welchen beruflichen Aktivitäten sich der Künstler in den noch verbleibenden zwei Jahren seines Lebens widmete. Auf jeden Fall beschäftigte er sich mit einem Kanalisationsprojekt in der Sologne (südlich der Loire zwischen Amboise und Orléans) und den Plänen für einen königlichen Palast in Romorantin, einer Kleinstadt südlich von Blois. Zu diesem Projekt sind auch einige Zeichnungen erhalten (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 502–503; Abb. S. 318). Außerdem beteiligte er sich an der Organisation und Dekoration höfischer Feste in Amboise und Cloux.

In Frankreich, am Hof eines der mächtigsten Potentaten Europas, scheint Leonardo (zusammen mit Tizian [1488–1576], Michelangelo und Raffael der größte Maler seiner Zeit), überhaupt nicht mehr gemalt zu haben. Die in den letzten Lebensjahren nachlassende Schaffenskraft Leonardos hing wahrscheinlich auch mit altersbedingtem Gebrechen zusammen, auf die Antonio de Beatis, Sekretär des Kardinals Ludwig von Aragon, hinweist, wenn er den 65-jährigen Leonardo am 10. Oktober 1517 bereits als einen alten Mann beschreibt, der infolge einer teilweisen Lähmung nicht mehr viel zustande bringe, aber immer noch gut zeichnen könne: „In einer der Vorstädte ging der Monsignore zusammen mit uns anderen den Herrn Leonardo da Vinci den Florentiner besuchen, einen Greis von mehr als 70 Jahren, einen ganz ausgezeichneten Maler unseres Zeitalters, der seiner Herrlichkeit drei höchst vollkommene Bilder zeigte, eines von einer gewissen Florentiner Dame, nach der Natur gemacht auf Wunsch des seligen Magnifico Giuliano de’ Medici, das andere vom heiligen Johannes dem Täufer und eines von der Mutter Gottes und dem Sohn, die auf dem Schoß der heiligen Anna sitzen. Sicher aber kann man von ihm, da ihn eine gewisse Lähmung der rechten Hand befallen hat, keine gute Sache mehr erwarten. Er hat einen gebürtigen Mailänder gut unterrichtet, der

In der Unterhaltung war Leonardo so angenehm, dass die Menschen sich zu ihm hingezogen fühlten, und obgleich er sozusagen fast nichts besaß und wenig arbeitete, hielt er sich doch immer Diener und Pferde, an welch letzteren er großes Ergötzen fand; mehr noch vergnügte er sich an anderen Tieren und behandelte sie mit großer Liebe und Geduld.

GIORGIO VASARI, 1568

recht gut arbeitet. Und obwohl der vorbenannte Herr Leonardo nicht mehr wie einstmals mit jener Anmut kolorieren kann, vermag er dennoch Zeichnungen machen und andere unterweisen.“ Auch zu diesem Zeitpunkt ist also nicht ausgeschlossen, dass Schüler Leonardos, allen voran Francesco Melzi und Giacomo Salai, nach seinen Entwürfen und unter seiner Aufsicht Gemälde schufen oder vollendeten.

Auf eine sich verringernde Produktivität Leonardos lassen auch die spätesten Zeichnungen schließen, von denen kaum eine mit absoluter Sicherheit in die letzten beiden Lebensjahre des Künstlers datiert werden kann. Sicher zugeschriebene Gemälde aus dieser Zeit existieren überhaupt keine, und man muss annehmen, dass Leonardo in den letzten Jahren ebenso unproduktiv war wie so oft in seinem Leben zuvor. Allerdings merkt man den Zeichnungen der letzten Jahre das Alter des Künstlers nicht an. Neben rätselhaften Allegorien tauchen Darstellungen von Katzen, Drachen und Pferden in verspielter Bewegtheit auf (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 109 u. 162; Abb. S. 321). In der kompositorischen Auffassung dichter und kraftvoller gestaltet als die Skizzen aus seiner Lehrzeit, eignet den späten Zeichnungen die Qualität fast kindlicher Bewegtheit. Man gewinnt den Eindruck, dass der greise Leonardo mit wachem Geist zum Zeichnen und damit zu den Ursprüngen seiner Kunst zurückkehrte. In seinen lebhaften Skizzen und den Darstellungen fantastischer Fabelwesen zeigt sich immer noch die ganze Anmut einer Kunst, die unabhängig vom Alter des Künstlers und vom Laufe der Zeit ihre jugendliche Frische bewahrt hat. Die bis heute geläufige ideale Anschauung (s. Kap. 1), der zufolge wir uns Leonardo entweder als Jüngling oder als Greis vorzustellen haben, korrespondiert letztlich mit seinem Schaffen als Künstler, in dem sich die Unmittelbarkeit jugendlicher Erfindungskraft mit der langjährigen Erfahrung eines kontemplativen Geistes paart.



Studienblatt mit Katzen, einem Drachen und anderen Tieren, um 1513–1515
Feder, Tinte und Tuschkfarbe über schwarzer Kreide, 270 x 210 mm
Windsor Castle, Royal Library (RL 12363r)

Kritischer Katalog der Gemälde

*Ich habe diese Tage das Buch Leonards da Vinci
über die Malerei gelesen und begreife jetzt, warum ich
nie etwas darin habe begreifen können.*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, 1788



Erläuterungen zum Katalog

Der folgende Catalogue Raisonné enthält die eigenhändigen Kartons und Gemälde Leonardo da Vincis, einige frühe Kopien nach verlorenen Gemälden oder Kartons sowie strittige Zuschreibungen, soweit für diese eine rationale Begründung vorliegt. Aufgeführt werden auch zwei Gemälde Andrea del Verrocchios, bei denen eine Mitarbeit Leonardos als erwiesen gilt oder zumindest angenommen wird. Der Autor hat sich in der Regel auf knappe Angaben zu Maltechnik, Zustand, Provenienz, Zuschreibung und Auftraggeberschaft der Werke beschränkt. Ausführlichere Beschreibungen und Deutungen finden sich in den meisten Fällen im Haupttext. Dort werden auch die im Katalogteil genannten Quellentexte (Briefe, Verträge, Gedichte und frühe Bildbeschreibungen) in Übersetzung zitiert. Die Literaturangaben zielen nicht auf Vollständigkeit. Angaben zur Maltechnik beruhen meistens auf generischen und nicht auf

naturwissenschaftlichen Analysen. Hinweise auf frühe Quellen, in denen Werke Leonardos aufgeführt werden, sind nicht immer vollständig angegeben; sie beziehen sich im Falle von Luca Pacioli (1498), Antonio de Beatis (1517), Antonio Billi (um 1516–1530), Paolo Giovio (um 1523–1527), Sabba da Castiglione (1546) und bei dem Anonimo Gaddiano (um 1537–1547) auf deren Publikation durch Luca Beltrami (1919), Carlo Vecce (1998, S. 349–363) und Edoardo Virlata (1999).



I.

I.
Andrea del Verrocchio und Leonardo (?)
Tobias und der Erzengel Raffael,
um 1470–1472 (?)
Tempera auf Pappelholz, 84,4 x 66,2 cm
London, The National Gallery, Inv. 781

Die gut erhaltene Tafel weist jeweils links und rechts (1 bzw. 2 cm) schmale Anstückelungen auf; Restaurierungen erfolgten 1867 und 1966. Das Gemälde, das ursprünglich vielleicht als ein Hausaltarbild fungierte, befand sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Conte Angiolo Galli Tassi in Florenz und wurde 1867 für die National Gallery in London erworben. Die älteren Zuschreibungen an Antonio Pollaiuolo, Francesco Botticini und Pietro Perugino gelten als überholt. Die Autorschaft Verrocchios ist besonders nach der detaillierten Analyse Günther Passavants (1959) gesichert. Zudem haben Suida (1954) sowie erneut Brown (1998) und Marani

(1999) die Mitarbeit Leonardos an diesem Gemälde stilkritisch zu belegen versucht. Der Hund zu Füßen des Erzengels Raffael sowie der Fisch des Tobias gelten bei den genannten Autoren als eine Arbeit Leonardos, der bekannt für ähnliche Tierdarstellungen war (die von Marani in seiner Argumentation herangezogenen Zeichnungen stammen allerdings aus späterer Zeit). Eine Zuschreibung von Hund und Fisch an Leonardo wird vor allem damit begründet, dass Verrocchio in der naturalistischen Darstellung von Flora und Fauna über zu wenig Erfahrung verfügt und daher auf seinen Schüler zurückgegriffen habe. Allerdings ist diese Argumentation nicht zwingend, da Verrocchio in seinen Gemälden – etwa in seinen Madonnenbildern in London und Berlin (Abb. S. 29) – einen beeindruckenden Naturalismus erkennen lässt.

Das Bild, das eine Episode aus dem apokryphen Buch Tobias (Kapitel 5–12) zum



II.

Thema hat, verdankt seine Entstehung dem Aufblühen des Erzengelkultes in Florenz im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Als formaler Ausgangspunkt für Verrocchios Gemälde gilt Antonio del Pollaiuolos Tobiasbild in der Galleria Sabauda in Turin, das ursprünglich einen Innenpfeiler von Or San Michele in Florenz zierte (Passavant, 1959). LITERATUR: Suida, 1954, S. 317–318; Davies, 1951, Nr. 781; Passavant, 1959, S. 106–121, und 1969, S. 53–54, Nr. 19; Brown, 1998, S. 47–73; Marani, 1999, S. 28–31, 338.

II.

Lorenzo di Credi

Madonna mit dem Granatapfel (Madonna Dreyfus),

um 1470–1472 (?) oder später
Tempera und Öl (?) auf Eichenholz, 15,7 x 12,8 cm
Washington, National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection, Inv. 1144 (K1850)

Der an sich gute Gesamtzustand des aus einem einzigen Brett bestehenden Bildes

wird durch einige beriebene Stellen in der Landschaft und am Obergewand Mariens sowie an ihrem Hals etwas beeinträchtigt, was Shapley (1968) auf eine 1930 erfolgte Restaurierung zurückführt. Auf die Problematik dieser Restaurierung, die durch den Auftrag von Schattierungen den leonardesken Eindruck des Gemäldes zu verstärken suchte, verweist Brown (1998).

Das Gemälde wurde im April 1864 bei Christie's in London als Werk Leonardos versteigert, gelangte in den Besitz Louis Charles Timbals' in Paris, wurde ebendort 1872 von Gustave Dreyfus erworben, 1930 von dessen Erben an Joseph Duveen in New York veräußert und ging 1951 in den Besitz von Samuel H. Kress über, der es der National Gallery übereignete. Guifrey (1908) publizierte das Bild als ein Werk Lorenzo di Credis, nahm aber einen Einfluss Andrea del Verrocchios und Leonardos an. Aufgrund der Gewandbehandlung und der Komposition schrieb Suida (1929) das Gemälde Leonardo zu. Diese Zuschreibung

fand lange Zeit kaum Zustimmung, wird aber neuerdings von Marani (1989 und 1999) und Arasse (1998) vertreten. Marani sieht in der malerischen Behandlung der Haare und des Gewandes der Madonna sowie in der Mal- und Grundiertechnik leonardeske Elemente. Kritisch hinsichtlich einer Zuschreibung an Leonardo stimmen allerdings die anatomisch unglückliche Gestaltung des Jesuskindes und die nicht sonderlich leonardesk wirkende Landschaft. Problematisch ist auch das Material des Malbretts: Eichenholz als Bildträger war weder für Leonardo noch für andere in Florenz ausgebildete Maler typisch. Gegen eine Zuschreibung spricht auch der Umstand, dass die *Madonna Dreyfus* im Gegensatz zu anderen Frühwerken Leonardos offenbar keine Spuren seiner bekannten „Fingermaltechnik“ zeigt (die sog. „Fingerwischer“; s. Brown, 1998, S. 157; Brachert, 1969, 1974, 1977 und unten, Kat. IV–V, VII, IX–X, XIII, XVI).

Falls die fragwürdige Zuschreibung an Leonardo, die zuletzt auch von Brown

(1998) abgelehnt wurde, zutreffend sein sollte, hätte das Bildchen eine überragende Bedeutung für unser Verständnis seines Frühwerks. Um die völlig ungesicherte Autorschaft Leonardos zu untermauern, wäre im Übrigen der Nachweis einer weiter zurückreichenden Provenienz nützlich. Andernfalls ist nicht auszuschließen, dass die *Madonna Dreyfus* lediglich eine Variante eines ähnlichen Madonnentyps aus der Verrocchio-Werkstatt ist. Hinzuweisen ist hier auf eine dem Credi-Umkreis angehörende, wohl 1471 zu datierende großformatige Madonna aus dem Kloster von Camaldoli (heute im Museo di Camaldoli), die eine lückenlos bis in das 18. Jahrhundert nachweisbare Provenienz aufweist (Smyth, 1979, S. 224; *Maestri e botteghe*, 1992, S. 71). Eine Lorenzo di Credi zugeschriebene Zeichnung im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden (Abb. bei Marani, 1999, S. 22) wiederholt fast genau das Motiv der *Madonna Dreyfus*. Diese Zeichnung ist im Übrigen eng verwandt



III.

mit der ebenfalls Leonardo zugeschriebenen *Madonna mit der Nelke* in München (Kat. III).

Die *Madonna Dreyfus*, bei der das Christuskind auf einem Parapett vor der Madonna steht, entspricht einem Typus, den Leonardos Lehrer Andrea del Verrocchio in Anlehnung an formal ähnliche Werke der Werkstatt Giovanni Bellinis entwickelte und zu Beginn der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in Florenz verbreitete (Grossman, 1968). Interessant ist dieser Typus vor allem aufgrund eines ikonografischen Details: Die Madonna hält in ihrer linken Hand als Symbol der Passion Christi einen aufgebrochenen Granatapfel, von dem das Jesuskind sich mit seiner rechten Hand einen Teil genommen hat.

LITERATUR: Guiffrey, 1908, S. 7, 10; Suida, 1929, S. 15–17; Grossman, 1968; Shapley, 1968, S. 113–114; Smyth, 1979, S. 224–229; Marani, 1989, Nr. 1; *Maestri e botteghe*, 1992, S. 71; Arasse, 1998, S. 334–336; Brown, 1998, S. 157–160; Marani, 1999, S. 18–22.

III.

Madonna mit der Nelke (Madonna mit der Vase), um 1472–1478 (?)

Tempera (?) und Öl auf Pappelholz (?),
62,3 x 48,5 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Inv. 7779 (1493)

Die aus zwei Brettern bestehende Tafel wurde an der linken Seite um ca. 1,5 cm und an den anderen Seiten um einige Millimeter beschnitten. Später erfolgten links und rechts kleine Anstückelungen von ca. 1,5 und 0,5 cm. Ein nur rückseitig erkennbarer Riss rechts unten wurde 1913 mit zwei Holzklötzchen gesichert. Aufgrund ihrer starken Wölbung hat man die Tafel zu einem nicht bekannten Zeitpunkt rückseitig teilweise abgehobelt. Auffällig sind auf der Vorderseite Runzelbildungen der Malschicht, die aus frühen Schrumpfungprozessen des ölhaltigen Bindemittels resultieren und sich besonders im Inkarnat der Madonna zeigen. Diese Runzeln gehen

wahrscheinlich auf einen noch unvollkommenen Versuch Leonardos zurück, durch einen höheren Anteil an Ölbindemitteln die Bearbeitungszeit für das Inkarnat zu verlängern (Sonnenburg, 1983). Leonardo hat sich übrigens in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts mit verschiedenen Ölen als Bindemittel befasst (Calvi, 1925/1982, S. 51–52).

Für die Architekturteile des Mittelgrundes (Arkaden, Fenstergewände, Säulen, Fensterbank) ritzte Leonardo präzise Vorzeichnungen in die Grundierung, wie sie beispielsweise auch in der *Verkündigung* auftauchen (Kat. V). Die sauber, mithilfe von Zirkel und Lineal ausgeführten Linien weichen teilweise von den gemalten Konturen ab. Einige „pentimenti“ finden sich an Kopf und Schulter des Christuskindes (die ursprünglich größer angelegt waren) sowie an der linken Schulter der Madonna (Möller, 1937, S. 22). Bereits 1889/90 reinigte der Restaurator Alois Hauser das damals stark verschmutzte Gemälde. Hauser ergänzte auch einige Fehlstellen im Hintergrund oben

links und einen größeren Bereich unten links. Die Retuschen betreffen vor allem die an den linken Bildrand grenzenden Teile des Ringfingers und des kleinen Fingers der rechten Hand Mariens sowie teilweise den rechten Fuß Christi. Ursprünglich hielt Maria zwischen Daumen und Zeigefinger ihrer rechten Hand ein Tuch (heute kaum noch zu erkennen, aber in einer Kopie des Bildes im Louvre zuverlässig überliefert, s. u.). Eine Übermalung weist schließlich auch der linke Unterarm Mariens auf, wo die rote Farbe des Stoffes offenbar ausgeblieben war (ähnlich wie in den Rot-Tönen der *Taufe Christi*, Kat. IV). Ebenfalls erneuert sind die goldenen Filigranornamente am Ärmel und am Brust-Ausschnitt Mariens (Hinweis Jan Schmidt).

Die Provenienz der *Madonna mit der Nelke* reicht nicht sehr weit zurück. Ihr ältester nachgewiesener Aufbewahrungsort ist der obere Flur der Apotheke Wetzler in Günzburg an der Donau. Bisher nicht verifizierte Vermutungen gehen dahin, dass sich das

Bild davor entweder in dem wenige Kilometer entfernten Kloster Burgau befand oder dass es von Auxilianus Urbani, einem Sammler, der 1792 in die Günzburger Apotheke eingeheiratet hatte, aus dem heimatischen Italien mitgebracht worden war (Möller, 1937). In jedem Fall verkaufte Albert Haug im Jahre 1889 das kurz zuvor aus dem Nachlass der Witwe Therese Wetzler für nur 22 Mark ersteigerte Gemälde für 800 Mark an die Alte Pinakothek – der damalige Schätzpreis lag bei 8000 Mark.

Ob es sich bei dem Gemälde um die von Vasari (1550) erwähnte Madonna aus dem Besitz des Medici-Papstes Clemens VII. handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Allerdings haben Emil Möller (1937) und David Brown (1998) auf zwei Details verwiesen, die zumindest die Vermutung nahelegen, dass das Bild auf einen Auftrag der Medici zurückgeht: So entsprechen die Kapitelle der beiden Fenstersäulen und der Pilaster weitgehend den Kapitellen von Michelozzos Palazzo Medici in Florenz;

außerdem kann man die am unteren Bildrand sichtbaren vier gläsernen Kugeln, die von einem Kissen herabhängen, als „palle medicce“ deuten.

Eine Zuschreibung der *Madonna mit der Nelke* an Leonardo, erstmals von Adolf Bayersdorfer unmittelbar nach Ankauf des Gemäldes geäußert, fand zunächst keine ungeteilte Zustimmung. Erst die gründliche Untersuchung des Gemäldes durch Möller (1937) schuf die Voraussetzung für eine nachvollziehbare Zuschreibung an Leonardo, die sich in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weitgehend durchgesetzt hat und durch die erneute akribische Untersuchung von Brown (1998) bestätigt werden konnte. Besonders die zunächst noch unsicher angewandte Ölmaltechnik, für die es beispielsweise im Werk Verrocchios keine direkten Parallelen gibt, und die meisterhafte Behandlung des Gewandes und der Kristallvase sowie die atmosphärische Wirkung des Landschaftshintergrundes sprechen für diese Zuschreibung. Die



IV.

nach wie vor strittige Datierung des Bildes schwankt in der neueren Literatur zwischen 1470 und 1478.

Seit Suida (1929, S. 20 u. Abb. 4) wird eine im Louvre (Inv. 18 965) befindliche Zeichnung des Madonnenkopfes gelegentlich mit dem Münchner Bild in Verbindung gebracht. Deren Zuschreibung an Leonardo hat sich allerdings nicht durchsetzen können. Einige Original-Zeichnungen Leonardos, die aber nur annähernd mit dem Bild korrespondieren, nennt Möller (1937, S. 10–14). Eine recht genaue Kopie des Gemäldes (Holz, 60 x 59 cm), wahrscheinlich von einem nordischen Meister des 16. Jahrhunderts (vielleicht Johann König, um 1586–um 1635, tätig in Augsburg, Venedig und Rom), befindet sich im Louvre (Inv. 1603; Béguin, 1983, S. 88). Auf eine weitere Kopie in Florentiner Privatbesitz sowie auf eine großformatige Variante aus dem Umkreis Ridolfo Ghirlandaios in der Walters Art Gallery in Baltimore verweist Marani (1999, S. 38, 73).

LITERATUR: Vasari, 1550, S. 549; Möller, 1937; Heydenreich, 1953, I, S. 33–34, II, S. IV; Kultzén, 1975, S. 58–60; Sonnenburg, 1983, S. 24–26, 54–90 u. 75; Heydenreich, 1985, S. 33–36; Brown, 1998, S. 127–136.

IV.

Andrea del Verrocchio und Leonardo
Die Taufe Christi, um 1470–1472
und um 1475

Öl und Tempera auf Pappelholz, 180 x 151,3 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 8358

Der Bildträger besteht aus insgesamt sechs vertikal zusammengeleimten Brettern, drei breiteren und drei sehr schmalen, wobei das schmalere an der linken Seite zusätzlich durch vier eiserne Nägel befestigt ist. Wie an den umlaufenden Malrändern erkennbar, ist die Tafel unbeschnitten. Die Rückseite zeigt mehrere Pinselzeichnungen mit Aktfiguren in der Art der Pollaiuolo-Brüder und andere Motive (Natali, 1998, S. 259), die jedoch keine unmittelbare Beziehung zur

Darstellung der *Taufe Christi* haben. Für Leonardo typische Fingerabdrücke finden sich auf dem Leib Christi (Brown, 1998, S. 136). Fehlstellen der Malschicht auf der Vorderseite – beispielsweise am Kopf des Engels links und im unteren Bereich der Tafel, wo die Schrumpfung des Holzes zu Abplatzungen geführt hat (Sanpaolesi, 1954) – wurden in der 1998 abgeschlossenen Restaurierung ausgebessert. Die Farben sind an einigen Stellen stark verblichen, so im Lendenschurz Christi und im Gewand des Johannes. Passavant (1959 und 1969) verweist auf eine Restaurierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die in einem nicht mehr genau zu bestimmenden Ausmaß den unteren Bereich des Bildes sowie das Gewand Christi und den Engel ganz links verändert haben könnte. Der Gesamteindruck des Gemäldes wirkt im Übrigen nach der jüngsten Restaurierung homogener als vorher, dafür aber auch etwas flacher. Die Tafel wurde in mindestens zwei unterschiedlichen Phasen von zwei oder sogar

von drei verschiedenen Künstlern gemalt (*Maestri e botteghe*, 1992, S. 38). Um 1470 oder wenig später dürfte Verrocchio die Tafel begonnen und die Gesamtkomposition sowie große Teile des Bildes in Tempera vollendet haben. Die heute an einigen Stellen noch erkennbare Unterzeichnung auf der Gips-Leim-Grundierung geht vollständig auf ihn zurück. Spätere, um 1475/76 (Kemp, 1981, S. 60) oder sogar erst um 1480 (Passavant, 1969, S. 196) erfolgte Übermalungen und Ergänzungen in der damals in Florenz noch wenig üblichen Ölmaltechnik stammen von Leonardo, dem nach ausführlichen technischen Analysen mehrere Bildzonen zugeschrieben werden: Den Engel am linken Bildrand führte er ganz in Öl aus, die von Verrocchio bereits in Tempera angelegte Gestalt Christi sowie das Flussbett und große Teile der Hintergrundlandschaft mit Ausnahme der Felsen an der rechten Seite überarbeitete er in Öl (Sanpaolesi, 1954; Natali, 1998, S. 66). Dieser Befund entspricht in etwa der Angabe Vasaris, dass

Leonardo den Engel in der von Verrocchio begonnenen Tafel geschaffen habe. Zudem zeigen neuere Untersuchungen (Infrarotreflektografie), dass vor allem der Hintergrund oberhalb der beiden Engelsköpfe zunächst eine wesentlich konventionellere Landschaft aufwies: Ursprünglich war die Landschaft dort weniger von Felsen und Wasser bestimmt als vielmehr von Bäumen (*Lo sguardo degli angeli*, 1998, S. 70 u. 130). Das Gemälde stammt aus der Vallombrosaner-Kirche San Salvi unmittelbar außerhalb der Stadtmauern von Florenz, gelangte von dort wahrscheinlich 1564 in den Konvent von Santa Verdiana, 1810 in die Accademia di Belle Arti in Florenz und 1914 an seinen heutigen Aufbewahrungsort. Wahrscheinlich meint schon Albertini (1510) dieses Gemälde, wenn er davon spricht, dass sich „uno Angelo di Leonardo da Vinci“ in San Salvi befinde. Antonio Billi (S. 61) und der Anonimo Gaddiano (S. 89) nennen unter den Werken Andrea del Verrocchios eine *Taufe Christi*, die nach San Salvi gelangt sei.

Vasari schließlich fasst die Informationen Albertinis, Billis und des Gaddiano zusammen, wenn er den ganz links befindlichen Engel als eine Arbeit Leonardos bezeichnet. Die ursprüngliche Herkunft des Taufbildes aus San Salvi wird vielleicht indirekt durch Richas (1754, I, S. 395) Hinweis auf eine dort befindliche Johannesreliquie gestützt. Hieraus schließt Passavant (1969, S. 62 u. 58), dass in San Salvi möglicherweise eine Johanneskapelle existiert habe, deren Altar das Gemälde schmückte. Mehrere der Leonardo zugeschriebenen Gewandstudien (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 166–167, 169, 182) wurden mit dem Engel in der *Taufe Christi* in Verbindung gebracht (von Seidlitz, 1909; Arasse, 1998), doch entspricht keine dieser Studien mit hinreichender Genauigkeit dem Gewand des Engels auf dem Gemälde. Nicht zwingend ist auch der Versuch, die auf Dezember 1478 datierte Zeichnung eines jugendlichen Profilkopfs (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 192) auf den Engel in der *Taufe Christi* zu beziehen (von



V.

Seidlitz, 1909). Man müsste dann den Anteil Leonardos an diesem Bild relativ spät datieren, also auf 1478 (Marani, 1999). Passavant, der das Bild einer sehr gründlichen Analyse unterzogen hat, hält sogar eine Datierung der Überarbeitungen auf den Beginn der 80er Jahre für möglich (Passavant, 1969, S. 196).

Hinsichtlich der möglichen Auftraggeberschaft für das Gemälde hat Antonio Natali (1998) den mutmaßlichen Bruder Andrea del Verrocchios, den Vallombrosaner-Mönch Simone di Michele Cione, ins Spiel gebracht. Auch eine kontextbezogene ikonografische Deutung findet sich bei Natali (s. Haupttext, S. 29), der über die Evangelien (Mt. 3,3–17; Mk. 1,9–11; Jh. 1,26–36) hinausgehend u. a. die „Catena aurea“ des hl. Thomas von Aquin für bildbestimmend hält.

LITERATUR: Albertini, 1510; Benedettucci, 1991, S. 61 (Billi); Frey, 1892, S. 89 (Anonimo Gaddiano); Gelli, 1896, S. 62; Vasari, 1550, S. 448–449 und 547; Vasari, 1568, IV, S. 22; von Seidlitz, 1909, I, S. 40–46;

Sanpaolesi, 1954, S. 29–32; Passavant, 1959, S. 58–88; Passavant, 1969, S. 57–60 und Nr. 21; Berti, 1979, S. 588; Kemp, 1981, S. 58–61; Marani, 1989, Nr. 6; *Maestri e botteghe*, 1992, S. 38 (N. Pons); Brown, 1998, S. 27–31, 43, 136–145; Arasse, 1998, S. 46–52; Natali, 1998; *Lo sguardo degli angeli*, 1998.

V.

Verkündigung an Maria,

um 1473–1475 (?)

Öl und Tempera auf Pappelholz, 100 x 221,5 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1618

Die relativ gut erhaltene und völlig intakte Holztafel (Malrand) besteht aus fünf horizontal zusammengeleimten, 3,5 cm starken Brettern, die im 19. Jahrhundert rückseitig gedünnt wurden. Abplatzungen der oberen Farbschicht, besonders in der Architektur hinter der Madonna und im unteren Bereich der Mauer hinter dem Engel, sind in der im Jahr 2000 erfolgten Restaurierung des Gemäldes geschlossen worden

(*L'Annunciazione*, 2000, S. 95–120). Diese Restaurierung ermöglicht auch eine bessere Lesbarkeit der von fremder Hand übermalten Flügel des Engels, der Baumreihe und der Landschaft hinter dem Engel sowie des Interieurs am rechten Bildrand. Da Spuren von „spolvero“ auf dem Gemälde fehlen, geht man davon aus (Sanpaolesi, 1954), dass die Unterzeichnung der Figuren freihändig aufgetragen wurde (diese Schlussfolgerung wurde angezweifelt; Keith/Roy, 1995; Hiller von Gaertringen, 2001). Besonders im rechten Teil des Bildes wurden Perspektivlinien direkt in die Grundierung eingeritzt. Die Röntgenaufnahmen zeigen zudem Ritzzeichnungen, die auf ein ursprünglich völlig anders konzipiertes Fenster verweisen, denn die Konstruktionslinien verlaufen parallel zur Rückwand. Hieraus folgt, dass am rechten Bildrand ursprünglich keine orthogonal fluchtende Seitenwand vorgesehen war. Der Röntgenbefund zeigt auch signifikante Veränderungen bei der Gestaltung des Kopfes der Madonna, wo eine erste Bildanlage im

Bereich der Haare abgenommen und dann erneuert wurde (Brachert, 1974). Zudem weist das Bild zahlreiche „pentimenti“ auf (Sanpaolesi, 1954; *L'Annunciazione*, 2000): der Kopf des Engels war weiter nach unten gesenkt, Marias rechte Hand kürzer angelegt, deren kleiner Finger weder erhoben noch angewinkelt. Zudem zierte im ersten Entwurf eine Kette mit Schmuckanhänger das Kleid Mariens. Auch in der *Verkündigung* sind an vielen Stellen die für Leonardo typischen „Fingerwischer“ zu erkennen, so beispielsweise unten am Lesepult, am Kopf des Engels, im Himmel und im Landschaftshintergrund (Brachert, 1974). Die maltechnischen Details zeugen also von einer vergleichsweise spontanen Herangehensweise. Das Gemälde befand sich bis zum Mai 1867 in der Sakristei der Kirche San Bartolomeo a Monteoliveto (außerhalb von Florenz), wo die dortigen Mönche es für ein Werk Domenico Ghirlandaios hielten. Unklar ist, ob diese Kirche der ursprüngliche Bestimmungsort des Gemäldes war. Nach seiner

Überführung in die Uffizien wurde das Bild zunächst als ein Werk Leonardos ausgestellt. Diese Zuschreibung hat sich vor allem seit der 1907 erfolgten Publikation einer Federzeichnung Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 3) erhärtet, die als Studie für den rechten Ärmel des Verkündigungse Engels gilt. Gegen eine inzwischen weitgehend akzeptierte Autorschaft sprechen sich allerdings Passavant (1969) und Wasserman (1984) aus. Wasserman macht Leonardo vor allem für den Gesamtentwurf verantwortlich und verweist auf die schwache Ausführung des Engelskopfes, der einem Vergleich mit dem Engel in der *Taufe Christi* nicht standhalte. In Bezug auf die Datierung besteht bislang kein Konsens. Marani (1989) hielt zunächst eine Entstehungszeit um 1470 für möglich. Ottino della Chiesa (1967) und erneut Marani (1999) datieren das Bild in weitgehender Übereinstimmung mit der älteren Forschung auf 1472 bis 1475, während Arasse (1998) die Jahre 1473 bis 1475 vorschlägt und Pedretti (1973) um 1478.

Die traditionelle Datierung auf um 1473 bis 1475 oder wenig später erscheint nach gegenwärtigem Kenntnisstand am plausibelsten. Die Argumente für eine Frühdatierung ergeben sich aus der angeblich mangelhaften Perspektive. Diese „Fehler“ (etwa in den zu lang erscheinenden Ecksteinen der Architektur rechts) gehen allerdings darauf zurück, dass der Künstler bei der Anlage seiner Perspektivkonstruktion einen Betrachterstandpunkt vorsah, der etwa zwei bis drei Meter rechts des Gemäldes liegt und eine Untersicht vorsieht (*L'Annuciazione*, 2000, S. 37–59). Zudem ist keineswegs sicher, ob Verzerrungen in der Perspektive vom Unvermögen des Künstlers zeugen oder eher als Anpassung an die räumliche Situation des vorgesehenen Ortes des Gemäldes zu verstehen sind. Auffällig ist im Übrigen auch, dass Leonardo in diesem Bild die sogenannte „Unschärfen-Perspektive“ im Hintergrund verwendet, wo durch die verschwimmenden Konturen der Eindruck größerer Entfernung suggeriert



VI.

wird (Veltman, 1986). Ansonsten entspricht die Linearperspektive den Gepflogenheiten der Verrocchio-Werkstatt (Kemp, 1990). Zum ursprünglichen Bestimmungsort und zur Funktion des Bildes lassen sich keine sicheren Aussagen treffen. Am wahrscheinlichsten ist, dass es ähnlich wie Baldovinettis Verkündigung in San Miniato al Monte in Florenz Teil eines größeren Ensembles war. Während die Zugehörigkeit der Vorzeichnung für den Ärmel Gabriels in Oxford (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 3) unstrittig ist, gilt dies nicht für andere Studien Leonardos, die mit diesem Gemälde in Verbindung gebracht wurden. Eine immer wieder im Zusammenhang der *Verkündigung* genannte Gewandzeichnung aus dem Louvre (Ottino della Chiesa, 1967, S. 88) ähnelt zwar dem Gewand der Maria (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 183), doch sind die Übereinstimmungen nicht zwingend. Viele Elemente des Bildes wie die Pflanzen, die Landschaft, der Hafen, das Meer und das Gebirge des Hintergrunds sind möglicherweise im Sinne

marianischer Symbolik zu deuten (Salzer, 1893, S. 530; Cardile, 1981/82, Liebrich, 1997, S. 87–88, 158–161; *L'Annuciazione*, 2000, S. 47–55). Eine botanisch korrekte Identifizierung aller Pflanzen (Morley, 1979, S. 559) ist allerdings ebenso wenig möglich wie eine Deutung aller Einzelelemente.

LITERATUR: Poggi, 1919, S. III; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 2; Brachert, 1974; Cardile, 1981/1982; Wasserman, 1984, S. 54–56; Veltman, 1986, S. 338–345, Tf. 17.2; Marani, 1989, Nr. 2; Kemp, 1990, S. 44–45; Liebrich, 1997, S. 87–88, 158–161; Arasse, 1998, S. 293–296; Brown, 1998, S. 75–99; Marani, 1999, S. 48–62; *L'Annuciazione*, 2000.

VI.

Madonna Benois, um 1478–1480
Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen,
49,5 x 31 cm
St. Petersburg, Ermitage

Bei der 1824 erfolgten Übertragung des Gemäldes von Holz auf Leinwand wurde

am unteren Rand ein 1,5 cm breiter Streifen angesetzt; die Originalhöhe der Madonna betrug also wahrscheinlich nur 48 cm. Das Bild, das wie viele auf Leinwand übertragene Tafelgemälde nur einen mäßigen Erhaltungszustand aufweist, wurde 1924 doubliert. Die Infrarotreflektografie lässt mehrere „pentimenti“ erkennen: Der Kopf des Kindes war in einer ersten Anlage der Komposition etwas größer, die Madonna hielt in ihrer linken Hand wohl ein kleines Bündel Blumen (anstelle der jetzt sichtbaren Gräser), ihre linke Schläfe wurde wahrscheinlich von herabhängendem Haar gerahmt, und der Ärmel ihres rechten Arms dürfte etwas weiter gewesen sein.

Die Provenienz der *Madonna Benois* lässt sich nur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Das Gemälde, das sich zunächst im Besitz von A. I. Korsakov (1751/53–1821) befand, wird erstmalig in einem Inventar der Sammlung des Alexander Petrovich Sapozhnikov von 1827 erwähnt, wo auch die Übertragung der

Malschicht auf eine Leinwand beschrieben ist (Kustodieva, 1994). Danach gelangte das Bild in die Sammlung von Léon Benois. Nachdem das Bild 1908/09 in St. Petersburg ausgestellt worden war, erwarb es die Ermitage für 150 000 Rubel von M. A. Benois (Poggi, 1919; Kustodieva, 1994). Passavant (1969) geht davon aus, dass die *Madonna Benois* von der *Madonna Panciatici* Desiderio da Settignano (um 1430–1464) inspiriert sei, alle anderen Autoren sehen ein umgekehrtes Einflussverhältnis.

Die frühesten öffentlich geäußerten Zuschreibungen der *Madonna Benois* an Leonardo, denen sogar der kritische Gustavo Frizzoni zustimmte, erfolgten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (Gronau, 1912; Poggi, 1919). Strittig ist bis heute aber vor allem die Datierung. Heydenreich (1953) datiert den Arbeitsbeginn auf 1478 und nimmt an, Leonardo habe das Bild 1506 erneut überarbeitet, um es dem König von Frankreich anzubieten (Beltrami, 1919, Nr. 183; Villata, 1999, Nr. 240). Arasse (1998)

datiert das Werk auf 1478–1480, Kemp (1981) auf 1480, und Pedretti (1973) denkt an einen noch späteren Zeitraum, da die Beinhalterung bereits an die *Anna Selbdritt* erinnere. Zahlreiche Madonnenskizzen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 110–121; Abb. S. 52, 229) ähneln dem Bild und sind konsistent auf die Zeit von etwa 1475 bis 1480 zu datieren, sodass die *Madonna Benois* von der Anlage her aus dieser Periode stammen dürfte. Andererseits ist aufgrund der Gewandbehandlung eine gewisse Verwandtschaft mit späteren Gemälden wie beispielsweise der *Felsgrottenmadonna* (Kat. XI) und des *Porträts der Cecilia Gallerani* (Kat. XIII) nicht ganz von der Hand zu weisen, sodass man eine Arbeit an dem St. Petersburger Bild in den 90er Jahren nicht vollständig ausschließen kann. Die kompositionellen Parallelen zur *Anna Selbdritt* sind jedoch weniger verwunderlich als es scheint und können nicht als Begründung für eine Spätdatierung gelten: Bekanntlich wiederholte Leonardo seine Motive gele-

entlich. Bei der Pflanze in der Hand des Jesusknaben handelt es sich wahrscheinlich um einen Kreuzblütler und damit um ein Passionssymbol (Suida, 1929, S. 22; Morley, 1979, S. 559).

Die *Madonna Benois* entspricht einem von Leonardo in vielen Zeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 110–119, 121; Abb. S. 52, 229) abgewandelten Typus, von dessen Beliebtheit zahlreiche Kopien und Varianten zeugen, so beispielsweise in der Gemäldegalerie in Dresden (Lorenzo di Credi), in der Galleria Colonna in Rom, in der Galleria Sabauda in Turin sowie im Leipziger Museum der bildenden Künste (Gronau, 1912).

LITERATUR: Gronau, 1912; Poggi, 1919, S. IV–V; Heydenreich, 1953, I, S. 210; Passavant, 1969, S. 220; Pedretti, 1973, S. 27–28; Kemp, 1981, S. 54–58; Berti, 1984; Kustodieva, 1994, Nr. 115.



VIIa.

VIIa.**Porträt der Ginevra de' Benci,**

um 1478–1480

Öl und Tempera auf Pappelholz, 38,8 x 36,7 cm
Washington DC, National Gallery of Art,
Ailsa Mellon Bruce Fund, 1967, Inv. 2326

VIIb.

Leonardo (?)

Porträt der Ginevra de' Benci,**Rückseite,** um 1478–1480

Tempera (und Öl?) auf Pappelholz,
38,8 x 36,7 cm

Auf einem Spruchband der Beginn eines Hexameters: „VIRTUTEM FORMA DECORAT“ („Sie schmückt ihre Tugend mit Schönheit“/„Schönheit schmückt Tugend“)

Trotz der – bereits vor 1780 erfolgten (Möller, 1937/38) – Beschneidung des unteren Bildrandes um 12 bis 15 cm und des rechten Randes um etwa 1 cm kann man den Erhaltungszustand des Porträts als gut

bezeichnen. Eine 1991 vorgenommene Restaurierung (Bull, 1992; Gibson, 1991) hat kleinere Fehlstellen in der originalen Malschicht zum Vorschein gebracht (und retuschiert), vor allem auf dem Nasenrücken Ginevras sowie im Wacholderstrauch links neben ihrem Kopf und in der rechten oberen Bildecke. Wie man im Vergleich mit älteren Fotos erkennen kann, wurde durch diese Restaurierung der größere der beiden Bäume rechts neben der Schulter Ginevras verändert: ihm fehlt nun links ein Zweig, und sein Stamm ist im unteren Drittel deutlich schlanker geworden.

Die aus einem Stück bestehende, etwa 1 cm starke Tafel weist aufgrund ihrer ungewöhnlichen Breite einen relativ hohen Anteil von markreichem Splintholz auf, dessen Schrumpfung schon früh zu Verwerfungen (z. B. rechts der Ginevra) der stark ölhaltigen Malschicht geführt hat (Möller, 1937/38, S. 188). Papillarlinien des Handballens, der Finger und des Daumens finden sich an verschiedenen Stellen des Bildes, so



VIIb.

beispielsweise zwischen der linken Schulter Ginevras und der Wasserfläche (Brachert, 1969). Das Bild weist zudem mehrere „pentimenti“ auf: deutlich sichtbar ist noch die ursprünglich weiter rechts situierte Iris des linken Auges, weniger gut zu erkennen die im Ansatz ursprünglich etwas breitere linke Wange Ginevras. Dieses Porträt sowie das der Cecilia Gallerani (Kat. XIII) sind die einzigen erhaltenen Tafelbilder Leonardos, für die man den Gebrauch des „spolvero“ und eines Entwurfskartons zweifelsfrei nachgewiesen hat, hier beispielsweise am unteren Rand des rechten Auges, am Nasenrücken, an der Oberlippe und der rechtsseitigen Kontur des Gesichts (Gibson, 1991, S. 162; Bambach, 1999, S. 23).

Das *Porträt der Ginevra de' Benci* (1475–um 1520) wurde mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von dem venezianischen Diplomaten und Humanisten Bernardo Bembo (1433–1519) während seines zweiten Florenzaufenthalts, Juli 1478 bis Mai 1480, bestellt (Fletcher, 1989; Kress, 1995); ein

Auftrag während seines ersten Florenzaufenthalts, 1475/76, ist aufgrund der relativen Chronologie der Gemälde Leonardos weniger plausibel. Bembo's Devis (Lorbeer- und Palmzweig und Motto) zielt in modifizierter Form die Rückseite des Bildes, das nach seiner Fertigstellung offenbar in Florenz verblieb, wo es die Kunstbiografen (Billi, 1527–1530, der Anonimo Gaddiano, 1542–1547, und Vasari, 1550 u. 1568) lokalisieren. Das Gemälde gelangte also auf keinen Fall nach Venedig, weil es entweder von Bembo nicht bezahlt wurde (Fletcher, 1989) oder aber als Geschenk bei Ginevra verblieb, mit der Bembo eine poetisch inspirierte platonische Liebesaffäre unterhielt (Walker, 1968). Seit 1733 ist das Porträt (zunächst als ein Werk Lucas Cranachs) sicher im Besitz von Prinz Wenzel von Liechtenstein in Wien (später in Vaduz) nachgewiesen, doch war es wahrscheinlich bereits im 17. Jahrhundert von derselben Familie angekauft worden (Möller, 1937/38, S. 207; Brown, 1998). Im Jahre 1967 gelangte das Porträt in die Natio-

nal Gallery in Washington; es war somit das letzte auf dem Kunstmarkt veräußerte Originalgemälde Leonardos. Eine unter starkem Vorbehalt geäußerte Zuschreibung des Gemäldes an Leonardo erfolgte durch Waagen (1866), doch fand sie zunächst keine einmütige Zustimmung. Auch Poggi (1919) neigte dazu, das Bildnis einem noch näher zu bestimmenden Künstler aus dem Umkreis Verrocchios zuzuweisen. Erst seit den umfangreichen Recherchen Emil Möllers (1937/38) zur Maltechnik des Gemäldes und zur Person Ginevras gilt das Porträt fast uneingeschränkt als ein Werk Leonardos. Diese Zuschreibung des Bildes basiert vor allem auf seiner vergleichsweise präzisen Nennung als Werk Leonardos in den frühen Quellen und auf der sicheren Identifizierung der Dargestellten als Ginevra de' Benci, die sich aus dem hinter ihr abgebildeten Wacholderbusch (ital. „ginepro“ als Anspielung auf den Namen Ginevras) und der rückseitig angebrachten Devise Bambos ergibt (Möl-

ler, 1937/38; Fletcher, 1989). Ohne die in den Quellen erwähnte Identität der Porträtierten, den Wacholderstrauch und die Devise Bambos wäre die Autorschaft Leonardos wohl weiterhin umstritten. Tatsächlich fiel es schwer, das Porträt stilkritisch in die Nähe anderer Frühwerke Leonardos zu rücken. Nach den Analysen Möllers haben vor allem die Arbeiten von John Walker (1968), Jennifer Fletcher (1989) und David A. Brown (1998) zu einem tieferen Verständnis des Bildes beigetragen.

Eine um 1478 zu datierende Silberstiftzeichnung Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 155), die die Hände einer porträtierten Frau zeigt, wird traditionell mit dem *Porträt der Ginevra de' Benci* in Verbindung gebracht und dazu herangezogen, das fehlende untere Drittel des Porträts zu rekonstruieren (zuletzt Brown, 1998). Diese Porträtzeichnung, dessen Format allerdings gegen einen solchen Rekonstruktionsversuch spricht (Arasse, 1998), weist eine gewisse Verwandtschaft mit der sogenannten *Dama*

col mazzolino auf, einer marmornen Porträtbüste Verrocchios (Florenz, Bargello) – was wiederum für eine gewisse Angleichung an Florentiner Porträtkonventionen jener Zeit spricht. In der Gesamtanlage des Bildes ist jedoch deutlich die Orientierung an flämischen Porträttypen zu erkennen, wie sie beispielsweise durch Hans Memlings *Bildnis eines Mannes mit der Neromünze* (Antwerpen) und sein *Porträt eines jungen Mannes* (Florenz, Uffizien; Abb. S. 54) sowie durch Petrus Christus' *Bildnis einer jungen Dame* (Berlin) überliefert sind (Hills, 1980; Kress, 1995; s. Haupttext S. 54). Die Annahme, das Bildnis sei im Zusammenhang der Hochzeit Ginevra de' Bencis mit Luigi di Bernardo Niccolini im Jahre 1474 entstanden (Marani, 1999) oder zunächst als Verlobungsbild vorgesehen gewesen und erst später auf der Rückseite in eine Art Freundschaftsbild für Bembo verwandelt worden (Brown, 1998, 2001), erscheint mir wenig plausibel. Zudem entspricht das Bildnis in seinen Details nicht dem Typus eines Brautporträts (Kress, 1995).

Ein Lorenzo di Credi zugeschriebenes *Frauenporträt* (New York, The Metropolitan Museum of Art) nimmt von seiner Anlage her den Typus der *Ginevra de' Benci* auf, denn auch dort sitzt die Dargestellte vor einem Wacholderbusch. Sie hält zudem einen goldenen Ring in ihrer linken Hand, was in diesem Fall wohl tatsächlich auf ein Hochzeitsporträt hinweist. Zur Deutung siehe Kommentar zur Rückseite des Bildes und Haupttext.

Die Malschicht der Rückseite ist am unteren Rand stark beschädigt, was möglicherweise auch der Grund für die Beschneidung des Gemäldes war. Auffällig ist der Tempera-artige Charakter der rückseitigen Malschicht, den Dülberg (1990, S. 24) auch bei anderen Porträtrückseiten gefunden hat. Die maltechnischen Unterschiede zur Vorderseite und der Umstand, dass die Pflanzen teilweise eine rechtshändige Pinselführung aufweisen (Möller, 1937/38), lassen gewisse Zweifel an der Eigenhändigkeit der Rückseitenbemalung aufkommen. So hält John



VIII.

Shearman (1992, S. 118) aufgrund stilkritischer Erwägungen die Rückseite in ihren Ursprüngen für die Arbeit eines venezianischen Künstlers. Diese Vermutung ist nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht zu verifizieren, doch haben Untersuchungen ergeben, dass in der ersten Anlage der Rückseitenbemalung die Inschrift nicht „VIRTVTEM FORMA DECORAT“ lautete, sondern „VIRTV[S ET] HONOR“ (Brown, 1998, S. 121). Da dies die Devise Bembo war, mag man darüber spekulieren, ob Bembo nicht zunächst sein eigenes Porträt bei einem venezianischen Künstler bestellt hatte, dessen Rückseite Leonardo veränderte und vollendete, um dann auf der Vorderseite das Bildnis der Ginevra de' Benci anzubringen.

Die auf Ginevras Tugend bezogenen Deutungsmöglichkeiten ergeben sich aus der Inschrift und aus der Symbolik der dargestellten Pflanzen – Wacholder, Lorbeer, Palme – und des gemalten Porphyrmarmors. Mundy (1988, S. 38–39) bringt den

fingierten Marmor mit dem Beginn des 35. Buchs von Plinius' *Historia naturalis* in Verbindung, wo Porträts unmittelbar nach gemaltem Stein abgehandelt werden.

LITERATUR: Benedettucci, 1991 (Billi), S. 102; Frey, 1892, S. III (Anonimo Gaddiano); Vasari (1550), S. 551; Vasari, 1568, IV, S. 39; Poggi, 1919, S. XXII–XXIII; Möller, 1937/38; Walker, 1968; Brachert, 1969; Shapley, 1979, I, S. 251–255; Cropper, 1986; Fletcher, 1989; Dülberg, 1990, S. 23–24, 134–124, Nr. 166; Gibson, 1991; Zöllner, 1994, S. 63–65; Kress, 1995, S. 237–255; Arasse, 1998, S. 402–404; Brown, 1998, S. 101–121; Bambach, 1999, S. 23, 100; Marani, 1999, S. 38–48; Brown, 2001, Nr. 16.

VIII.

Lorenzo di Credi, nach Entwurf Leonardos (?)

Verkündigung an Maria, um 1478 oder 1485

Tempera auf Pappelholz, 16 x 60 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 1602A (1265)

Die etwa 2 cm dicke und vollständig intakte Tafel (Malränder) hat unter Wurmfraß gelitten und zeigt sich in der Malschicht in einem mäßigen Zustand (dall Regoli, 1966). Ursprünglich bildete das Gemälde den mittleren Teil der Predella eines um 1475 bei Andrea del Verrocchio bestellten Altarbildes für die Grabkapelle des im Dezember 1474 verstorbenen Donato de' Medici im Dom zu Pistoia (Passavant, 1959; 1969; dall Regoli, 1966). Das begonnene Altarbild verblieb lange Zeit in der Werkstatt Verrocchios und wurde hauptsächlich in der Zeit zwischen 1478 und 1486 durch Lorenzo di Credi fertiggestellt. Die beiden anderen Predellen-Bilder befinden sich in der Liverpool Art Gallery und im Worcester Art Museum.

Als die *Verkündigung* 1861 zusammen mit anderen Gemälden aus der römischen Sammlung Campana zunächst in den Musée Napoleon III. und dann 1863 in den Louvre gelangte, wurde sie zunächst Domenico Ghirlandaio, dann Lorenzo di

Credi und schließlich auch Leonardo zugeschrieben. Diese Zuschreibung, die möglicherweise auf eine lokale Tradition in Pistoia zurückgeht (Salvi, 1656–1662), hat immer schon zahlreiche Kritiker gefunden, so etwa dall Regoli (1966), die in diesem Zusammenhang auf die maltechnische Verwandtschaft mit der Credis Predellentafel in Worcester hinweist. Mit Ottino della Chiesa (1967), Pedretti (1973) und Marchini (1985) haben sich allerdings auch noch in neuerer Zeit entschiedene Befürworter einer Autorschaft Leonardos gefunden. Marani (1999, S. 67–69) schließlich verweist im Kontext einer möglichen Zuschreibung auf eine gelegentlich mit Leonardo in Verbindung gebrachte Zeichnung der Uffizien ([428E recto] Inv. 328E recto), deren Autorschaft allerdings vollkommen ungesichert ist und die aufgrund ihres großen Formats als Vorzeichnung für das Predellenbildchen nicht infrage kommt (Brown, 1998).

Die bisherigen Zuschreibungen an einen oder mehrere Künstler (Verrocchio,



IX.

Lorenzo di Credi, Leonardo) sind nicht nachvollziehbar. Man kann sich beispielsweise kaum vorstellen, wie an einem derart kleinformatigen Predellenbild mehrere Künstler, unter ihnen Leonardo, gearbeitet haben sollen. Ebenso schwierig ist es, die *Verkündigung* in die Chronologie der frühen Werke Leonardos einzuordnen: Die Befürworter der Zuschreibung favorisieren eine Datierung zwischen 1478 und 1480, was sich stilkritisch nicht mit der gleichzeitig entstandenen *Ginevra de' Benci* vereinbaren lässt, deren maltechnisches Niveau deutlich über demjenigen der Pariser *Verkündigung* liegt. Gegen Leonardo als Autor des Bildes spricht im Übrigen auch die Verwendung sehr grober Pigmente (Hours, 1954). Wenn man überhaupt an dieser Zuschreibung festhalten will, müsste man die *Verkündigung* weit vor 1478 datieren, was aufgrund der zu jenem Zeitpunkt noch unfertigen Haupttafel des dazugehörigen Altarbildes ebenfalls ausscheidet. Die intelligenteste Lösung wäre noch der zuletzt von Arasse

(1998) geäußerte Vorschlag, das Bildchen sei von Lorenzo di Credi nach einem Entwurf Leonardos geschaffen worden. Dem würde zumindest der Umstand entsprechen, dass die Leonardo mit größerer Plausibilität zugeschriebene *Verkündigung* in den Uffizien (Kat. V) eine ähnliche Gesamtkomposition aufweist. Angesichts der genannten Argumente sollte man das Bild allerdings endgültig aus dem Œuvre Leonardos ausschließen.
LITERATUR: Salvi, 1656–1662, II, S. 422; Poggi, 1919, S. II–III; Hours, 1954, S. 21–22; dalli Regoli, 1966, S. III–II4, Nr. 32; Passavant, 1969, S. 212; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. II; Pedretti, 1973, S. 29–30; Béguin, 1983, S. 90; Arasse, 1998, S. 46; Brown, 1998, S. 151–157; Marani, 1999, S. 67–68.

IX.

Der heilige Hieronymus,

um 1480–1482

Öl und Tempera auf Nussbaumholz,
102,8 x 73,5 cm

Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40 337

Die aus zwei unterschiedlich breiten Brettern zusammengesetzte, rückseitig gedünnte Tafel hat stark unter Wurmfraß gelitten. Ein Malrand existiert nicht (freundliche Mitteilung von Arnold Nesselrath, Rom). Zu einem unbestimmten Zeitpunkt wurden der Kopf des Hieronymus sowie zwei ihm benachbarte Stücke aus dem Bild herausgesägt. Später hat man die einzelnen Teile wieder zusammengesetzt. Die Tafel weist zahlreiche Beschädigungen auf, vor allem auf dem Rücken des Löwen und in den Felsen am linken Bildrand (Colalucci, 1993). Die letzten Restaurierungen erfolgten 1930 und 1993.

Ebenso wie die wahrscheinlich wenig später entstandene *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Kat. X) ist auch der *Heilige Hieronymus* in den meisten Teilen nicht über das Entwurfsstadium hinausgelangt. Lediglich der Kopf des Heiligen, sein rechtes Bein und Teile der Landschaft sind vollständig als Untermalung ausgeführt. Spuren für den Gebrauch eines Entwurfskartons

(„spolvero“) finden sich nicht (Bambach, 1999, S. 23). Der Entwurf eines Kreuzes am rechten Bildrand wurde direkt in die Grundierung geritzt. Die Farben verrieb Leonardo an vielen Stellen, etwa im Bereich des Hintergrundes, mit der Handfläche, sodass bereits jener Eindruck fließender Übergänge („sfumato“) entsteht, für den der Künstler später berühmt werden sollte. Auch der *Heilige Hieronymus* ist somit ein Beispiel für die schon in dem *Porträt der Ginevra de' Benci* (Kat. VII) auftauchende „Finger- und Handmaltechnik“ Leonardos (Brachert, 1969; Colalucci, 1993). Im Hintergrund links, oberhalb des Horizonts, findet sich unter der Malschicht der Entwurf einer Palme.

Die gesicherte Provenienz des *Hieronymus* reicht nicht vor das erste Viertel des 19. Jahrhunderts zurück. Erstmals erwähnt wird das Gemälde in dem 1827 erschienenen 2. Band der *Italienischen Forschungen* Carl Friedrich von Rumohrs (II, S. 308), der es im Besitz des Kardinals Joseph Fesch in Rom gesehen

hatte. Hier befand es sich noch bei dessen Tod im Jahre 1839. Die Erben des Kardinals verkauften den *Hieronymus* zwischen 1846 und 1857 an Papst Pius IX. Seitdem befindet sich das Gemälde ununterbrochen im Besitz der Pinacoteca Vaticana. Der *Hieronymus* gehört zusammen mit der *Madonna Benois* und der *Cecilia Gallerani* zu den wenigen Gemälden Leonardos, die in den letzten Jahren für Ausstellungen ausgeliehen wurden (beispielsweise 1993 nach Tokyo und 1998 nach Bonn).

Die immer noch verbreitete Annahme (Marani, 1989; Arasse, 1998, S. 344), der *Hieronymus* habe sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Sammlung Angelica Kauffmanns in Rom befunden, ist von Ost (1975, S. 8–9) mit guten Argumenten bezweifelt worden. Ebenso in das Reich der Legende muss man die von Kardinal Fesch in die Welt gesetzte Geschichte verweisen (Poggi, 1919), er habe um 1820 zunächst den größeren Teil des zersägten Gemäldes in Rom entdeckt und dann einige Jahre später auch

noch den Kopf des Heiligen von einem römischen Schuster erworben, der diesen Teil des Bildes als Sitzfläche eines Schemels oder anderweitig verwendet hatte. Nicht haltbar ist auch die Annahme Ottino della Chiesas (1967), dass der *Hieronymus* bereits 1784 als Vorlage für C. G. Gerlis Stichwerk über Leonardo gedient habe. Tatsächlich basiert Gerlis Darstellung eines Hieronymus auf Zeichnungen aus dem Umkreis Leonardos (Ost, 1975, S. 7; Marani, 1989).

Die frühen Quellen enthalten keine Hinweise auf Leonardos *Hieronymus*. In einem Inventar Leonardos, das ab 1495 in Mailand entstanden ist (RLW, § 680), nennt der Künstler zwar selbst mehrere Hieronymus-Figuren, doch ob sich darunter auch das jetzt im Vatikan verwahrte Bild befand, ist mehr als zweifelhaft. Allerdings scheint der *Hieronymus* gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Mailand bekannt gewesen zu sein (Marani, 1989). Unklar ist auch, ob eines der beiden Hieronymus-Bilder, die im Nachlass Salais von 1525 erwähnt werden, mit dem

Gemälde im Vatikan identisch ist (Shell/Sironi, 1991, S. 104–105; Villata, 1999, Nr. 333). Leonardos Bild hat also kaum Spuren in der Kunstgeschichte hinterlassen. Trotz dieser dürftigen Rezeptionsgeschichte und trotz der durch Legenden verklärten Provenienz gehört der *Hieronymus* zusammen mit der *Anbetung*, dem *Abendmahl* und der *Mona Lisa* zu jenen Gemälden, deren Zuschreibung an Leonardo niemals ernsthaft infrage gestellt wurde.

Ein weitgehender Konsens besteht auch hinsichtlich der Datierung. Aufgrund der ähnlichen Grundierung und der identischen Art der Skizzierung wird eine unmittelbare zeitliche Nähe zu der im März 1481 bestellten und Ende 1482 unvollendet in Florenz verbliebenen *Anbetung* Leonardos angenommen. Wahrscheinlich entstand der *Hieronymus* schon vor dieser Tafel, denn die großformatige Arbeit für die Mönche von San Donato hätte kaum die Möglichkeit für einen weiteren Auftrag zugelassen. Tatsächlich wird Leonardo in dem entsprechenden

Vertragstext für die *Anbetung* ausdrücklich darauf verpflichtet, keine weiteren Aufträge anzunehmen (Beltrami, 1919, Nr. 16; Villata, 1999, Nr. 14). Da die Felsformationen im Bild des *Hieronymus* denen der *Felsgrottenmadonna* (Kat. XI) ähneln, ist allerdings nicht völlig auszuschließen, dass das Bild zu Beginn der ersten Mailänder Zeit Leonardos entstand.

Die Komposition des *Hieronymus* geht auf eine in den Werkstätten des Quattrocento übliche Kniefigur (aus Wachs, Holz oder Ton) zurück (Ost, 1975). Die weitere Deutung, dass die Maße des *Hieronymus* bereits die von Leonardo 1490 verarbeitete Proportionslehre Vitruvs widerspiegeln, ist allerdings aufgrund der Messungenauigkeiten nicht haltbar. Leonardos Bild orientiert sich formal an älteren Darstellungen desselben Themas und an den Schriften des Hieronymus selbst, in denen der Heilige seine Buße in der kargen Wildnis und zu Füßen eines Kreuzes (hier kaum sichtbar am rechten Bildrand) beschreibt (Rice, 1985,



X.

S. 78–79; s. Haupttext S. 69f). Der Löwe als Attribut des Heiligen entspricht ebenfalls den Darstellungsconventionen.

Der ursprüngliche Bestimmungsort des *Hieronymus* war möglicherweise die Ferranti-Kapelle in der Badia von Florenz (Cecchi, 1988), die Filippino Lippi um 1489/90 mit einem Altarbild gleichen Inhalts ausstattete (Scharf, 1935, S. 26–27). Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man in Betracht zieht, dass Filippino auch bei den Altarbildern für die Bernhardskapelle im Palazzo Vecchio in Florenz und beim Altarbild für San Donato a Scopeto die von Leonardo zunächst eingegangenen und dann nicht erfüllten Verpflichtungen übernahm. Falls der *Hieronymus* tatsächlich für einen Nebenaltar der Badia bestimmt war, dann dürfte der Auftrag durch Vermittlung von Leonardos Vater, Piero da Vinci, zustande gekommen sein, dessen Familie seit 1472 in der Badia eine Grablege unterhielt (von Seidlitz, 1909, I, S. 10 und S. 379; Zöllner, 1995, S. 60–61).

LITERATUR: Poggi, 1919, S. V–VI; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 13; Ost, 1975; Rice, 1985; Cecchi, 1988, S. 70; Marani, 1989, Nr. 8; Colalucci, 1993; Zöllner, 1995, S. 60–61; Arasse, 1998, S. 344–350; *Hochrenaissance im Vatikan*, 1998, S. 552–553.

X.
Anbetung der Heiligen Drei Könige,
(S. 350 vor, S. 351 nach Restaurierung 2017)
1481/82. Öl auf Holz, 243 x 246 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1594

Das in einem guten Gesamtzustand erhaltene Altarbild besteht aus zehn vertikal zusammengelimiten Brettern, die durch zwei rückseitige Querhölzer verstärkt werden. Die Abschlusskanten der Malfläche sind stark abgestoßen, ein Malrand ist nicht zu erkennen, was vermuten lässt, dass die Tafel ohne vorherige Anbringung eines Rahmens grundiert und bemalt wurde. An der oberen Kante befinden sich sieben, fast rechteckige und wohl später in



das Holz geschlagene Einkerbungen von bis zu 5 cm Tiefe. Das Gemälde gleicht in seiner Anlage einer riesigen Bildskizze, auf der Leonardo die Figuren und den Entwurf der Hintergrundarchitektur mit dem Pinsel auftrug. Von einem teilweise skizzenhaften Charakter des Gemäldes zeugen auch zahlreiche „pentimenti“, beispielsweise am rechten Bildrand, wo Leonardo die Position eines Pferdekopfes variierte, oder bei den kämpfenden Reitern des Hintergrunds, wo ein zweiter Entwurf noch neben dem ersten steht. Am weitesten durchmodelliert erscheinen die Figuren im Vordergrund rechts, der ältere Mann ganz links und die Kronen der beiden Bäume. Der geringste Vollendungsgrad findet sich hingegen in den Hauptpersonen: Maria und Jesus, dem ältesten und dem jüngsten König links vor ihr, dem zweiten König rechts vor ihr und Joseph hinter ihr.

Nach gegenwärtigem Kenntnisstand und entgegen der Ansicht Sanpaolesis (1954) weist das Gemälde keine Spuren von „spol-

vero“ auf (freundliche Mitteilung von Antonio Natali und Alfio del Serra). Eben- sowenig sind momentan Ritzzeichnungen zu erkennen, wie sie etwa im Hintergrund der *Madonna mit der Nelke* (Kat. III) und in der Perspektivkonstruktion der *Verkündigung* (Kat. V) auftauchen. Brachert (1969) hat auch in diesem Bild mehrere Stellen entdeckt, an denen Leonardo die Farbe mit dem Handballen und mit den Fingern verrieben hat. Der in mindestens zwei Schichten aufgetragene, stark vergilbte Firnis des 18. oder 19. Jahrhunderts, der vor allem die untere Hälfte der Tafel überzieht, beeinträchtigt allerdings die Sichtbarkeit vieler Details. Abzuwarten bleibt, ob eine Restaurierung neue Erkenntnisse zutage fördern kann. Leonardo ließ die *Anbetung* gegen Ende seines ersten Florentiner Aufenthalts 1482/83 unvollendet zurück. Nicht sicher ist, ob das Bild je in den Besitz der Auftraggeber gelangte, der Mönche von San Donato a Scopeto, deren vor der Porta Romana von Florenz gelegenes Kloster

1529 zerstört wurde. Wahrscheinlich befand es sich schon ab 1529, auf jedem Fall aber vor 1568 im Hause des Amerigo Benci in Florenz, wo es Vasari sah (Vasari, 1568, IV, S. 27). Ab 1621 ist es im Besitz der Medici nachgewiesen, 1670 gelangt es in die Uffizien, nach 1753 wird es in die Medici-Villa nach Castello außerhalb von Florenz transferiert und 1794 endgültig in den Uffizien untergebracht (Poggi, 1919).

Von Leonardos erhaltenen Werken der ersten Florentiner Periode ist die *Anbetung* als einziges durch einen Vertragstext dokumentiert. Dem entsprechenden Dokument vom Juli 1481 ist zu entnehmen, dass Leonardo im März 1481 von den Mönchen von San Donato a Scopeto den Auftrag erhielt, innerhalb von 24 oder höchstens 30 Monaten ein Hochaltarbild anzufertigen (Beltrami, Nr. 16; Villata, Nr. 14). Bei der Vermittlung dieses Auftrages dürfte der für die Mönche von San Donato als Notar tätige Vater Leonardos, (von Seidlitz, 1909, I, S. 59; Vecce, 1998, S. 65), eine gewisse Rolle

gespielt haben (Zöllner, 1995, S. 60–61). Inzwischen bestehen keine Zweifel mehr daran, dass es sich bei diesem Bild um die *Anbetung* Leonardos in den Uffizien handelte (Zusammenfassung älterer Theorien bei Wiemers, 1996). Die komplizierten Vertragsmodalitäten, die dem Künstler finanzielle Vorleistungen aufbürdeten, haben wahrscheinlich dazu beigetragen, dass das Bild nicht vollendet wurde. Es ist aus den Quellen ersichtlich, dass Leonardo die besagten Vorleistungen nicht zu erbringen vermochte. Den Auftrag für das Altarbild übernahm 1496 Filippino Lippi (Abb. S. 86). Mehrere Zeichnungen Leonardos werden mit der *Anbetung der Könige* in Verbindung gebracht (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 1–2, 5–14), doch nur zwei von ihnen können zweifelsfrei als wirkliche Vorstudien gelten (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 5–6; Abb. S. 78/79, 82). Die übrigen Skizzen, die möglicherweise zu einer von Leonardo geplanten *Anbetung der Hirten* gehören, weisen bisweilen die in der *Anbetung der Könige*

verwandten Motive auf. Allerdings zeugen auch die nicht als direkte Vorstudien einzustufenden Zeichnungen von Leonardos Prozess der Bildfindung (*Leonardo & Venezia*, 1992; Wiemers, 1996).

Die Altartafel zeigt die Anbetung des Christuskindes durch die drei aus dem Morgenland angereisten Könige (Mt. 2.11), deren Identifizierung in diesem Gemälde strittig ist. Doch dürfte mit dem älteren Mann links hinter der Madonna Joseph gemeint sein, mit der davor zu Boden gesunkenen bärtigen Figur der älteste (Kaspar) und dem daneben knienden jungen Mann der jüngste König (Melchior). In der rechts auf den Boden gesunkenen Figur darf man wohl den zweiten König (Balthasar) erkennen, der sein Geschenk, den Weihrauch, überreicht. Formaler Ausgangspunkt für Leonardos Komposition war die kleinformatige *Anbetung der Könige* Sandro Botticellis für die Familie del Lama (Abb. S. 84). So übernimmt er dessen Gruppierung des Bildpersonals, die im Gegensatz zu älteren Flo-

rentiner Darstellungen desselben Themas keine Anklänge mehr an die Florentiner Epiphany-Umzüge aufweist (Hatfield, 1976; Arasse, 1998, S. 352). Auch die antiki-sierende Architektur im Hintergrund links ist unmittelbar durch Botticellis *Anbetung* inspiriert. Mit seiner Monumentalisierung der Komposition knüpft Leonardo an Fra Angelicos Altarbild für San Marco an (Abb. S. 87), das ebenfalls für einen Hochaltar bestimmt war. Die Architektur des Hintergrundes, die traditionell als Hinweis auf den Davidspalast gedeutet wird, versteht Natali (1994) neuerdings nicht nur als Ruine, sondern gleichzeitig als Baustelle. In der alten bärtigen Figur, die vor der Treppe steht, erkennt er den Architekten, in den noch unbekleideten Gestalten auf den Treppen die Bauarbeiter. Diese Treppen sind mit der Medici-Villa in Poggio a Caiano in Verbindung zu bringen oder mit den Emporenaufgängen von San Miniato al Monte in Florenz (Natali, 1994). Der im Hintergrund dargestellte Reiterkampf bezieht sich

möglicherweise auf ein Ereignis aus der Reise der Könige, die vor ihrer Ankunft in Bethlechem in Streit geraten waren (Sterling, 1974). Diese Interpretation wird jedoch angezweifelt (Natali, 1994, S. 155). Möglich ist auch eine formalistische Deutung: Leonardo habe bereits hier eines seiner Lieblingsmotive, den Reiterkampf, dargestellt, den er dann in seinem Wandbild der *Angliarischlacht* (Kat. XXVI) wieder aufgriff. Unter den ikonografischen Gesamtdeutungen sind drei hervorzuheben: 1.) Margit Lisner (1981) sieht als zentrales Motiv der Darstellung das Geschenk des Weihrauchs durch den zweiten König, womit der für ein Altarbild passende Bezug auf die Eucharistie gewährleistet sei. Diese Gabe erinnere unmittelbar an das auf dem Altar zelebrierte Opfer Christi, wozu in traditionell augustinischer Deutung auch die Symbolik des darüber befindlichen Laubbaumes (Nussbaum oder Johannisbrotbaum?) in Beziehung stehe. Den weiter links positionierten Baum interpretiert Lisner als Symbol von

Christi Triumph über den Tod (S. 214–215). Die Identifizierung der Bäume ist allerdings strittig (von Seidlitz, 1909, I, S. 391; Morley, 1979, S. 559; Wiemers, 1996, S. 322, 381). 2.) Natali (1994) zieht apokryphe Quellen, augustinisches Schrifttum und Propheten des Alten Testaments (besonders Jesaja) für seine Deutung des Bildpersonals, des Baumes in der Bildmitte, der Architektur und des Reiterkampfes im Hintergrund heran. 3.) Ausgehend von dem Umstand, dass die Auftraggeber der *Anbetung* Augustiner-Eremiten waren, versucht Fehrenbach (1997) eine Lichtmetaphysik augustinischer Prägung für die Deutung des Bildes fruchtbar zu machen. Die bislang konkreteste Interpretation ist allerdings die von Lisner, deren Hinweis auf die eucharistische Bedeutung des dargestellten Moments durch ähnliche Beobachtungen von Kemp (1981, S. 72) und Arasse (1998, S. 352) bestätigt wird.

LITERATUR: Vasari, 1568, IV, S. 27; Müller-Walde, I, 1897, S. 121–123; von Seidlitz, 1909, I, S. 58–70; Calvi, 1919; Beltrami, 1919,



XI.

Nr. 16; Poggi, 1919, S. 5; Sanpaolesi, 1954, S. 42–44; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 14; Brachert, 1969; Sterling, 1974; Kemp, 1981, S. 67–78; Lisner, 1981; *Leonardo & Venezia*, 1992, S. 188–201; Natali, 1994; Wiemers, 1996, S. 227–324; Fehrenbach, 1997, S. 89–114; Arasse, 1998, S. 350–363; Vecce, 1998, S. 65–66; Bambach, 1999, S. 23, 246; Villata, 1999, Nr. 14.

XI.

Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel), 1483–1484/85
Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen,
1973 x 120 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 777 (MR 320)

Das 1806 von einer Holztafel auf Leinwand übertragene Gemälde befindet sich in einem nur mäßigen Zustand. Übermalungen im Bereich der Felsen sowie ein stark vergilbter Firnis erschweren die Lesbarkeit des Bildes. Besonders schadhaft sind die

dunkleren Teile der Hintergrundlandschaft, in einem vergleichsweise guten Zustand befinden sich die Figuren (Brachert, 1977). Die Malschicht ist deutlich dünner als in der zweiten Fassung der *Felsgrottenmadonna* in London (Kat. XVI; Wolters, 1952).

Die *Felsgrottenmadonna* wurde ursprünglich von der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Mariens in Mailand für eine Kapelle in der Kirche San Francesco Grande zu Mailand bestellt. Das in den Dokumenten zunächst nur generisch als „Nostra Donna“ (Villata, 1999, Nr. 23 u. 67) und noch 1506 ungenau als „imago gloriosissime Virginis Marie cum filio e Sancto Ioanne Baptista“ (Villata, 1999, Nr. 226, S. 193) beschriebene Bild zeigt die Jungfrau Maria zusammen mit dem segnenden Christuskind, dem Johannesknaben und einem Erzengel, bei dem es sich wahrscheinlich um Uriel, den traditionellen Begleiter des Johannes, handelt. Leonardos Gemälde bildete die Mitteltafel eines großen Altarretabels. Flankiert wurde diese

Tafel von zwei Bildern mit musizierenden Engeln, die von Ambrogio de Predis geschaffen wurden; sie befinden sich heute ebenfalls in der National Gallery in London (Abb. S. 114). Reliefdarstellungen mit Geschichten aus dem Leben Mariens und Skulpturen mit Propheten vervollständigten das Bildprogramm. Bestandteil des Retabels war auch eine hölzerne Skulptur der Madonna, die wahrscheinlich als das eigentliche Kultbild galt (Venturoli, 1993; Casciaro, 2000, S. 73–79).

Über die Bestellung des Bildes, in die wahrscheinlich auch Ludovico il Moro involviert war (Vegh, 1992, S. 275), sind wir durch eine umfangreiche Dokumentation recht gut informiert (Ottino della Chiesa, 1967; Glasser, 1977; Sironi, 1981; Cannell, 1984): Am 8. Mai 1479 lässt die franziskanische Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis in ihrer Kapelle in San Francesco zunächst das Gewölbe freskieren; ein Jahr später erhält der Bildschnitzer Giacomo del Maino den Auftrag, für die besagte

Kapelle ein großformatiges Altarretabel zu verfertigen, dessen Wert nach seiner Vollendung am 7. August 1482 auf 710 „lire imperiali“ geschätzt wird (Venturoli, 1993, S. 424). Teil des Retabels war eine Skulptur der Madonna, die mit einer wertvollen Perlenkette geschmückt werden sollte (Sironi, 1981, Nr. I, II). Die Vollendung der zum Retabel gehörigen Madonnenskulptur erfolgt wohl spätestens am 22. November 1482, als der Bruderschaft die besagte Perlenkette übergeben wird. Auch die Arbeit für das Gemälde der *Felsgrottenmadonna*, das in del Mainos Retabel integriert werden sollte, ist durch einen ausführlichen Vertrag vom 25. April 1483 zuverlässig dokumentiert. Dieser Vertrag enthält eine genaue Auflistung der Bestandteile des Bildes und verpflichtet Leonardo und seine beiden Partner, Ambrogio und Evangelista de Predis, das Retabel zu vergolden und die Altartafel bis zum folgenden 8. Dezember (dem Tag der Empfängnis Mariens) zu vollenden (s. Haupttext S. III f). Hiermit ist wahr-

scheinlich der 8. Dezember 1484 gemeint, denn eine nur siebenmonatige Entstehungszeit bis Dezember 1483 wäre zu knapp gewesen (zum Vergleich: der Vertrag für die *Anbetung* sah 24 bis 30 Monate vor). Auch die Auszahlungsmodalitäten der einzelnen Raten setzen einen Zeitraum von etwa 20 Monaten voraus. Vereinbart werden 800 Lire (200 Dukaten) als Gesamtpreis, wovon die Künstler am 1. Mai 1483 die Summe von 100 Lire als erste Abschlagszahlung erhalten. Für die Zeit danach sind ab Juli 1483 monatliche Raten von 40 Lire vorgesehen (Ottino della Chiesa, 1967; Sironi, 1981; Venturoli, 1993) sowie nach Abschluss der Arbeiten eine Zulage, deren Bemessung dem Fra Agostino Ferrari und zwei weiteren Mitgliedern der Bruderschaft obliegt. Der durch den Vertrag vorgeschriebene Zeitrahmen scheint auch eingehalten worden zu sein. Ein kürzlich publiziertes Dokument belegt, dass die Künstler Ende Dezember 1484 730 Lire erhielten und damit fast vollständig

für ihre Arbeit bezahlt worden waren. Die erste Version der *Felsgrottenmadonna* dürfte also bereits zu diesem Zeitpunkt zum allergrößten Teil vollendet gewesen sein (Shell/Sironi, 2000).

Nach der Fertigstellung ergeben sich aber offenbar Probleme, die in einem um 20 Jahre währenden Rechtsstreit enden. Die aus diesem Rechtsstreit resultierende Dokumentation ist allerdings nur lückenhaft erhalten und widersprüchlich (Cannell, 1984). Im nächsten überlieferten Dokument, das in der neueren Forschung auf die Zeit zwischen 1491 und 1493 datiert wird (früher aber, etwa bei Beltrami, auf um 1502), formulieren Ambrogio de Predis und Leonardo (Evangelista de Predis war Anfang 1491 verstorben) eine Bitte an den Herrscher von Mailand (d. i. Ludovico il Moro bei einer Datierung der Eingabe auf 1491/92): Er möge sich für eine Erhöhung der 1483 vereinbarten Zusatzbezahlung verwenden. Die bereits ausbezahlten 800 Lire hätten kaum für die fertiggestellte Altar-

tafel ausgereicht, die Bruderschaft möge zusätzlich statt der angebotenen 25 Dukaten (100 Lire) einen Betrag von 100 Dukaten (d. i. 400 Lire) bezahlen, und man möge zur Schätzung der vollendeten Tafel zwei externe Experten hinzuziehen, da die Auftraggeber nichts davon verstünden. Zudem habe man bereits andere Interessenten für die Altartafel (Beltrami, Nr. 120; Villata, Nr. 67). Diese Bittschrift blieb zunächst ohne Erfolg, denn eine erneute Eingabe desselben Inhalts erfolgte im Frühjahr 1503 (Beltrami, Nr. 121–122; Villata, Nr. 175), nachdem die Franzosen Mailand erobert hatten und die Künstler sich unter dem neuen Regime bessere Chancen für eine Aufstockung ihres Honorars ausrechneten. Ausgehend von den bekannten Dokumenten ergeben sich mehrere Möglichkeiten der Interpretation: Entweder alle nach der ersten Eingabe von 1491/93 zu datierenden oder datierten Dokumente zur *Felsgrottenmadonna* beziehen sich auf die zweite, heute in London befindliche Fassung, die dann

schon sehr bald nach Vollendung der ersten Fassung begonnen worden wäre und deren Fertigstellung sich bis zum 23. Oktober 1508, dem Datum der abschließenden Zahlung, hingezogen hätte. Denkbar ist auch der 8. August 1508 als Datum der Fertigstellung, denn zu diesem Zeitpunkt erhalten die Künstler die Erlaubnis, das Bild vom Altar zu nehmen, um davon eine Kopie anzufertigen (s. u.). Die zweite Möglichkeit wäre, dass sich die Dokumente erst ab 1506 auf die zweite Fassung beziehen, die offenbar im Oktober 1508 als fertiggestellt betrachtet wurde, denn am 23. dieses Monats erhalten die Künstler die letzte und endgültige Zahlung (Beltrami, Nr. 199; Villata, Nr. 264). Die dritte Möglichkeit besteht darin, für das nur aufgrund von Indizien auf 1491 bis 1493 datierte Dokument eine Entstehungszeit zwischen 1500 und März 1503 anzunehmen. Dann könnte man die gesamte nach 1500 entstandene Dokumentation auf die zweite Fassung der *Felsgrottenmadonna* beziehen.

In den Jahren nach ihrer Fertigstellung muss die Pariser Fassung der *Felsgrottenmadonna* entweder verkauft, verschenkt oder konfisziert worden sein, denn andernfalls hätte keine Notwendigkeit für die Schaffung einer zweiten Version (Kat. XVI) bestanden. Auch hinsichtlich dieser Frage besteht kein Konsens (Zusammenfassung bei Cannell, 1984). Möglicherweise haben die Künstler das Bild tatsächlich an einen anderen Interessenten verkauft und für die Bruderschaft dann eine Kopie – die Londoner Version – geschaffen. Falls es diesen Käufer tatsächlich gab, dann dürfte er Ludovico il Moro gewesen sein. Ludovico könnte dann – so eine häufig vertretene These – die erste Fassung 1493 anlässlich der Hochzeit seiner Nichte Bianca Maria Sforza mit Kaiser Maximilian nach Innsbruck gesandt haben. Hierauf würden sich die Angaben der frühen Biografen beziehen, wenn sie berichten, ein von Ludovico bestelltes Altarbild (Benedettucci, 1991, S. 102; Frey, 1892, S. 112) bzw. eine *Natività* (Vasari,

1550, S. 550) sei zum Kaiser nach Deutschland geschickt worden. Aus dem kaiserlichen Besitz müsste das Bild dann 35 Jahre später anlässlich der Hochzeit zwischen Eleonora, der Nichte Maximilians, und Franz I. wiederum als Geschenk nach Frankreich gelangt sein (Horne, 1903; Gould, 1985). Möglicherweise gelangte das Gemälde aber auch erst 1570 als Geschenk für Karl IX. nach Frankreich (Gould, 1994). Denkbar wäre auch, dass das Bild schon 1499 von Ludwig XII. erworben oder bei seinem Einmarsch in Mailand konfisziert wurde (Wasserman, 1984, S. 80). Cannell (1984) argumentiert ähnlich, doch er glaubt, die erste Fassung der *Felsgrottenmadonna* sei erst 1508 von Charles d'Amboise requiriert und nach Frankreich gesandt worden. In eine ganz andere Richtung geht schließlich die in letzter Zeit kaum noch beachtete These von Hannelore Glasser, dass Leonardo und seine Mitarbeiter die zweite Fassung des Bildes für San Gottardo a Corte am alten Mailänder Herzogspalast anfertigt-

ten. Bei den von Glasser und schon vorher von Davies (1951, S. 211) in diesem Zusammenhang genannten Quellen handelt es sich um ältere Mailänder Guidenliteratur. Dort – beispielsweise bei Carlo Torre (1674, S. 203) und Serviliano Latuada (1738/1997, IV/X, S. 238–239; Glasser, 1977, S. 262–264) – wird behauptet, dass die *Felsgrottenmadonna* aus San Gottardo a Corte stamme. Vielleicht muss man diese Angaben anders deuten, als das bisher durch Glasser geschehen ist: Möglicherweise verschaffte sich Ludovico il Moro bereits um 1485 oder wenig später die erste, für San Francesco bestimmte Fassung der *Felsgrottenmadonna*, um sie in San Gottardo a Corte aufzustellen. Die zweite Fassung wäre demnach kurz darauf als Ersatz für die von Ludovico übernommene erste Version begonnen, dann aber erst sehr viel später vollendet worden. Die zwischenzeitlich nach San Gottardo gelangte erste Fassung wiederum könnte 1499 von Ludwig XII. konfisziert worden sein. Tatsächlich gibt es Hinweise darauf, dass die Pariser

Fassung des Bildes schon sehr viel früher als 1570 nach Frankreich in den Besitz des französischen Königs gelangt war. Das bezeugt vor allem ein Gebetbuch für Claude, Königin von Frankreich (Sammlung H.-P. Kraus, New York, fol. 15v), dessen Entstehungszeit ungefähr in die 2. Hälfte des Jahres 1517 fällt (Sterling, 1975, S. 12–15; Béguin, 1983, S. 73). Der Miniaturmaler des Gebetbuchs hat mit Sicherheit das Pariser Bild gekannt, denn er greift nicht nur dessen Figuren auf, sondern arrangiert sie auch vor einer felsigen Grotte. Zudem legen die von Abbé Guilbert 1731 erwähnten Kopien nach Originalgemälden Leonardos die Vermutung nahe, dass die *Felsgrottenmadonna* zusammen mit Leonardos *Leda*, *Mona Lisa*, *Belle Ferronnière* und *Johannes dem Täufer* die „appartement des bains“ Franz I. in Fontainebleau (Dimier, 1900, S. 281) schmückte. Im 17. Jahrhundert schließlich befindet sich das Gemälde im „cabinet des peintures“ in Fontainebleau (Dan, 1642, S. 135; Brejon de Lavergnée, 1987, Nr. 391), im 18. Jahrhundert gelangt

es nach Versailles, danach um 1800 in den Louvre.

Über die ursprüngliche Gesamtgestalt des nicht mehr erhaltenen Retabels sind wir durch den Vertrag vom 25. April 1483 sowie durch zwei Inventare von 1781 und 1798 relativ gut informiert (Malaguzzi-Valeri, II, S. 395; Venturoli, 1993, S. 35–37): Ein halbes Dutzend kleinerer Skulpturen sowie 7 größere und 6 kleinere Reliefs mit Szenen aus dem Leben Mariens umgaben das Hauptbild (s. Haupttext S. 111f). Gegenstand der kunstgeschichtlichen Deutungen war allerdings fast immer Leonardos Tafelbild allein. Diese Deutungen kreisen vor allem um das theologische Konzept der „immacolata conceptio“ Mariens, d. h. um ihre unbefleckte Geburt durch Anna. Entsprechende Interpretationen basieren weniger auf einer überzeugenden Erklärung der Bildgestalt als vielmehr auf dem Umstand, dass sich die Franziskaner in Mailand und andernorts in den Jahren unmittelbar vor 1483 besonders engagiert für das umstrittene Konzept der

unbefleckten Empfängnis Mariens eingesetzt hatten. Die erste ausführliche Deutung dieser Art erfolgte durch Levi d'Ancona (1955 und 1957), weitere Interpretationen mit derselben Tendenz finden sich zuletzt noch bei Ferri Piccaluga (1994a), die dem Bild ausgehend von Amadeo Mendes da Silvas *Apocalypsis nova* einen beinahe häretischen Inhalt unterstellt. Allerdings ist es kaum möglich, alle prominenten Bildelemente (wie etwa die Zusammensetzung des Bildpersonals, die Anwesenheit Uriels und die Felsen) glaubhaft mit der Immacolata-Anschauung in Verbindung zu bringen. Tatsächlich existierte 1483 noch keine verbindliche Bildformel für die Darstellung der „Maria immacolata“ (Vegh, 1992, S. 282), auf die Leonardo oder die Auftraggeber hätten zurückgreifen können. Auch Tizians 1518 vollendete *Assunta* in der Frarikirche zu Venedig zeigt, dass diese Anschauung zu jener Zeit nur mittelbar zum Ausdruck gebracht wurde (etwa durch Himmelfahrt und Himmelskrönung Mariens, die ihre

„immacolata conceptio“ beweist), nicht aber durch eine visuell nachvollziehbare Bildformel. Für ein besseres Verständnis des Bildes wäre es vielleicht günstiger, sich von einer „immakulistischen“ Interpretation der Bildgestalt zu lösen. Aller Wahrscheinlichkeit nach verbanden die Auftraggeber das Konzept der „Immacolata“ eher mit der Madonnen-Skulptur (de Vecchi, 1982; Vegh, 1992, S. 283), die ebenfalls den Altar schmückte, entweder hinter Leonardos Tafel oder in einem Register darüber (Venturoli, 1993; Casciaro, 2000, S. 73–79). Die Ikonografie von Leonardos Tafelgemälde hingegen erschließt sich aus der Figurenkonstellation, die im Sinne einer Schutzmantelmadonna zu deuten ist: Johannes als Identifikationsfigur der franziskanischen Bruderschaft steht unter dem Schutz der Madonna und betet Christus an, der ihn gleichzeitig segnet. Zudem ist Johannes ebenso wie die felsige Landschaft als ein Hinweis auf bestimmte Aspekte franziskanischer Frömmigkeit zu verstehen, da die

Stigmatisierung des hl. Franziskus im Angesicht des sich spaltenden Berges geschah. Zudem scheint auch eine moralisierende Deutung des Felsens in Anlehnung an die Briefe Senecas (an Lucilius, 4.12) denkbar (del Bravo, 2000). Zur Ikonografie finden sich weitere Ausführungen im Haupttext (S. 96) sowie bei Robertson (1954), der die Felsspalten als Zufluchtsort Mariens und der Gläubigen im Sinne einer mittelalterlichen Auslegung des Hohen Liedes (2,13–14) interpretiert; Marilyn Aronberg-Lavin (1955, S. 96–100), die das Treffen von Christus, Johannes und Uriel in einer Felsspalte aus den Schriften des Domenico Cavalca und der hl. Birgitta erklärt und die Bedeutung Florentiner Vorbilder unterstreicht; Joanne Snow Smith (1983, 1987), die auf die typisch franziskanischen Assoziationen des gespaltenen Berges verweist; Vegh (1992), der die Rolle der Maria als Vermittlerin der göttlichen Gnade betont; Stefaniak (1997), die ausgehend von patristischen Quellen einen vor Maria sich öffnenden Abgrund sym-

bolisch deutet. Ältere Interpreten sehen in der *Felsgrottenmadonna* die Flucht von Maria, Christus und Johannes in die Gebirgseinsamkeit dargestellt, wie sie im Protoevangelium des Jakobus (17–22) beschrieben wird (Goldscheider, 1960, S. 178–179). Zwei Originalzeichnungen Leonardos in Windsor Castle und in Turin können als direkte Vorstudien zur *Felsgrottenmadonna* betrachtet werden (Abb. S. 93, 99). Weiterhin weisen zwei Blätter des Codex Arundel im British Museum (fols. 253v, 256r) Skizzen für den Kopf, den rechten Fuß und die linke Hand des Johannesknaben auf. Eine in New York befindliche Studie zu einer Madonna von etwa 1482–1485 (Abb. S. 96) zeigt ein kompositionelles Konzept, das der *Felsgrottenmadonna* ähnelt. Davies (1951, S. 210) nennt noch weitere Zeichnungen Leonardos oder seines Umkreises, die mehr oder weniger überzeugend mit der *Felsgrottenmadonna* in Verbindung gebracht werden können. Eine Leonardo zugeschriebene Zeichnung mit dem Kopf des Johannes (Paris, Louvre,

Inv. 2347; Abb. in Marani, 1999, S. 125) darf man wohl eher als Kopie ansehen. Bislang fehlt ein aktuelles Verzeichnis der alten Kopien der Pariser Fassung der *Felsgrottenmadonna* (Malaguzzi-Valeri, II, 1915, S. 416–425, Abb. 459–465; Davies, 1951, S. 210; Ottino della Chiesa, 1967, S. 95; Pedretti, 1993; Ferri Piccaluga, 1994b). Eine qualitativ hochwertige Variante der Pariser Fassung befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Öl auf Leinwand, 144,5 x 119,5 cm), die wahrscheinlich das Vorbild für die fast gleich großen Kopien in der Sammlung der Contessa Luisa Trecani in Mailand und in einer Pariser Privatsammlung (ehemals Sammlung Cheramy) ist. Eine qualitativ sehr viel bescheidenere Variante findet sich in der Sammlung Joseph M. B. Guttmanns in Los Angeles (ehemals Sammlung Hurd, New York), zwei weitere in den Museen von Nantes (182 x 146 cm) und Caen (59 x 46 cm).
LITERATUR: Benedettucci, 1991, S. 102; Frey, 1892, S. 112; Vasari, 1550, S. 550; Torre, 1674,



XII.

S. 203; Latuada, 1738, S. 238–239; Malaguzzi-Valeri, I, 1915, S. 406–425; Beltrami, 1919, Nr. 23–24, 120–122; Wolters, 1952, S. 143; Levi d' Ancona, 1955; Aronberg-Lavin, 1955; Levi d' Ancona, 1957, S. 73–79; Glasser, 1977, S. 208–270, 308–392; de Vecchi, 1982; Béguin, 1983, S. 72–74; *Il francescanesimo in Lombardia*, 1983; Cannell, 1984; Snow Smith, 1983, 1987; Vegh, 1992; Venturoli, 1993; Gould, 1985, 1994; Marani, 1999; Villata, 1999, Nr. 23, 67, 175; Casciaro, 2000, S. 73–79; J. Shell/Sironi, 2000.

XII.

Giovanni Antonio Boltraffio (?)
und Leonardo (?)

Porträt eines Musikers, um 1485
Tempera und Öl auf Holz (Nussbaum?),
44,7 x 32 cm
Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 99

Der Gesamtzustand des wahrscheinlich auf einem einzigen Brett gemalten Porträts ist trotz einiger Übermalungen (etwa

im hinteren Bereich des Kopfes) recht gut. Teile des Bildes, darunter die rote Kappe, das Gewand und eventuell auch die linke Hand, sind unvollendet (Suida, 1929). Das Gemälde, das keine sichtbaren Malränder aufweist, wurde möglicherweise am unteren Rand leicht beschnitten. Schäden in der Malschicht finden sich vor allem in der rechten unteren Ecke, wo eine 1905 erfolgte Restaurierung das heute sichtbare Notenblatt in der Hand des Musikers zum Vorschein gebracht hat (Beltrami, 1906). Nicht sonderlich gelungen wirken die Schattierung des Halses und die linke Seite der Oberlippe, was möglicherweise mit Übermalungen zusammenhängt. Ansonsten ist die Gestaltung des Gesichts mit seinen fein modellierten Schattierungen von hoher malerischer Qualität.

Möglicherweise gelangte das *Porträt eines Musikers* bereits 1637 aus der Sammlung Galeazzo Arconatis in die Ambrosiana (Rossi/Rovetta, 1997), sicher nachgewiesen und als ein Werk Leonardos verzeichnet

ist das Gemälde dort aber erst seit 1672. In einem Inventar von 1686 erfolgt dann eine Zuschreibung an Bernardino Luini, die nachträglich auf Leonardo korrigiert wurde (Poggi, 1919).

Aufgrund der etwas starren Körperhaltung des porträtierten jungen Mannes und der sehr hart wirkenden, an Boltraffio und Ambrogio de Predis erinnernden Schattierung des Inkarnats ist die von Beltrami, Suida, Clark, Heydenreich, Goldscheider, Bora, Marani u. a. vertretene Zuschreibung des Bildes an Leonardo zweifelhaft, doch wird sie andererseits durch mehrere Parallelen zu dem sicher Leonardo zugeschriebenen *Porträt der Cecilia Gallerani* (Kat. XIII) gestützt: Hier wie dort verwandte der Künstler das bei lombardischen Malern nicht häufig anzutreffende Nussbaumholz als Bildträger, das Leonardo selbst empfiehlt (RLW § 628). Außerdem lassen die im Röntgenbefund erkennbaren Ähnlichkeiten mit dem genannten Frauen-Porträt an ein eigenhändiges Werk des Künstlers den-

ken. Zumindest die Gesichtspartien gelten inzwischen als eigenhändig, während man vor allem für die Gestaltung des gesamten Oberkörpers Boltraffio verantwortlich macht (Bora, 1987, S. 18). Die starre Haltung, die in direktem Gegensatz zu Empfehlungen Leonardos für die Gestaltung von Figuren steht (TPL 319, 320, 357), der deutliche Qualitätsabfall gegenüber dem *Porträt der Ginevra de' Benci* (Kat. VII) und die etwas verunglückte perspektivische Verkürzung der linken Gesichtshälfte des *Musikers* lassen aber immer noch erhebliche Zweifel an der Autorschaft Leonardos aufkommen.

Über die Identität des dargestellten jungen Mannes herrscht weiterhin Unklarheit. Seit Beltrami (1906) wurde mehrfach der 1451 geborene Franchino Gaffurio, herzoglicher Hofmusiker und Dom-Kapellmeister in Mailand, vorgeschlagen. In diesem Sinne interpretierte man die Inschrift auf dem Notenblatt, „Cant[or] Ang[elicu]m“, die sich auf Gaffurios „*Angelicum ac divinum opus*“ beziehe. Als alternative Kandidaten



XIII.

gelten der Lautist Francesco da Milano, der flämische Sänger Giovanni Cordier (Poggi, 1919), der ebenfalls am Mailänder Dom aktive Josquin des Prez (Clercx-Lejeune, 1972) sowie Leonardos Freund Atalante Miglioriti (Marani, 1999, S. 165).

LITERATUR: Beltrami, 1906; Poggi, 1919, S. XXV–XXVI; Suida, 1929, S. 89–90; *I Leonardeschi ai raggi „X“*, 1972, S. 1–3; Brown, 1983; Falchetti, 1969 (1986), S. 260; Bora, 1987, S. 299–304; Rossi/ Rovetta, 1997, S. 71; Marani, 1999, S. 160–166.

XIII.

**Porträt der Cecilia Gallerani
(Dame mit dem Hermelin)**, 1489/90
Öl auf Nussbaumholz, 55 x 40,5 cm
Krakau, Muzeum Narodowe,
Sammlung Czartoryski, Inv. 134

Die aus einem einzigen Brett bestehende Tafel stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von demselben Stamm wie auch der Bildträger der sogenannten *Belle Ferronière* im

Louvre (Kat. XV). Das in seinen Maßen völlig intakte Gemälde (Malrand befindet sich, abgesehen von kleineren Schäden, in einem sehr guten Erhaltungszustand. Die gleichmäßig aufgetragene Malschicht, deren Dichte in den Inkarnaten etwas zunimmt, ähnelt dem Farbauftrag der ähnlich gut erhaltenen *Mona Lisa* (Kat. XXV). Reste von „spolvero“ finden sich in den Umrissen der Figur, des Kopfes und in der Binnenzeichnung des Gesichts, Spuren direkt in die Grundierung geritzter Vorzeichnungen vor allem am rechten Arm und an der rechten Hand, an der linken Hand sowie am Nasenrücken und am Haaransatz (Fabjan/Marani, 1998, S. 76–77, 83–90; Bambach, 1999, S. 23). Die für ein Leonardogemälde dieser Zeit üblichen Fingerabdrücke sind vor allem im Gesicht der Cecilia und auf dem Kopf des Hermelins zu erkennen (Brachert, 1977, S. 99). Der in späterer Zeit komplett dunkel übermalte Hintergrund des Bildes dürfte ursprünglich von gleichmäßig grau-blauer Farbigkeit gewesen sein

(Fabjan/Marani, 1998, S. 87). Die oft wiederholte These, im Hintergrund rechts sei ein geöffnetes Fenster dargestellt gewesen (Marani, 1989), konnte durch die neueren Untersuchungen nicht bestätigt werden (Fabjan/Marani, 1998, S. 82–84). Eine oben links angebrachte Inschrift („LA BELLE FERONIERE/LEONARD D'AWINCI“) stammt wahrscheinlich aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Das Gemälde wird in einem 1493 gedruckten Sonett des 1492 gestorbenen Hofdichters Bernardo Bellincioni beschrieben (s. Haupttext S. 147f) und 1498 im Briefwechsel zwischen Isabella d' Este und Cecilia erwähnt (Beltrami, 1919, Nr. 88–89; Villata, 1999, Nr. 129–130), in deren Besitz das Porträt aller Wahrscheinlichkeit nach bis zu ihrem Tod 1536 verblieb. Möglicherweise taucht das Bild 1612 in der Sammlung Rudolphs II. in Prag auf. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erwarb Prinz Adam Jerzy Czartoryski das Gemälde in Italien als Geschenk für seine Mutter (Shell/Sironi, 1992). Seit 1809 ist das

Porträt sicher in der Sammlung des Fürsten Czartoryski in Pulawy nachgewiesen (Poggi, 1919, S. XVIII–XIX). Zwischen 1830 und 1876 befindet es sich zusammen mit seinem Besitzer in Paris, danach in Krakau, wo es 1882 öffentlich ausgestellt wird. Nach Ausbruch des 1. Weltkriegs gelangt es im Herbst 1914 zwischenzeitlich in die Gemäldegalerie in Dresden, 1920 erneut nach Krakau und 1939 als Kriegsbeute nach Berlin, wo es im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt wird. Später sollte es in das geplante „Führer-Museum“ nach Linz aufgenommen werden. Die Rückgabe an das Muzeum Narodowe erfolgt im Jahr 1946 (Fabjan/Marani, 1998, S. 78–79).

Eine weitgehend akzeptierte Zuschreibung der *Cecilia Gallerani* an Leonardo erfolgte ähnlich wie im Fall der *Ginevra de' Benci* (Kat. VII) und der *Madonna mit der Nelke* (Kat. III) erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Nachdem Paul Müller-Walde das Gemälde 1889 der Forschung vorgestellt hatte, brachte es Jan Boloz-Antonievicz

auf dem dritten Kongress der polnischen Kunsthistoriker in Krakau im Jahr 1900 mit dem in den Quellen erwähnten Leonardo-Porträt der Cecilia Gallerani in Verbindung. Durch die kriegsbedingte Auslagerung des Gemäldes nach Dresden und seine dort veranstaltete Ausstellung intensivierte sich die Diskussion um die Zuschreibung, in der nun mehr und mehr die Autorschaft Leonardos akzeptiert wurde (Poggi, 1919). Diese Tendenz hat sich in der Zwischenkriegszeit und nach dem 2. Weltkrieg fortgesetzt. Heute bezweifelt niemand mehr die Zuschreibung an Leonardo, die ähnlich wie im Fall der *Ginevra de' Benci* durch die zahlreichen Informationen zur Dargestellten gestützt wird.

Die *Cecilia Gallerani* wurde vergleichsweise häufig ausgestellt: 1952 in Warschau, 1972 in Moskau, 1991/1992 in Washington, 1993/1994 in Malmö, 1998 in Rom und Mailand, 1999 in Florenz. Kein anderes Bild Leonardos ist im 20. Jahrhundert häufiger durch die Welt bewegt worden.

Wie im Fall der *Ginevra de' Benci* und der *Mona Lisa* sind wir über die Lebensumstände der dargestellten jungen Frau gut informiert (Shell/Sironi, 1992; Moczulska, 1995; Fabjan/Marani, 1998, S. 51–65 [J. Shell]). Sie wurde 1473 als Cecilia Bergamini geboren und 1483 im Alter von zehn Jahren „pro verba“ (also nur formell) mit Giovanni Stefano Visconti verheiratet. Nachdem diese Verbindung 1487 wieder gelöst worden war, spätestens aber 1489, wurde Cecilia die Mätresse Ludovico il Moros, dessen Sohn Cesare sie am 3. Mai 1491 zur Welt bringt. Im Juli 1492 wird Cecilia mit dem Grafen Ludovico Carminati vermählt. Sie stirbt 1536.

Das zoologisch nicht ganz korrekt als Hermelin bezeichnete Tier auf dem Arm Cecílias galt als Symbol von Reinheit und Tugend, gleichzeitig aber auch als Hinweis auf Ludovico Sforza, den Geliebten Cecílias und Auftraggeber des Bildes. Das Hermelin, griechisch „galée“, wird außerdem als Anspielung auf den Namen der

Cecilia Gallerani verstanden. Ausgehend von diesem Symboltier hat es verschiedene Interpretationen des Porträts gegeben, deren wichtigste hier kurz genannt seien: Carlo Pedretti (1990) sieht in dem Bildnis eine politische Allegorie auf das Verhältnis zwischen Ferdinand I. von Neapel und Ludovico il Moro, den Ferdinand 1488 zum Mitglied im Hermelinorden ernannt hatte. In eine andere Richtung geht die Deutung von Krystyna Moczulska (1995), die der Bedeutung des Hermelins bzw. des Wiesels in der antiken Literatur und im Volksglauben nachgeht und das Symboltier direkt auf die Lebenssituation Cecílias, namentlich auf ihre Schwangerschaft bezieht: Cecilia wird mit der Geschichte der Alkmene aus den *Metamorphosen* Ovids (9.283–323) und Aelians *De natura animalium* (2.37) in Verbindung gebracht. Alkmene war von Jupiter geschwängert worden, doch versuchte dessen Gattin Juno die Geburt des Kindes, Herkules, zu verhindern. Hier half nun die Dienerin Galanthis, die dafür von Juno in

ein Wiesel verwandelt wurde. In einer ähnlichen Situation befanden sich zum Jahreswechsel 1489/90 auch Cecilia und Ludovico il Moro: Cecilia war von ihrem Geliebten geschwängert worden, der zukünftigen Gemahlin Ludovicos, Beatrice d' Este, war die bevorstehende Geburt eines unehelichen Kindes ihres zukünftigen Gatten ein Ärgernis. Im Volksglauben galt das Wiesel im Übrigen auch als ein Tier, das schwangere Frauen beschützt.

LITERATUR: Bellincioni, 1493, c. 6v–7r (Beltrami, 1919, S. 207–208; Villata, 1999, Nr. 72c); Beltrami, 1919, Nr. 88–89; Poggi, 1919, S. XVIII–XIX; Suida, 1929, S. 91–93; Villata, 1999, Nr. 129; Kwiatkowski, 1955; Marani, 1989, Nr. 12; Brown, 1990; Pedretti, 1990; Bull, 1992; Shell/Sironi, 1992; Moczulska, 1995; Fabjan/Marani, 1998.



XIV.

XIV.

Giovanni Antonio Boltraffio (?),
nach Entwurf Leonardos
Madonna Litta, um 1490
*Tempera (und Öl?) auf Holz, auf Leinwand
übertragen, 42 x 33 cm*
St. Petersburg, Ermitage, Inv. 249

Die Tafel befindet sich trotz der 1865 erfolgten Übertragung von Holz auf Leinwand und einigen Farbverlusten am Obergewand der Madonna in einem vergleichsweise soliden Erhaltungszustand. Der etwas flache Eindruck des Bildes resultiert aus einem relativ starken Abrieb der oberen Malschicht.

Verglichen mit anderen kleinformatigen Madonnen Leonardos weist das Gemälde eine relativ gute Provenienz auf. Im Jahr 1784 erwarb Prinz Belgioso das Gemälde von Giuseppe Ro, 1813 geht es in die Sammlung der Familie Litta in Mailand über, und 1865 schließlich verkauft es Antonio Litta an Zar Alexander II. Frühere Hinweise auf

das Bild müssen als unzuverlässig gelten: Ob es sich um dieselbe Tafel handelt, die Marcantonio Michiel 1543 in der Sammlung Contarini in Venedig gesehen hat, ist zweifelhaft (Frimmel, 1888, S. 110). Die von Leonardo selbst in einer Zeichnung von 1478 (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 192) und im Codex Atlanticus um 1482 (324r/888r, RLW § 680) erwähnten Madonnen können nicht glaubhaft mit der *Madonna Litta* in Verbindung gebracht werden, da das Gemälde auf keinen Fall vor dem ersten Mailänder Aufenthalt Leonardos entstand.

Nach neuesten Erkenntnissen ist die Zuschreibung dieser Madonna an Leonardo nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Existenz eigenhändiger Vorstudien lässt allerdings eine maßgebliche Beteiligung des Künstlers am Entwurf vermuten. Zwei dieser Zeichnungen in Paris und in Frankfurt (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 17–18; Abb. S. 126) sind auf ca. 1490 zu datieren, was inzwischen auch für die Madonna selbst als Entstehungsdatum angenommen wird. Für



XV.

die *Madonna Litta* existieren zudem zwei vorbereitende Zeichnungen des Leonardoschülers Giovanni Antonio Boltraffio: eine Gewandstudie in Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. 4090) sowie eine Studie zum Kopf des Christuskindes in Paris (Fondation Custodia, Inv. 2886). Hiervon ausgehend haben die gründlichen Analysen von Brown (1990) und Fiorio (2000) ergeben, dass ein Schüler Leonardos das Gemälde nach Entwürfen und unter direkter Aufsicht seines Meisters schuf, wovon die genannten Zeichnungen Zeugnis ablegen. Bei diesem Schüler dürfte es sich um Boltraffio gehandelt haben. Für eine solche Zuschreibung der Ausführung an Boltraffio spricht auch die Gestaltung des Christusknaubens, die vom Typus her anderen Werken dieses Künstlers nahe steht. Wichtige frühe Kopien und Varianten der *Madonna Litta* befinden sich im Fogg Art Museum in Cambridge/Mass. sowie im Castello Sforzesco (Fiorio, 2000, D5, D15) und im Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Bereits gegen Ende des 15. oder zu Beginn

des 16. Jahrhunderts schuf Zuan de Andrea einen Kupferstich nach der Madonna und damit eine der frühesten grafischen Reproduktionen nach Leonardo (Bartsch, 1811, Bd. XIII, S. 298, Nr. 225; nach Kustodieva, 1994). Eine Zusammenstellung der Kopien und Varianten gibt Gukovskij (1959, S. 77). LITERATUR: Poggi 1919, S. 40, XXXIV und LXI; Gukovskij, 1959; Béguin, 1983, S. 84; Pedretti, 1989; Sadini, 1989, S. 198–199; Brown, 1990; *Leonardo & Venezia*, 1992, Nr. 74 (D. A. Brown); Kustodieva, 1994, Nr. 116; Fiorio, 2000, Nr. A3 und S. 16, 27–29.

XV.

**Bildnis einer unbekanntenen Dame
(La Belle Ferronière)**, um 1490–1495
Öl auf Nussbaumholz, 63 x 45 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 778

Abgesehen von kleineren Schäden am Dekolleté und auf der Stirn der Dargestellten befindet sich das auf einer Tafel aus Nussbaumholz gemalte Bild in einem guten

Gesamtzustand. Der Bildträger ist wahrscheinlich aus demselben Stamm wie das *Porträt der Cecilia Gallerani* (Kat. XIII; Fabjan/Marani, 1998), was eine Datierung auf nicht viel später als 1490 nahelegt. Aufbau und Dichte der Malschicht ähneln ebenfalls denen der *Cecilia Gallerani*. Vor allem im Inkarnat weist das Gemälde ein sehr feines Krakelee auf, das sich allerdings in seiner unregelmäßigen Ausprägung von den entsprechenden Rissbildungen der *Cecilia Gallerani* und der *Mona Lisa* unterscheidet (Wolters, 1952, S. 144). Übermalungen finden sich an der linken Gesichtsseite – das Haar hing dort weniger tief herunter (Wolters) – und an der Begrenzung des Unterkiefers. Hours (1954) hält auch den Schmuck auf der Stirn – eine „ferronière“ (s. u.) – für eine spätere Ergänzung. Die nicht ganz widerspruchsfreie Provenienz der *Belle Ferronière* reicht wahrscheinlich noch bis in die Zeit Franz I. zurück. Allem Anschein nach schmückte das Gemälde schon um 1542 zusammen

mit anderen Werken italienischer Meister – darunter Leonardos *Leda*, *Mona Lisa*, *Felsgrottenmadonna* und *Johannes der Täufer* – den „appartement des bains“ Franz I. in Fontainebleau (Dimier, 1900, S. 281; Brejon de Lavergnée, 1987, S. 100). Der erste absolut sichere Nachweis stammt allerdings erst von Père Dan, der das Porträt 1642 in der königlichen Sammlung in Fontainebleau gesehen hatte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gelangt das Gemälde in die Sammlung Ludwigs XIV. nach Paris, dann 1692 nach Versailles, wo es bis 1784 verbleibt (Poggi, 1919). Im 19. Jahrhundert taucht die *Belle Ferronière* in allen Inventaren des Louvre auf (Brejon de Lavergnée, 1987). Nicht völlig auszuschließen ist im Übrigen die Möglichkeit, dass es sich bei der von Antonio de Beatis im Oktober 1517 in der Werkstatt Leonardos in Cloux beschriebenen „donna firentina“ (Villata, 1999, Nr. 314) um die *Belle Ferronière* handelte.

Die sehr hohe Qualität des Bildes und die maltechnischen Übereinstimmungen mit

anderen Gemälden Leonardos sowie der bereits genannte Umstand, dass der Bildträger aus demselben Stamm gewonnen wurde wie das Malbrett der *Cecilia Gallerani*, lassen kaum noch einen Zweifel an der Autorschaft Leonardos zu. Tatsächlich wird sie von einem Großteil der modernen Kritik, mit Ausnahme von Goldscheider (1960, S. 198), Wasserman (1984) und Béguin (1983), vorbehaltlos oder nur mit wenigen Einschränkungen akzeptiert. Unklar bleibt aber weiterhin die Identität der Porträtierten. Schon Carlo Amoretti (1804) dachte an Lucrezia Crivelli, seit ca. 1495 die Geliebte Ludovico il Moros. Im Codex Atlanticus (167v–c/456v) findet sich ein wohl um 1495 entstandenes lateinisches Gedicht (Amoretti, 1804, S. 31; RLW § 1560 [unvollständig]; PRC, II, S. 386–387), das man allerdings nur auf Leonardos Porträt beziehen kann, wenn man es entsprechend spät auf circa 1495 datiert. Möglich ist aber auch, in der dargestellten jungen Frau entweder Beatrice d' Este oder die um einige Jahre

gealterte Cecilia Gallerani zu sehen (Ottino della Chiesa, 1967).

Die in der neueren Literatur ständig wiederholte Geschichte, dass die *Belle Ferronière* ihren Namen der Verwechslung mit einem anderen Gemälde verdankt (Ottino della Chiesa, 1967; Brejon de Lavergnée, 1987, Nr. 16 und 17; Marani, 1989), entspricht möglicherweise nicht den Tatsachen, da auch das Stirnband der jungen Frau, die „ferronière“, für die Namensgebung des Bildes verantwortlich gemacht werden könnte. Die „ferronière“ war vor allem in Mailand verbreitet (Goldscheider, 1960). Gattungsgeschichtlich steht das Porträt dem in Norditalien verbreiteten Typus nahe, der beispielsweise bei Antonello da Messina (Abb. S. 147) und Giorgione auftaucht und letztlich flämischen Vorbildern verpflichtet ist: Ein steinernes Parapett trennt den Bildraum vom Betrachter.

LITERATUR: DAN, 1642, S. 132; AMORETTI, 1804, S. 31; POGGI, 1919, S. XXXII–XXXIII; SUIDA, 1929, S. 93–95; HOURS, 1954,



XVI.

S. 22–23; Goldscheider, 1960, S. 198, Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 28; Béguin, 1983, S. 8r; Brejon de Lavergnée, 1987, Nr. 16.

XVI.

Die Felsgrottenmadonna (Maria mit dem Christuskind, dem Johannesknaben und einem Engel),

um 1495–1499 und 1506–1508
Öl auf Pappelholz (parkettiert), 189,5 x 120 cm
London, The National Gallery, Inv. 1093

Das aus mehreren vertikal verleimten Brettern bestehende Gemälde, dessen Gesamtzustand als gut zu bezeichnen ist, besitzt an den Seiten links und rechts intakte Malränder von 2 cm Breite. Am unteren sowie am oberen Ende der Tafel reicht die Malschicht bis an die Kanten heran. Hier sind noch Spuren einer aufgelegten Rahmung zu erkennen. Im Gegensatz zur Pariser Fassung weist das Bild mehrere unvollendete Partien auf, so beispielsweise an der linken Hand des Engels. Zahlreiche „pentimenti“

bezeugen, dass das Bild nicht nur eine einfache Kopie der ersten Fassung darstellt: Der Kopf des Christuskindes war ursprünglich weiter nach oben und gleichzeitig mehr dem Betrachter zugewandt. Korrigiert wurden auch die Beinhaltung des Jesuskindes, die Kopfhaltung des Johannesknaben sowie die ausgestreckte linke Hand der Jungfrau. Strittig ist, ob die in der Pariser Fassung fehlenden Heiligenscheine von Christus, Maria und Johannes sowie der Kreuzstab in der zweiten Fassung schon zur Zeit Leonardos hinzugefügt wurden (Davies, 1951, S. 204; Marani, 1999, S. 139). Das Spruchband des Johannes mit der Inschrift „Ecce A/GNIVS“ (Jh. 1.29) dürfte allerdings original sein (Davies, 1951, S. 204–205). Für Leonardo typische Fingerabdrücke finden sich vor allem in einer unteren Farbschicht. Brachert (1969, S. 97–99; 1977, S. II–17) vermutet, dass eine erste Malschicht am noch ungerahmten Gemälde und von Leonardo selbst aufgetragen wurde. In den überarbeiteten Partien der zweiten Malschicht sieht

er – wie die meisten Kritiker vor ihm – die Hand Ambrogio de Predis. Aufgrund stilkritischer Erwägungen schreibt Marani (1999, S. 140–142) neuerdings Teile der Felslandschaft und der Flora Marco d’Oggiono zu. Ann Pizzorusso (1997) wiederum hält es aufgrund ihrer Analyse der geologisch unrichtig dargestellten Felsen für unwahrscheinlich, dass das Gemälde von Leonardo oder Marco d’Oggiono geschaffen wurde. Folgt man jedoch den Informationen der Dokumente und den maltechnischen Beobachtungen (Brachert), kann man die *Felsgrottenmadonna* wohl am ehesten als Produkt einer Kooperation zwischen Leonardo und Ambrogio de Predis ansehen. D. h. in Übereinstimmung mit den Forderungen der Bruderschaft vom 27. April 1506 (Beltrami, 1919, Nr. 170; Villata, 1999, Nr. 226) hatte Leonardo eine von ihm begonnene und von Ambrogio de Predis substanziell weitergeführte Arbeit eigenhändig vollendet (Beenken, 1951). Jüngste Untersuchungen lassen vermuten, dass für die Londo-

ner *Felsgrottenmadonna* ein Karton mit der Komposition Leonardos benutzt wurde (Plazzotta/Keith/Scaillièrez, 2002 [in Vorbereitung]).

Hinsichtlich der genauen Datierung der Londoner *Felsgrottenmadonna* gehen die Meinungen auseinander. David A. Brown (1978) und Pietro Marani (1999, S. 137–142) halten einen Arbeitsbeginn bereits vor der Mitte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts für möglich, die meisten anderen Kritiker favorisieren ein Datum zwischen 1495 und 1499 für den Beginn des Londoner Bildes (Cannell, 1984, S. 100; Marani, 1989). Auf jeden Fall fällt die endgültige Fertigstellung des Bildes in die Zeit zwischen 1507 und 1508, denn mit den beiden letzten Zahlungen vom 26. August 1507 und vom 23. Oktober 1508 ist der Rechtsstreit endgültig abgeschlossen (s. Kat. XI); das Werk gilt als vollendet (Beltrami, 1919, Nr. 192, 199; Villata, 1999, Nr. 251, 264). Es lässt sich bei gegenwärtigem Kenntnisstand allerdings nicht mit absoluter Sicherheit sagen, auf welche der

beiden Fassungen sich die Dokumente ab 1503 beziehen. So dürften sich die bereits oben genannten Eingaben (Kat. XI) von um 1491–1493 und von 1503, in denen Leonardo und Ambrogio de Predis eine höhere Zusatzbezahlung durchzusetzen versuchen, noch auf die erste Fassung der *Felsgrottenmadonna* beziehen. Doch dann ist am 27. April 1506 plötzlich davon die Rede, dass die Altartafel gar nicht vollendet sei. Man hat diese Aussage zwangsläufig auf die zweite Fassung bezogen, da die erste ausweislich der älteren Dokumente von 1491/93 und 1503, in denen eine Zusatzbezahlung gefordert wird, fertiggestellt war. Unklar bleibt auch die Interpretation eines Dokuments vom 18. August 1508, in dem vereinbart wird, dass Ambrogio de Predis von der *Felsgrottenmadonna* eine Kopie machen sollte (Sironi, 1981, Nr. VIII; Villata, Nr. 258). Falls diese Kopie angefertigt wurde und falls es sich dabei um die heute in London befindliche Fassung handeln sollte, sind alle Versuche, den Arbeitsbeginn dieser Fassung auf

die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts zu legen, hinfällig. Die Londoner *Felsgrottenmadonna* wäre demnach eine unter der Aufsicht Leonardos entstandene Kopie nach der Pariser Version. Möglich ist aber auch, dass Ambrogio de Predis eine dritte Version anfertigte, die verloren ging oder die bislang noch nicht identifiziert wurde (Gould, 1981, 1985). Wenigstens das weitere Schicksal des Londoner Bildes nach Ende des Rechtsstreits gilt als halbwegs gesichert: Das Gemälde muss sich spätestens seit 1508 in der Kapelle der Bruderschaft in San Francesco Grande befunden haben (Villata, Nr. 258). Hier verblieb es zusammen mit den beiden von Ambrogio de Predis gemalten Engeln (heute ebenfalls in der National Gallery, Abb. S. 114) während des gesamten 16. und 17. Jahrhunderts. Wahrscheinlich gelangte das Bild 1781 in das Ospedale di Santa Caterina della Ruota, wo es vier Jahre später der englische Maler Gavin Hamilton für 1582 Lire erwarb. Bereits im selben Jahr wird es erstmals in London ausgestellt und 1786 an



XVII.

Lord Landsdown verkauft, danach an den Grafen von Suffolk und schließlich im Jahre 1880 für 9000 Pfund an die National Gallery (Davies, 1951, S. 211).

Eine der besten frühen Kopien der Londoner *Felsgrottenmadonna* befindet sich in der Mailänder Kirche Santa Giustina (auch als Kopie von Affori bekannt). Das 87 x 66 cm messende Temperagemälde gilt als ein Werk Bernardino Luinis (*Zenale e Leonardo*, 1982, S. 65). Zwei gelegentlich Marco d'Oggiono zugeschriebene kleinformatige Kopien (54 x 48,5 cm und 56,2 x 44,2 cm) befinden sich im Castello Sforzesco zu Mailand und in der Pinacoteca Malaspina in Pavia (Marani, 1990, S. 141, 165), drei weitere sind in der National Gallery in London (NG 1861) sowie in den Museen von Vercelli und Neapel zu sehen (Capodimonte; Malaguzzi-Valeri, II, 1915, S. 416–425, Abb. 467–470, 472–474; Vezzosi, 1983, S. 145).

LITERATUR: Poggi, 1919, S. VI–XII; Beenen, 1951; Davies, 1951, S. 204–219; Hours, 1954; Brachert, 1969; Brachert, 1977; Glas-

ser, 1977, S. 208–270, 308–392; Brown, 1978; Sironi, 1981; Cannell, 1984; Gould, 1985; Marani, 1989, Nr. 14; Gould, 1994. Siehe auch Kat. XI.

XVII.

Das Abendmahl, um 1495–1497
Tempera auf Putz, 460 x 880 cm
Mailand, Santa Maria delle Grazie,
Nordwand des Refektoriums

Schon zu Lebzeiten Leonardos galt das *Abendmahl* im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand als sein berühmtestes Gemälde, aber auch der früh einsetzende Verfall des Werkes wird bereits im 16. Jahrhundert bemerkt, so Ende Dezember 1517 im Tagebuch des Antonio de Beatis und in späteren Quellen (Brambilla Barcellona/Marani, 1999, S. 36–38). Der Zustand des nicht als „buon fresco“, sondern in einer Tempera-Mischtechnik gemalten Wandgemäldes erforderte immer neue Restaurierungskampagnen, von denen die wichtigs-

ten 1726, 1770, 1821–1853, 1903–1908, 1924, 1947–1952 und 1977–1999 erfolgten. Durch die jüngste Kampagne scheint der Verfall des Bildes, der durch frühere Restaurierungen teilweise noch beschleunigt wurde, aufgehalten. Die ursprüngliche Farbigkeit des Werkes und zahlreiche Details sind wieder sichtbar geworden. Das gilt beispielsweise für die Wandteppiche mit ihren Mustern der „millefleurs“, für die dazwischen befindlichen fingierten Eingänge zu imaginären Klosterzellen und einzelne Gegenstände auf dem Tisch. Die jüngste Restaurierung hat sogar das Nagelloch in der Schläfe Christi sichtbar gemacht, das als Ausgangspunkt für Leonardos Perspektivkonstruktion diente.

Die von Leonardo verwandte Maltechnik ähnelt eher einer für Tafelgemälde typischen Vorgehensweise, wie man sie auch nördlich der Alpen beobachtet hat (Bertelli, 1986). Über einer leimgebundenen Kreidegrundierung liegt eine fette Ei-Tempera. Bestandteile von Öl enthält die Grundie-

rung nur in sehr geringen Mengen. Eine genaue Bindemittelanalyse ist allerdings aufgrund der zahlreichen Restaurierungen problematisch (Kühn, 1985). Eine grobe, mit rötlichem Farbton gezeichnete Kompositionsstruktur in der Art einer Sinopie, wie sie vor der Einführung von Entwurfskartons für Fresken gebräuchlich war, findet sich unter der Imprimitur. Die Figurenumrisse trägt Leonardo mit flüssiger schwarzer Farbe auf die Imprimitur auf. Spuren von „spolvero“ sind nicht nachgewiesen. Es finden sich allerdings im oberen Teil des Gemäldes zahlreiche Ritzzeichnungen für die Perpektivlinien der Kassettendecke, die sich aber nicht immer genau mit der ausgeführten Komposition decken. Kleinere Änderungen gegenüber den ursprünglich skizzierten Formen finden sich allenthalben, so beispielsweise in den zunächst etwa 5 cm breiter angelegten Öffnungen der beiden Fenster und der Tür im Hintergrund (Kühn, 1985; Bertelli, 1986; Brambilla Barillon/Marani, 1999, S. 423–431; Bambach, 1999, S. 23).

Auftraggeber des *Abendmahls* war wahrscheinlich weniger der Dominikanerkonvent von Santa Maria delle Grazie selbst als vielmehr Ludovico Sforza. Das belegen in erster Linie die über dem Bild in den Lünetten angebrachten Wappen (Kat. XVIII) der herzoglichen Familie sowie eine Notiz Ludovicos vom 29. Juni 1497 und ein Auszahlungsnachweis der herzoglichen Verwaltung (Beltrami, 1919, Nr. 76–77; Villata, 1999, Nr. 116–117). Auch der bereits genannte de Beatis (s. Kap. VI) verweist indirekt auf Ludovico als Auftraggeber (Müller-Walde, III, 1898, S. 230; nicht bei Villata, 1999). Man darf annehmen, dass der Entschluss zur Bemalung der Nordwand des Refektoriums im Zusammenhang der Umbau- und Ausstattungskampagnen des Klosterkomplexes von Santa Maria delle Grazie stand. Mit der Grundsteinlegung für den Neubau des Chors der Kirche am 29. März 1492 hatte Ludovico il Moro den ersten Schritt zur Errichtung eines Familienmausoleums getan, in dem er selbst,

seine Familie und seine engsten Vertrauten bestattet werden sollten und teilweise auch bestattet wurden. Weitere Hinweise für die Datierung ergeben sich aus den genannten Lünetten, die zwischen 1495 und 1496 entstanden sein dürften (siehe dort), und aus dem Umstand, dass Leonardo gegen Ende des Jahres seine Arbeiten für das Sforza-Monument weitgehend einstellen musste. Im November 1494 schickte Ludovico die für das Reiterdenkmal bestimmte Bronze nach Ferrara, um daraus Kanonen gießen zu lassen. Erst mit dem vorzeitigen Ende der intensiven Arbeiten Leonardos an diesem Großprojekt war überhaupt an den Beginn des *Abendmahls* zu denken. Dessen endgültige Fertigstellung darf man aufgrund seiner Nennung in Pacioli's *Divina proportione* in das Jahr 1497 setzen, denn der zum Schluss verfasste Widmungsbrief dieser Schrift ist auf den 9. Februar 1498 datiert, und das dritte Kapitel, in dem das *Abendmahl* lobend erwähnt wird, dürfte mehrere Monate früher entstanden sein.

Pacioli weist auch darauf hin, dass das zentrale Thema des Bildes der Moment der Verratsankündigung (Mt. 26.21) ist, was im Übrigen auch die Beischriften auf den fünf ältesten Stichreproduktionen des *Abendmahls* bestätigen (*Leonardo e l'incisione*, 1984). Die Verratsankündigung und damit die Darstellung der unterschiedlichen Affekte der Jünger Christi in ihrer Reaktion auf diese Ankündigung sind der zentrale Gegenstand des Bildes. Um die hierfür notwendige Differenzierung der Ausdrucksbewegungen zu erreichen, studierte Leonardo Mitte der 90er Jahre die Gesten und die Physiognomien seiner Zeitgenossen. Dieses Interesse wird einige Jahre später von Giovanbattista Giraldi (s. u.) sowie von Leonardo selbst in seinen eigenen Aufzeichnungen thematisiert (Codex Forster II, fols. 2r, 6r, 62v–62r; RLW § 665–667; Villata, Nr. 102–104). Von der akribischen Vorbereitung des Künstlers zeugen auch mehrere Studien zu den einzelnen Apostelköpfen und weitere Zeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 19–26;

Abb. S. 185, 192, 194, 196, 198; Möller, 1952, S. 16–48; Brambilla Barcilon/ Marani, 1999, S. 22–36). Schließlich bezieht sich wahrscheinlich auch ein Gedicht des Mailänder Hofdichters Gaspare Visconti von um 1497–1499 auf Leonardos Bemühungen um eine Vielfalt des physiognomischen und gestischen Ausdrucks in den Figuren der Apostel (Zöllner, 1992).

Die Identifizierung der einzelnen Apostel des *Abendmahls* (Steinberg, 1973, S. 407–409) geht auf entsprechende Beischriften einer zeitgenössischen Kopie in Ponte Capriasca (Lugano) zurück, ist aber nicht unumstritten. So versucht Möller (1952, S. 54–60) aufgrund weiterer Quellen und der verwandtschaftlichen Beziehungen der Apostel eine alternative Benennung, die aber wenig Beachtung gefunden hat. Die gängige Identifizierung der Apostel nach der genannten Kopie lautet von links nach rechts: Bartholomäus, Jacobus minor, Andreas, Judas, Petrus, Johannes, Thomas, Jacobus major, Philippus, Matthäus, Taddäus und Simon Zelotes.

Hinsichtlich der konkreten ikonografischen Deutung des Bildes zeichnen sich vor allem zwei Tendenzen ab: Für Leo Steinberg (1973) und einige ältere Autoren ist abgesehen von der Verratsankündigung vor allem die Einsetzung des Sakraments der Eucharistie deutlich dargestellt. Er sieht diese Interpretation vor allem dadurch bestätigt, dass Jesus mit beiden Händen auf Wein und Brot und damit auf eucharistische Symbole verweise. Dieser Ansicht haben sich ganz oder teilweise die meisten Autoren (Wasserman, 1983; Rossi/Rovetta, 1988; Rigaux, 1989, Vecce, 1998, S. 153–154) mit Ausnahme von Creighton Gilbert (1974) angeschlossen, oder man hat sich damit begnügt, in dem Bild sowohl die Einsetzung der Eucharistie als auch die Verratsankündigung zu sehen (Brambilla Barcilon/Marani, 1999, S. 17–21; Marani, 1999, S. 221–222). Im Gefolge der Interpretation Steinbergs stehen schließlich die Versuche, die Ikonografie des *Abendmahls* vor dem Hintergrund des dominikanischen Engagements für die Transsub-

stantiationslehre (d. h. der wahren Präsenz des Leibes und des Blutes Christi während der Messe) zu verstehen. Hierin habe auch der 1495 zum Prior des Klosters ernannte Vincenzo Bandello (der Onkel Matteo Bandellos, s. u.) eine Rolle gespielt und zur Ikonografie des Gemäldes beigetragen (Rossi/Rovetta, 1988, S. 58–66; Rigaux, 1989). Schlüssiger erscheint mir die Ansicht von Gilbert (1974), der seine Argumentation vor allem auf gattungsgeschichtliche Überlegungen stützt. Tatsächlich machen fast alle Abendmahlsdarstellungen der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine eucharistische Bedeutung durch symbolische Gegenstände (Kelch, Hostie) sehr deutlich; diese Eindeutigkeit fehlt in Leonardos Gemälde. Zudem finden sich vorwiegend eucharistisch gemeinte Abendmahlsdarstellungen kaum in Refektorien, sondern in erster Linie auf Altarbildern (etwa in Predellentafeln) und somit in Werken, die für einen liturgisch zweifellos mit der Eucharistie verbundenen Kontext bestimmt waren.

Abgesehen davon mag man daran zweifeln, dass der erst 1495 zum Prior ernannte Bandoello noch entscheidenden Einfluss auf die Ikonografie hatte – zumal die Bildgestalt wohl durch den eigentlichen Auftraggeber, Ludovico il Moro, bestimmt gewesen sein dürfte. Die zu wenig beachtete Deutung Gilberts besitzt also einen höheren Grad an Plausibilität.

Der Perspektivkonstruktion wurden zahlreiche, einander widersprechende Studien gewidmet (Brachert, 1971; Steinberg, 1973, S. 346–360; Naumann, 1979; Polzer, 1980; Kemp, 1981; Kemp, 1990; Bora, 1999, S. 29–31, 44–45). Unstrittig ist nur, dass der ideale Betrachterstandpunkt etwa vier bis viereinhalb Meter (Bora) über dem Fußbodenniveau und damit weit über der normalen Augenhöhe liegt. Die ideale Entfernung des Betrachters zum Bild wird von Naumann (1979) mit 10,29 Metern, von Polzer (1980, S. 245) mit 9,20 Metern sowie von Kemp (1981, S. 196) und Bora (1999, S. 29–30) mit 8,80 Metern angegeben. Die

immer noch gängige Annahme, dass der Perspektivkonstruktion Leonardos ein System musikalischer Proportionen zugrunde liege (Brachert, 1971; Kemp, 1981, S. 196–198; Kemp, 1990), hält einer Überprüfung nicht stand. Wie Elkins (1991) bemerkt hat, weicht das vorgeschlagene Gitternetz des Proportionssystems viel zu sehr von den Ist-Maßen ab. Die Sache ist vielleicht einfacher, als die vielen Rekonstruktionversuche vermuten lassen: Die Orthogonalen laufen recht genau im Haupt Christi zusammen, was der damals weit verbreiteten Möglichkeit entspricht, den Fluchtpunkt an einer besonders bedeutenden Stelle des Bildes zu platzieren (Edgerton, 1975, S. 26–31; Perrig, 1986, S. 26–27). Zudem vermied Leonardo eine stark untersichtig angelegte Darstellung, wie sie in Mailand im Umkreis Donato Bramantes und Vincenzo Foppas bis dahin populär war (Bora, 1999).

Außergewöhnlich und ein Novum in der Geschichte der neuzeitlichen Abendmahlsdarstellung ist vor allem das Arrangement

der Jünger Jesu in emotional stark bewegten Gruppen, was mit den drei über dem Abendmahl befindlichen Wappenfeldern zusammenhängen dürfte (Kat. XVIII), deren genealogisches Programm typisch für die Bemühungen Ludovico Sforzas um dynastische Selbstvergewisserung ist (Giordano, 1993; Welch, 1995) und mit der Geburt seines ersten legitimen Sohnes Massimiliano am 25. Januar 1493 sowie mit dem Tod des rechtmäßigen Herzogs von Mailand, Gian Galeazzo Sforza, am 21. Oktober 1494 ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht (s. Kap. VI).

Ebenfalls zum Gesamtprogramm des Refektoriums gehören die vier jeweils an die Stirnwände angrenzenden Lünetten der Längswände mit zwei leeren Wappenfeldern sowie mit zwei Prophetendarstellungen. Ergänzt wurde die Dekoration der Längswände durch heute größtenteils zerstörte Porträts von Seligen und Heiligen des Dominikanerordens und 22 Inschriften (Martelli, 1980). Diese Inschriften, die

aus der Bibel und aus der Augustinischen Mönchsregel stammen, handeln von der Gemeinschaft der zufrieden speisenden Diener des Herrn. Weitere 20 Inschriften, von denen nur noch zwei erhalten sind, identifizierten die Porträts der genannten Heiligen und Seligen des Dominikanerordens. Zum Ausstattungszusammenhang gehört schließlich auch Giovanni Donato Montorfanos Fresko mit der Kreuzigung Christi auf der Südwand, das ausweislich seiner Signatur 1495 vollendet wurde. Rechts und links der Darstellung finden sich die inzwischen kaum noch erkennbaren Stifterporträts Ludovico il Moros, Beatrice d'Estes und ihrer Kinder. Sie werden seit Vasari (1568) immer wieder Leonardo zugeschrieben, zumal in der genannten Notiz Ludovicos vom 29. Juni 1497 davon die Rede ist, dass Leonardo auf der Südwand noch etwas malen solle (Marani, 1987, S. 90–93). Der sehr schlechte Erhaltungszustand der Figuren erlaubt allerdings keine glaubhafte Zuschreibung. Eindeutig



XVIII.

gegen die Autorschaft Leonardos sprechen die hölzern wirkende Anlage der Figuren und die plumpe Ausführung der Konturen sowie der Umstand, dass hier im Gegensatz zum *Abendmahl* deutliche Spuren von „spolvero“ zu erkennen sind (Bertelli, 1986, S. 40).

Das *Abendmahl* taucht häufiger als alle anderen Gemälde Leonardos in den frühen Quellen auf, so bei den bereits genannten Autoren Luca Pacioli, 1498, Gaspare Visconti, 1497–1499, und Antonio de Beatis, 1517 sowie bei Paolo Giovio, um 1523–1527, Antonio Billi, um 1527–1530, Sabba da Castiglione, 1546 (Villata, 1999, Nr. 345) und beim Anonimo Gaddiano, um 1537–1547. Ausführlichere Würdigungen erfährt das Gemälde durch Matteo Bandello, 1554 (Poggi, 1919, S. 22; Villata, Nr. 346), Giovambattista Giraldi (*Discorsi intorno al comporre de i romanzi*, 1554, S. 193–196; Poggi, S. 19–20) und schließlich durch Vasari (1568). Besonders aufschlussreich sind die Zeugnisse des 1485 geborenen Bandello, der bis 1501

in Santa Maria delle Grazie weilte, und von Giraldi, der Leonardos langwierigen Prozess der Bildfindung beschreibt (s. o.). Einen interessanten Hinweis gibt im Übrigen auch der Historiker Gaspare Bugatti, der das *Abendmahl* 1570 nennt und zugleich auf eine Bezahlung durch Ludovico il Moro in Höhe von jährlich 50 Dukaten hinweist (Beltrami, 1919, Nr. 262). Kein Werk Leonardos ist häufiger kopiert worden als das *Abendmahl*. Die wichtigsten Kopien befinden sich im Da Vinci Museum von Tongerlo (Abb. S. 205), in der Royal Academy in London (ehemals Certosa di Pavia, jetzt als Leihgabe in Christ Church, Oxford) und in Ponte Capriasca, Lugano. Umfangreiche Verzeichnisse der Kopien finden sich bei Steinberg (1973, S. 402–407) und Brambilla Barcilon/Marani (1999, S. 74–79).

LITERATUR: Pacioli, 1498/1509, S. 41/191, 59/212 (Kap. 3 und 23); de Beatis, 1517 (Beltrami, 1919, Nr. 239; Villata, 1999, Nr. 314); Bandello und Giraldi (bei Poggi, 1919, S. 19–22); Benedettucci, 1991, S. 102; Frey,



1892, S. 112; Vasari, 1550, S. 550; Vasari, 1568, IV, S. 29–33; Poggi, 1919, S. XIV–XVI; Möller, 1952; Steinberg, 1973; Gilbert, 1974; Martelli, 1980; Polzer, 1980; Kemp, 1981, S. 195–199; Heydenreich, 1982; Wasserman, 1983; *Leonardo e l'incisione*, 1984, Nr. 37–40; Rossi/Rovetta, 1988; Rigaux, 1989; Elkins, 1991, S. 159–161; Vecce, 1998, S. 153–157; Bertelli, 1986; Kemp, 1990, S. 46–49; Welch, 1995, S. 233–235; Bambach, 1999, S. 23; Bora, 1999; Brambilla Barcilon/Marani, 1999.

XVIII.

Drei Lünetten oberhalb

des *Abendmahls*, um 1495/96

Tempera und Öl auf Putz, Basisbreite der mittleren Lünette 325 cm, der beiden seitlichen Lünetten 225 cm

Mailand, Santa Maria delle Grazie, Nordwand des Refektoriums

Die wahrscheinlich in den Jahrzehnten vor 1720 durch Übermalungen komplett verdeckten Lünetten, die in der gesamten

älteren Literatur keine Erwähnung finden, wurden anlässlich der Restaurierung von Giuseppe Mazza 1775 erstmals bemerkt und 1853/54 freigelegt. Der Zustand der ebenfalls mit einer Tempera-Mischtechnik aufgetragenen Malschicht ist ausgesprochen schlecht, zahlreiche Fehlstellen lassen kaum noch eine Beurteilung zu, doch hat die 1999 abgeschlossene Restaurierung zu einer überzeugenden Rekonstruktion des ursprünglichen Bestandes geführt. Ritzlinien und freihändig aufgetragene Unterzeichnungen sowie die Maltechnik konnten die traditionelle Zuschreibung an Leonardo erhärten (Kühn, 1985; Bambach, 1999, S. 23; Brambilla Barcilon/Marani, 1999, S. 100, 418–440).

Die mittlere Lünette zeigt auf jetzt rötlichem (ursprünglich aber blauem) Grund und umgeben von einem Girlandenkranz der in acht Felder aufgeteilte Wappenschild Ludovico il Moros und seiner Frau Beatrice d' Este. In den genannten Feldern wechseln sich die „biscia viscontea“ (das von den

Sforza übernommene Wappentier der Visconti, eine Schlange, die einen Sarazenen verschlingt) mit den heraldischen Zeichen der d' Este und dem kaiserlichen Adler ab (heute kaum noch sichtbar). Die Komposition wird von folgender Inschrift flankiert: „LV[DOVICVS] MA[RIA] BE[ATRIX] EST[ENSIS] SF[ORTIA] AN[GLVS] DV[X] [MEDIOLANI]“ (Ludovico Maria Sforza, Beatrice d' Este, Anglus, Herzog von Mailand).

Die links davon befindliche (heraldisch gesehen rechts davon) Lünette zeigt das ebenfalls von einer Girlande gerahmte Wappen des erstgeborenen Sohnes Ludovicos, Massimiliano Sforza: ein geteiltes Schild mit der „biscia viscontea“ links (heraldisch dexter-rechts) und drei übereinander angeordneten Adlern, dem heraldischen Zeichen der Grafschaft Pavia, die traditionell dem ersten Sohn des Herzogs von Mailand zusteht. Die flankierende Inschrift lautet: „M[ARIA] M[A]X[IMILIANVS] SF[ORTIA] AN[GLVS] CO[MES] P[A]

P[IAE]“ (Massimiliano Maria Sforza Anglus, Graf von Pavia).

Die dritte Lünette (heraldisch links) ist lediglich noch in ihrer Grundstruktur zu erkennen und zeigte wahrscheinlich das Wappen von Ludovicos zweitgeborenem Sohn Francesco bestehend aus einer jeweils gedoppelten Darstellung der „biscia“ und des kaiserlichen Adlers. Die Inschrift nennt allerdings den Namen Francescos nicht: „SF[ORTIA] AN[GLVS] DVX BARI“ (Sforza Anglus, Herzog von Bari). Da Francesco erst 1497 Herzog von Bari wurde, ist diese Lünette möglicherweise kurz vorher entstanden.

Bereits die Form macht die Lünettenbemalung zu einem genealogischen Dokument ersten Ranges: Die Girlanden erinnern unmittelbar an die Rahmung von Porträts in fürstlichen Genealogien, wie sie beispielsweise von den Visconti (Gamberini/Somaini, 2001, S. 22) und den D' Este (Ferinno-Pagden, 1994, S. 25) benutzt wurden. Die Inschriften spielen auf die von Ludo-

vico und seinen legitimen Söhnen beanspruchten Titel an. Nach dem Tod Gian Galeazzo Sforzas, des rechtmäßigen Herrschers von Mailand, am 21. Oktober 1494, war Ludovico il Moro mit seiner öffentlichen Investitur am 26. Mai 1495 zum Herzog von Mailand geworden. Wahrscheinlich unmittelbar danach entstanden die Lünetten, die sich sowohl auf die herzogliche Würde Ludovicos (DVX MEDIOLANI) und seiner Frau Beatrice als auch auf die Grafenwürde Massimiliano Sforzas über Pavia beziehen. Da die rechte Lünette noch nicht den Namen des zweiten Sohnes Francesco trägt, dürfte sie vor 1497 entstanden sein, denn erst in diesem Jahre erhielt er zwischenzeitlich den Titel des Herzogs von Bari (Malaguzzi-Valeri, 1915, II, S. 43–57; Mulas, 1994).

Bestandteile der Wappen sind die von den Visconti übernommenen heraldischen Zeichen wie „biscia“ und Adler (Bologna, 1989) sowie der Namenszusatz „ANGLVS“, der auf den legendären Ursprungsort des Mai-

länder Herrschergeschlechts der Visconti in Angera am südwestlichen Ausläufer des Lago Maggiore verweist (Welch, 1995, S. 234). Den zusätzlichen Namen Maria führte Ludovico in Erinnerung an seinen Großvater, Filippo Maria, den letzten männlichen Vertreter der Visconti, deren Nachfolge Ludovicos Vater, Francesco Sforza, angetreten hatte. Mit den Inschriften und Wappen der Lünetten oberhalb des *Abendmahls* verklärt Ludovico jedoch nicht nur die genealogischen Ursprünge und Verzweigungen seiner Familie. Er scheint sogar über die Gegenwart hinaus gedacht zu haben, denn das dynastische Programm sollte wohl eine Fortsetzung erfahren. Eine vierte Lünette ohne Spuren einer Inschrift und mit einem leeren Wappenfeld befindet sich auf der Westwand im unmittelbar an das *Abendmahl* angrenzenden Gewölbejoch, eine weitere Lünette auf der gegenüberliegenden Ostwand wurde durch die Bombardierung von 1943 zerstört. Allem Anschein nach sollten diese Lünetten weitere Wap-



XIX.

pen zukünftiger legitimer Nachkommen Ludovicos aufnehmen.

LITERATUR: Möller, 1952, S. 2, 179; Kühn, 1985; Marani, 1989, Nr. 16; Brambilla Barcilon/Marani, 1990; Welch, 1995, S. 233–235; Brambilla Barcilon/Marani, 1999, S. 100, 418–440.

XIX.

Sala delle Asse, um 1496–1497

Tempera auf Putz

Mailand, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

Die in einem schlechten Zustand erhaltene Dekoration im Nordost-Turm des Castello Sforzesco zeigt im oberen Bereich der Seitenwände 16 Baumstümpfe, deren Zweige sich zusammen mit goldenen Bändern in einem Spiegelgewölbe zu einer dichten Pergola vereinen. Die Mitte des Gewölbes ziert das gemeinsame Wappen Ludovicos und Beatrices: auf der linken Seite (heraldisch rechts) der imperiale Adler und die „Biscia viscontea“, auf der rechten der Adler und

die Lilien der d'Este. Bis ins 19. Jahrhundert war die Malerei unter einer später aufgetragenen Tünche verborgen. Sie wurde erst ab dem Winter 1893/94 freigelegt, in den Jahren 1901 bis 1902 durch Ernesto Rusca restauriert und hierbei stark übermalt. Diese Überarbeitung hat Constantino Baroni in einer neuerlichen Restaurierung 1953/54 rückgängig zu machen versucht, doch bleibt strittig, in welchem Umfang die jetzt sichtbare Dekoration von Leonardo selbst stammt. Im Zuge der Restaurierung Baronis wurden auch davor ignorierte monochrome Malereien der unteren Wandzone freigelegt. Hierbei handelt es sich um die heute auf der Nordwand sichtbaren Felsen und Wurzeln, die auch nach den ersten Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts unter einer Holzverkleidung verdeckt waren. Diese „Gesteinsmalereien“ (Hofmann, 1972) beginnen etwa 2 Meter über dem heutigen Fußbodenniveau und bildeten allem Anschein nach die Basis für die darüber befindliche Pergola. Leonardo

selbst dürfte den Entwurf für diese Dekoration beigesteuert und einige Teile auch selbst ausgeführt haben. Wahrscheinlich meint Gualtero Bascapè, der Kanzleichef Ludovico il Moros, in zwei Briefen vom 21. und 23. April 1498 die Arbeiten Leonardos in der „camera grande da le asse“ (Villata, 1999, Nr. 127, 128). Der Name leitete sich wohl damals schon aus dem Umstand ab, dass die Wände des Saales mit Brettern – „asse“ – verkleidet waren (von Seidlitz, 1909, I, S. 435). Diese Auslegung der Briefe ist allerdings strittig (Marani, 1989; Vecce, 1998, S. 176–177). Ebenso ungeklärt bleibt bislang, ob Briefe und Briefentwürfe die sogenannten „camerini“ betreffend sich auf die „Sala delle Asse“ beziehen könnten (Beltrami, 1919, Nr. 67, 70, 73, 93; Villata, 1999, Nr. 101, 108, 109, 113 [RLW § 1345]). Die gemalten Bäume sind möglicherweise als Maulbeerbäume (*morus*) zu identifizieren und damit als Anspielung auf den Auftraggeber Ludovico il Moro gemeint. Auf Ludovico verweisen auch das Wappen im

Gewölbespiegel sowie die an allen vier Seiten gemalten Tafeln mit Inschriften, deren Wortlaut Luca Beltrami (1902) in drei Fällen mithilfe der Tagebücher Marino Sanudos (fol. 535) rekonstruieren konnte. Die vierte Originalinschrift wurde von den Franzosen nach der Eroberung Mailands 1499 im Hinblick auf die militärische Niederlage Ludovicos völlig abgeändert. An die Stelle der abgeänderten Variante trat dann eine auf 1901 datierte neue Inschrift, die Ruscas sieben beendete Restaurierung zum Gegenstand hatte. Auch diese Inschrift wurde inzwischen entfernt, die Tafel ist heute leer gelassen.

Die drei rekonstruierten Originalinschriften beziehen sich auf politische Ereignisse, die Ludovicos Geschehisse mit denen Kaiser Maximilians I. verbinden. Die erste Inschrift thematisiert die Verheiratung von Ludovicos Nichte Bianca Maria Sforza mit Kaiser Maximilian I. im Jahre 1493: „LVDOVICVS MEDIOLANI DVX, DIVO MAXIMILIANO ROMANORVM REGI BLAN-

CAM NEPOTEM IN MATRIMONIVM
 LOCAVIT ET CVM EO ARCTIOREM
 AFFINITATE IPSA BENEVOLENT-
 IAM INJVNXIT – ANNO SALVTIS
 LXXXIII SVpra MCCCC“. („Herzog
 Ludwig von Mailand hat seine Nichte
 Bianca mit dem göttlichen Maximilian, dem
 König der Römer, verheiratet und sich mit
 dieser Verschwägerung ein innigeres Wohl-
 wollen gesichert – im Jahre des Heils 1493“) Die
 zweite Inschrift handelt von dem
 Anspruch der Sforza-Familie auf das Her-
 zogtum Mailand nach dem Tod von Filippo
 Maria Visconti sowie von der Unterstüt-
 zung Maximilians I. für Ludovico: „LVDO-
 VICVS MEDIOL[ANI] DVX / ITA-
 LIAM CAROLI FRANCORVM REGIS
 / ARMA SVSPECTA TEN[E]RENT /
 CVM BEATRICE CONIVGE IN GER-
 MANIAM / TRAJECIT ET VT DIVVS
 REX / CAROLI CONATIBVS IN / ITA-
 LIA SE OPPONERET / OBTINVIT / –
 AN[NO] SAL[VTIS] LXXXXVI SVpra
 MCCCC“. („Herzog Ludwig von Mail-
 land reiste, als die bergwöhnten Soldaten

SVpra MCCCC“. („Herzog Ludwig
 von Mailand hat den Titel und das Recht
 auf das Mailänder Herzogtum vom gött-
 lichen Maximilian, dem König und Kai-
 ser der Römer erhalten, den er nach dem
 Tode seines Großvaters, Herzog Philipp für
 das Geschlecht der Sforza nicht erlangen
 konnte – im Jahre des Heils 1493“) Die dritte
 Inschrift erinnert an Ludovicos Reise nach
 Deutschland, die er mit seiner Frau Beatrice
 unternommen hatte, um sich der Unterstüt-
 zung Maximilians gegen den französischen
 König Karl VIII. zu versichern: „LVDOVICVS
 MEDIOL[ANI] DVX CVM / ITA-
 LIAM CAROLI FRANCORVM REGIS
 / ARMA SVSPECTA TEN[E]RENT /
 CVM BEATRICE CONIVGE IN GER-
 MANIAM / TRAJECIT ET VT DIVVS
 REX / CAROLI CONATIBVS IN / ITA-
 LIA SE OPPONERET / OBTINVIT / –
 AN[NO] SAL[VTIS] LXXXXVI SVpra
 MCCCC“. („Herzog Ludwig von Mail-
 land reiste, als die bergwöhnten Soldaten

des fränkischen Königs Karl Italien in ihrer
 Gewalt hielten, mit seiner Gattin Beatrice
 nach Deutschland und bewirkte, dass sich
 der göttliche König [Kaiser Maximilian] mit
 Macht in Italien dem Karl entgegenstellte –
 im Jahre des Heils 1496“) Eine familienpoli-
 tische Bedeutung der „Sala delle Asse“
 betont Martin Kemp (1981), wenn er die
 Symbolik des Baumes aus „Impresen“
 Ludovicos ableitet und auf das Motiv
 ehelicher Verbundenheit hinweist, das
 sowohl durch das Wappen im Gewölbes-
 piegel als auch durch die verschlungenen
 Zweige und das eingeflochtene goldene
 Band zum Ausdruck gelange. Ähnlich
 argumentiert Evelyn Welch (1995), die
 auch auf die dynastische Bedeutung der
 „Sala“ hinweist. Eva Börsch-Supan
 (1967) stellt die Ausmalung in die
 Tradition antiker und nachantiker
 gemalter Garteninnenräume; Joseph
 Gantner (1958), der in der Sockelzone
 sogar die Darstellung einer Leiche zu
 erkennen glaubt, bringt die „Sala delle
 Asse“ mit Leonardos Vorstellungen von
 Sintflut

und Weltuntergang in Verbindung; Hoff-
 mann sieht in ihr das von Aelian, *De natura
 animalium* (3.1.), und anderen antiken
 Autoren beschriebene Tempe-Tal; Kiang
 (1989) bezieht die Ausmalung auf die
 Symbolik des Maulbeerbaums, wie sie
 beispielsweise in einem zeitgenössischen
 Theaterstück, Gaspare Viscontis *Passitea*,
 zum Ausdruck gelangte. Kiangs Deutung
 und die anderer Autoren basiert
 allerdings auf der strittigen Annahme
 (Emboden, 1987, S. 134), dass Leonardo
 bei seiner Ausmalung der „Sala delle
 Asse“ einen Maulbeerbaum meinte.
 Möglich ist aber auch die Identifizierung
 mit einem *Diospyros Lotus*, auch *Ermellino*
 oder *Albero di San Andrea* genannt,
 der in Italien in Mantua vorkommt
 (von Seidlitz, 1909, I, S. 435).
 LITERATUR: Lomazzo, 1584/1974, II, S. 374;
 Beltrami, 1902; von Seidlitz, 1909, I, S. 252–
 256; Poggi, 1919, S. XIII–XIV; Gantner,
 1958, S. 233–236; Börsch-Supan, 1967,
 244–251; Hoffmann, 1972; Kemp, 1981,
 S. 182–189; Kiang, 1989; Marani, 1989,
 Nr. 18; Giordano, 1995, S. 29–32;
 Welch, 1995, S. 235–236.



XX.

XX.
Burlington House Cartoon
(Die heilige Anna mit dem Johannes-
knaben und Maria mit dem Christus-
kind), 1499–1500 oder um 1508 (?)

*Kohlestift, teilweise mit Weiß geöhnt auf bräunlich
 getöntem Papier, auf Leinwand aufgezogen,
 141,5 x 106,5 cm (Maximalmaße)
 London, The National Gallery, Inv. 6337*

Der aus acht Blättern vom Papierformat des sogenannten „folio reale“ (Bambach, 1999) zusammengesetzte Karton wurde wahrscheinlich zwischen 1763 und 1779 auf eine Leinwand geklebt, wobei sich die mit Leim vollgesogenen einzelnen Bögen beim Trocknen etwas verzogen haben. Nachdem der Karton 1987 bei einem Anschlag mit einem Schrotgewehr im Bereich von Annas Oberkörper schwer beschädigt worden war, erfolgte bis 1989 eine gründliche Restaurierung (Harding/Braham, 1989). Hierbei legte man auch die vorher teilweise nicht sichtbaren Ränder des Kartons frei. Frühere

Restaurierungen fanden im 18. Jahrhundert sowie 1826 und 1962 statt. Der Karton zeigt keine sicher erkennbaren Spuren (perforierte oder geritzte Umrisse) einer intendierten oder gar erfolgten Übertragung der Komposition auf einen Bildträger (Bambach, 1999, S. 266; Harding/Braham, 1989). Die Provenienz des *Burlington House Cartoon* weist im 16. und 17. Jahrhundert kleinere Lücken und Widersprüche auf (Hendy, 1963, S. 49–58; Pedretti, 1968, S. 25), ist aber insgesamt gut dokumentiert. Nach dem Tod Leonardos gelangt der Karton nach Mailand in den Besitz Bernardino Luinis (1480/85–1532), dessen *Heilige Familie* (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana; Abb. S. 220) direkt von der Komposition Leonardos abstammt. Der Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Gian Paolo Lomazzo lokalisiert den Karton noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Mailänder Maler und Kunsttheoretiker Gian Paolo Lomazzo lokalisiert den Karton noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Aurelio Luini, dem Sohn Bernardinos (Lomazzo, 1584/1974, II, S. 150). Im Jahre 1614 taucht im Nachlass Pompeo Leonis in Mailand ein Karton mit Anna, Maria, dem

Christuskind und dem Johannesknaben auf, der wahrscheinlich mit dem *Burlington House Cartoon* identisch ist. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts sieht Padre Resta den Karton in der Sammlung Galeazzo Arconatis in Mailand (Bottari/Ticozzi, 1822, III, S. 481–482), ab 1721 befindet er sich im Besitz der Familie Casnedi ebendort und kurz darauf in der Sammlung Sagredo in Venedig. Im Jahre 1763 erwirbt ihn Robert Udney, 1779 geht er in den Besitz der Royal Academy of Arts im Burlington House in London über, und 1962 wird er für 800 000 Pfund Sterling für die National Gallery angekauft. Kaum eine Frage ist in der Leonardoliteratur so kontrovers diskutiert worden wie die Chronologie der verschiedenen Kompositionen der „Anna Selbdritt“. Traditionell gilt der *Burlington House Cartoon* als erste, um 1499–1500 entstandene Auseinandersetzung Leonardos mit diesem Thema. Die Datierung des Kartons auf 1499–1500 ist bis 1950 von fast allen Kritikern vertreten worden. Ausgehend von dieser Datierung und von

einer entsprechenden Aussage Padre Restas vom Ende des 17. Jahrhunderts nimmt Jack Wasserman (1971) an, dass der *Burlington House Cartoon* 1499 als Entwurf für ein Gemälde entstanden ist, das der französische König Ludwig XII. im Oktober 1499 als Geschenk für seine Gattin Anne de Bretagne bei Leonardo bestellt hatte. Eine Begründung für diese Annahme ergibt sich aus der entsprechenden Aussage Restas sowie aus der Herkunft Annes aus Nantes, wo die hl. Anna besonders verehrt wurde. Zudem war Anne de Bretagne zum Zeitpunkt des vermuteten Auftrages schwanger, und da die hl. Anna als die Schutzpatronin der Schwangeren und Mütter galt, lag der Auftrag für ein Annenbild nahe. Eine spätere Datierung des *Burlington House Cartoon* propagierte erstmals Arthur Popham, der zunächst eine Entstehungszeit um 1499 annahm (1946), sie später aber (Popham/Pouncey, 1950) zugunsten einer zeitlichen Einordnung in die Jahre 1501–1505 revidierte. Hierzu gelangte er u. a. aufgrund

einer Analyse der im British Museum verwahrten Skizzen Leonardos zur *Anna Selbdritt* (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 27–28; Abb. S. 282). Diese Skizzen und damit auch den *Burlington House Cartoon* hat Carlo Pedretti (1968) aufgrund stilistischer Kriterien sogar auf 1508 bis 1509 zu datieren versucht. Der späten Datierung des Kartons und der Zeichnung im British Museum haben sich u. a. Martin Kemp und Jane Roberts (Kemp, 1981, S. 220–227; Kemp/Roberts, 1989, S. 150) sowie Allan Braham (Harding/Braham, 1989) angeschlossen. Bereits 1969 in einer direkten Auseinandersetzung mit Pedretti erhob Wasserman allerdings überzeugende Einwände gegen die Spätdatierung, wenn er auf die Widersprüche in den Ausführungen Pedrettis (1968) und auf die Unzuverlässigkeit der späten Datierung der Leonardozeichnung im British Museum hinweist. Zudem zieht Wasserman eine um 1501 zu datierende Zeichnung einer *Anna Selbdritt* Michelangelos in Oxford sowie einige vor 1502 entstandene Florentiner Werke Filip-

pino Lippis heran, die bereits die Kenntnis des *Burlington House Cartoon* voraussetzen. Die Zweifel an Pedrettis Spätdatierung der Annenkomposition und der Zeichnung im British Museum teilte zunächst auch Marani (1992), indem er auf die Nähe des *Burlington House Cartoon* zur Monumentalität des *Abendmahls* verweist und erneut die Oxforder Annenzeichnung Michelangelos in die Debatte wirft. Gegen die Spätdatierung wendet sich auch Fehrenbach (1997), der in der Schraffur des Kartons typische Merkmale von Leonardos Zeichnungen der 90er Jahre sieht. Eine frühe Datierung des *Burlington House Cartoon* vertritt neben Cécile Scailliérez (2000, S. 42–43) auch Daniel Arasse (1998), der überzeugend argumentiert, dass der Londoner Karton am Anfang von Leonardos Kompositionen mit der hl. Anna steht. Eine erneute Wendung vollzieht schließlich Marani (1999), wenn er die Komposition des Kartons mit antiken Skulpturen in Verbindung bringt, die Leonardo anlässlich eines

vermutlich im Frühjahr 1501 erfolgten Aufenthaltes in Tivoli hätte studieren können. Allerdings gibt es keine sicheren Hinweise darauf, dass Leonardo die besagten Skulpturen im Jahre 1501 wirklich gesehen hat. In jedem Fall lässt sich hieraus keine Datierung für den *Burlington House Cartoon* ableiten. Zu einer ähnlichen Datierung wie Marani (1999) gelangt übrigens auch Echinger-Maurach (2000, S. 137, 147–148) aufgrund stilkritischer Erwägungen: sie sieht eine enge konzeptionelle Verwandtschaft des *Burlington House Cartoon* zu Leonardos *Madonna mit der Spindel* (Kat. XXIII u. XXIV). Die bisher vorgebrachten Argumente basieren zum größten Teil auf stilkritischen Analysen, die letztlich keine sichere Datierung erlauben. Mir erscheint aber der von Wasserman (1971) in Übereinstimmung mit der älteren Forschung geäußerte Datierungsvorschlag am plausibelsten. Diese Plausibilität ergibt sich allerdings weniger aus seiner Annahme, dass Ludwig XII. die Komposition bei Leonardo bestellte, denn

die wichtigste Quelle für diese These, Padre Resta, gilt als unzuverlässig (Pedretti, 1968). Vielmehr ist eine Datierung auf die Zeit um 1500 vor allem dann glaubhaft, wenn man sich die kompositionelle Entwicklung des Annenthemas bei Leonardo vor Augen führt: Der Karton mutet mit seinem Nebeneinander der Figuren wie eine Vorstufe zur *Anna Selbdritt* des Louvre an, deren vergleichsweise geschlossene Komposition den Eindruck eines fortgeschrittenen Stadiums der Bilderfindung macht. Es ist schwer vorstellbar, dass die um 1501 entwickelte Annenkomposition, wie sie das Gemälde des Louvre überliefert (Kat. XXVII), schon vor der kompositionell weit weniger entwickelten Figurenanordnung des *Burlington House Cartoon* entstanden sein könnte. Mit Sicherheit auszuschließen ist allerdings die Spätdatierung der Zeichnung im British Museum und des *Burlington House Cartoon* nicht. Kompositionell deutliche Bezüge zum *Burlington House Cartoon* haben Vorder- und

Rückseite der Annenzeichnung im British Museum (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 27–28; Abb. S. 282) sowie – mit Einschränkungen – auch eine Zeichnung im Louvre (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 29). Keinen Wert für die Beurteilung des *Burlington House Cartoon* hat eine in Privatbesitz befindliche Zeichnung der *Anna Selbdritt* (Vezzosi, 1982, Nr. 21; Arasse, 1998, Abb. 310), deren Zuschreibung an Leonardo fragwürdig ist. Ein Fragezeichen hinsichtlich ihrer Authentizität verdient auch die Federzeichnung für eine *Anna Selbdritt* in Venedig (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 30).

Inhaltliche Deutungen des *Burlington House Cartoon* treten deutlich hinter die Kontroverse um seine Datierung zurück. Die ikonografisch überzeugendste Interpretation des Kartons ergibt sich aus seiner allerdings hypothetischen Bestimmung für den König von Frankreich. Die Annahme, dass rechts oben im Bild eigentlich auch die Figur Josephs zu sehen sei oder zu sehen sein müsste, die Frau hinter Maria nicht Anna

sondern Elisabeth darstelle und der Karton somit keine Anna Selbdritt, sondern eine heilige Familie mit Elisabeth und Johannes zum Gegenstand habe (Schug, 1968 und 1969; Keynes, 1991), konnte sich nicht durchsetzen. Gleichwohl sind auf der von Schug (1968) publizierten Infrarotreflektografie des Kartons Konturen zu erkennen, die dem Kopf des Joseph auf Luinis *Heiliger Familie* (s. u.) ähneln.

Im Gegensatz zu anderen Werken Leonardos – wie beispielsweise der *Felsgrottenmadonna* oder der *Anna Selbdritt* – sind nach dem *Burlington House Cartoon* nur wenige Kopien und Varianten gefertigt worden. Hierzu gehören in erster Linie Bernardino Luinis *Heilige Familie* (um 1530, Abb. S. 220) und Francesco Melzis *Pomona und Vertumnus* (um 1518–1522, Öl auf Pappelholz, 185 x 134 cm, Berlin, Gemäldegalerie), in dessen Gemälde die Figur der Pomona, links, der Maria in Leonardos Karton entspricht. Dieser Figur ist auch Melzis *Flora* in St. Petersburg verpflichtet. Eine direkte Über-

nahme der Maria und des Christuskindes findet sich auch in einem Fernando de Llanos oder Leonardo da Pistoia zugeschriebenen Altargemälde von ca. 1515–1520 in der Gemäldegalerie in Berlin (Pedretti, 1973, Abb. 124). Die Mehrzahl der frühen Varianten belegt also den Verbleib des Kartons in Mailand. Eine wohl später, vielleicht nach Luinis *Heiliger Familie* entstandene Kopie nennt Marani (1999, S. 293). Eine interessante Variation auf das Arrangement der Figuren im *Burlington House Cartoon* findet sich in Giulio Romanos *Heiliger Familie* („La Perla“) im Prado in Madrid von ca. 1520.

LITERATUR: Benedettucci, 1991, S. 103; Frey, 1892, S. 112; Vasari, 1550, S. 551 und 554; Vasari, 1568, IV, S. 38, 47–48; Lomazzo, 1584/1974, II, S. 150 (*Trattato*, 2.17); Popham, 1946, S. 59–61; Popham/Pouncey, 1950, II, S. 66–69; Hendy, 1963, S. 49–58; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 30; Clark/Pedretti, 1968, I, S. 95; Pedretti, 1968; Schug, 1968 und 1969; Wasserman, 1969, 1970 und 1971, S. 312–325; Pedretti, 1973; Kemp, 1981, S. 220–221;



XXI.

Béguin, 1983, S. 77–79; Harding/Braham, 1989, S. 4–6; Popham/Kemp 1994, S. XVII–XIX, 48–50, Nr. 176; Arasse, 1998, S. 446–450; Bambach, 1999, S. 43, 250, 265–266, 272; Marani, 1999, S. 256–264; Scaillièrez, 2000, S. 37–38.

XXI.

Profilporträt einer jungen Frau (Isabella d' Este), Dezember 1499 bis Anfang März 1500 (?)

Schwarze Kreide und Rötel auf Papier, perforiert, 63 x 46 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. M. I. 753

Der Pariser Karton mit dem Profilbildnis einer jungen Dame, bei der es sich wahrscheinlich um Isabella d' Este (1474–1539), Markgräfin von Mantua handelt, weist an den Rändern und an zahlreichen anderen Stellen starke Beschädigungen auf. Zudem wurde der Leonardo mit Vorbehalt zugeschriebene Karton von fremder Hand nachträglich überarbeitet, dann perforiert und

eventuell erneut überarbeitet. Die minutiöse und sehr regelmäßige Perforation ist nach dem Urteil von Carmen Bambach (1999) untypisch für Leonardo und wahrscheinlich erst einige Zeit nach Vollendung der Porträtzeichnung vorgenommen worden (Viatte, 1999, S. 7). Es finden sich keine Hinweise dafür, dass die Komposition des Kartons tatsächlich auf ein Gemälde übertragen wurde. Wahrscheinlich war er als Grundlage für weitere Kartons gedacht, von denen Gemälde hätten angefertigt werden können (Bambach, 1999; Viatte, 1999), ohne dass Isabella sich erneut hätte porträtieren lassen müssen. Diese Zweckbestimmung würde mit dem Umstand korrespondieren, dass die Markgräfin ungern Modell saß (Ferino-Pagden, 1994, S. 88).

Die Provenienz des Kartons reicht nicht sehr weit zurück. Aus der Sammlung Calderara stammend, wird er 1855 im Katalog der Sammlung Giuseppe Vallardi in Mailand beschrieben, aus dessen Besitz er 1860 in den Louvre gelangt (Viatte, 1999).

Die Identifizierung der Dargestellten geht auf Charles Yriarte (1888) zurück, der den Porträtkarton mit einer Bildnismedaille Isabellas von Gian Cristoforo Romano von 1498 verglich (Ferino-Pagden, 1994, S. 106, 373–378 [K. Schulz]). Diese Identifizierung wird inzwischen allgemein akzeptiert. Nicht gesichert ist bislang, ob sich die in der Korrespondenz Isabellas genannten beiden Bildnisse auf den Pariser Karton beziehen. Bereits am 26. April 1498 hatte die Markgräfin Interesse an den Bildnissen von der Hand Leonardos bekundet (Beltrami, 1919, Nr. 88; Villata, 1999, Nr. 129). Aus einem Brief Lorenzo Gusanos (oder Gusnagos) an Isabella vom 13. März 1500 (Beltrami, Nr. 103; Villata, Nr. 144) und aus einem Schreiben Isabellas an Leonardo vom 14. Mai 1504 (Beltrami, Nr. 142; Villata, Nr. 191) wird zudem deutlich, dass der Künstler während seines Aufenthalts in Mantua zwischen Ende Dezember 1499 und Anfang März 1500 bereits ein Porträt der Markgräfin angefertigt und dann mit nach Venedig

genommen hatte. Bei diesem Porträt handelte es sich wahrscheinlich um eine Kreidezeichnung, die mit dem Pariser Karton identisch sein könnte. In einem Brief Isabellas an Pietro Novellaras vom 29. März (Beltrami, Nr. 106; Villata, Nr. 149) wird schließlich ein zweites Porträt genannt, das Francesco Gonzaga, der Gatte Isabellas, verschenkt hatte. Isabella bittet Leonardo daher, ihr eine weitere Zeichnung ihres Porträts zu schicken („uno altro schizo del retratto nostro“). In der Korrespondenz Isabellas lassen sich also mindestens zwei Bildnisse voneinander unterscheiden: eines, das Leonardo im März 1500 mit nach Venedig genommen hatte und ein anderes, das Francesco Gonzaga zum Bedauern seiner Gattin verschenkt hatte. Die Annahme, dass sich unter den Porträts der Isabella d' Este auch ein Gemälde befunden habe (Marani, 1989, S. 100), lässt sich nicht belegen, da Leonardo nur sehr langsam arbeitete und während der wenigen Monate in Mantua kein Werk dieser Art fertiggestellt haben dürfte. Zudem ist

in der Korrespondenz meistens von einem „schizo“ die Rede, womit wohl am ehesten ein Karton gemeint war (siehe Nachweise der Korrespondenz in Kat. XXV).

Als Profilporträt, dessen Oberkörper gleichwohl dem Betrachter teilweise zugewandt ist, entspricht das Bildnis der Isabella d' Este von seiner Anlage her den älteren höfischen Konventionen, wie sie in Oberitalien verbreitet waren (s. Haupttext S. 215) und etwa aus den Genealogien der d' Este bekannt sind (Viatte, 1999, S. 16, 28–38). Die auch aus Münz- und Herrscherporträts bekannte Pose geht wahrscheinlich auf den Wunsch der Markgräfin zurück (Brown, 1990, S. 58–61).

Die vier Varianten und Kopien des Pariser Porträts der Isabella d' Este in den Uffizien, in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, im Ashmolean Museum in Oxford (Maße 62,9 x 48,4 cm) und im British Museum in London (Bambach, 1999, S. 414) reichen in ihrer Qualität nicht an den Karton des Louvre heran.



XXIIa.



XXIIb.

LITERATUR: Yriarte, 1888; Beltrami, 1919, Nr. 88, 103, 106, 142; Suida, 1929, S. 149, 276; Serullaz, 1965, Nr. II; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 29; Kemp, 1981, S. 215–216; Béguin, 1983, S. 85–86; Marani, 1989, Nr. 19; Ferino-Pagden, 1994; Vecce, 1998, S. 187–188; Bam-bach, 1999, S. III–II4, 263, 277; Viatte, 1999; Villata, 1999, Nr. 129, 149, 144, 191.

XXIIa.

Brescianino (d. i. Andrea Piccinelli),
nach Entwurf Leonardos

Anna Selbdritt (Anna und Maria mit Christus), 1501

Öl (?) auf Holz, 129 x 96 cm

Verschollen; ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

XXIIb.

Unbekannter Künstler, nach Brescianino

Kopie nach Leonardos Anna Selbdritt, um 1501 (?)

Öl (?) auf Holz, 129 x 94 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. 505 (899)

Leonardo hatte bereits im Frühjahr 1501 einen Karton mit der hl. Anna Selbdritt (Anna, Maria und Christus) und einem Lamm entworfen. Die Existenz dieses Kartons von 1501, der zeitlich wahrscheinlich auf den *Burlington House Cartoon* (Kat. XX) folgte, ist durch einen Brief Fra Pietro Novellaras an Isabella d' Este vom 3. April 1501 zuverlässig belegt (Beltrami, 1919, Nr. 107; Villata, 1999, Nr. 150; s. Haupttext, S. 221f). Novellara spricht von lebensgroßen Figuren, die in einem kleinen und unvollendeten Karton Platz finden, und davon, dass das Jesuskind sich den Armen der Mutter entwinde und sich einem Lamm zuwende; Maria scheine sich fast vom Schoß der Anna zu erheben. Die von Novellara präzise beschriebene Komposition findet sich recht genau in zwei fast identischen Gemäldefassungen anderer Künstler wieder. Das bekanntere der beiden Bilder, das dem 1507 in Siena und 1525 in Florenz tätigen Brescianino zugeschrieben wird, befand sich von 1829 bis zu seiner

Zerstörung 1945 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Meyer/Bode, 1878, S. 47; Posse, 1909, S. 139); die noch erhaltene Fassung wird im Prado in Madrid verwahrt (Suida, 1929, S. 131; Nathan, 1992, S. 97–98). Wahrscheinlich handelt es sich bei der Version in Madrid um eine Kopie des Berliner Bildes – erkennbar etwa an der in Madrid korrigierten Haltung der linken Hand Annas. Außerdem ergänzte der Kopist den Landschaftshintergrund. Der wenig leonardesk anmutende Charakter der Einzelfiguren der beiden Kopien legt die Vermutung nahe, dass der Kopist einen noch nicht vollendeten Karton sah, was auch Novellaras Beschreibung entspricht. Diese Vermutung bestätigt auch das Kolorit des Berliner Bildes, über das wir durch eine alte Beschreibung informiert sind: „Das Grau der Nische kehrt überall, besonders in den Schatten des rötlichen Inkarnats wieder. Die Farben der Gewänder sind kühl und glasig. Maria in hellkarminrotem Gewand und blauem Mantel, dessen auf dem Schoß umgeschla-

gene Innenseite rosa und grau schillert. Die Gewandung der hl. Anna ist in dunklerem, violettgrauem Ton gehalten, entsprechend dem dunkleren rotbräunlichen Inkarnat. Rotbraunes Haar des Kindes.“ (Posse, 1909). Ähnlichkeit mit dem von Novellara beschriebenen und von Brescianino kopierten Annenkarton weisen zwei der erhaltenen Zeichnungen Leonardos auf. So findet sich auf der Rückseite eines im British Museum verwahrten Blattes und auf einer im Louvre befindlichen Annen-Skizze ebenfalls eine Orientierung der Figuren nach links (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 28–29). Die Pariser Zeichnung zeigt auch – im Gegensatz zur späteren Gemäldeversion des Louvre – eine ältlich wirkende Anna. Ein weiteres Zeugnis für die von Novellara beschriebene Annen-Komposition ist die auf 1507 datierte *Heilige Familie mit dem Lamm* Raffaels im Prado (Abb. S. 222), die in ihrer Gesamtanlage die Komposition Leonardos aufgreift und mit den eng im Bildraum gedrängten Figuren sowohl der

Beschreibung Novellaras als auch dem Gemälde Brescianinos entspricht. Vorbild für die nach links gewandte Staffelnung der Figuren der Kompositionen Leonardos und Raffaels war im Übrigen Filippino Lippis *Anbetung der Könige* für San Donato a Scopeto (Florenz, Uffizien; Abb. S. 86).

Die von Novellara beschriebene, von Brescianino kopierte und von Raffael aufgegriffene Komposition taucht im Gegensinn (aber in der Bewegung der Figuren differenzierter) in der *Anna Selbdritt* des Louvre (Kat. XXVII) wieder auf. Strittig ist, ob neben der ersten Fassung von 1501 und der Version des Louvre-Gemäldes noch eine weitere Variante existiert hat. Tatsächlich beschreibt Vasari einen in der SS. Annunziata zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Florenz ausgestellten Karton mit Anna, Maria, Jesuskind, Lamm und Johannesknaben. Um die Übertragung dieses Kartons in ein Gemälde habe später der König von Frankreich vergeblich gebeten. Vasaris Schilderung ist möglicherweise reine Erfin-

dung, doch falls es die Ausstellung wirklich gegeben hat, kannte er sie bestenfalls vom Hörensagen her. Da er den Karton wohl niemals zu Gesicht bekam, besteht die Möglichkeit, dass er zwei verschiedene Entwürfe Leonardos vermengt: den *Burlington House Cartoon*, der tatsächlich sowohl einen Jesus- als auch einen Johannesknaben aufweist, und den von Brescianino kopierten Karton, der Christus mit dem Lamm zeigt. Denkbar wäre aber auch, dass Leonardo noch im Jahre 1501 oder wenig später tatsächlich einen weiteren Annen-Entwurf anfertigte (Nathan, 1992).

Die lange Zeit gängige, aus der Beschreibung Vasaris abgeleitete Behauptung, dass eine 1501 begonnene *Anna Selbdritt* Leonardos für den Hochaltar der SS. Annunziata bestimmt gewesen sei und Leonardo am Entwurf des Altarrahmens mitgewirkt habe (Pedretti, in: Vezzosi, 1982, Nr. 37–42; Pedretti, 1983; Hartt, 1986, S. 112), lässt sich nicht mehr aufrecht erhalten (Wasserman, 1970; Nelson, 1997). Eher noch war der von

Novellara beschriebene und von Brescianino kopierte Entwurf Leonardos für den Annen-Altar der Giacomini-Tebalducci-Kapelle in der Tribuna der SS. Annunziata bestimmt, in der noch heute eine 1543 von Antonio di Donnino Mazzieri gemalte *Anna Selbdritt* hängt (Paatz, 1940, I, S. 104–105, 165). Padre Eugenio Casalini (1998) hat auf diese Kapelle hingewiesen und glaubhaft zu machen versucht, dass der *Burlington House Cartoon* (bzw. eine nach ihm anzufertigende Altartafel) für die besagte Kapelle vorgesehen gewesen sei. Etwas wahrscheinlicher wird diese Argumentation, wenn man sie auf die *Anna Selbdritt* in der Fassung Brescianinos anwendet (bzw. auf deren Karton).

Leonardos Verbindungen zur SS. Annunziata ergeben sich aus dem Umstand, dass sein Vater schon seit mindestens 1471 für diesen Konvent als Notar tätig war (Tonini, 1876, S. 44). Hier lernte Leonardo wahrscheinlich auch Francesco del Giocondo kennen, den Auftraggeber der *Mona Lisa* (Zöllner,



XXIII.

1995, S. 70). Gegenwärtig lassen sich allerdings über Leonardos Verbindungen zur SS. Annunziata und zur Familie Giacomini-Tebalducci als Auftraggeber eines Annenbildes nur Vermutungen anstellen. Dass Leonardo diese Familie kannte, ist aber sehr wahrscheinlich (Villata, 1999, Nr. 178). Eine detaillierte Erforschung der Giacomini-Tebalducci-Kapelle wäre wünschenswert.

LITERATUR: Vasari, 1550, S. 551; Vasari, 1568, IV, S. 38; Meyer/Bode, 1878, S. 47; Posse, 1909, S. 139; Suida, 1929, S. 131; Popham/Pouncey, 1950, S. 67; Nathan, 1992.

XXIII.

Giacomo Salai (?),
nach Entwurf Leonardos
Madonna mit der Spindel,
um 1501–1507 (?)
Öl auf Holz, 50,2 x 36,4 cm
New York, Privatsammlung

Das Gemälde, dessen Malschicht zunächst von der ursprünglichen Holztafel auf Lein-

wand und dann 1976 wieder auf Holz übertragen wurde, befindet sich trotz dieser Eingriffe in einem guten Gesamtzustand. Im Zusammenhang der 1976 erfolgten Restaurierung und Rückübertragung auf eine Holztafel wurde ein „pentimento“ am linken Bein Christi entdeckt, das ursprünglich weiter links positioniert war. In derselben Restaurierung hat man auch festgestellt, dass die ursprüngliche Holztafel vor dem Grundieren mit drei Leinwandbahnen beklebt wurde – ein für Leonardo sehr ungewöhnliches Verfahren, das aber in der mittelalterlichen Malerei der Toskana verbreitet war. In einer vor 1911 vorgenommenen Restaurierung wurden mehrere Übermalungen entfernt: ein Lendentuch, das die Genitalien Christi bedeckte, sowie Retuschen an der linken Hand Mariens und unter dem rechten Fuß des Kindes (Möller, 1926, S. 67). Die Infrarotreflektografie der New Yorker *Madonna mit der Spindel* lässt eine Unterzeichnung erkennen, die in einem wesentlichen Detail von der heute

sichtbaren Bildgestalt abweicht: Neben der rechten Schulter der Madonna war ursprünglich eine Gruppe von Figuren geplant (Kemp, 1994, Abb. 33–34). Entweder sollte hier eine Geburtsszene dargestellt werden (Gould, 1992) oder Maria mit Christus und Joseph, der für seinen Ziehsohn einen Laufstall oder eine Krippe zimmert (Kemp, 1992, S. 269–270; Bury, 1992, S. 188). Eine entsprechende Szene findet sich im Hintergrund mehrerer Kopien des Bildes (Vezzosi, 1983, Abb. 53–56).

Die Provenienz des kleinformatigen Bildes reicht bis auf Henry Petty-Fitzmaurice, den dritten Marquis von Landsdown zurück, der das Gemälde 1809 erwarb – so jedenfalls lautet die Angabe in Christie's-Katalog des „Giffard Sale“ von 1879 in London. Hier wurde das Madonnenbild mit einer Zuschreibung an Leonardo an Cyril Flower, den späteren Lord Battersea verkauft, dann 1908 an Nathan Wildenstein und René Gimpel in Paris und schließlich 1928 an Robert Wilson Redford in Montreal. Im

Jahre 1972 erfolgte der Verkauf an den jetzigen Besitzer. Seitdem wurde das Gemälde häufig ausgestellt: 1982 in Vinci, 1983 in Neapel, 1984 in Rom, 1992 in Edinburg (zusammen mit der Buccleuch-Version, Kat. XXIV) und im Jahre 2000 in Arezzo (Starnazzi, 2000, S. 64).

Nach dem Kauf des *Porträts der Ginevra de' Benci* (Kat. VII) durch die National Gallery in Washington im Jahre 1967 ist die New Yorker *Madonna mit der Spindel* zusammen mit der Buccleuch-Version (Kat. XXIV) des gleichen Themas gegenwärtig das einzige noch in Privatbesitz befindliche Gemälde, das auch von seriösen Kritikern gelegentlich direkt mit Leonardo in Verbindung gebracht wird (eine Übersicht bei Vezzosi, 1983, S. 68; Bury, 1992; Gould, 1992). Die vor allem von der Edinburger Ausstellung 1992 erneut ausgelöste Debatte hat allerdings zu keiner Einigung hinsichtlich der Zuschreibung geführt. Nach einem Vergleich mit der nur wenig später begonnenen *Mona Lisa* und angesichts der

Beschreibung des Originals in den Quellen (s. u.) muss man allerdings zu dem Schluss gelangen, dass die *Madonna mit der Spindel* eine Werkstattarbeit ist. Lediglich der Entwurf stammt von Leonardo, doch bei der Ausführung (für die am ehesten noch Sodoma oder Salai infrage kommen) dürfte er nur bedingt mitgewirkt haben. Immerhin belegen die in der Infrarotreflektografie sichtbaren Unterzeichnungen, dass es sich bei dem Gemälde nicht um eine sehr viel später entstandene Kopie handelt.

Die Komposition der *Madonna mit der Spindel* hatte Leonardo im Frühjahr 1501 für Florimond Robertet, den Sekretär des französischen Königs begonnen. Diese Information verdanken wir einem Brief Pietro Novellaras vom 14. April 1501 (Beltrami, 1919, Nr. 108; Villata, 1999, Nr. 151), in dem das Gemälde beschrieben und gedeutet wird (s. Haupttext, S. 228). Novellara erwähnt in seiner sehr genauen Beschreibung auch ein „Körbchen“, in das der Jesusknabe seinen Fuß gesetzt habe. Da dieses „Körbchen“ auf



XXIV.

den beiden besten Versionen der Madonna ebensowenig auftaucht wie in den Infrarotreflektografien, muss das Originalgemälde Leonardos als verschollen gelten. Ein letzter Hinweis auf das verlorene Original findet sich möglicherweise in einem Brief Francesco Pandolfinis vom 12. Januar 1507 (Beltrami, Nr. 183; Villata, Nr. 240). Dort ist von einem Bildchen Leonardos die Rede, das in Blois angekommen sei und dem französischen König außerordentlich gut gefallen habe. Nicht vollständig geklärt bleibt die aufgeworfene Frage (Starnazzi, 2000), ob die Gebirgszüge des Hintergrundes auf die Topografie im Aretiner Hinterland verweisen. Tatsächlich mögen Erosionsprozesse, wie sie in den Ausläufern des Apennin zu beobachten sind, die Gebirgsdarstellungen Leonardos beeinflusst haben. Unzweifelhaft ist allerdings die Verwandtschaft der Gebirgszüge mit dem Landschaftshintergrund der *Mona Lisa* und der *Anna Selbdritt*. Diese Verwandtschaft wirft einige Fragen hinsichtlich der Datierung des Bil-

des auf. Als Datum „post quem“ muss man den April 1501 ansetzen, ein Datum „ante quem“ ist weitaus schwieriger zu ermitteln. Die in der Infrarotreflektografie sichtbare Unterzeichnung legt aber auf jeden Fall die Vermutung nahe, dass die New Yorker Version der *Madonna mit der Spindel* im unmittelbaren Umkreis Leonardos entstanden ist (Kemp, 1994), wahrscheinlich sogar in einem zeitlich nicht allzu großen Abstand zum ursprünglichen Auftrag Robertets, woraus Arasse (1998) eine Datierung zwischen 1501 und 1507 ableitet. Dieses Datum legt auch der bereits genannte Brief Pandolfinis von 1507 nahe. Damit würde die *Madonna mit der Spindel* auch die inzwischen gängige späte Datierung der Landschaft der *Mona Lisa* infrage stellen, da die im Hintergrund sichtbare Brücke die Kenntnis der entsprechenden Brücke in dem besagten Porträt voraussetzt (s. Kat. XXV).

Eine Rötelseichnung Leonardos in Windsor Castle gilt gemeinhin als Vorstudie zur *Madonna mit der Spindel* (Abb. S. 228);

eine Variante dieser Zeichnung in Venedig, Accademia, Nr. 141, ist nicht eigenhändig. Weitere Zeichnungen, die aus dem Umkreis Leonardos stammen, sowie zahlreiche gemalte Versionen unterschiedlicher Qualitätsstufen finden sich bei Vezzosi (1983, S. 62–65) sowie im Katalogteil bei Kemp (1992). Die Authentizität vieler Kopien und Varianten bedürfte allerdings einer Überprüfung.

LITERATUR: Möller, 1926; Vezzosi, 1982 und 1983; Béguin, 1983, S. 87; Bury, 1992; Gould, 1992; Pedretti, 1992; Kemp, 1994; Arasse, 1998, S. 325–327; Echinger-Maurach, 2000, S. 133–136, 146–147; Starnazzi, 2000.

XXIV.

Werkstatt Leonardos, nach Entwurf Leonardos

Madonna mit der Spindel,

1501–1507 oder später (?)

Öl auf Holz (Pappelholz?), 48,3 x 36,9 cm
Drumlanrig Castle, Schottland, in the collection of
The Duke of Buccleuch & Queensberry, KT

Das kleinformatige Bild weist im Bereich des Hintergrundes zahlreiche alte Übermalungen auf. Besonders die hinter dem Kopf der Madonna sichtbare Wasserfläche ist nachträglich übermalt worden. Große Teile der wohl später überarbeiteten Landschaft des Mittelgrundes machen einen unvollendeten Eindruck. Möller (1926, S. 67) glaubte unter den Übermalungen die ursprüngliche Landschaft von der Hand Leonardos erkennen zu können. Deutlich weniger überarbeitet erscheinen Maria und das Jesuskind. Das nachgedunkelte blaue Obergewand der Madonna zeigt fast durchweg eine sehr grobe Rissbildung in der Form eines Frühschwundkrakelees.

Diese Version der *Madonna mit der Spindel* ist zuerst im Besitz des Duc d'Hostun et de Tallard nachgewiesen, von wo aus das Gemälde 1756 in den Besitz von George Montague gelangte. In der Sammlung der Herzöge von Buccleuch befindet sich die Madonna dann ununterbrochen seit 1767 (Kemp, 1992, und 1994, S. 262). Das



XXV.

Gemälde wurde zusammen mit der jetzt in New York befindlichen Version 1898 im Burlington Fine Arts Club in London und 1992 in Edinburg ausgestellt.

Seit der ersten ausführlichen Würdigung des Gemäldes durch Möller (1926) hat man immer wieder die direkte Zuschreibung an Leonardo versucht oder wie zuletzt Arasse (1998) angenommen, dass der Künstler maßgeblich an dem Bildchen mitgearbeitet habe. Die evident schwachen Teile des Gemäldes, wie beispielsweise der Himmel, die Meeresoberfläche und die Landschaft, wurden mit dem Hinweis auf die Übermalungen fremder Hand entschuldigt. Allerdings sprechen auch die starken Verzerrungen in den Gesichtern der Madonna und des Jesuskindes eindeutig gegen eine solche Zuschreibung. Zudem zeugen die breiten Risse im Obergewand Mariens von maltechnischen Defiziten, die man in der reifen Schaffensphase Leonardos in seinen Tafelgemälden nicht erwarten würde. Mehr noch als im Fall der New Yorker Ver-

sion muss man also hier annehmen, dass lediglich die Komposition auf Leonardo zurückgeht.

LITERATUR: Wie oben, Kat. XXIII, besonders Möller, 1926, Kemp, 1992 und 1994.

XXV.

Porträt der Lisa del Giocondo

(Mona Lisa), 1503–1506 und später (1510?)

Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm

Paris, Musée du Louvre, Inv. 779

Abgesehen von einem links der Mitte verlaufenden Riss, der durch einen rückseitig angebrachten Schwalbenschwanz gesichert ist, befindet sich das Gemälde in einem exzellenten Erhaltungszustand. Die aus einem dünnen Pappelholzbrett bestehende Tafel weist einen vollkommen intakten Malrand auf, was der immer noch gängigen Behauptung widerspricht, das Gemälde sei an beiden Seiten um mehrere Zentimeter beschnitten worden (Hours, 1954, S. 16; Ottino della Chiesa, 1967; Vecce, 1998,

S. 422; Prater, 1999). Zahlreiche dünne Farbschichten zeugen von einer langen Bearbeitungszeit (Wolters, 1952). Die subtile malerische Ausführung ist eine der vollkommensten unter allen Gemälden Leonardos. Bindemittelreiche, transparente Lasuren haben zu extrem weich gezeichneten Übergängen geführt, ein Effekt, der durch den gelblichen Firnis noch gesteigert wird. Dieser Firnis verfälscht allerdings auch die Farbe der Kleidung und des Himmels; das wird vor allem im oberen Viertel des Bildes deutlich, wo kleinere Fehlstellen und nicht nachgedunkelte Bereiche ein frischeres und mehr ins Blau tendierendes Kolorit aufweisen. Einige „pentimenti“ sind an den Fingern zu erkennen, wo es möglicherweise auch Übermalungen gegeben hat.

Das Gemälde ist wahrscheinlich mit jenem Porträt identisch, das Antonio de Beatis am 10. Oktober 1517 (Beltrami, 1919, Nr. 238; Villata, 1919, Nr. 314) in Leonardos Werkstatt in Cloux sah (s. u.). Danach wird es zusammen mit anderen Gemälden Leo-

nardos im Nachlassinventar Salais von 1525 genannt, es dürfte sich also ebenso wie die *Anna Selbdritt* schon 1519, unmittelbar nach dem Tod des Künstlers, in Mailand befunden haben (Shell/Sironi, 1991; Villata, 1999, Nr. 333). Diese im Nachlass Salais aufgelisteten Gemälde tauchen dann erneut in einem Mailänder Notariatsdokument von 1531 auf, aber mit einem weit geringeren Schätzwert (Villata, Nr. 347). Bislang gibt es keine überzeugende Deutung der erneuten Nennung der Gemälde Leonardos im Jahre 1531. Weiter verkompliziert wird die Angelegenheit durch ein publiziertes Dokument, das einen Bilderverkauf von Salai an einen Vertreter des französischen Königs im Jahre 1518 belegen könnte (Jestaz, 1999). Zwar werden in dem Dokument weder einzelne Gemälde noch der Name Leonardos genannt, doch legt die enorm hohe Kaufsumme von umgerechnet 6250 „lire imperiali“ (zum Vergleich: die Leonardogemälde im Nachlass Salais von 1525 [Shell/Sironi, 1991] brachten es auf gut die

Hälfte dieses Betrages; der vereinbarte Preis für die *Felsgrottenmadonna* betrug 800 „lire imperiali“ den Verdacht nahe, dass Salai hier die wichtigsten Gemälde seines Meisters veräußert hatte. Demzufolge könnte die *Mona Lisa* bereits 1518 für Franz I. erworben worden sein (das von Bertrand Jestaz 1999 publizierte Dokument bedürfte aber noch einer weiteren Eruierung). Auf jeden Fall gelangte das Porträt schließlich in den folgenden Jahren nach Fontainebleau, was auch Vasari, der den entsprechenden Passus seiner „Vita“ Leonardos bis 1547 verfasst hatte, bestätigt. Dort schmückte das Gemälde um 1542 zusammen mit Leonardos *Leda*, der *Belle Ferronnière* und *Johannes dem Täufer* die „appartement des bains“ Franz I. (Dimier, 1900, S. 281; Zöllner, 1997, S. 466). In der königlichen Gemäldesammlung in Fontainebleau verblieb die *Mona Lisa* während der nächsten zwei Jahrhunderte. Hiervon berichten nach Vasari (1550) beispielsweise Cassiano del Pozzo (1625) und Père Dan (1642, S. 136), der auch behauptet,

dass Franz I. das Gemälde für 12 000 Francs gekauft habe (Poggi, 1919, S. XXII). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gelangte das Porträt nach Versailles, daraufhin in die Tuileries in Paris, danach erneut nach Versailles, dann zwischen 1800 und 1804 in das Schlafzimmer Napoleons und anschließend in den Louvre (Ottino della Chiesa, 1967, S. 103; Zöllner, 1997). Aufsehen erregte am 21. August 1911 der Raub des Gemäldes durch den italienischen Anstreicher Vincenzo Perugia (McMullen, 1976; Reit, 1981; Chastel, 1989). Nachdem Perugia im Winter 1913 versuchte, das Porträt in Florenz zu verkaufen, wurde es zunächst sicher- und dann mehrfach ausgestellt, bevor es nach Frankreich zurückkehrte. Weitere Ausstellungen erfolgten 1963 in Washington und New York sowie 1974 in Tokyo und Moskau. Das berühmteste Gemälde der Welt entstand für den Florentiner Seidenhändler Francesco del Giocondo (1460–1539), der das Bildnis seiner Frau, Lisa Gherardini

(1479– nach 1551?), wahrscheinlich anlässlich der Geburt seines Sohnes im Dezember 1502 und der Gründung eines eigenen Hausstandes im Frühjahr 1503 bestellte (Zöllner, 1993; 1994). Einen ersten Hinweis auf den Auftraggeber und den ungefähren Zeitpunkt des Auftrages – die Zeit ab 1500 – verdanken wir Giorgio Vasari, der möglicherweise Francesco oder seine Frau Lisa, auf jeden Fall aber Mitglieder der Familie Giocondo nachweislich kannte (Zöllner, 1993; 1995, S. 70). Eine relativ präzise Datierung des Porträtauftrages ergibt sich zudem aus dem Umstand, dass der junge Raffael zwischen Ende 1504 und 1506 seine ersten Florentiner Frauenbildnisse (*Dame mit dem Einhorn*, Rom, Galleria Borghese, Abb. S. 243, und Vorzeichnung für dieses Porträt im Louvre; *Maddalena Doni*, Florenz, Palazzo Pitti, Abb. S. 12) in enger Anlehnung an Leonardos *Mona Lisa* schuf (Zöllner, 1994, S. 20–24; Kress, 1999). Die Bildnisse von der Hand Raffaels sowie ältere Florentiner Frauenporträts belegen

darüberhinaus unzweifelhaft, dass Leonardos *Mona Lisa* in eine Bildnistradition gehört, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz entwickelt und nach 1500 ebendort von Leonardo vollendet worden war (s. Haupttext, S. 241). Strittig ist lediglich, wie weit Leonardo das Porträt der Lisa del Giocondo vor dem Ende seines zweiten Florentiner Aufenthaltes im Jahre 1506 vollendete. Anknüpfend an Vasaris Behauptung, das Porträt sei vier Jahre nach Arbeitsbeginn noch nicht fertiggestellt gewesen, kann man vermuten, dass Leonardo das Bildnis erst zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach 1506 vollendete. Die Bestimmung dieses Zeitpunkts ist allerdings strittig, doch hat sich in den letzten Jahren eine gewisse Tendenz zur Spätdatierung durchgesetzt. So nehmen beispielsweise Carlo Pedretti (1957, S. 133–141; 1973, und öfter), Martin Kemp (1981, S. 263–270), Carlo Vecce (1998, S. 324–326) und Pietro Marani (1989; 1999, S. 187–207) an, das Porträt sei bestenfalls von der Anlage her um

1503–1506 entstanden, dann aber erst 1513–1514 oder 1516 vollendet worden. Die Spätdatierung wird vor allem mit stilistischen Argumenten begründet: besonders die Gestaltung der Landschaft belege ein Vollendungsdatum in der Zeit nach 1510. Dieses Argument ist allerdings nicht zwingend, denn zahlreiche ältere Gemälde Leonardos wie die *Verkündigung* (Kat. V), die *Madonna mit der Nelke* (Kat. III), der *Hl. Hieronymus* (Kat. IX) und die *Felsgrottenmadonna* (Kat. XI u. XVI) weisen alpin anmutende, unwirtliche Landschaftshintergründe auf. In der New Yorker Version der *Madonna mit der Spindel* (Kat. XXIII), die wahrscheinlich bis 1507 unter der Aufsicht Leonardos entstand, erreicht dieses Gestaltungsprinzip seinen vorläufigen Höhepunkt. Wenn man die *Madonna mit der Spindel* vor 1510 datiert und einen direkten Einfluss Leonardos auf ihre Ausführung annimmt, kann man den Landschaftshintergrund der *Mona Lisa* kaum als ein Produkt der Jahre 1513 bis 1516 ansehen. Hinzu kommt auch das Motiv der

Brücke, das in sehr ähnlicher Konstellation in beiden Gemälden, in der *Mona Lisa* und in der New Yorker Version der *Madonna mit der Spindel*, auftaucht. Brücken dieser Art – langgestreckt, auf Bögen ruhend und in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer unwirtlichen Felslandschaft – waren in Florentiner Gemälden jener Zeit unüblich (die Brücken und Landschaften bei Baldovinetti und Botticini beispielsweise sind völlig anderer Art). Diese für Leonardo spezifische Konstellation von Landschaft und Brücke in der *Madonna mit der Spindel* spricht als Indiz deutlich gegen die oben genannte Spätdatierung der *Mona Lisa*. Möglicherweise war das Porträt also bereits vor 1510 vollendet. Jedenfalls verblieb es bis mindestens 1518 (Jestaz, 1999) oder sogar bis zu Leonardos Tod in seinem Besitz (s. o.). Angesichts der widersprüchlichen Angaben in den frühen Quellen und angesichts etlicher Lücken in der erhaltenen Dokumentation hat es nicht an Versuchen gefehlt, die von Vasari angegebene Identität der

Dargestellten als Lisa del Giocondo anzuzweifeln. Anlass hierzu gibt bereits der Anonimo Gaddiano, der von einem Porträt des Piero del Francesco del Giocondo spricht. Piero war der im Mai 1496 geborene und um 1503 erst siebenjährige erste Sohn Lisa del Giocondos, den Leonardo kaum porträtiert haben dürfte (Einzelporträts von Kindern finden sich vor allem im höfischen Ambiente, nicht aber im städtischen Bürgertum). Plausibler ist die Annahme, dass der Anonimo seine Information einige Jahre später von dem inzwischen erwachsenen Piero del Giocondo bezogen hatte. Nicht weniger Verwirrung stiftete Antonio de Beatis, der im Oktober 1517 das Porträt einer „gewissen Florentiner Frau“ in Leonardos Werkstatt gesehen hatte und als dessen Auftraggeber Giuliano de' Medici nennt. Auch wenn Antonio de Beatis irrte, wenn er Leonardos Alter falsch angab und ihn für einen Rechtshänder hielt (Gould, 1975, S. 110–111), muss man seine Aussagen ernst nehmen. Wahrscheinlich sah

er tatsächlich die *Mona Lisa*, doch es wäre zu jenem Zeitpunkt mehr als peinlich gewesen, zuzugeben, dass der inzwischen berühmte Leonardo da Vinci, Maler des französischen Königs und davor am päpstlichen Hof in Rom tätig, noch immer ein Bild in seiner Werkstatt beherbergte, das er 14 Jahre zuvor für einen unbekanntem Florentiner Kaufmann begonnen hatte. Man verfiel daher möglicherweise auf die nächstliegende Aussage und deklarierte das Porträt als Auftrag des ein Jahr zuvor verstorbenen Giuliano de' Medici. In jedem Fall lässt sich aus dem Zeugnis von de Beatis keine zuverlässige Identifizierung der *Mona Lisa* ableiten, wie dies Carlo Pedretti (1957) und in seinem Gefolge Carlo Vecce (1998, S. 324–326, 334, 422) versuchen. Durch die gattungsgeschichtliche Einordnung der *Mona Lisa* in die Florentiner Porträtmalerei der Zeit zwischen 1490 und 1508 verlieren die alternativen Identifizierungen der dargestellten jungen Frau entschieden an Glaubwürdigkeit. Zudem ist bereits

mehrfach betont worden, dass diese Identifizierungen auf keiner soliden Grundlage basieren (Brown/Oberhuber, 1978, S. 61–64; Shell/Sironi, 1991, S. 98–99; Zöllner, 1993, S. 115–116, 130–131). Lediglich die mehrfach vertretene Annahme, es handle sich bei der Dargestellten um Isabella d' Este, kann eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen (Stites, 1970, S. 329–337; Tanaka, 1976/1977; 1983, S. 141–146, 286–287). Allerdings legt die Korrespondenz Isabella d' Estes den Schluss nahe, dass es der Markgräfin trotz wiederholter Bemühungen nicht gelang, Leonardo zur Verfertigung eines gemalten Porträts zu veranlassen (Beltrami, 1919, Nr. 103, 106–108, 110, 141, 142, 143, 152, 157, 173; Villata, 1999, Nr. 144, 149–151, 154, 190, 191, 192, 200, 210, 227).

Unter den Deutungen des Gemäldes hat vor allem die These von Donald Strong (1982) Zustimmung gefunden, der in der *Mona Lisa* den Triumph der Tugend über die Zeit symbolisiert sieht. Konkretere Interpretationen gehen allerdings dahin,

die Landschaft des Gemäldes als Ausdruck der geologischen Studien Leonardos und als Abbild seiner anthropomorphistischen Weltauffassung zu verstehen (Perrig, 1980; Webster-Smith, 1985). Möglicherweise darf man rechts im oberen Teil der Landschaft einen urzeitlichen See sehen, wie er beispielsweise von Giovanni Villani beschrieben worden war (Kemp, 1981, S. 265). Lisas Lächeln geht vielleicht auf literarische Konventionen (Dante, Firenzuola) zurück (Kemp, S. 267; Arasse, 1999, S. 408) oder rekurriert auf einen Typus, den Leonardo aus der Werkstatt Verrocchios übernommen hatte (Gombrich, 1986). Neuere Deutungen gehen dahin, das Gemälde ausgehend von einer spezifischen Florentiner Porträttypologie und den damals typischen Auftraggebersituationen zu verstehen. Zudem kann man argumentieren, dass Leonardo mit dem Darstellungsmittel des „sfumato“ die älteren Konventionen der Darstellung weiblicher Tugend überwand (Zöllner, 1993, 1994; Kress, 1995, 1999). Interpretationen des

19. Jahrhunderts, in denen *Mona Lisa* gelegentlich als „femme fatale“ auftaucht, haben heute nur noch wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung (Boas, 1940; Turner, 1993).

Qualitativ gute Kopien der *Mona Lisa* finden sich im Louvre in Paris, im Prado in Madrid (Abb. S. 9), in der Art Gallery in Liverpool, in der Walters Art Gallery in Baltimore (Chastel, 1989), in der Ermitage in St. Petersburg und im Kunstmuseum von Oslo. Weitere Kopien in kleineren Museen und in Privatsammlungen bedürften einer genaueren Untersuchung, zumal vom 17. bis zum 19. Jahrhundert sowie im Zusammenhang des Raubes der *Mona Lisa* im Jahre 1911 (Reit, 1981) zahlreiche Repliken angefertigt wurden. Mehrere Kopien (Zöllner, 1993, S. 133) und das Originalgemälde Leonardos haben an beiden Seiten gemalte Säulen. In einigen Varianten (z. B. Baltimore, Liverpool, Oslo, Sammlung Vernon, New York; Sammlung Earl of Wemyss) ebenso wie in Raffaels *Dame mit dem Einhorn* (Abb. S. 243) und deren Vorzeichnung sind die

Säulen wesentlich dicker als im Original. Sowohl die Kopien als auch die Porträts Raffaels könnten also auf einen Karton Leonardos zurückgehen, der breitere Säulen aufwies als das ausgeführte Gemälde. Möglich ist aber auch, dass die Kopisten die im Original sehr schmalen Säulen verbreiterten oder dass der heute verlorene Originalrahmen der *Mona Lisa* breitere Säulen aufwies. Beispiele solcher Rahmungen sind aus dem 15. Jahrhundert bekannt (Dülberg, 1990, Nr. 168).

Keine Kopie im engeren Sinne, sondern eine Variante ist die sogenannte *Monna Vanna*, eine weibliche Sitzfigur mit nacktem Oberkörper. Die bekanntesten Versionen der *Monna Vanna* sind ein Karton in Chantilly und ein Gemälde der Ermitage in St. Petersburg. Ausgehend von der genannten Bemerkung des Antonio de Beatis über das Porträt einer Florentiner Dame, das von Giuliano de' Medici bestellt worden sei (Beltrami, 1919, Nr. 238; Vecce, 1990, S. 56; Villata, 1999, Nr. 314), hat man wie-



XXVI.

derholt versucht, den Karton in Chantilly mit diesem Bildnis in Verbindung zu bringen. So folgt noch Arasse (1998, S. 466) der Hypothese von Brown (1978b), dass Leonardo eine *Monna Vanna* als Porträt einer Geliebten Giuliano de' Medici zwischen 1513 und 1516 in Rom begonnen habe und unvollendet ließ. Hierauf müsste dann der Karton in Chantilly zurückgehen. Diese Annahme ist allerdings nicht zwingend, da sich die Bemerkung von de Beatis wohl auf die *Mona Lisa* bezog. Die zahlreichen Ableitungen des Themas von der Hand französischer Künstler sprechen eher dafür, dass die *Monna Vanna* erst nach Leonardos Tod entstanden ist und zwar als Variation auf die *Mona Lisa*. Es erscheint im Übrigen kaum vorstellbar, dass die anatomisch verunglückte Darstellung von Nase, Ober- und Unterarm der *Monna Vana* auf einen Entwurf Leonardos zurückgehen könnte und dass er selbst die subtile Körperwendung der *Mona Lisa* in eine derart unglückliche Pose verwandelt hätte.

LITERATUR: Vasari, 1550, S. 552; Vasari, 1568, IV, S. 39–40; Frey, 1892, S. III (Anonimo Gaddiano); Dimier, 1900, S. 279–284; Poggi, 1919, S. XXII–XXIII; Pedretti, 1957; McMullen, 1976; Brown/Oberhuber, 1978; Kemp, 1981, S. 263–270; Reit, 1981; Strong, 1982; Béguin, 1983, S. 74–76; Brejon de Lavergnée, 1987, Nr. 4; Chastel, 1989; Marani, 1989, Nr. 21; Shell/Sironi, 1991; Zöllner, 1993, 1994, 1997; Kress, 1995; Arasse, 1998, S. 386–412; Kress, 1999.

XXVI.**Anghiarischlacht****Kopie nach Leonardos Wandgemälde (Tavola Doria), 1504–1506**

Öl auf Holz, 85 x 115 cm

Privatsammlung

Leonardos bedeutendster Auftrag als Maler war sein Wandbild der *Anghiarischlacht* für die „Sala Grande“ (Sala del Gran Consiglio) des Palazzo Vecchio in Florenz. Dieses Wandbild, das der Künstler im Frühjahr

1506 nach weniger als dreijähriger Arbeit unvollendet hinterließ und das bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts zerstört wurde, zeigte eine Darstellung der Anghiarischlacht, ein 1440 erfochtener Sieg der Florentiner über die Mailänder Truppen nahe dem Städtchen Anghiari. Wahrscheinlich malte Leonardo seine Komposition nicht auf die Westwand (Travers Newton/Spencer, 1982), sondern auf die südliche Hälfte der Ostwand der „Sala Grande“, während auf die andere Seite derselben Wand Michelangelos sogenannte Cascina-Schlacht hätte platziert werden sollen. Nimmt man die Ostwand als Bestimmungsort der beiden Gemälde an, dann betrug deren Malfläche jeweils etwa 7 x 17,5 Meter (Micheli, 1971; Farago, 1994, S. 304; Bambach, 1999b, S. 107–108).

Die sehr umfangreiche Dokumentation (Isermeyer, 1964; Pedretti, 1968, S. 58–78; Bambach, 1999, S. 38, 292) für Leonardos Arbeiten an der *Anghiarischlacht* lässt sich im Einzelnen wie folgt resümieren: Im

Herbst 1503 bestellte die Florentiner Stadtregierung unter der Führung Piero Soderinis bei Leonardo das besagte Werk. Ein entsprechender Vertrag aus dieser Zeit, der in einem späteren Dokument vom 4. Mai 1504 (s. u.) genannt wird, gilt als verschollen. Am 25. Oktober erhält Leonardo die Schlüssel für die sogenannte „Sala del Papa“ im Kloster von Santa Maria Novella ausgehändigt, wo er zunächst den Karton für das Gemälde verfertigen sollte (Villata, 1999, Nr. 183). Nach der Schlüsselübergabe erfolgen im Dezember 1503 zunächst Zahlungen für Ausbesserungsarbeiten am Dach der „Sala del Papa“ (bei Villata, Nr. 205, unter Dezember 1504), im Januar 1504 für die Lieferung von Holz und im Februar 1504 für Schreiner- und Maurerarbeiten sowie für weitere Materiallieferungen, die sich bereits auf die Errichtung eines Gerüsts in der „Sala del Papa“ beziehen könnten (Beltrami, Nr. 132, 134, 136–137; Villata, Nr. 187–188). Der oben genannte zusätzliche Vertrag vom 4. Mai 1504 (Beltrami, Nr. 140; Villata,

Nr. 189) besagt, dass Leonardo bis dahin 35 Golddukatn erhalten hatte. Der Künstler wird darauf verpflichtet, den bereits begonnenen Karton bis spätestens Ende Februar 1505 zu vollenden oder aber Teile des Entwurfs auf die Wand zu malen (s. Haupttext, S. 248f). Im Juni 1504 folgen weitere Zahlungen für Leonardos Arbeit als Maler sowie für Materialien, die für den Karton und möglicherweise für die Konstruktion eines Gerüsts dienen (Beltrami, Nr. 145–146; Villata, Nr. 194). Am 30. August 1504 ist eine Lieferung von Malmaterial nachgewiesen, am 31. Oktober eine Zahlungsanweisung für Leonardos Provision für die Monate Juni und Juli in Höhe von 210 Lire, was 30 Golddukatn entspricht (Beltrami, Nr. 151, 153; Villata, Nr. 199, 201). Im Dezember 1504 erfolgen Zahlungen für kleinere Arbeiten in der „Sala Grande“ und im Februar und März 1505 für ein fahrbares Malgerüst (Beltrami, Nr. 154, 159–160; Villata, Nr. 206, 211–212), das auch Vasari erwähnt. Die vom April, August und Okt-

ober 1505 erhaltenen Belege beziehen sich vor allem auf Material für das Gerüst, für den Ersatzkarton (s. o.) und für die Malerei selbst (Beltrami, Nr. 160, 165–166; Villata, Nr. 218, 221–222). Aufschluss über den Verlauf der Arbeiten gibt auch eine Notiz (Codex Madrid II, fol. 2r; Villata, Nr. 219) vom 6. Juni 1505, in der Leonardo davon spricht, dass er im Großen Ratssaal zu malen begonnen habe. Eine Analyse der Papierkäufe Leonardos bestätigt einen Arbeitsbeginn am Wandbild in diesem Zeitraum: Am 30. April 1505 erwirbt der Künstler eine größere Papiermenge für die Fertigung des sogenannten „Ersatzkartons“ („substitute“ oder „intermediate-cartoon“), mit dessen Hilfe die Komposition des vorher geschaffenen Urkartons auf die Wand übertragen wird (Beltrami, Nr. 165; Villata, Nr. 218; Bambach, 1999b, S. 116–127).

Bis zum Frühjahr 1506 scheint Leonardo dann ununterbrochen am Wandbild gearbeitet zu haben. Ein Dokument vom 30. Mai 1506 gibt schließlich darüber Aus-

kunft, dass der Künstler einen dreimonatigen Urlaub nimmt und auf eine termingerechte Rückkehr verpflichtet wird (Beltrami, Nr. 176; Villata, Nr. 229). Leonardo hält sich allerdings nicht an diese Verpflichtung und verbringt die nächsten Jahre vorwiegend in Mailand unter der Protektion des französischen Königs. Das begonnene Wandbild bleibt unvollendet, und die „Signoria“ von Florenz äußert sich am 9. Oktober 1506 verbittert über den Vertragsbruch ihres Malers (Beltrami, Nr. 180; Villata, Nr. 236).

Ein gutes Dutzend Original-Zeichnungen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 42–55; Abb. S. 253, 256, 261) sowie zahlreiche zeitgenössische Kopien geben Auskunft über die ursprüngliche Gestalt der *Anghiarischlacht* (Leonardo & Venezia, 1992, S. 256–279; Piel, 1995; Zöllner, 1998, mit kritischer Diskussion der relevanten Kopien). Die Zeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 43, 45) belegen, dass der Künstler zumindest im ersten Entwurfsstadium an

eine breiter angelegte Komposition mit mehreren Episoden dachte. Sowohl auf dem Entwurfskarton als auch auf dem Wandgemälde vollendete Leonardo dann jedoch nur eine zentrale Gruppe mit dem Reiterkampf, d. h. also die entscheidende Episode der Schlacht, in der die links dargestellten Mailänder Protagonisten eben dabei sind, ihre Fahne an die heranstürmenden Florentiner Reiter zu verlieren. Dass Leonardo seine Komposition letztlich auf die dramatisch gesteigerte Darstellung eines entscheidenden Moments reduzierte, belegen sowohl die vom Wandbild abstammenden Kopien (die sogenannte *Tavola Doria*, die Kopie in den Uffizien sowie eine Federzeichnung aus der Sammlung Ruccellai) als auch die nach dem Karton kopierten Zeichnungen, zu denen die von Peter Paul Rubens überarbeitete Variante im Louvre (Abb. S. 254/255) sowie deren Derivate (Den Haag, Los Angeles) gehören. Eine aktuelle und detaillierte Diskussion der Kopien findet sich bei Zöllner (1998);

die bisher vollständigste Zusammenstellung des relevanten Bildmaterials und der Quellen hat Friedrich Piel (1995) in einem Buch publiziert, dessen Wert allerdings durch die ungläubwürdige These geschmälert wird, dass die *Tavola Doria* (zweifelloos die beste unter den gemalten Wiedergaben des Wandbildes) ein Original von der Hand Leonardos, seine „Experimentier-tafel“, sei, die in einer Beschreibung des Anonimo Gaddiano genannt werde (Frey, 1992, S. 114). Angesichts des engen Zeitrahmens für die Fertigstellung des Wandbildes und der langsamen Arbeitsweise Leonardos ist es unwahrscheinlich, dass er auf einer solchen Experimentiertafel („trial-panel“) die Reiterschlacht gemalt hätte. Die beim Anonimo Gaddiano erwähnte Tafel, die wohl für einen maltechnischen Test diente und einem offenen Feuer ausgesetzt wurde, hätte sicher keine umfangreiche figürliche Komposition enthalten.

Hinsichtlich der genauen Bildgestalt der *Anghiarischlacht* hatte Leonardo von seinen

Auftraggebern zunächst einige Informationen erhalten. So findet sich im *Codex Atlanticus* (74r–b u. v–c/20r; RLW § 669) eine vom Kanzleisekretär der „Signoria“, Agostino Vespucci, niedergeschriebene Schilderung der Anghiarischlacht, die auf Leonardo Datis *Trophaeum Anglaticum* von um 1443 zurückgeht (PRC, I, S. 381–382; Meller, 1985; Cecchi, 1996). Allerdings orientierte sich Leonardo nicht an Vespuccis Übertragung der Beschreibung Datis, in der die Eroberung der Fahne keine Rolle spielt. Überhaupt ist in nur zwei der gängigen Quellen (Rubinstein, 1991, S. 281–283) der Kampf um die Fahne etwas genauer beschrieben, bei Dati (Meller, 1985) und bei Neri di Gino Capponi, der in seinen *Commentarii* davon spricht, dass der Anführer der Florentiner Truppen mit 400 Reitern in den Kampf zog, um „die feindliche Fahne anzugreifen und zu erobern“ (Capponi, 1731, Sp. 1195). Aufgrund der historischen Quellen (Flavio Biondo, Gino Capponi, Leonardo Dati, Niccolò Machiavelli u. a.) lassen sich die

kämpfenden Reiter mit einiger Sicherheit identifizieren. Von links nach rechts gesehen, handelt es sich um folgende Personen: Francesco Piccinino und sein Vater Niccolò, die Anführer des Mailänder Heeres, sowie Piergiampaolo Orsini und Ludovico Scarampo (oder Michelotto Attendolo?), zwei Protagonisten der alliierten päpstlichen und Florentiner Truppen (Meller, 1985).

Neben die bislang vorgeschlagenen Rekonstruktionen der ursprünglichen Intentionen Leonardos (u. a. Pedretti, 1968; Gould, 1954; Farago, 1994) sind Versuche getreten, die politische Ikonografie des Gemäldes im Kontext der Gesamtausstattung der „Sala Grande“ des Palazzo Vecchio zu analysieren (Hartt, 1983; Rubinstein, 1991; Zöllner, 1998). Zu nennen sind auch die Studien Olle Cederlöfs (1959/1961), der bereits ikonografische Details wie beispielsweise den Widderkopf auf der Brust Francesco Piccininos interpretierte und auf die auch neuerdings wieder beachtete Bedeutung der Cassone-Malerei für Leonardos Komposition hinge-

wiesen hat (Polcri, 2002). Zudem kann man davon ausgehen, dass die Zeitgenossen die beiden Gemälde Leonardos und Michelangelos auch als einen Wettkampf zwischen den unterschiedlichen Konzepten der beiden Künstler verstanden (dalli Regoli, 1994). Der Anonimo Gaddiano und Vasari verweisen sogar auf eine Feindschaft zwischen Leonardo und Michelangelo (Frey, 1892, S. 115; Vasari, 1568, IV, S. 41–43), die in dieser Zeit entstanden sein muss. Ebenfalls bei den Biografen (Billi, Vasari) finden sich Hinweise auf eine experimentelle Maltechnik Leonardos, die für den frühzeitigen Verfall des Wandbildes verantwortlich war.

LITERATUR: Benedettucci, 1991, S. 103 (Billi); Frey, 1892, S. 112, 114 (Anonimo Gaddiano); Vasari, 1550, S. 552–553; Vasari, 1568, IV, S. 41–43; Lessing, 1935; Suter, 1937; Wilde, 1944; Pedretti, 1968; Kemp, 1981, S. 234–247; Hartt, 1983; Held, 1985, S. 85–88; Meller, 1985; Rubinstein, 1991; dalli Regoli, 1994; Piel, 1995; Cecchi, 1997; Zöllner, 1998; Bambach, 1999b; Polcri, 2002.



XXVII.

XXVII.

Anna Selbdritt, um 1503–1519
Öl auf Pappelholz, 168,4 x 113 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 776 (319)

Der Bildträger besteht aus vier vertikal zusammengeleimten Brettern, die rückseitig von zwei Einschubleisten aus Nadelholz verstärkt werden. Wohl in späterer Zeit wurden an den beiden Längsseiten schmale Streifen aus Eichenholz angesetzt, deren Breite zusammen 18 cm beträgt. Das Bild wies also ursprünglich und mindestens bis 1683 (Inventar von Charles Le Brun von 1683, bei Brejon de Lavergnée, 1987, Nr. 390) eine Breite von nur 112 cm auf. Das in einigen Partien noch unvollendete Gemälde befindet sich in einem nur mäßigen Zustand, eine Restaurierung wird zur Zeit kontrovers diskutiert (freundliche Mitteilung von Cécile Scailliérez, Juni 2001). Ein auf der Vorderseite deutlich sichtbarer vertikaler Riss verläuft knapp links der Mitte vom oberen Bildrand bis etwa zur Brust

Mariens. Den größten Vollendungsgrad weisen die Köpfe der Figuren sowie Teile der Landschaft auf. Ein nachgedunkelter Firnis überzieht das Bild und nimmt ihm einen Teil seiner Brillanz. Die Figuren gelten uneingeschränkt als eigenhändig, Teile des Hintergrunds hingegen bei einigen Autoren als Arbeit eines Leonardoschülers (Goldscheider, 1960). Die Zustandsberichte (Wolters, 1952; Hours, 1954; Béguin, 1983) weichen teilweise voneinander ab.

Die Provenienz des Bildes ist gut dokumentiert. Schon Antonio de Beatis weist 1517 auf das Gemälde anlässlich seines Besuches in der Werkstatt Leonardos in Cloux hin (Beltrami, 1919, Nr. 238; Villata, 1999, Nr. 314). Für den weiteren Verbleib während der folgenden Jahre bestehen zwei Möglichkeiten. Entweder es wurde zusammen mit anderen Gemälden Leonardos bereits Ende 1518 an den französischen König verkauft, denn in einem Dokument von 1518 ist von einer sehr hohen Zahlung an Salai die Rede, die sich möglicherweise auf einen entsprechen-

den Bilderverkauf bezieht (Jestaz, 1999; Villata, 1999, Nr. 347; s. Kat. XXV). Oder aber das Bild gelangte nach dem Tod des Künstlers zusammen mit dessen Schüler Salai nach Mailand und wenig später von dort wieder zurück nach Frankreich. Tatsächlich taucht ein Annenbild im 1525 verfassten Nachlassinventar Salais in Mailand auf (Shell/Sironi, 1991, S. 104–108; Villata, 1999, Nr. 313) und 1531 in einem weiteren Mailänder Inventar (Villata, 1999, Nr. 347). Für die erste Möglichkeit spricht eine Angabe Paolo Giovios in seiner kurzen Vita Leonardos von um 1523–1527: „Es ist noch ein Jesuskind auf einem Tafelgemälde vorhanden, das mit der jungfräulichen Mutter und der Großmutter Anna spielt. Der französische König Franz kaufte das Bild und stellte es in seiner Kapelle auf.“ (Beltrami, 1919, Nr. 258; Villata, 1999, Nr. 337) Eine ähnliche Ansicht, möglicherweise aber auf einen Karton bezogen, vertritt in den Jahren 1527–1530 Antonio Billi, wenn er über Leonardo schreibt: „Er schuf zahlreiche wun-

derbare Zeichnungen, u. a. eine Madonna mit der hl. Anna, die nach Frankreich ging.“ (Benedettucci, 1991, S. 103). Diese Nachricht übernimmt der Anonimo Gaddiano (um 1537–1547). Mit demselben Hinweis auf einen nach Frankreich gelangten Annenkarton ergänzt Vasari die zweite Edition seiner Viten (1568). Eine Anna Selbdritt mit Christus und Lamm beschreibt schließlich Gerolamo Casio zwischen 1525 und 1528, allerdings ohne einen Aufbewahrungsort anzugeben (Villata, 1999, Nr. 336). Eine weitere Würdigung des Gemäldes verdanken wir dem Humanisten Janus Lascaris (1445–1535), der zwischen 1518 und 1534 für den französischen König tätig war (Goukowsky, 1957). Zudem schuf Antonio da Trento, ein 1537 bis 1540 in Fontainebleau dokumentierter Künstler, einen Holzschnitt nach der *Anna Selbdritt* Leonardos (Hind, 1949). Zwischen ca. 1518/19 und 1540 befand sich das Bild also in Frankreich, allerdings nicht zusammen mit den anderen Gemälden Leonardos in den Baderäumen von Fon-

tainebleau; danach verliert sich die Spur der *Anna Selbdritt* für einige Jahrzehnte. Angeblich erwirbt Kardinal Richelieu das Gemälde im Jahre 1629 in Casale Monferrato in Italien, 1636 schenkt er es dem französischen König (Villot, 1849, Nr. 293; Poggi, 1919, S. XIX). Seitdem taucht es in fast allen Inventaren der königlichen Sammlungen und des Louvre auf (Brejon de Lavergnée, 1987; Béguin, 1983).

Traditionell gilt der auf 1499–1501 datierte *Burlington House Cartoon* mit Anna, Maria, Jesus und Johannes (Kat. XX) als erste Fassung von Leonardos Annenbildern. Eine zweite Variante desselben Themas (ohne einen Johannesknaben, aber mit einem Lamm) kennen wir aus der Beschreibung des Fra Pietro da Novellara vom 3. April 1501 und aus zwei etwa zeitgenössischen Kopien (Kat. XXII). Eine eventuelle dritte Fassung mit Lamm und Johannes beschreibt Vasari (1568). Für die Existenz dieser Version spricht nach Ansicht von Johannes Nathan (1992) eine Skizze der *Knienden Leda* von

um 1501 (RL 12 337; Nathan/Zöllner 2014, Kat. 56), auf der unter der Leda die Studie für einen Annen-Komposition zu erkennen ist. Folgt man dieser Interpretation, dann stellt das Gemälde im Louvre die vierte Version des Annen-Themas dar. Vom Entwurf her dürfte auch diese vierte Fassung aus der zweiten Florentiner Phase Leonardos, 1500–1506, stammen, da Raffael deren Pyramidal-Komposition in mehreren um 1507 entstandenen Werken rezipierte (s. u.). Für die Gesamtkomposition der *Anna Selbdritt* sind drei Blätter mit fünf vorbereiteten Skizzen Leonardos bekannt. Es handelt sich um die Blätter in London, Paris und Venedig (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 27–30; Abb. S. 282), wobei die Rückseite der Londoner Zeichnung in ihrer Zuschreibung umstritten ist und auch die Federskizze in Venedig ein Fragezeichen verdient. Hinzu kommt die von Nathan (1992) auf dem Windsorblatt RL 12 337 (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 56) unter der Komposition einer Leda entdeckte Skizze. Diese Studien gehö-

ren einem frühen Entwurfsstadium an. Vor allem die Skizzen in London und Paris verdeutlichen, dass die einzelnen Phasen der Bildfindung untereinander zusammenhängen und zugleich eine enge Verwandtschaft zum *Burlington House Cartoon* (Kat. XX), zur Brescianino-Version (Kat. XXII) und zum Gemälde im Louvre aufweisen. Ausgehend von dem einzigen wirklich gesicherten Datum, der bereits mehrfach genannten Beschreibung Novellaras vom 3. April 1501, kann man vermuten, dass der Entwurfsprozess für eine Annen-Komposition zu diesem Zeitpunkt weitgehend abgeschlossen war. In den weiteren, später entstandenen Zeichnungen (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 31–38, Abb. S. 278, 280, und eventuell noch RL 12 528 und 12 531) für die *Anna Selbdritt* befasste Leonardo sich nur noch mit Details. Die Kontroversen um die Datierung der verschiedenen Varianten der Annen-Komposition Leonardos haben Fragen nach der Deutung in den Hintergrund gedrängt. Tatsächlich wäre eine verlässliche Interpreta-

tion wohl erst möglich, wenn ein konkreter Kontext feststünde. Ohne Kenntnis der Entstehungsbedingungen ist die Ikonografie des Bildes auf beliebig viele Zusammenhänge übertragbar, so beispielsweise auf die Annenverehrung durch Ludwig XII. (Wasserman, 1971), Maximilian I. (Schapiro, 1956) oder die Florentiner Stadtrepublik, der sich Leonardo mit einem von sich aus geschaffenen Bild empfehlen wollte (Kemp, 1981, S. 226). Gültigkeit haben vorerst vor allem generelle Erklärungsmuster. So deuten beispielsweise Pietro de Novellara (1501, Villata, 1999, Nr. 151) und Casio (um 1525/28, Villata, Nr. 336) das Lamm als Symbol der Passion und Anna als Personifikation der Kirche. Ebenso kann man das Gemälde im Zusammenhang der Belebung des Annenkultes seit den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts verstehen (Schapiro, 1956). Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, den Landschaftshintergrund des Bildes als Ausdruck der „wissenschaftlichen“ Studien Leonardos (Gantner, 1958, S. 109–116, 137–160; Perrig,

1980; Fehrenbach, 1995, S. 183–190) oder aber im Sinne einer religiösen Symbolik zu deuten (Battisti, 1991). Unstrittig ist die außerordentliche formengeschichtliche Bedeutung der *Anna Selbdritt* Leonardos. Raffael rezipiert die als Inbegriff der Hochrenaissance geltende Pyramidal-Komposition des Bildes (bzw. des Kartons) vor seinem Umzug nach Rom im Jahre 1508 gleich in mehreren Gemälden (*Madonna Esterhazy* in Budapest, *Madonna del Cardellino* in den Uffizien, *La Belle Jardinière* im Louvre, *Madonna del Prato* in Wien und *Heilige Familie des Hauses Canigiani* in München). In den folgenden beiden Jahrzehnten verlagert sich die Rezeption der Bilderfindung Leonardos dann fast vollständig nach Mailand, denn die Mehrzahl der Kopien stammen von lombardischen Künstlern (s. u.). Diese Kopien weisen teilweise auch Anklänge an die Landschaft der Louvre-Version der *Anna Selbdritt* auf. Das Gemälde in seiner heutigen Form dürfte also bereits zwischen 1508 und 1513, Leo-

nardos zweitem längeren Aufenthalt in Mailand, weitgehend fertiggestellt gewesen sein. Diese Annahme wird auch durch die um 1508–1513 zu datierende und in Mailand entstandene Kasseler *Leda* (Kat. XXVIII) gestützt, die eine genaue Kenntnis der *Anna Selbdritt* voraussetzt.

Die qualitativ besten Kopien und Varianten befinden sich in den Uffizien zu Florenz (Holz, 99 x 77 cm), in der Wight Art Gallery der University of California in Los Angeles (Holz, 177,8 x 114,3 cm, ehem. Sammlung Leuchtenberg, St. Petersburg, aus S. Maria presso S. Celso in Mailand), in der Universitätsgalerie zu Straßburg (Öl auf Leinwand, 187 x 127 cm, aus S. Eustorgio in Mailand), in der Mailänder Brera (Holz, 158 x 108 cm) und im Prado in Madrid (105 x 74 cm). Als Vorbild für die Kopie der Brera diente wahrscheinlich ein heute verschollener Karton der *Anna Selbdritt* (ehem. der Sammlung Esterhazy), dessen Provenienz bis in die Sammlung Padre Restas im 17. Jahrhundert zurückreicht (Verga, 1931,



XXVIII.

Nr. 825; Poggi, 1919, S. XX). Die Varianten in Los Angeles, Straßburg und im Prado setzen die Kenntnis von Originalzeichnungen Leonardos (z. B. Abb. S. 278 für das Gewand Mariens; Müller-Walde, V, 1899) oder eines verlorenen Kartons voraus. Gute Kopien, in denen die hl. Anna weggelassen wurde, hängen im Muzeum Narodowe in Poznan (Öl auf Holz, 110 x 87 cm) sowie im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand (Ottino della Chiesa, 1967, S. 108–109; Marani, 1990, S. 112, 146; Scaillièrez, 2000, Abb. 9, 11). Die im Kolorit und in der Gewandgestaltung oft vom Originalgemälde abweichenden Kopien bedürften einer weiteren Analyse.

LITERATUR: De Beatis, 1517 (Beltrami, 1919, Nr. 238; Villata, 1999, Nr. 314); Nachlassinventar Salai, 1525 (Shell/Sironi, 1991, S. 104–108); Giovio, 1527 (RLW, I, S. 2–3; Villata, 1999, Nr. 338); Benedettucci, 1991, S. 103 (Billi); Casio, 1528 (Villata, 1999, Nr. 336); Frey, 1892 (Anonimo Gaddiano), S. 112; Poggi, 1919, S. XVI–XXII; Suida, 1929; Heydenreich, 1933; Wolters, 1952, S. 136–

137; Hours, 1954, S. 19–20; Schapiro, 1956; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 35; Clark/Pedretti, 1968, Nr. 12 526–12 533; Béguin, 1983, S. 77–79; Marani, 1987; Nathan, 1992; Bambach, 1999, S. 250–251.

XXVIII.

Giampietrino, nach Entwurf Leonardos
Leda mit ihren Kindern,
um 1508–1513 (?)

Öl (und Tempera?) auf Erlenholz, 128 x 105,5 cm
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Schloss Wilhelmshöhe, Inv. 966

Leonardo scheint sich mit dem Thema dieses Bildes – Zeus in Gestalt eines Schwans kopuliert mit der jungen Leda – in zwei Kompositionsvarianten befasst zu haben: einer knienden und einer aufrecht stehenden Figur (Kat. XXIX). Traditionell wird der Entwurf Leonardos für die kniende Variante früher datiert als der Entwurf für die stehende Version. Keine der beiden

Varianten orientiert sich an den Standarddarstellungen und an den mythologischen Texten (*Leonardo e il mito di Leda*, 2001 [Nanni]), denn nicht die Darstellung des sexuellen Akts steht im Vordergrund, sondern die Position der jungen Frau zwischen dem sie bedrängenden Schwan und den Kindern (dall' Regoli, 1991). Das gilt besonders für die kniende Variante, von der nur eine einzige qualitätvolle Gemäldeversion aus dem Umkreis Leonardos existiert. Zahlreiche Kopien finden sich hingegen von der stehenden Variante.

Die erstmals 1749 in Paris dokumentierte „Kniende Leda“ wurde im Jahre 1756 für den Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel als Werk Leonardos erworben. Da zu jener Zeit eines der Kinder und die Eierschalen unter einer Übermalung verborgen waren, deutete man das Gemälde zunächst als eine „Caritas“ (Inventar von 1783). Eine Entfernung der Übermalung erfolgte zwischen 1806 und 1835. Nachdem das Bild 1806 von den Truppen Napoleons beschlag-

genommen worden war, gelangte es 1821 erneut in den Pariser und dann in den englischen Kunsthandel. Nach ihrer Versteigerung bei Christie's in London 1833 befindet sich die *Leda* bis 1850 im Besitz Wilhelms VIII. von Holland, danach in der Sammlung des Fürsten von Wied in Neuwied. 1962 konnte das Bild für die Kasseler Galerie zurück erworben werden. Restaurierungen erfolgten 1962 und 1983/84.

Das Gemälde, das *Leda* allein mit ihren Kindern Kastor, Pollux, Helena und Klythemnestra zeigt, wird inzwischen einmütig dem hauptsächlich in und um Mailand tätigen Giampietrino (wahrscheinlich identisch mit Giovan Pietro Rizzoli, um 1495–1540) zugeschrieben, den Leonardo selbst (CA 264r/713r; RLW § 1467) in einer Notiz aus den Jahren 1497–1500 zusammen mit anderen Gehilfen und Schülern nennt. Giampietrino entfaltete seine selbstständige künstlerische Tätigkeit, die im Frühwerk zahlreiche Bezüge zum Schaffen Leonardos aufweist, in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Die für das Kasseler Gemälde vorgeschlagenen Datierungen schwanken zwischen 1505–1510 (Marani, 1998), 1530–1540 (Lehmann, 1980; Brammer, 1990) und 1515–1520 (*Leonardo e il mito di Leda*, 2001, S. 118 [Lehmann]). Zudem nimmt man an, dass die Landschaft des Gemäldes von Bernazzano, einem mit Cesare da Sesto in Mailand kooperierenden niederländischen Künstler, gemalt wurde, da die Architektur nordische Elemente aufweise (Lehmann, 1980). Die inzwischen bekannten Gemälde Giampietrinos weisen allerdings häufig ähnliche Landschaften auf, eine Mitarbeit Bernazzanos ist also nicht zwingend anzunehmen. Die Anlage des Landschaftshintergrundes, die von blauem Dunst umfängenen Berge und der rechtsseitige kompositorische Abschluss des Gemäldes durch einen Laubbaum erinnern zudem an die *Anna Selbdritt* im Louvre.

Bedeutend ist das Gemälde Giampietrinos u. a. aufgrund der Tatsache, dass es die ansonsten nur aus Zeichnungen bekannte Originalkomposition Leonardos für eine

„Kniende Leda“ überliefert – auch wenn im Kasseler Bild der Schwan weggelassen wurde. Unter den originalen Vorzeichnungen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 56–58; Abb. S. 294) kommen diejenigen in Chatsworth und Rotterdam dem Bild am nächsten (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 57–58). Jürgen Lehmann (1980) nennt noch ein Blatt des *Codex Atlanticus* (289r) für die Gesamtkomposition sowie die Zeichnungen RL 12 515–12 518 für den Kopf (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 59–62; Abb. S. 283). Die zeitliche Einordnung der Zeichnungen zur „Knienden Leda“ ist strittig. Traditionell gilt eine Datierung um 1503–1506 als wahrscheinlich, da die wohl zuerst entstandenen Entwurfsskizzen sich auf einem Blatt in Windsor Castle befinden, das mit der *Anghiarischlacht* in Verbindung gebracht wird. In diesem Blatt (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 56) hat Johannes Nathan (1992) einen Entwurf Leonardos für die bei Vasari beschriebene Fassung der *Anna Selbdritt* erkannt und somit auf 1501–1504 (?) datiert. Demzufolge

müsste man auch für die weiteren Studien zur „Knienden Leda“ einen etwas früheren Entstehungszeitraum ansetzen.

Der wohl wichtigste Aspekt der Kasseler Leda ergibt sich aus den Ergebnissen einer 1984–1989 durchgeführten Infrarot-Reflektografie. Diese Untersuchungen haben nicht nur eine Unterzeichnung für die jetzt sichtbaren Figuren zutage gefördert, sondern auch deutliche Spuren der Komposition von Leonardos *Anna Selbdritt* im Louvre. Die Übertragung der Annenkomposition auf den Bildträger des Kasseler Gemäldes erfolgte offenbar mithilfe eines Kartons – das jedenfalls legen die nachgewiesenen Spuren von „spolvero“ nahe (Brammer, 1990; *Leonardo e il mito di Leda*, 2001). Angesichts der bereits genannten Parallelen zur Landschaft der *Anna Selbdritt* kann man vermuten, dass Giampietrino noch während der Arbeit an der *Leda mit den Kindern* jenes Annenbild Leonardos vor Augen hatte. Möglicherweise benutzte er sogar den Originalkarton Leonardos. Auf

jeden Fall hatte er, wie die oben genannten Parallelen zu anderen Gemälden und Zeichnungen Leonardos nahelegen, sehr direkten Zugang zu den Werken seines Meisters. Diese Überlegungen sprechen eindeutig dafür, dass Giampietrino die „Kniende Leda“ noch unter der Aufsicht Leonardos in Mailand schuf, also zwischen 1508 und 1513. Die Annahme eines späteren Entstehungsdatums ist weniger plausibel, da die *Anna Selbdritt* spätestens ab 1516 (Leonardos Emigration nach Frankreich) oder vielleicht schon ab 1513 (Leonardos Umzug nach Rom) nicht mehr in Mailand zu sehen war. Ein Entstehungsdatum ab ca. 1520, als Leonardos *Anna Selbdritt* möglicherweise wieder in Mailand auftauchte (s. Kat. XXVII), erscheint mir unwahrscheinlich, da die zahlreichen Bezüge zu Leonardos Originalzeichnungen eine Datierung vor dem Tod des Künstlers nahelegen.

Formal geht das Motiv der knienden Leda nicht direkt auf antike Vorbilder (Allison, 1974; Kemp/Smart, 1980) zurück, sondern



XXIXa.



XXIXb.

auf die bereits im *Hl. Hieronymus* (Kat. IX) verwandte Kniefigur (dalli Regoli, 1991, S. 11). Glaubhafte inhaltliche Deutungen lassen sich ohne Kenntnis des Kontextes kaum machen (s. Kat. XXIX).

LITERATUR: Allison, 1974; Kemp/Smart, 1980; Lehmann, 1980, S. 130–133; Kemp, 1981, S. 270–273; Brammer, 1990; dalli Regoli, 1991; Marani, 1998; *Leonardo e il mito di Leda*, 2001.

XXIXa.

Nachfolger Leonardos, nach Entwurf Leonardos

Leda mit dem Schwan, um 1505–1515 (?)
Öl auf Holz, 130 x 78 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890 (9953r)

XXIXb.

Nachfolger Leonardos (Cesare da Sesto?)

Leda mit dem Schwan, um 1505–1515 (?)
Öl auf Holz, 96,5 x 73,7 cm
Salisbury, Wilton House Trust,
Sammlung des Earl of Pembroke

Leonardos Originalgemälde einer stehenden Leda mit dem Schwan gilt als verschollen. Es ist nur aus Schriftquellen und durch mehrere Kopien bekannt, darunter die qualitativ hochwertigen Versionen in Wilton House, in den Uffizien und in der Galleria Borghese in Rom (Abb. S. 291). Eine Zeichnung Raffaels nach der stehenden Leda (Windsor Castle, RL 12 759) sowie etwa ein Dutzend weiterer Kopien zeugen von der Beliebtheit des Motivs (Vezzosi, 1983). Da die gemalten Kopien untereinander und auch im Vergleich mit der Raffael-Zeichnung im Detail voneinander abweichen, nimmt man seit Müller-Walde (1897, II, S. 142–143) an, dass Leonardo zwei unterschiedliche Kartons mit der stehenden Leda geschaffen habe (Meyer zur Capellen, 1996, S. 108–113, 231–232). Möglicherweise gehen diese Abweichungen aber auf Freiheiten der Kopisten zurück, was besonders im Falle Raffaels wahrscheinlich ist. Hinsichtlich der Zuschreibung der „Stehenden Leda“ herrscht im Übrigen kein Konsens.

Eine Leonardo selbst zugeschriebene großformatige Leda wird im Inventar Salais von 1525 sowie beim Anonimo Gaddiano (Frey, 1892, S. III, 369) und bei Lomazzo genannt (Idea, Kap. 2, 1590/1973, I, S. 249; Trattato, 2.15, 1590/1974, II, S. 144; Rime, Mailand 1587, S. 246, nach Pedretti, 1964a). Cassiano del Pozzo beschreibt 1624 eine in Fontainebleau befindliche Leda Leonardos, die dort noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts nachgewiesen ist und seit 1775 als verschollen gilt (Poggi, 1919, S. XXXVI). Die Beschreibungen Lomazzos und Cassiano del Pozzos beziehen sich auf eine „Stehende Leda“, wie sie aus den heute erhaltenen Kopien bekannt ist. Ein großformatiger Karton mit einer „Stehenden Leda“ befand sich noch im März 1671 in der Sammlung Arconati in Mailand (Calvesi, 1985).

In den Originalzeichnungen Leonardos taucht die stehende Leda als Ganzfigur in drei nur sehr unscheinbaren Skizzen auf: im *Codex Atlanticus* (156r–b/423r) sowie auf der Vorder- und Rückseite eines in Windsor

Castle verwahrten Blattes (RL 12 642). Zu nennen ist zudem eine kaum noch erkennbare Zeichnung (oder Durchzeichnung?) einer „Stehenden Leda“ auf einem Blatt, das in das 1487–1490 entstanden Ms. B (fol. D, Kat. 388) Leonardos eingheftet wurde. Die auf dieses Blatt gezeichneten Musikinstrumente und Waffen hatte man ursprünglich auf um 1487–1490 datiert, dann aber, nach der Entdeckung der darunter befindlichen Skizze einer Leda, auf die Zeit nach 1505 (Pedretti, 1964). Die hierzu geäußerten Argumente bedürften allerdings dringend einer Überprüfung.

Wesentlich elaborierter als die Skizzen zur gesamten Figur der Leda sind Leonardos Studien zu deren Kopf (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 59–62; Abb. S. 283), auf dessen Gestaltung er offenbar größten Wert legte. Hinzu kommen einige Zeichnungen zu Pflanzen, von denen ein Bezug zur Leda angenommen wird (Clark/Pedretti, 1968, Nr. 12 419; Nathan/Zöllner 2014, Kat. 414–424). Die mittlerweile weitgehend

akzeptierte Datierung dieser Blätter und anderer Studien zur Leda auf um 1505 bis 1510 oder sogar auf 1513/14 (Kemp/Smart, 1980; Kemp, 1981, S. 275) ist nicht unproblematisch, da sie fast nur auf stilistischen Analysen beruht. Der einzige hinreichend gesicherte Anhaltspunkt für die Datierung der Entwürfe für eine „Stehende Leda“ ist Raffaels Federzeichnung in Windsor Castle, die zwischen Herbst 1504 (der Ankunft des Künstlers in Florenz) und Juni 1506 (Leonardos Abreise nach Mailand) entstand. Möglich ist allerdings, dass Leonardo oder einer seiner Schüler später und auch mehrfach zu dieser Bildidee zurückkehrte. Angesichts der zahlreichen frühen Repliken könnte man sogar vermuten, dass Leonardo bestimmte Kompositionen wie die *Leda* und eventuell auch die *Anna Selbdritt* von vornherein als Karton anlegte, von denen seine Schüler und Gehilfen dann mehrere Varianten anfertigten. Zu diesen Varianten, die vielleicht noch unter der Aufsicht Leonardos entstanden sind, gehören die Fassun-

gen der *Leda mit dem Schwan* in den Uffizien (XXIXa) und in Wilton House (XXIXb). Die Provenienz der Version in den Uffizien (früher in der Sammlung Spiridon) reicht bis in das Jahr 1874 zurück (*Leonardo e il mito di Leda*, 2001, Nr. III.5). Das gut erhaltene Gemälde ist von außerordentlich hoher Qualität. Dasselbe gilt auch für die Fassung in Wilton House, deren Provenienz bis mindestens 1730 zurückverfolgt werden kann und wohl aus der Arundel-Sammlung stammt (*A Catalogue of Paintings*, 1968, Nr. 224). Eine qualitativ ebenfalls hochwertige, wohl zwischen 1515 und 1520 entstandene Fassung befindet sich in der Galleria Borghese in Rom (Abb. S. 291; *Leonardo e il mito di Leda*, 2001, S. 40–44 und 144). Diese Version weicht von den Fassungen in den Uffizien und in Wilton House in der Gestaltung der Kinder Ledas erheblich ab.

Zwei Versuche, Leonardos Ideen für eine „Leda“ mit möglichen Auftraggebern in Verbindung zu bringen, weisen im Übrigen auf eine vergleichsweise frühe Datie-



XXX.

rung. So existiert schon seit Langem die Vermutung, dass Leonardos erste Entwürfe zu einer Leda im Zusammenhang mit den Sforza-Hochzeiten am Mailänder Hof bzw. mit den darauf folgenden Geburten der ersten legitimen Söhne Gian Galeazzo Sforzas und Ludovico Sforzas entstanden sind (Müller-Walde, 1897, II, S. 140; Calvesi, 1985). Nachweisbar ist immerhin ein Interesse Ludovico il Moros an antiken Leda-Kompositionen (dalli Regoli, 1991, S. 10). Romano Nanni hingegen äußert die Vermutung, Leonardos Leda gehöre in den Kontext der Ausstattungswünsche Isabella d'Estes für ihr „studiolo“ (*Leonardo e il mito di Leda*, 2001, S. 40–44). Auch wenn beide Thesen gegenwärtig nicht zu verifizieren sind, deuten sie doch die Möglichkeit einer Kontextualisierung der Leda an. Formal hat Leonardo das Motiv der stehenden Leda aus dem Typus antiker Venusdarstellungen heraus entwickelt. Doch folgt er der antiken Vorgabe bezeichnenderweise nur bedingt. Überhaupt sollte man hinsichtlich der Anti-

kennachahmung bei Leonardo mehr Skepsis walten lassen (dalli Regoli, 1991, S. 13).

LITERATUR: Frey, 1892, S. III, 369; Müller-Walde, 1897, II; Poggi, 1919, S. XXXVI–XXXVIII; Clark/Pedretti, 1968, Nr. 12 419, 12 516; *A Catalogue of Paintings*, 1968, Nr. 224; Kemp/Smart, 1980; Kemp, 1981, S. 270–277; Vezzosi, 1983; Calvesi, 1985; Hochstetler Meyer, 1990; dalli Regoli, 1991; *Leonardo e il mito di Leda*, 2001.

XXX.

Johannes der Täufer, um 1513–1516 (?)
Öl auf Holz, 69 x 57 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. 775 (MR 318)

Das auf dem Brett vom Stamm eines Walnussbaums (freundlicher Hinweis von Elisabeth Ravaud) gemalte Bild befindet sich in einem guten Gesamtzustand. Die Röntgen-Untersuchungen ergaben, dass der *Johannes der Täufer* von der Dichte der Malschicht her der *Mona Lisa* und der *Belle Ferronnière* ähnelt (Hours, 1954 und 1962). Der sehr feine,

oft lasierende Farbauftrag hat auch in diesem Gemälde zu jenem „sfumato“-Effekt geführt, für den Leonardo berühmt wurde. In seinen kaum merklichen Übergängen zwischen Licht und Schatten ähnelt das Bild ebenfalls der *Mona Lisa*. Mehr noch als dort verfälscht der nachgedunkelte Firnis jedoch den Gesamteindruck des Bildes.

Das vor allem hinsichtlich seiner Datierung immer noch umstrittene Gemälde befand sich im Oktober 1517 in der Werkstatt Leonardos in Cloux (de Beatis, 1517) und 1525 entweder im Nachlass Salais in Mailand (Shell/Sironi, 1991), oder es war bereits 1518 an einen Agenten des französischen Königs verkauft worden (Jestaz, 1999). Der Anonimo Gaddiano erwähnt einen Johannes von der Hand Leonardos, Vasari (1568) hingegen berichtet von einem „Engel der Verkündigung“, der vielleicht mit dem *Johannes* identisch ist (Ottino della Chiesa, 1967, S. 110; Marani, 1989, S. 145–147). Um 1542 scheint sich das Bild zusammen mit der *Mona Lisa*, der *Belle Ferronnière*, der *Felsgrotten-*

madonna und der *Leda* Leonardos in Fontainebleau zu befinden (Dimier, 1900, S. 282). Über das weitere Schicksal des Gemäldes in der Sammlung des französischen Königs im 16. Jahrhundert sind wir jedoch nicht unterrichtet. Um 1625 wird der *Johannes* von Ludwig XIII. im Tausch gegen ein Erasmusporträt Hans Holbeins und eine *Heilige Familie* Tizians an den englischen König Karl I. abgetreten. Der Bankier Eberhard Jabach erwirbt das Gemälde 1649 bei dem Verkauf der Gemälde Karls I. Danach gelangt es in die Sammlung des Kardinals Mazarin, 1661 in die des französischen Königs (Cox-Rearick, 1972, Nr. 22F) und nach der französischen Revolution in den Louvre.

Der *Johannes* wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend als Originalgemälde Leonardos akzeptiert, besonders nach den Röntgenuntersuchungen, die eine für Leonardo typische Maltechnik offenbarten (Hours, 1954 und 1962). So treten beispielsweise Ottino della Chiesa (1967), Kemp (1981), Marani (1989; 1999) und Arasse

(1998) für die alleinige Autorschaft Leonardos ein. Strittig ist hingegen die Datierung des *Johannes*. Lange Zeit galt eine Datierung des Gemäldes auf die Zeit von 1513 bis 1516 als die plausibelste (Béguin, 1983; Ottino della Chiesa, 1967), zumal die Technik des „sfumato“ im *Johannes* ihren konsequentesten Ausdruck und im römischen Spätwerk Raffaels ihre beeindruckendste Rezeption fand (Weil Garris Posner, 1974). Eine frühere Entstehungszeit, um 1504/09, hat bereits Paul Müller-Walde (III, 1898, S. 225–249) vorgeschlagen. Eine Datierung auf ca. 1509 nimmt mit denselben Argumenten Pedretti (1973, S. 166–167) vor. Müller-Walde, Pedretti sowie später auch Martin Kemp (1981, S. 339) führen als Indiz für eine Frühdatierung ein Blatt des *Codex Atlanticus* (fol. 489/179r–a) an, auf dem ein Schüler Leonardos mit blassen Strichen die erhobene Hand des *Johannes* gezeichnet habe. Da ein unmittelbar verwandtes Blatt des *Codex Atlanticus* (359ra/997r) auf den 3. Mai 1509 datiert ist, ziehen die Autoren den Schluss,

dass Leonardo sein Gemälde in dieser Zeit begonnen habe. Zudem werde eine Entstehungszeit vor 1510 durch die in Florenz prominente Johannesikonografie gestützt. Ein genauer Vergleich zwischen Gemälde und Zeichnung ergibt allerdings ebenso viele Gemeinsamkeiten wie Abweichungen (etwa in den Positionen von Mittelfinger und Daumen). Wahrscheinlich zeigt das besagte Blatt des *Codex Atlanticus* lediglich die Variation eines verbreiteten Zeigegestus, wie ihn andere Künstler und nicht zuletzt Leonardo selbst in der *Anbetung*, im *Abendmahl* und im *Burlington House Cartoon* (Weil Garris Posner, S. 66–67; Fehrenbach, 1997, S. 288) sowie in einigen Zeichnungen variiert hatten (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 16, 143, 154; Abb. S. 93). Trotz dieser Einwände folgt noch Villata (1997, 1999b) der Frühdatierung und verweist wie vor ihm schon Suida (1929) auf Werke Piero di Cosimos, die den Zeige-Gestus des Johannes aufgreifen. Ohne neue Erkenntnisse über die Entstehungsbedingungen des *Johannes* bleiben

allerdings Datierungen dieser Art hypothetisch. Anschließend an die von Weil Garris Posner geäußerten Argumente scheint mir aber eine Entstehungszeit während des Romaufenthalts Leonardos von 1513 bis 1516 am plausibelsten, zumal die Johannesikonografie nicht nur in Florenz, sondern auch unter dem Medici-Papst Leo X. in Rom eine gewisse Rolle gespielt zu haben scheint (s. Haupttext, S. 309).

Möglicherweise entwarf Leonardo eine dem *Johannes* formal verwandte Komposition, nämlich den bei Vasari (1568) erwähnten Verkündigungseengel, der durch Kopien im Kunstmuseum in Basel (Abb. S. 314), im Ashmolean Museum in Oxford und in der Ermitage in St. Petersburg überliefert ist (Marani, 1989, S. 145–147, s. o.). Der Verkündigungseengel findet sich auch in einer qualitativ schlechten Schüler-Zeichnung auf einem wohl zwischen 1503 und 1506 entstandenen Blatt in Windsor Castle (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 105). Aus dieser und weiteren Schülerzeichnungen (CA 395r

und Venedig, Accademia, Nr. 138) sowie aus zwei Bemerkungen Vasaris (Vasari, 1550, S. 552; Vasari, 1568, IV, S. 50; VI, S. 603–604 [Vita Rusticis]) hat man schließlich sogar gefolgert, dass Leonardo zwischen 1507 und 1508 an der Ausführung von Giovanni Francesco Rusticis Skulpturengruppe mit Johannes dem Täufer am Florentiner Baptisterium beteiligt gewesen sei (Müller-Walde, 1898; Kemp, 1988). Offen bleibt allerdings, ob die problematischen Zeichnungen und die vagen Angaben Vasaris Schlussfolgerungen dieser Tragweite zulassen.

Hinsichtlich der Deutungen ist vor allem auf Paul Barolsky (1989) zu verweisen: Das Gemälde veranschauliche die ersten Verse des Johannesevangeliums, in denen die Zeugenschaft des göttlichen Lichtes geschildert wird. Für elaboriertere Interpretationen optieren Kreul (1992) und Villata (1999b, S. 148–158).

Gute Kopien des *Johannes* finden sich in der Pinacoteca Ambrosiana zu Mailand (Salai zugeschrieben; Bora, 1987), in der Sammlung



XXXI.

Chéramy in Paris (Ottino della Chiesa, 1967, S. 110) sowie in Neapel (Capodimonte, Inv. 895 und 1040; Vezzosi, 1983, S. 144). Die beiden Fassungen in Neapel gehen wahrscheinlich auf die Kopie in der Ambrosiana zurück. LITERATUR: De Beatis, 1517 (Beltrami, 1919, Nr. 238; Villata, 1999, Nr. 314); Shell/Sironi, 1991; Benedettucci, 1991, S. 102 (Billi, 1527–1530); Frey, 1892, S. III (Anonimo Gaddiano); Poggi, 1919, S. XXIII; Hours, 1954, S. 20–21, und 1962, S. 126–128; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 37; Weil Garris Posner, 1974, S. 22; Kemp, 1981, S. 339–344; Béguin, 1983, S. 79–80; Bora, 1987; Barolsky, 1989; Marani, 1989, Nr. 24; Villata, 1997 und 1999b.

XXXI.

Werkstatt Leonardos (?)

Johannes der Täufer (mit Attributen des Bacchus), um 1513–1519 (?)

Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen,
177 x 115 cm

Paris, Musée du Louvre, Inv. 780

Das Gemälde befindet sich vor allem aufgrund der Schäden, die durch die Übertragung von Holz auf Leinwand entstanden sind, in keinem guten Zustand. Die obere Malschicht ist an vielen Stellen berieben, mehrere Fehlstellen im Inkarnat des Johannes beeinträchtigen die Wirkung des Bildes. Auf Übermalungen des späten 17. Jahrhunderts gehen die Attribute zurück, die den Johannes in einen Bacchus verwandelten: der Efeukranz (oder Weinlaub?) auf dem Kopf des einstigen Heiligen, das Panther- oder Leopardenfell sowie der in einen Thyrsos umgewandelte Johannesstab. Unverändert und gut erhalten sind die Darstellungen der Pflanzen im Vordergrund sowie Teile des Landschaftshintergrunds (Suida, 1929; Hours, 1954). Einige Retuschen des 19. Jahrhunderts wurden 1947 entfernt (Wolters, 1952, S. 143–144).

Möglicherweise ist das Gemälde im Louvre mit dem großformatigen Johannes im Salai-Nachlass von 1525 identisch (Shell/Sironi, 1991, S. 104). Auf jeden Fall nennt es Cassi-

ano del Pozzo 1625 in seiner Beschreibung der königlichen Kunstsammlung in Fontainebleau; auch Père Dan und Charles Le Brun erwähnen das Bild 1642 bzw. 1683. Kurz darauf müssen die Attribute hinzugefügt worden sein, denn im Inventar von 1695 ist der entsprechende Eintrag auf „Bacchus dans un paysage“ korrigiert (Poggi, 1919, S. XXXV). Unter dieser Bezeichnung wird es dann in den folgenden Katalogen geführt. Eine Zuschreibung des Bildes an Leonardo ist immer strittig gewesen; Suida und andere haben die Autorschaft Leonardos sogar hinsichtlich der Komposition ausgeschlossen. In der älteren Kritik wurden als mögliche Autoren des Bildes Bernazzano (vor allem für die Landschaft), Cesare da Sesto, Marco d'Oggiono, Salai (für die Figur) und Francesco Melzi genannt (Poggi, 1919; Suida, 1929, S. 155). Neuerdings jedoch glaubt man unter den Übermalungen Hinweise auf eine Autorschaft Leonardos zu erkennen (Rudel, 1985; Marani, 1989), und entsprechende Zuschreibungen werden für möglich gehalten

(Arasse, 1998, S. 470–473; Marani, 1999, S. 330, 340). Die von Poggi (1919) und Suida (1929) angeführten Argumente haben aber weiterhin Gültigkeit: Weder in Leonardos Zeichnungen und Aufzeichnungen noch in den frühen Quellen ist eine entsprechende Johanneskomposition nachzuweisen. Das unglückliche Sitzmotiv und die ganze Anlage des Bildes, die im Übrigen an die in den Uffizien befindliche *Leda* erinnert, sprechen ebenso gegen eine Zuschreibung an Leonardo wie die zu starke Konturierung der Füße und die missglückte Schattengabe des Gesichts.

Eine genuin christliche Deutung des Bildes als Johannes in der Wildnis (die Akelei im Vordergrund als Ausdruck der Hoffnung auf Erlösung, der Hirsch im Hintergrund als Symbol der Taufe) gibt Fritz (1960), während Arasse (1999) das Gemälde im Sinne einer eher paganen oder dionysischen Auffassung des Heiligen am päpstlichen Hof in Rom unter Leo X. sieht. Die Anlage des Bildes geht übrigens in vielen Details auf



XXXII.

einen älteren Typus zurück, der beispielsweise durch Jacopo del Sellaio's *Johannes* in der National Gallery in Washington überliefert ist und dem auch die *Taufe Christi* (Kat. IV) ähnelt.

Eine beschädigte, überarbeitete und mit schwachen Argumenten Leonardo zugeschriebene Rötzel-Zeichnung des *Johannes* befand sich bis 1974 in Varese, Museo del Sacro Monte (Pedretti, 1973, S. 173). Sie ist heute verschollen und wird gelegentlich als vorbereitende Studie für das Bild im Louvre angesehen. Eine Cesare da Sesto oder Bernardino Luini zugeschriebene Kopie befindet sich in der National Gallery in Edinburgh. Weitere Kopien, deren genaueres Studium noch aussteht, werden bei Suida und Ottino della Chiesa genannt.

LITERATUR: Poggi, 1919, S. XXXIV–XXXVI; Suida, 1929, S. 153–155; Hours, 1954, S. 22–23; Fritz, 1960; Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 36; Marani, 1989, Nr. 25; Arasse, 1999, S. 470–471.

XXXII.

Leonardo da Vinci und Werkstatt (?)

Christus als Salvator Mundi, nach 1507

Öl auf Walnussholz, 65,5 x 45,1–45,6 cm

Privatsammlung

Die aus einem Walnussholzbrett bestehende Tafel besitzt einen noch intakten Malrand, wurde wohl gegen Ende des 19. Jahrhunderts parkettiert und befindet sich nach seiner zwischen 2008 und 2011 erfolgten Restaurierung in einem stabilen Zustand. Diese Restaurierung hat deutlich gemacht, dass die oberste Malschicht des „Salvator Mundi“ in seinem heutigen Zustand zum Teil nicht mehr aus originaler Substanz besteht. Jetzt mit bloßem Auge nicht mehr sichtbare Fehlstellen fanden sich vor allem im gesamten Hintergrund sowie im Bereich von Stirn und Haupthaar. Auch die Augenpartien mussten teilweise neu modelliert werden. Mithilfe technischer Untersuchungen konnten bislang keine Unterzeichnungen nachgewiesen werden,

dafür aber Ritzlinien am oberen Kontur des Kopfes sowie einige „pentimenti“, beispielsweise an den Fingern der linken und am Daumen der rechten Hand. Weitere Details zu den Ergebnissen finden sich in einem kurzen Bericht der Restauratorin Dianne Dwyer Modestini (2014), in dem auch maltechnische Parallelen des „Salvator Mundi“ zu den Werken und der Kunsttheorie Leonardos zur Sprache kommen.

Dass Leonardo zumindest einen Entwurf für ein Salvator-Gemälde angefertigt hat, belegen zahlreiche Schulgemälde desselben Sujets (Heydenreich 1964; Snow-Smith 1982), zwei eigenhändige Zeichnungen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 40–41) sowie eine auf das Jahr 1650 datierte Radierung des böhmischen Künstlers Wenzel Hollar. Gleichwohl ist die Provenienz des „Salvator Mundi“ bereits für diesen Zeitraum lückenhaft. Da Hollar zwischen 1644 und 1652 nicht in England, sondern auf dem europäischen Festland weilte, vermutet Heydenreich (1964), dass dessen Radierung

bereits dort entstanden sei und zwar nach einem entsprechenden Gemälde aus dem Besitz von Thomas Howard, 21st Earl of Arundel (1585–1646), für den Hollar zuvor gearbeitet hatte. Diese These ließ sich bislang nicht verifizieren und widerspricht weiteren Indizien zur Provenienz (Modestini 2014). Allem Anschein nach ist der zuvor von Hollar kopierte „Salvator Mundi“ spätestens 1651 im Nachlass des 1649 hingerichteten englischen Königs Karls I. (Tudor, reg. 1625–1649) nachgewiesen. Spätestens im Jahr 1666 befindet er sich im Besitz Karls II. (Stuart, reg. 1660–1685) und danach in der Sammlung von John Sheffield. Aus dessen Nachlass verkaufte es sein illegitimer Sohn Charles Herbert Sheffield im Jahr 1763 für eine vergleichsweise geringe Summe (Syson/Keith 2011, S. 302). Über das weitere Schicksal des Gemäldes im 18. und 19. Jahrhundert existieren bislang keine zuverlässigen Nachrichten. Erst danach ist der „Salvator Mundi“ wieder dokumentiert und zwar in der Sammlung

von Sir Francis Cook (1817–1901), der das Gemälde im Jahr 1900 von seinem Berater Charles Robinson (1824–1913) erworben hatte (*A Catalogue of Paintings* 1913, S. 123). Nach dem Tod von Sir Francis im Jahr 1901 erbte es dessen Sohn Sir Frederick Cook (1844–1920). Am 25. Juni 1958 wechselte der „Salvator Mundi“ auf dem „Cook Collection Sale“ von Sotheby’s erneut den Besitzer. Im Jahr 2005 erstand der New Yorker Kunsthistoriker und Kunsthändler Robert Simon das Gemälde (Simon, Presse Release 7. Juli 2011; Brewis 2011). Es folgten die bereits genannte Restaurierung des New Yorker „Salvator Mundi“ durch Dianne Dwyer Modestini sowie seine Veröffentlichung im Sommer 2011 und seine Präsentation in der großen Londoner Leonardo-Ausstellung im selben Jahr (Syson/Keith 2011, S. 300–303). Erneut ausgestellt wurde das Gemälde im Jahr 2012 durch das Dallas Museum of Art. Danach erfolgte sein Verkauf für eine Summe, die deutlich unter den bis dahin geäußerten Schätzungen von

bis zu 200 Millionen Dollar lag. Die bis heute maßgeblichen Beiträge zu Leonardos „Salvator Mundi“ sind neben dem genannten Restaurierungsbericht ein 1964 erschienener Aufsatz Ludwig Heydenreichs, eine Monografie von Joanne Snow-Smith (1982) und ein Beitrag von Luke Syson im Katalog der Londoner Leonardo-Ausstellung. Letzterer argumentiert vor allem für eine uneingeschränkte Zuschreibung des Gemäldes an Leonardo und für seine Datierung in die Zeit vor 1500. Snow-Smith hingegen vertrat die These, dass ein „Salvator Mundi“ aus der Sammlung des Marquis de Ganay in Paris das eigentliche Originalgemälde Leonardos sei. Zudem vermutete sie eine Auftraggeberschaft des französischen Königs Ludwigs XII. für ein Salvator-Gemälde Leonardos und eine Entstehungszeit zwischen 1507 und 1513. Während die Auftraggeberschaft Ludwigs XII. für einen Salvator durchaus plausibel erscheint, hat sich die Zuschreibung der Ganay-Fassung an Leonardo nicht durchsetzen können.

Ein wichtiger Beitrag ist nach wie vor der von Heydenreich. Er hatte sich ausführlich der Bildtradition zugewandt und aus den Detailunterschieden der zahlreich erhaltenen Varianten des „Salvator Mundi“ zunächst den Schluss gezogen, dass Leonardo nicht unbedingt ein Originalgemälde mit diesem Sujet geschaffen haben musste, sondern einen Entwurfskarton, nach dessen Vorbild seine Schüler etliche Gemäldefassungen anfertigten. Der New Yorker „Salvator Mundi“ wäre demnach eine jener Arbeiten, die serienmäßig in Leonardos Werkstatt hergestellt wurden, wobei in Einzelfällen eine Beteiligung Leonardos nicht ausgeschlossen ist (vgl. Vorwort).

Hinsichtlich der zeitlichen Einordnung des Salvator-Entwurfs in das Œuvre Leonardos verweist Heydenreich auf dessen Vorzeichnungen zu diesem Sujet, die stilkritisch auf etwa 1504 datiert werden (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 40–41). Leonardo dürfte sich also frühesten ab diesem Zeitpunkt mit dem Thema befasst haben. Heydenreich führte

aber noch ein weiteres Argument für seinen Datierungsvorschlag ins Feld. Er konnte mithilfe seiner Analysen plausibel machen, dass Leonardo sich bei seinem Entwurf an einem „Salvator Mundi“ Melozzo da Forlì in Urbino orientierte. Da entsprechende Aufenthalte in Urbino erst ab 1502 nachgewiesen sind (RLW 1034, 1038, 1041), hält Heydenreich Leonardos Beschäftigung mit dem Salvator-Thema erst ab diesem Datum für plausibel. Mit der Entdeckung des New Yorker „Salvator Mundi“ lässt sich Heydenreichs Argument weiter führen. Tatsächlich steht das New Yorker Gemälde dem „Salvator Mundi“ Melozzo da Forlì in einigen Details sehr nahe (Abb. S. 16). Dazu zählt vor allem die Haltung der Segenshand Christi, etwa in den Positionen von Zeigefinger, Mittelfinger und Daumen sowie in der Gestaltung der Hautfalten in der Handinnenfläche. Kein anderes der bisher angeführten möglichen Vorbilder (Syson in Syson/Keith 2011, S. 303; Modestini 2014) weist vergleichbare formale Parallelen

auf. Ähnliches gilt für die entrückte Aura Christi, die sowohl den New Yorker „Salvator Mundi“ als auch das Gemälde Melozzo da Forlìs kennzeichnet.

Der New Yorker „Salvator Mundi“ übertrifft qualitativ gesehen alle bisher in der Forschung genannten Fassungen dieses Sujets aus dem Umkreis Leonardos. Details wie die Modellierung der Segenshand Christi und der Kristallkugel, die Gestaltung der filigranen Stickmuster unterhalb des Brustauschnitts, vor allem aber die suggestive Lichtführung und der „Sfumato“ bewegen sich technisch auf sehr hohem Niveau. Für eine Zuschreibung an Leonardo sprechen auch die mit feiner Schattierung konturierten Fingernägel, die an ähnliche Merkmale in der „Mona Lisa“ (Kat. XXV) und im „Johannes der Täufer“ (Kat. XXX) erinnern, sowie die verschatteten Augenpartien und die kräftigen Augenlider. Allerdings weist der „Salvator Mundi“ auch einige Schwächen auf. So wirkt das Inkarnat der Segenshand ähnlich fahl und wächsern wie auf etlichen

Werkstattgemälden. Zu schematisch gestaltet erscheinen mir die Locken Christi, zu undifferenziert die größeren Gewandfalten – vor allem die auf der rechten Seite. Sie halten einem Vergleich, beispielsweise mit der „Mona Lisa“, nicht annähernd stand. Es verwundert daher zunächst nicht, dass etliche Rezensenten der Londoner Leonardo-Ausstellung einer Zuschreibung des New Yorker „Salvator Mundi“ skeptisch gegenüber standen (Bambach 2012; Hope 2012; Robertson 2012; Zöllner 2012). Angesichts der bislang vorgebrachten Argumente und der genannten Schwächen würde man in dem „Salvator Mundi“ am ehesten eine qualitativ hochwertige, erst nach 1507 entstandene Werkstattarbeit sehen, an deren Entstehung Leonardo maßgeblich beteiligt war. Ein fundierteres Urteil in dieser Frage dürfte allerdings erst mit der vollständigen Publikation der technischen Analysen des Gemäldes möglich sein (Dalivalle/Kemp/Simon 2017).

LITERATUR: Heydenreich 1964; Snow Smith 1982; Syson/ Keith 2011, S. 300–303; Bam-



XXXIV.

bach 2012 Zöllner 2012; Robertson 2012; Modestini 2014.

Weitere in den Quellen genannte Gemälde Leonardos

In biografischen und kunsttheoretischen Schriften sowie in älteren Inventaren des 16. und 17. Jahrhunderts werden zahlreiche Zuschreibungen an Leonardo vorgenommen, deren Überprüfung oft nicht mehr möglich ist. Zudem zeugen Zeichnungen und leonardesk anmutende Werke anderer Maler von Gemälden, die auf eine Idee oder sogar einen Original-Entwurf Leonardos zurückgehen könnten. Die umfangreichsten Zusammenstellungen dieser Werke finden sich bei Heydenreich (1953, S. 197–203), Ottino della Chiesa (1967) und Marani (1989, S. 122–148) sowie in dem Sammelband *Leonardo. La pittura* (1985, S. 222–227 [Marani]). Die wichtigsten dieser Derivate, die auf Ideen oder auf Zeichnungen und Kartons Leonardos zurückgehen, seien hier kurz genannt:

XXXIII.

Ein von Leonardo gemalter Kopf der Medusa wird vom Anonimo Gaddiano und von Vasari sowie in einem Medici-Inventar von 1553 erwähnt (Poggi, 1919, S. 11). Glaubhafte Vorstellungen über dieses Werk, das inzwischen als verschollen gilt, haben wir nicht.

XXXIV.

Nach Leonardo
Madonna mit der Katze
Savona, Sammlung Carlo Noya

Durch mehrere Skizzen Leonardos (Nathan/Zöllner 2014, Kat. 110–113, 115–117, 119; Abb. S. 52, 229) sowie durch ein zuletzt in der Sammlung Carlo Noya, Savona, nachgewiesenes Gemälde (Ottino della Chiesa, 1967, Nr. 123) ist die *Madonna mit der Katze* bekannt. Eine genauere Untersuchung dieses Bildes steht noch aus.

Bibliografische Nachweise zu Leben und Werk

I. Der junge Künstler in Florenz 1469–1480

Ottino della Chiesa, 1967, S. 83; Ost, 1980, und Arasse, 1998, S. 28–33 (Leonardos Porträts und vermutete Selbstbildnisse); Ciardi/Sisi, 1997; Nova, 1999 (das „image“ Leonardos). – Wittkower, 1989, S. 92–95 (Leonardos Distanziertheit). – Kris/Kurz, 1980, S. 37–46 (Topos von der Jugend des Künstlers) – Bambach, 1991, S. 87–88 (Signet der „Accademia Leonardi Vinci“). – Goffen, 1976, S. 85–114 (Andachtsbildtypus Bellinis). – Brown, 1998, und Marani, 1999, S. 12–75 (Bildformeln aus der Werkstatt Verrocchios). – Natali, 1998, und *Lo sguardo degli angeli*, 1998 (Maltechnik und Ikonografie der *Taufe Christi*). – Gilbert, 1980, S. 145–146 (Dominicische Beschreibung der Funktion von Hausandachtsbildern). – Chastel, 1979 (Leonardos Madonnen). – *L'annunciazione di Leonardo*, 2000, und Cardile, 1981/1982 (Typus und Ikonografie der *Verkündigung*). – Voragine, 1955, S. 250 (Nazareth als Blume); Liebreich, 1997, S. 87–88, 158–161, und *L'annunciazione di Leonardo*, 2000, S. 30 (religiöse Symbolik der Landschaft in der *Verkündigung* [Arasse]). – Baxandall, 1988, S. 49–56, 67–68 (Quellen zu Verkündigungstypen und zu deren Gesten).

Leonardo über die Gestaltung von Horizonten:

„E questi tali orizzonti fanno molto bel vedere in pittura. Verè che si de'fare alcune montagne laterali con gradi di colori diminuiti, come richiede l'ordine della diminutione de colori nelle lunghe distantie“ (TPL 936).

Frey, 1892, S. 112; Zöllner, 1995, S. 60–61, und Marani, 1999, S. 78–79 (Leonardos Altarbild für die Bernardskapelle). – Cropper, 1986; Fletcher, 1989; Zöllner, 1994, S. 60–64; Kress, 1995, S. 237–255; Tinagli, 1997, S. 88 und Woods-Marsden, 2001 (*Ginevra de'Benci* und Petrarca-Rezeption bei Bernardo Bembo und bei Ginevra); Petrarca, *Canzoniere*, 359. – Pope-Hennessy, 1966, S. 101–105 (Psychologie des Porträts). – RLW § 1416, 1444, 1454 (Leonardos Bekanntschaft mit Giovanni de' Benci).

II. Der berufliche Durchbruch in Florenz 1480–1482

Rice, 1985, S. 75–81, und Ost, 1975 (Tradition des Hieronymus); Voragine, 1955, S. 761, und Fehrenbach, 1997, S. 149 (Hintergrund-Kirche im Hieronymus).

Brief des Hieronymus an Eustachium:

„Ille igitur ego, qui ob gehennae metum, tali me carcere ipse damnaveram, scorpionum tantum socius et ferarum, saepe choris intereram puellarum. Pallebant ora jejuniis, et mens desiderii aestuabat in frigido corpore, et ante hominem sua jam in carne praemortuum, sola libidinum incendia bulliebant. Itaque omni auxilio destitutus, ad Jesu jacebam pedes, rigabam lacrymis, crine tergebam; et repugnantem carnem hebdomadarum inedia subjugabam. Non erubescio infelicitatis meae miseriam confiteri [...]. Memini me clamantem diem, crebro junxisse cum nocte, nec prius a pectoris cessasse verberibus, quam rediret, Domino increpante, tranquillitas. [...] Et mihi metus iratus et rigidus, solus deserta penetralem. Sicubi concava vallium, aspera montium, rupium praerupta cernebam, ibi meae orationis locus, ibi illud miserimae carnis ergastulum.“

„Quia enim impossibile est in sensum hominis non irruere innatum medullarum calorem, ille laudatur, ille praedicatur beatus, qui ut coeperit cogitare sordida, statim interficij cogitatus, et allidit ad petram: petra autem Christus est (1. Cor. 104)“ (Hieronymus, Brief an Eustachium, 22.6–7, Migne, *Patrologia Latina*, XXII, Sp. 398–399, Übersetzung nach Schade, 1936).

Dokument über die Finanzierungsbedingungen der *Anbetung der Könige* vom Juli 1481:

„Lionardo di ser Piero da Vinci si à tolto a dipignere una nostra pala per l'altare maggiore per infino di marzo 1480, la quale debba havere compiuta infra mesi 24, vel al più infra mesi 30. Et in caso non l'avessi compiuta, perdessi quello n'avessi facto, et fussi in nostra libertà di farne la volontà nostra. Per la quale de'havere un terzo d'una possessione in Valdelsa, che fu di Simone padre di frate Francesco, la quale lasciò con questo incarico: con questo che habiamo termine, poi l'arà compiuta, tre anni se noi la volessimo torre in noi per fiorini 300 di sugello. Et in questo predefecto tempo non ne possa fare alcuno contracto.“

Et lui debba mettere di suo i colori, l'oro et ogni altra spesa n'occorressi. Et più debba pagare di suo tutto quello si spenderà per fare la dota di fiorini 150 di sugello in sul Monte a la figliuola di Salvestro di Giovanni. fiorini 300. Anne havuto fiorini ventotto larghi a fare noi la sopra-decta dota, perchè lui disse non havere il modo di farla, et il tempo passava, et a noi ne veniva preiudicio. fiorini 28 larghi.

Et più de'dare per colori tolti per lui delli Iniesuati, che montò fiorini uno et mezzo larghi. Lire 4, soldi 2, denari 4“ (Beltrami, 1919, Nr. 16; Villata, 1999, Nr. 14).

Wackernagel, 1938/1981, S. 338–339; Baxandall, 1988, S. 5–8, Rubin, 1994, und Kemp, 1997, S. 80, 171–220 (Verträge, Preise und Bezahlungsmodalitäten für Altarbilder). – Scharf, 1935, Nr. XVI (Vertrag für Filippino Lippis *Anbetung*). – Zöllner, 1995, S. 60–61 (zu den Vertragmodalitäten für Leonardos *Anbetung*). – Hamilton, 1901, S. 95–97; Kehler, 1908, S. 63, und Mäle, 1910 (Mysteriensphäre und Gesten des Dreikönigskults). – Marzik, 1987, S. 280 („Aposkopein“-Gestus). – Gandelmann, 1992 (Zeigegesten in der bildenden Kunst). – Wohl, 1980, Tf. 130, 180, Kat. 21, und Ruda, 1993, Kat. 67c (Gestus des erhobenen Zeigefingers, besonders bei Johannesdarstellungen aus dem Umkreis Domenico Venezianos und Filippo Lippis). – Voragine, 1955, S. 108 (Wurzel Davids und *Anbetung*). – Lisner, 1981 (eucharistische Deutung der *Anbetung* Leonardos); Natali, 1994 (Deutung des Hintergrundes der *Anbetung*). – Sterling, 1974 (Ikonografie des Reiterkampfes in der *Anbetung*). – Hood, 1993, S. 46–47, 97–121, und Merzenich, 2001, S. 98–109 (Fra Angelico, Entwicklung des quadratischen Altarbilds). – Wiemers, 1996, S. 277–234 (Prozess der Bilderfindung bei Leonardo und Ikonografie der *Anbetung*). – Gombrich, 1986 (Gesichts-Typen bei Leonardo); Hatfield, 1970, und Trexler, 1997, S. 67–123 (gesellschaftliche Bedeutung des Dreikönigskultes und des Altersdualismus in Florenz).

III. Der Neubeginn in Mailand 1483–1484

Zubov, 1968, S. 9–10; Leverotti, 1983, S. 586–590, und Zöllner, 1995 (Leonardos berufliche Situation und allgemeine Finanzsituation in Mailand). – Marani, 1984 (Leonardos Studien zur Seekriegsführung). – Venturoli, 1993 (*Felsgrottenmadonna* als Deckelbild). – Robertson, 1954; Kemp, 1981, S. 96, und Snow Smith, 1983, 1987 (Ikonografie der Felsen). – Aronberg Lavin, 1955 (Johannesikonografie und Johannesvita bei Giovanni Cavalca). – Battisti, 1991, und Stefaniak, 1997 (Symbolik der Landschaft und des Abgrundes in der *Felsgrottenmadonna*).

Franziskanische Ikonografie des Felsens im „Blütenkranz“ des heiligen Franziskus:

„Della seconda considerazione delle sacre sante stimate“
„Ivi a pochi dì, standosi santo Francesco allato alla detta cella e considerando la disposizione del monte, e maravigliandosi delle grandi fessure ed aperture de'sassi grandissimi, si puose in orazione; e allora gli fu rivelato da Dio che quelle fessure così maravigliose erano state fatte miracolosamente nell'ora della passione di Cristo quando, secondo che dice il Vangelista, le pietre si spezzarono. E questo volle Iddio che singularmente apparisse in su quel monte della Vèrna, a significare che in esso monte si dovea rinnovellare la passione del nostro Signore Gesù Cristo nell'anima sua per amore di compassione, e nel corpo suo per impressione delle stimate.“ (Casolini, 1926, S. 216; deutsche Übersetzung von Thode, 1885 S. 765).

Perrig, 1980 (die Erde als Lebewesen).

Leonardo über die Erde als Lebewesen:

„L'omo è detto da li antiqui mondo minore, e cierto la ditione d'esso nome è bene collocata, impero chè, siccome l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il simigliante. Se l'omo à in sé ossi, sostenitori e armadura della carne, il mondo à i sassi, sostenitori della terra; se l'omo à in sé il lago del sangue, dove cresce e discescic il polmone nello alitare, il corpo della terra à il suo oceano mare, il quale ancora lui cresce e discescic ogni sei ore per lo alitare del mondo. Se dal detto lago di sangue dirivano vene, che si vanno ramificando per lo corpo umano, similmente il mare oceano enpie il corpo della terra“

d'infinitive vene d'acqua“ (RLW § 929).

„Raggiransi l'acqua con continuo moto dall'infime profondità de'mari alle altissime sommità de'monti, non osservando la natura delle cose gravi, e in questo caso fanno come il sangue delli animali, che sempre si move dal mare del core e scorre alla sommità delle loro teste, e chi quivi rompesi le vene, come si vede una vena rotta nel naso, che tutto il sangue da basso si leva alla altezza della rotta vena. [...] Vanno le vene scorrendo con infinita ramificazione pel corpo della terra“ (RLW § 963).

„Il corpo della terra, a similitudine de'corpi de li animali, è tessuto di ramificazioni di vene, le quali son tutte insieme congiunte, e son costituite a nutrimento e vivificazione d'essa terra e de'sua creati. Partono dalle profondità del mare, e a quelle dopo molta revolutione àno a tornare per li fiumi creati dalle alte rotture d'esse vene“ (RLW § 970; Übersetzungen nach Lücke, 1952 und Schneider, 1999).

Anhang zum Vertrag für die Felsgrötenmadonna mit Liste für die Detailgestaltung des Altarbildes vom 25. April 1483:

„Lista de li hornamenti se ano a fare a l'ancona dela conceptione dela gloriosa Vergene Maria posta nela ghesia de Sancto Francesco in Milano.

Primo. Vollemo che tuta l'anchona, videlicet li capitulli de intaglio con li figure excepto li volti, ognia cosa sia posto a oro fino de pretio de libre 3 soldi 10 per centenario.

Item la nostra dona nel mezzo sia la vesta de sopra brocato d'oro azzurro tramarino.

Item la camora brocato d'oro de lacha fina in cremesi a olio.

Item la fodra dela vesta brocato d'oro verde a olio.

Item li zarafini posti de senaprio sgraffiati.

Item lo Deo padre, la vesta de sopra brochato d'oro azzurro tramarino.

Item li angelli sieno hornati de sopraoro, li camesi internati in la foglia grecha a olio.

Item le montagne e sassi lavorati a olio divisati de più collori.

Item li quadri vodi sieno angelli, 4 per parte differentiati del'uno quadro e l'altro, videlicet uno quadro che canteno et l'altro che soneno.

Item in tucto li altri capitulli dove sia la nostra dona sia ornata come quella de mezzo, et li altre figure grege hornati de diversi colori ala foglia grecha o moderna, che sieno in tucta perfezione cossi li caxamenti, montagne, suficte, piani de dicti capitulli, et ognia cosa facta ad olio, et de reconzare l'intagli che non stieno bene.

Item le sibille hornati, li campi facte ad una cuba in forma

de caxamento, e li figure le veste differentiate l'una de l'altra, tucte facte ad olio.

Item li cornixoni pilastrati capitelli et ognia intaglio, posto d'oro come è dicto de sopra, senza alchuno collore nel mezzo.

Item la tavolla de mezzo facta depenta in piano la Nostra Dona con lo suo fiollo e li angolli facta a olio in tucta perfezione con quelli duo profecti vanno depenti piani, con li colori fini come è dicto de sopra.

Item la bancheta hornata come li altri capitulli de intorno.

Item tucti li volti e le mane, ganbe, che sono nude, sieno colorite a olio in tucta perfezione.

Item e'logo dove è lo putino sia messo doro lavorato, in guisa de gradiza“ (Beltrami, 1919, Nr. 24; Villata, 1999, Nr. 23).

Stites, 1970, S. 125–126, und Kemp/Walker, 1989, S. 269–270 (Erläuterungen zu den Dokumenten zur Felsgrötenmadonna). – Villata, 1999, Nr. 67 (Dokumente über den Streit um die Zusatzbezahlung für die Felsgrötenmadonna). – Summers, 1972, und Baxandall, 1986, S. 11–12, 48 (zum kunsttheoretischen Begriff der „maniera“). – Hegel, 1995, 4.2, S. 488–489, und Ferino-Pagden, 1990 (Wandel vom Kultwert zum Kunstwert des Bildes).

IV. Anfänge als Hofkünstler in Mailand 1485–1494

Giordano, 1993, 1995, und Welch, 1995 (Kunstpölitik der Sforza). – Villata, 1999, Nr. 25–33 (Dokumente zu Leonardos Tätigkeit für die Mailänder Dom- baubütte); Heydenreich, 1929, und Pedretti, 1980 (Leonardo als Architekt). – Schofield, 1989 und 1991 (Leonardo als Architekt in Mailand). – Feldhaus, 1922; Galuzzi, 1987, und Marani, 1984 (Leonardo als Techniker und Kriegsingenieur). – Malaguzzi-Valeri, 1915–1923, und Warnke, 1986 (Position des Hofkünstlers). – RLW § 710–723, und II, S. 1–3; Fusco/Corti, 1992 (Quellen zum Sforza-Monument).

Brief Galeazzo Maria Sforzas an den Aufseher der herzoglichen Arbeiten, Bartolomeo da Cremona, vom 26. November 1473:

„Perché voressimo fare fare la imagine del Illustrissimo Signore nostro patre de bona memoria, de bronzo ad cavallo, et metterlo in qualche parte di quello nostro castello di Milano, o li nel revelino verso la piazza o altrove dove stesse bene, volemo et commettemoti che tu faci cercare per quella nostra città che li fosse magistro che sapesse fare questa opera et lavorarla in mettalo, et se in dicta nostra città

non se trovasse magistro che la sapesse fare, volemo che tu investighi de intendere et sapere se in altre città et parte se trovasse magistro che sapesse fare questo, ma el vole essere tale che faza dicta imagine et cavallo tanto ben quanto se possa dire, la quale imagine sia grande quanto era la persona de sua Signoria et el cavallo sia de bona grandezza, et trovandose tale magistro, ne avisa et così ancora ne avisa quanto potria montare questa spesa, computato mettalo, magisterio et ogni altra cosa, perché volemo se cerchi ad Roma, Firenze et tutte altre città dove se trovasse questo magistro che sia eccellente per effecto in questa opera“ (Fusco/Corti, 1992, S. 12).

Piero Alamannos Brief vom 22. Juli 1489 über Probleme mit dem Sforza-Monument:

„[...] El Signor Lodovico è in animo di fare una degna sepultura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello, cioè uno grandissimo cavallo di bronzo, suvi il duca Francesco armato: et perché Sua Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m'à decto per sua parte vi scriva che desiderebbe voi gli mandassi uno maestro o dua, apti a tale opera: et per benchè gli habbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare si consuli molto la sappi condurre“ (Beltrami, 1919, Nr. 36; Villata, 1999, Nr. 44).

Gedicht des Hofdichters Baldassare Taccone auf Leonardos Sforza-Monument, 1493:

„Vedi che in Corte fa far di metallo, per memoria dil padre un gran colosso:

i' credo fermamente e senza fallo

che Gretia e Roma mai vide el più grosso.

Guarde pur come è bello quel cavallo:

Leonardo Vinci a farlo sol s'è mosso

statuar, bon pictore e bon geometra:

un tanto ingegno raro al ciel s'impetra.

Et se più presto non s'è principiato,

la voglia del Signor fu sempre pronta;

non era un Lionardo ancor trovato

qual di presente tanto ben l'impronta,

che qualunche che 'l vede sta ammirato,

et se con lui al paragon s'afnuta

Fidia, Mirone, Scoppa e Praxitello,

diran ch'al mondo mai fusse el più bello“

(Beltrami, 1919, Nr. V; Villata, 1999, Nr. 73).

Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse, 1995 (Sforza-Monument allgemein). – Sabba da Castiglione, Ricordi, 1546, Nr. 109, nach Villata, 1999,

Nr. 345 (Bogenschützen der Gascogne zerstören das Modell des Sforza-Monuments). – Cunnally, 1993 (numismatisches Vorbilder für das Reiterdenkmal). – Wegener, 1989 („Condottieri“-Grabmäler und „Dexileos“-Motiv). – Steinitz, 1970; Kemp, 1981, S. 167–169, und Kemp/Roberts, 1989, Nr. 83, und Kemp/Walker, 1989, S. 238–248 (Leonardos Engagements für höfische Feste und Allegorien).

Beschreibung der „Festa del Paradiso“:

„La sequente operetta composta da Meser Bernardo Bellinzon è una festa o vero ripresentatione chiamata Paradiso, qual fece far il Signor Ludovico in laude della Duchessa di Milano: et chiamasi Paradiso però che v'era fabricato con il grande ingegno et arte di Maestro Leonardo Vinci fiorentino il Paradiso con tutti li setti pianeti che girava, et li pianetti erano representati da homini in forma et habito che se descrivono dalli poeti, li quali pianette tutti parlano i' laude della prefata Duchessa [...]“ (Bellincioni, Rime, 1493, 4v–5r, zit. nach Villata, 1999, Nr. 72c).

Brown, 1983/1984, und Bora, 1987 (Leonardos Mailänder Porträts). – Malaguzzi-Valeri, I, 1915, S. 37, 503–504; Shell/Sironi, 1992, und Moczulska, 1995 (Cecilia Gallerani). – Kemp, 1997, S. 320–321 (zu Bellincionis Gedicht auf die Cecilia Gallerani, um 1490–1492). Bellincionis Gedicht auf die Cecilia Gallerani:

„Di che te adiri, a chi invidia hai, natura?“

„Al Vinci, che ha ritratto una tua stella,

Cecilia sì bellissima hoggi è quella

che a' suoi begli ochi el sol par umbra oscura.“

„L'honor è tuo, se ben con sua pictura

la fa che par che ascolti et non favella.

Pensa quanto sarà più viva et bella,

più a te fia gloria in ogni età futura.

Ringratiar dunque Ludovico or poi

et l'ingegno et la man di Leonardo

che a' posterì di lei voglian far parte.

Chi lei vedrà così ben che sia tardo,

vederla viva, dirà; basti ad noi

comprender or quel che è natura et arte.“

(Bellincioni, Rime, 1493, c. 6v–7r, nach Villata, 1999, Nr. 72c)

Gedicht auf Leonardos Porträt der Lucrezia Crivelli, wahrscheinlich von dem Poeten Antonio Tebaldeo, um 1497:

„Ut bene respondet naturae ars docta, dedisset Vincius, ut tribuit cetera, sic animam.

Noluit, ut similis magis haec foret, altera sic est:

possidet illius Maurus amans animam. Huius quam cernis nomen Lucretia, divi omnia cui larga contribuere manu. Rara huic forma data est, pinxit Leonardus, amavit Maurus, pictorum primus hic, ille ducum. Naturam et superas hac laesit imagine divas pictor; tantum hominis posse manum haec doluit. Illae longa dari tam magna tempora formae, quae spatio fuerat deperitura brevi. Has laesit Mauri causa, defendet et ipsum Maurus, Maurum homines laedere diique timent“ (Beltrami, 1919, Nr. VII; Villata, 1999, Nr. 122, Übersetzung nach Lücke, 1952, S. 791–792; Datierung nach PRC, II, S. 386–387).

Pope-Hennessy, 1966, S. 101–154; Shearman, 1992, S. 112–124; Zöllner, 1991, 1994, S. 65–70, und Tinagli, 1997, S. 88–89 (Ausdruck der Seele im Porträt).

V. Der Künstler und die „Wissenschaft“

Leonardos poetische Vision über die Sehnsucht nach Wissen:

„E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli pervenni all'entrata d'una gran caverna dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa piegato le mie rene in arco e ferma la stanca mano sopra il ginocchio e colla destra mi feci tenebra alle abbassate e chiuse ciglia. E spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità, che là entro era, e stato alquanto, subito s'alse in me 2 cose, paura e desiderio, paura per la minacciosa oscura spilonca, desiderò per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa [...]“ (RLW § 1339).

O'Malley/Saunders, 1952, und Keele/Pedretti, 1978–1980 (anatomische Studien Leonardos). – Zöllner, 1987, und Alberti, 2000, S. 168–177, 189–190, 258–261, 328–329 (Proportionslehre bei Leonardo und früher). – RLW, I, S. 14–22; Blunt, 1940, S. 48–57; Kristeller, 1976, II, S. 164–206, und Buck, 1987, S. 202–228, und Zöllner, 1999 (Status der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert). – Dionisotti, 1962, und Zöllner 1999 (Leonardos niedere Bildung, Puteolanos Polemik gegen die bildende Kunst). – Pedretti, 1991, und Fusco/Corti, 1992 (Gedichte auf das Sforza-Monument Leonardos); RLW, I, S. 13–101; Richter, 1949, und Farago, 1992 (Wettstreit der Künste,

„Paragone“, in Mailand). – Kemp, 1971; Keele, 1983, S. 60–68; Zöllner, 1992, 1999, und Laurenza, 2001, S. 13–25 („senso comune“, Leonardos Physiologie und Kunst). – Gombrich, 1954; Kwakkelstein, 1994, und Laurenza, 2001 (Physiognomie bei Leonardo). – Corpus Hippocraticum, *De genitura*, 1–8 (Sperma und Gehirn). – Villata, 1999, Nr. 269 (Pacioli über Leonardos Anstellung durch Ludovico Sforza 1496–1499). – Seidlitz, 1909, I, S. 282–286; Zöllner, 1995, S. 68–69; Villata, 1999, Nr. 136 (Ludovico Sforza schenkt Leonardo einen Weingarten und gelobt bessere Bezahlung).

VI. Vom Abendmahl bis zum Sturz Ludovico Sforzas 1495–1499

Müller-Walde, III, 1898, S. 220; Villata, 1999, Nr. 124–124c, 314, 337; Poggi, 1919, S. 19–22 (Erwähnungen und Beschreibungen des Abendmahls durch Luca Pacioli, Antonio de Beatis und Paolo Giovio). Beschreibung des Verratsmoments durch Luca Pacioli Anfang 1498:

„E tanto la pictura inmita la natura quanto cosa dir se possa. El che agli occhi nostri evidentemente appare nel prelibato simulacro de l'ardente desiderio de nostra salute, nel quale non è possibile con maggiore attenzione vivi gli apostoli immaginare al suono de la voce de l'infabil verità quando disse: „Unus vestrum me traditurus est“; dove, con acti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino: si degnamente con sua ligadura mano el nostro Leonardo lo dispose“ (Pacioli, *Divina proportione*, Venedig 1509, Kap. 3, c. 31–v, zit. nach Villata, 1999, Nr. 124, Übersetzung nach Winterberg, 1889).

Beschreibung des Abendmahls durch Antonio de Beatis im Dezember 1517:

„In lo monasterio di Santa Maria de le Gratie, quale fo facto dal signor Ludovico Sforza, assai bello et bene acteso, fo visto nel refectorio de fratri, chi sono del ordine di san Dominico de observantia, una cena picta al muro da messer Lumardo Vinci, qual trovaimo in Amboys, che è excellentissima, benché incomincia ad guastarse non so si per la humidità che rende il muro o per altra inadvertentia. Li personaggi di quella son de naturale retracti de più persone de la corte et Milanesi di quel tempo, di vera statura. Li anche si vede una sacrestia ricchissima de paramenti de borcato, facti pure dal predicto signor Ludovico“ (Pastor,

1905, S. 176; Villata, 1999, Nr. 314 [unvollständig]). Beschreibung des Abendmahls durch Paolo Giovio: *„In admiratione tamen est Mediolani in pariete Christum cum discipulis discumbens, cuius operis libidine adeo accensum Ludovicum regem ferunt, ut anxie spectando proximos interrogavit, an circumciso pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni caenaculo protinus asportaretur“* (Villata, 1999, Nr. 337; Übersetzung nach Lüdecke, 1953).

Möller, 1952; Steinberg, 1973; Gilbert, 1974, und Wasserman, 1983 (Leonardos Abendmahl); Rossi/Rovetta, 1989, und Rigaux, 1989 (zur Gattungsgeschichte des Abendmahls).

Beschreibung des Abendmahls durch Giovanbattista Giraldi:

„Questi, qualhora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità et la sua natura, cioè se doveva ella essere nobile, o plebea, gioiosa, o severa, turbata, o lieta, vecchia, o giovane, irata, o di animo tranquillo, buona o malvagia. Et poi, conosciuto l'esser suo, se n'andava ove egli sapea, che si ragunassero persone di tal qualità, et osservava diligentemente i lor visi, le lor maniere, gli habiti, et i movimenti del corpo. Et trovata cosa, che gli paresse atta a quel, che far voleva, la riponeva collo stile al suo libriccino, che sempre egli teneva a cintola. Et fatto ciò molte volte et molte, poi che tanto raccolto egli havea, quanto gli pareva bastare a quella imagine, ch'egli voleva dipingere, si dava a formarla, et la faceva riuscire maravigliosa. Et posto, ch'egli questo in ogni sua opera facesse, il fe con ogni diligenza in quella tavola, ch'egli dipinse in Milano nel convento de i frati Predicatori, nella quale è effigiato il Redentor nostro co' suoi discepoli che sono a mensa“ (Giovanbattista Giraldi, *Discorsi*, Venedig 1554, S. 193–196, zit. nach Poggi, 1919, S. 19; Übersetzung nach Lüdecke, 1953).

Gombrich, 1966/1954 (Leonardos „componimento inculto“). Leonardos eigene Anweisungen für die Gestaltung des Abendmahls:

„Uno che beveva e lasciò la zaina nel suo sito e volse la testa inverso il proponente. Un altro tesse le dita delle sue mani insieme e con rigide ciglia si volta al compagno, l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orecchi e fa la bocca della maraviglia. Un altro parla nell' orecchio all'altro, e quello che l'ascolta si torce inverso lui e gli porgie li orecchi, tenendo un coltello nell' una mano e nell'altra il pane mezzo diviso da tal coltello. L'altro, nel voltarsi tenendo un coltello in mano, versa con tal mano una zaina sopra della

tavola. [...] L'altro si tira inderieto a quel che si china e vede il proponente infra 'l muro e 'l chinato“ (RLW § 665–666).

Gombrich, 1986 (Gesichts-Typen bei Leonardo). Leonardo über die Angewohnheit der Maler, immer dieselben Typen zu verwenden: *„Sommo difetto è de'pittori replicare li medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la maggiore parte de'volti, che somigliano a'loro maestro, la qual cosa m'ha molte volte dato admiratione, perche n'ho cognosciuti alcuni, che in tutte le sue figure pare havervi ritratto al naturale, et in quelle si vede li atti e li modi del loro fattore“* (TPL 108).

Gaspard Viscontis Sonett auf Leonardos Wiederholung von Typen, 1497–1499:

„Un depentor fu già che non sapea disegnare altra cosa che un cupresso, per quel che Orazio nei suoi versi ha messo dove insegnar poetica intendea. Un n'hanno questi tempi che in la idea tien ferma si la effigie di se stesso, che'altrui pinger volendo, accade spesso che non colui ma se medesimo crea. E non solo il suo volto, ch'è pur bello secondo lui, ma in l'arte sua suprema gli acti e' suoi modi forma col penello. Vero è che lascia quel che più par prema, ciò è l'andra a passo del cervello ciascuna volta che la luna scema: unde a far bon poema e far che quadri tutta l'opra bene, mancano i ceppi, i lacci e le catene“ (Visconti, 1979, Nr. 168, S. 117–118).

Battaglia, IV, 1966, S. 512, Nr. 20; Kemp, 1976, 1983; Zöllner, 1992, und Laurenza, 2001, S. 111–126 („automimesis“).

Leonardos Ansichten zur „automimesis“: *„Quel pittore che avrà goffe mani le farà simili nelle sua opere, e quel medesimo l'interverà in qualunque membro, se lungo studio non glielo vita. Adunque tu pittore guarda bene quella parte che ài piu brutta nella tua persona e in quella col tuo studio fa bono riparo. Imperochè se sarai bestiale, le tue figure paranno il simile e senza ingegno, e similmente ogni parte di bono e di tristo che ài in te, si dimostrerà in parte in nelle tue figure. [...] E se tu fussi brutto eleggeresti volti non belli e faresti brutti volti come*

molti pittori, che spesso le figure somigliano il maestro“ (RLW § 586–587).

Leonardos physiologischer Erklärungsversuch der „automimesis“:

„E havendo io piu volte considerato la causa di tal difetto, mi pare, che sia da giudicare, che quella anima, che reggie e governa sciascum corpo, si è quella, che fa il nostro giudicio inanti sia il proprio giudicio nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura del homo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o' col naso longo, o' corto, o' camuso, e cosi li afermò la sua altezza e figura. Et è di tanta potentia questo tal giudicio, ch' egli move le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo à essa anima, che quella sia il vero modo di figurare l'homo“ (TPL 108).

Leonardo empfiehlt eine Musterfigur als Mittel gegen die „automimesis“:

„Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile. Oltre di questa far misurare se medesimo et vedere, in che parte la sua persona varia assai o' poco a quella antidetta laudabile. E fatta questa notizia, debbe riparare con tutto il suo studio, di non incorrere nei medesimi mancamenti nelle figure da lui operate, che nella persona sua si trova. E sapi, che con questo vizio ti bisogna sommamente pugnare, con cio sia ch' egli è mancamento, ch'è nato insieme col giudicio“ (TPL 109).

Matteo Bandellos Bericht über Leonardos Abendmahl:

„Soleva anco spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la matina a buon'ora e montar sul ponte, perché il cenacolo è alquanto da terra alto; soleva dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro di che non v'averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed ascendo sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove“ (Villata, 1999, Nr. 346).

Malaguzzi-Valeri, 1915; Giordano, 1993, 1995, und

Welch, 1995 (Politik und Selbstdarstellung der Sforza in Mailand). – Burckhardt, 1997, S. 49 (Ludovicos Misstrauen gegenüber Ascanio Sforza). – Kemp, 1981, S. 182–187 (Deutung von Leonardos Sala delle Asse).

VII. Über Mantua und Venedig zurück nach Florenz 1500–1503

Vasari, 1568, IV, S. 92; *Leonardo & Venezia*, 1992, und Vecce, 1998, S. 187–196 (Leonardo in Venedig); Villata, 1999, Nr. 143–144 (Leonardos Bankkonto in Florenz und Brief Lorenzo Gusraschos an Isabella d' Este). – Viatte, 1999, S. 16, 28–38 (Karton mit Isabella d' Este und Hofporträts in genealogischen Darstellungen). – Wasserman, 1971 (*Burlington House Cartoon*).

Pietro Novellaras Beschreibung der *Anna Selbdritt* vom 3. April 1501:

„Illustrissima et excellentissima domina, domina nostra singular. Hora ha havuta di vostra excellencia, et farò cum omni celerità et diligentia quanto quella me scrive. Ma per quanto me occorre, la vita di Leonardo è varia et indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata. À facto solo, dopo che è ad Firenç, uno schizo in uno cartone: finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma, piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna, piglia el bambino per spicarlo da lo agnellino (animale immolabile) che significa la Passione. Santa Anna alquanto levandose da sedere, pare che voglia ritenere la figliola che non spicca el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la Chiesa che non vorrebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale, ma stano in piccolo cartone, perché tutte o sedeno o stano curve et una stae alquanto dinanti ad l'altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non è finito. altro non ha facto, se non dui suoi garzoni fano retrati, et lui a le volte in alcuno mette mano. Dà opera forte ad la geometria, impacientissimo al pennello. Questo scrivo solo perché vostra excellencia sapia che io ho havuta la sua. Farò l'opra et presto darò avviso ad vostra excellencia, ad la quale mi racomando et prego Dio la conservi in la sua gratia“ (Beltrami, 1919, Nr. 107; Villata, 1999, Nr. 150).

Nathan, 1992 (Genese der *Anna Selbdritt*, Pietro Novellara).

Novellaras Brief mit der Beschreibung der *Madonna mit der Spindel* vom 14. April 1501:

„Illustrissima et excellentissima Domina domina nostra singular. Questa settimana santa ho inteso la intentione di Leonardo pittore per mezzo de Salai suo discipolo e di alcuni altri suoi affectionati, li quali per farmila più nota me lo menorno el merchorì santo. Insumma li suoi experimenti mathematici l'hano distracto tanto dal dipingere, che non può patire el pennello. Pur me asegurai di farli intendere cum destrezza il parere di vostra excellencia, prima come da me, poi, vedendolo molto disposto al voler gratificare vostra excellencia per la humanità gli monstroe a Mantua, gli disse el tutto liberamente. Rimase in questa conclusione: se si potea spicare da la maestà del Re de Franza senza sua disgratia, como sperava, ala più longa fra meso uno, che servirebbe più presto vostra excellencia che persona del mondo. Ma che ad ogni modo, fornito d'egli avesse un quadretino che fa a uno Roberteto favorito del Re de Franza, farebbe subito el retrato, e lo mandarebbe a vostra excellencia. Gli lasso dui buoni sollicitadori. El quadretino che fa è una Madona che siede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel canestrino dei fusi, e ha preso l'aspo e mira atentamente que' quattro raggi che sono in forma di Croce. E como desidero d'essa Croce ride e tienla salda, non la volendo cedere a la Mama che pare gela volia torre. Questo è quanto ho potuto fare cum lui. Heri fornì la predica mia, Dio voglia che fazia tanto fructo, quanto è stata copiosamente udita“ (Beltrami, 1919, Nr. 108; Villata, 1999, Nr. 151).

Kemp, 1994, und Starnazzi 2000 (*Madonna mit der Spindel*). – Zöllner, 1994 (Francesco del Giocondo). – Heydenreich, 1952/1988 (Brückenbau für Sultan Bajezid II.). – Villata, Nr. 192, 149 (Tovaglia über Leonardos Arbeitstempo, 25. Mai 1504; Isabella d'Estes Bitte um ein Bild von der Hand Leonardos, 29. März 1501). – Vecce, 1998, S. 207–215 (Cesare Borgia). – Villata, 1999, Nr. 143 (Leonardos Bankkonto). – Lightbown, 1986, S. 440–441 (Isabella d'Estes Aufträge für Giovanni Bellini und Pietro Perugino).

Isabella d'Este erkundigt sich am 29. März 1501 bei Pietro Novellara nach Leonardos Lebenswandel und lässt nach einem beliebigen Bild von ihm fragen:

„Reverendissime, se Leonardo fiorentino pittore se ritrova li in Fiorenza, pregamo la Reverenda paternità vostra voglia informarse che vita è la sua, cioè se l'ha dato principio ad alcuna opera, como n'è stato referto haver facto, et che opera è quella, et se la crede che'el debba fermarse qualche tempo li, tastandolo poi vostra Reverenda como da lei se'l pigliaria

impresa de farne uno quadro nel nostro studio, che quando se ne contentasse remetteresimo la inventione et il tempo in arbitrio suo. Ma quando la lo ritrovasse renitente, vedi anchio de indurlo a farne uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce como è il suo naturale. Apresso lo pregarà ad volerne mandare uno altro schizo del retrato nostro, perché lo Illustrissimo Signore nostro Consorte ha donato via quello che l'è lassò qua: che l'tutto haveremo non mancho grato da la Reverenda vostra che da esso Leonardo“ (Beltrami, 1919, Nr. 106; Villata, 1999, Nr. 149). Shell/Sironi, 1991 (*Mona Lisa*). – Tolnay, 1952; Zöllner, 1993, 1994, und Kress, 1995, 1999 (Porträttypologie und Auftragshintergrund der *Mona Lisa*). – Decor puellarum, 1461, fol. 52 (sittsame Handhaltung für Frauen). – Herzner, 1995, S. 118–119 (Jan van Eycks Porträt der Isabella von Portugal).

Leonardo über die stimmungsvolle Beleuchtung eines Gesichts:

„Sempre la gola od'altra perpendicolare derittura, che sopra di se abbia alcuno sporto, sarà piu oscura ch'ella perpendicolare faccia d'esso sporto. [...] Vedi in a che non v'alumina parte alcuna del cielo f k, et in b v'alumina il cielo i k; et in c v'alumina il cielo h k; et in d il cielo g k; et in e il cielo f k integralmente. adunque il petto sarà di pari chiarezza della fronte, naso e mento“ (TPL 466).

„Allora qui fia veduto li lati de'volti partecipare dell' oscurita delle pareti di muri à quello opositi, e così li lati del naso. E tutta la faccia volta alla bocca della strada sarà aluminata. [...] Et à questa s' aggiungiera la grattia d' ombre con grato perdimento, private integralmente d'ogni termine spedito. E questo nascerà per causa della lunghezza del lume. [...] E la lunghezza del gia detto lume del cielo stampato dalli termini de tetti, cola sua fronte, che sta sopra la bocca della strada, alumina quasi insino vicino al nascimento delle ombre, che stano sotto gli oggetti del volto, e così di mano in mano si vanno mutando in chiarezza, in sino che terminano sopra del mento con iscurità insensibile“ (TPL 422).

VIII. Leonardo in Florenz 1504–1506: Schlachtenbilder und „Muskelrhetorik“

Hager, 1992, und Meyer zur Capellen, 1996 (Leonardo, Michelangelo und Raffael in Florenz). – Vasari, 1568, IV, S. 47; Frey, 1892, S. 115, und Chastel, 1983, S. 142–169 (Feindschaft zwischen Leonardo und Michelangelo).

Zusatzvertrag zur *Anghiarischlacht* vom 4. Mai 1504:

„Atteso e magnifici et excelsi Signori Priori di Libertà et Gonfaloniere di Giustizia del popolo fiorentino, come havendo più mesi fa Leonardo di Ser Piero da Vinci, cittadino fiorentino, tolto a dipingere uno quadro della Sala del Consiglio grande, et sendoci de già per detto Leonardo cominciata tal pictura in sur un cartone, et havendo etiam per tal cagione presi fiorini 35 larghi d'oro in oro, et desiderando e prefati magnifici Signori, che tale opera si conduca quanto più presto si può al suo desiderato fine, et che a detto Leonardo si paghi per tal conto di tempo in tempo qualche somma di denari. Però e prefati magnifici Signori in senatis deliberarono etc. che il detto Leonardo da Vinci debba havere interamente finito di dipingere il detto cartone et rechatolo alla sua intera perfezione per insino a tutto el mese di febraio proximo futuro de 1504 [1505], ogni exceptione et gavillatione rimossa, et che al detto Leonardo si dia et paghi fiorini 15 larghi d'oro in oro per ciascuno mese a buon conto, intendendosi cominciato il primo mese addì 20 del mese d'aprile proximo passato. Et in caso che el detto Leonardo non habbia fra detto tempo finito detto cartone, allora e prefati magnifici Signori lo possono constringere per qualunque modo opportuno alle intera restitutione di tutti quelli danari havessi havuti per conto di tale opera insino a detto dì. Et debba detto Leonardo quel tanto di cartone fusse facto rilasciarlo a detti magnifici Signori libero, et che fra detto tempo, che detto Leonardo si obbligha havere fornito il disegno di detto cartone. Et potrebbe essere, che a detto Leonardo venissi bene cominciare a dipingere et colorire nel muro della Sala detta quella parte che lui havessi disegnata et fornita in detto cartone, però sono contenti, quando questo achaggia, e prefati magnifici Signori darli quel salario ciascuno mese che sarà conveniente per fare tale dipintura, et quello di che allora saranno d'accordo con detto Leonardo. Et così spendendo detto Leonardo tempo in dipingere in sul muro detto, sono contenti detti magnifici Signori prorogarli et allungarli el tempo soprascritto, fra il quale detto Leonardo si obbligha a fornire il cartone in quel modo et infine a quel termine, che allora saranno d'accordo detti magnifici Signori et detto Leonardo. [Et perchè e potrebbe ancora essere, che Leonardo] fra quello tempo, che lui ha preso a fornire el cartone, non havessi occasione di dipingere in detto muro, ma seguitassi di finire tal cartone, secondo l'obbligo soprascritto, allora son contenti detti magnifici Signori non potere tal cartone così disegnato et fornito alloggiare a dipingere a uno altro, non alienarlo in alcuno modo da detto Leonardo, senza expresso consenso suo, ma lasciare fornire tal dipintura a Leonardo detto, quando sia in termine da poterlo fare et dargliene a dipingere in sul muro per quella sub-

ventione ciascuno mese, che allora seranno d'achordo et che sarà conveniente: questo nondimeno sempre dichiarato, che detti fiorini 35 larghi d'oro in oro ricevuti per detto Leonardo et tutto quello che per lo advenire risceverà, come di sopra si dice, debba per contratto confessato havere presi et promettere pigliarli per lo advenire per conto et prezzo della dicta pictura, a buon conto di quello che sarà dichiarato altra volta pe' detti magnifici Signori, pe' tempi esistenti il detto Leonardo dovere riscevere per prezzo di detta pictura etc“ (Villata, 1999, Nr. 189, mit Ergänzung nach Beltrami, 1919, Nr. 140).

Isermeyer, 1964; Pedretti, 1968, S. 53–86, und Kemp/Walker, 1989, S. 270–271 (zur Dokumentation über die Anghiarischlacht). – Wackernagel, 1938/1981, S. 336–337, 361, und Wittkower, 1989, S. 56–58 (Einhaltung von Künstlerverträgen, Fristüberschreitungen). – Liebeschütz, 1926, S. 124 (Kentaure-Deutung bei Fulgentius Metaphoralis), und Laurenza, 2001, S. 181 (Kentaure-Deutung bei Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, II.3.37). – Spirito, 1489; Cartari, 1647, S. 92, 330, und Meller, 1985 (Mars-Ikonografie der Familie Piccinino und allgemein). – Hartt, 1986; Rubinstein, 1991, und Zöllner, 1998 (politische Ikonografie des großen Ratssaals in Florenz und der Anghiarischlacht). – Ost, 1975; Bober/Rubinstein, 1986, Nr. 27; Cristoforo Landino, *Commedia di Danthe*, Venedig 1529, fol. 79, nach Panofsky, 1962, S. 219 (Form und Deutung des Phaetonsturzes). – Butters, 1985, S. 45, 54–55 (Problematik der Florentiner Militärpolitik zu Beginn des 16. Jahrhunderts). – Koehler, 1907; Tolnay, 1969, S. 105–109, 209, 219; Rubinstein, 1991, und dalli Regoli, 1994 (Michelangelos Cascina-Karton).

IX. Zwischen Florenz und Mailand 1506–1510

Frey, 1892, S. 142 (der Anonimo Gaddiano über Leonardos Maltechnik und die Anghiarischlacht). – Vecce, 1998, S. 249, 258–259 (Leonardos Familienverhältnisse im Jahre 1506). – Villata, 1999, Nr. 227–228 (Isabella d'Este bittet um ein Werk Leonardos); Nr. 233–237, 240–243 (Korrespondenz über Leonardos Verbleib in Mailand); Nr. 229 (Abmachung über Leonardos Urlaub im Mai 1506).

Brief von Charles d'Amboise an die „Signoria“ von Florenz vom 16. Dezember 1506:

„Magnifici et Excelsi viri tamquam fratres honorandi. Le opere egregie, quale ha lassato in Italia et maxime in questa

città magistro Leonardo de Vinci, vostro concittadino, hanno portato inclinazione a tutti che le hanno veduto de amarlo singularmente, ancora che non l'havessino mai veduto. Et noi volemo confessare essere nel numero de quelli che l'amavamo prima che mai per presentia lo cognoscessimo. Ma dopoi che qua l'havemo maneggiato et cum experientia provato le virtute sue, vedemo veramente che el nome suo, celebrato per pictura, è obscuro, à quello che meritaria essere laudato in le più altre parte, che sono in lui de grandissime virtute. Et volemo confessare che in le prove facte de lui de qualche cosa che li havemo domandato, de disegni et architettura et altre cose pertinenti alla conditione nostra, ha satisfacto cum tale modo, che non solo siamo restati satisfacti de lui, ma ne havemo preheso admiratione“ (Beltrami, 1919, Nr. 181; Villata, 1999, Nr. 237).

Brief von Francesco Pandolfini an die „Signoria“ (hier „Rat der Zehn“) von Florenz vom 12. Januar 1507:

„[...] stamattina alle presentia del Christianissimo, Sua Maestà mi chiamò, dicendo: E bisogna che e vostri Signori mi scrivino. Scrivete loro che io desidero servirmi di maestro Lionardo, loro pittore, quale si trova a Milano, desiderando che mi faci alcune cose: et vedete che quelli Signori lo gravino et li comandino che mi serva subito, et che non si parta de Milano fino al mio venire. Lui è bon maestro, et io desidero havere alcune cose di mano sua. Et scrivete in modo a Firenze che sortisca questo effecto, et lo fate subito, mandandomi la lettera, quale sarà la presente che comparirà, per via di Milano. Io resposi a Sua Maestà che trovandosi Lionardo ad Milano, le Signorie Vostre li comanderebbono che ubidissi a sua Maestà, benché, essendo in casa sua, lei medesima non li potrebbe manco comandare di quelle, et che essendo el ritornato costà, le Signorie Vostre lielo manderebbono a Milano ad omni sua richiesta. Sua Maestà non potrebbe più desiderarlo. Et tutto questo è nato da un piccol quadro suto conducto ultimamente di qua di sua mano: quale è suto tenuto cosa molto eccellente. Io nel parlare domandai Sua Maestà che opere desiderava da lui, et mi respose: Certe tavolette di Nostra Donna, et altro, secondo che mi verrà alla fantasia: et forse anche li farò ritrarre me medesimo. Io nel parlare cum Sua Maestà per più scharicho di Vostre Signorie in omni evento, discorrendo seco la perfezione di Leonardo insieme cum le altre qualità sue, Sua Maestà, subiungendomi che ne haveva notizia, mi domandò se lo conoscevo. Et rispondendoli io che mi era amicissimo, mi subiunse: Scriveteli voi subito un verso che non parta da Milano intanto che Vostre Signorie li scrivino de Firenze. Et per questa causa io ho

facto un verso al sopradicto Lionardo, faccendoli intendere il buono animo di questa Maestà [...]“ (Beltrami, 1919, Nr. 183; Villata, 1999, Nr. 240).

Leonardos Entwurf für einen Brief an Charles d'Amboise (Frühjahr 1508?):

„Hora io mando costì Salai per fare intendere a vostra Signoria come io sono quasi al fine del mio letigio che io ho co'mia fratelli, come io credo trovarmi costì in questa pasqua e portare con meco due quadri di due nostre donne di varie grandezze. Le quali son fatte pel cristianissimo nostro rè, o per chi a vostra Signoria piacerà, io avrei ben caro di sapere alla mia tornata di costà, dove io avessi a stare per stanza, perchè non vorrei dare più noia a vostra Signoria, e ancora, avendo io lavorato pel cristianissimo rè, se la mia provisione è per correre o no“ (RLW § 1349).

Meyer Schapiro, 1956, S. 162 (Typologie und Alter der hl. Anna); Arasse, 1998, S. 448–461, und Battisti, 1991 (Komposition, Ikonografie, Tradition und religiöser Symbolismus der Anna Selbdritt). – Heydenreich, 1953, I, S. 155–158; Perrig, 1980, S. 10–12, 20–22 und 28 (zu Leonardos Ansichten zum Ur-Ozean und zur Entstehung der Erde).

Leonardos Ansicht über die Entstehung der Gebirge:

„Lacqua che scolassi della terra scoperta dal mare, quando essa terra s'innalzassi assai sopra del mare, ancora ch'ella fussi quasi piana, comincerebbe a fare diversi rivi per le parte più basse d'esso piano [...]. E così si andrebbono consumando i lati di tali fiumi insino a tanto che li tramezzi d'essi fiumi si farebbono acuti monti, e così scolati tali colli, comincerebbono a seccarsi e creare le pietre a falde maggiori o minori, secondo le grossezze defanghi che li fiumi portorono in tal mare per li loro diluvi“ (Ms. F, fol. 11v; Übersetzung von Lücke, 1952, S. 216–217).

Leonardos Beobachtungen zur blauen Farbe der Luft:

„Ancora per esemplo del colore dell'aria allegheremo il fumo nato di legne seche e vecchie, il quale uscendo de camini pare forte azzureggiare, quando si trova infra l'ochio e' loco oscuro [...]. Vedesi ancora nell'ombre oscure delle montagne remote dall'ochio, l'aria, che si trova infra l'ochio e tale ombra parere molto azzurra [...].“ (RLW § 300).

Allison, 1974; Kemp/Smart, 1980; Dalli Regoli, 1991, und Leonardo e il mito di Leda, 2001 (Tradition der Leda). – Kemp, 1994 (Werkstattproduktion nach Entwürfen von Leonardos Madonna mit der Spindel). – Hiller von Gaertringen, 1999 (Gemälde-Produkt-

tion nach Kartons und Zeichnungen in der Werkstatt Peruginos).

X. Die letzten Jahre

Heydenreich, 1965/1988; PRC, II, S. 15–17 (Entwürfe Leonardos für das Trivulzio-Monument). – Kemp, 1972, und Keele/Pedretti, 1978–1980 (Leonardos späte Anatomien).

Leonardos Entwurf für einen Brief an Giuliano de' Medici von circa 1515:

„Tanto mi sono rallegrato, illustrissimo mio Signore, del desiderato acquisto di vostra sanità, che quasi il male mio da me s'è fugito. Ma assai mi rincresce il non avere io potuto integralmente soddisfare alli desiderii di vostra Eccellenza mediante la malignità di cotesto ingannatore tedesco, per il quale non è lasciato indiritto cosa alcuna, colla quale io abbia creduto farli piacere. [...] La seconda cosa fu, che si fecie un' altra bottega e morse e strumenti, dove dormiva, e quivi lavorava per altri, dipoi andava a desinare coi Svizzeri della guardia, dove sta gente sfacciadata, della qual cosa lui tutti li vincieva; di li se ne usciva e'l piu delle volte se n'andavano due tre di loro, colli scoppietti; ammazzando uccelli per le anticaglie, e questo durava insino a sera“ (RLW § 1351, Übersetzung von Lücke, 1952, S. 878).

Kaftal, 1952, 1965, und Wohl, 1980, Tf. 130, 180, Kat. 21, und Ruda, 1993, Kat. 67c (Johannes-Typus mit erhobenem Zeigefinger in Florenz). – Aronberg Lavin, 1955; Barolsky, 1989 (Ikonografie *Johannes des Täufers*). – Plinius, 1977, 35.41–43, 67–68, 97 und 131 (Schattengebung und „atramentum“); Cennini, 1998, Kap. 31, und Nagel, 1993 („sfumato“). – Stoichita, 1999, S. 67–88 (religiöse Symbolik des Schattens); Rzepinska, 1962, und Shearman, 1962 (Licht und Schatten). – Weil Garris Posner, 1974 (Leonardo-Rezeption in Rom, Licht- und Schattenmalerei Leonardos). – Raffaello a Firenze, 1984, S. 189–198, 222–228 (Johannes-Ikonografie im Vatikan); Davidson, 1985, S. 7–26 (Raffaels *Porträt Leos X*). – Fritz, 1960 (Ikonografie des *Johannes-Bacchus*). – Villata, 1999, Nr. 7–8; Lomazzo, I, 1973, S. 104; Wittkower, 1989, S. 187–188, und Eissler, 1992 (Homosexualität bei Leonardo und anderen Künstlern). – Poggi, 1919, S. XXVI (Beschreibung des *Johannes-Bacchus* durch Cassiano dal Pozzo). – Pedretti, 1972 (Leonardos

Arbeiten als Architekt in Frankreich). – Vecce, 1998, S. 330–343 (Leonardo in Frankreich).

Bericht des Antonio de Beatis über den greisen Leonardo:

„In uno de li borghi el signore con noi altri andò ad videre messer Lunardo Vinci firentino, vecchio de più di LXX anni, pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua Signoria Illustrissima tre quatri, uno di certa donna firentina, facto di naturale ad instantia del quondam Magnifico Iuliano de Medici, l'altro di san Iohanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi. Ben vero che la lui per esserli venuta certa paraleli ne la dextra non se ne può expectare più cosa bona. Ha ben facto un creato milanese, chi lavora assai bene. Et benché il prefato messer Lunardo non possa colorire con quella dolcezza che solea, pur serve ad fare disegni et insegnare ad altri“ (Villata, 1999, Nr. 314).

Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis gliedert sich in die Abschnitte „Abkürzungen“ (der Anthologien, Zeitschriften und Editionen der Handschriften Leonardos), „Quellen“, „Sekundärliteratur“ und „Bibliografien“ und weist alle für den Haupttext und den Gemäldekatalog benutzten Titel nach.

I. ABKÜRZUNGEN

I.1. Anthologien der Schriften Leonardos (siehe auch I.3.):

McC: MacCurdy, 1977 (mit Seitenangabe)

McM: McMahon, 1956 (mit Angabe des Paragraphen)

PRC: Pedretti, 1977 (mit Seitenangabe)

RLW: Richter, 1970 (mit Angabe des Paragraphen)

TPL: *Trattato di pittura/Das Buch von der Malerei*, hg. v. Ludwig, 1882, und hg. v. Pedretti/Vecce, 1995 (mit Angabe der Nummer)

I.2. Zeitschriften:

AB: *The Art Bulletin*

AeH: *Artibus et Historiae*

AH: *Art History*

ALV: *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies*

AL: *Arte Lombarda*

BM: *The Burlington Magazine*

GBA: *Gazette des Beaux-Arts*

JWCI: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*

MKIF: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*

RV: *Raccolta Vinciana*

ZfKG: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*

I.3. Schriften Leonardos (Handschriften):

CA: Codex Atlanticus, Mailand, Biblioteca Ambrosiana: *Leonardo da Vinci, Il codice atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano*, hg. v. A. Marinoni, 24 Bde., Florenz 1974–1980

CL: Codex Leicester, Sammlung Bill Gates, Seattle: *The Codex Hammer* [d. i. der Codex Leicester], hg. v. C. Pedretti, Florenz 1987 (siehe auch Leonardo, 1999)

CM I–II: Codices Madrid I und II, Madrid, Biblioteca Nacional: *The Manuscripts of Leonardo da Vinci at the Biblioteca Nacional of Madrid*, hg. v. L. Reti, 5 Bde., New York 1974

Codex Arundel, London, British Museum: *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci, il Codice Arundel 263*, 4 Bde., Rom 1923–1930

Codex Forster, London, Victoria and Albert Museum: *Leonardo da Vinci, Il Codice Forster del Victoria and Albert Museum di Londra*, hg. v. A. Marinoni, 3 Bde., Florenz 1992

K/P: K. D. Keele/C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., London/New York 1978–1980

Ms. A–I: Manuskript A–I, Paris, Institut de France: *Leonardo da Vinci, I manoscritti del Institut de France*, hg. v. A. Marinoni, 12 Bde., Florenz 1986–1990

PDM: C. Pedretti (Hg.), *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Bd. 1: *Landscape, Plants and Water Studies*, London 1982, Bd. 2: *Horses and Other Animals*, London 1987 (Bd. 4: *Figure Studies*, u. Bd. 5: *Miscellaneous Papers*)

RL: Royal Library, Windsor Castle: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, hg. v. K. Clark/C. Pedretti, 3 Bde., London 1968–1969 (zuerst 1935) [Neu-Edition: K. D. Keele/C. Pedretti, 1978–1980, Bibliographie 2.1. – Siehe auch Pedretti/Roberts, 1984, Bibliographie 3]

2. QUELLEN

2.1. Leonardo

- A. Chastel (Hg.), *Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, München 1990
- K. D. Keele/C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., London/New York 1978–1980
- M. Kemp/M. Walker, *Leonardo on Painting*, New Haven/London 1989
- Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg. v. H. Ludwig, 3 Bde., Wien 1882
- Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat., München/Berlin 1999 [Faksimile und deutsche Übersetzung von M. Schneider]
- Leonardo da Vinci, *Der Vögel Flug. Sul volo degli uccelli*, hg. u. übers. v. M. Schneider, München/Paris/London 2000
- Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, hg. v. C. Pedretti u. C. Vecce, 2 Bde., Florenz 1995
- Th. Lücke (Hg.), *Leonardo da Vinci. Tagebücher und Aufzeichnungen*, 2. Aufl., Leipzig 1952
- H. Lüdecke, *Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Zeit*, 2. Aufl., Berlin 1953
- E. MacCurdy (Hg.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., London 1977 (zuerst 1938)
- A. P. McMahon (Hg.), *Leonardo da Vinci. Treatise on Painting* (Codex Urbinas latinus 1270), 2 Bde., Princeton 1956
- J. P. Richter (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., 3. Aufl., Oxford 1970 (zuerst 1883)

2.2. Weitere Quellen (nicht Leonardo)

- Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000
- Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e picture sono nell'indlyta città di Fiorenzia [...]*, Rom 1510 (Reprint, Letchworth 1909)
- Anonimo Gaddiano, siehe Frey, 1892
- Anonimo Morelliano, siehe Frimmel, 1888
- de Beatis, siehe Pastor, 1905
- L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919
- F. Benedettucci (Hg.), *Il libro di Antonio Billi*

- [1506–1515/1527–1530/1531], Anzio 1991
- Billi, siehe Benedettucci, 1991
- Giovanni Gaetano Bottari/Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 10 Bde., Mailand 1822–1825 (Reprint Hildesheim 1976)
- Neri di Gino Capponi, „Commentarii“, in: Ludovico A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, Mailand 1731 (Reprint 1981), XVIII, Sp. 1155–1220
- Vincenzo Cartari, *Immagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia 1647
- F. Casolini (Hg.), *I Fioretti di San Francesco*, Mailand 1926
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. F. Brunello, Vicenza 1998
- Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura [...]*, Como 1521
- Père Dan, *Le Trésor des merveilles de Fontainebleau*, Paris 1642
- Decor puellarum*, Venedig 1461
- Fioretti di San Francesco, siehe Casolini, 1926
- K. Frey (Hg.), *Il Codice Magliabechiano* [um 1537–1547], Berlin 1892 (Reprint Farnborough 1969)
- Th. Frimmel (Hg.), *Der Anonimo Morelliano* (Marcantonio Michiel's Notizia d'opere del disegno), Wien 1888
- Fulgentius Metaphoralis, siehe Liebeschütz, 1926
- Giovanni Battista Gelli, „Vite d'artisti“, in: *Archivio storico*, 17, 1896, S. 33–62
- C. E. Gilbert, *Italian Art 1400–1500. Sources and Documents*, Evanston 1980
- Paolo Giovio, „Leonardi Vincii vita“, in: P. Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento* (La letteratura italiana. Storia e testi, XXXII), 3 Bde., Mailand/Neapel 1971–1877, I, S. 7–9 [auch in Vecce, 1998, S. 355–357, und Villata, 1999, Nr. 337]
- Hieronymus, *Ausgewählte Briefe*, aus dem Lateinischen übersetzt von L. Schade, München 1936 (Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, XVI)
- Serviliano Latuada, *Descrizione di Milano*, Mailand 1738 (Reprint Mailand 1997)
- H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis*, Leipzig/Berlin 1926 (Studien der Bibliothek Warburg, IV)
- Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. v. R. P. Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1974
- V. Lorini/A. Nova/S. Feser, Giorgio Vasari, Das Leben des Leonardo da Vinci, Berlin 2006

- Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, Venedig 1494
- Luca Pacioli, *Divina proportione. Die Lehre vom Goldenen Schnitt [1509]*, hg. u. übers. v. C. Winterberg, Wien 1889
- L. v. Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Freiburg 1905
- Francesco Petrarca, *Opere*, Florenz 1975
- Plinius, *Naturkunde/Naturalis historiae*, hg. u. übers. v. R. König, München 1977
- G. Poggi (Hg.), *Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata*, Florenz 1919
- Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, 10 Bde., Florenz 1754–1762 (Reprint Rom 1972)
- Michelangelo Salvi, *Historie di Pistoia e fazioni d'Italie*, 3 Bde., Rom 1656–1662
- Giovanni Simonetta, *De gestis Francisci Sphortiae*, Mailand 1483 (auch in: *Rerum italicarum scriptores*, Bd. 21, 1732)
- G. Sironi, *Nuovi documenti riguardanti la Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci*, Florenz 1981
- Lorenzo Spirito, *L'altro Marte*, Venedig 1489
- Carlo Torre, *Il ritratto di Milano*, Mailand 1674
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani [1550]*, hg. v. L. Bellosi u. A. Rossi, Turin 1986
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori [1568]*, hg. v. G. Milanese, 9 Bde., Florenz 1906
- Vasari, siehe auch Poggi, 1919; Lorini/Nova/Feser, 2006
- E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Mailand 1999
- Gianpao Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, hg. v. P. Bongrani, Mailand 1979
- Jacobus da Voragine, *Legenda aurea*, übers. v. R. Benz, Gerlingen 1955
- Early Apprenticeship“, in: AB, 63, 1981, S. 49–62 (Ames-Lewis, 1981a)
- F. Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven/London 1981
- F. Ames-Lewis/J. Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop*, London 1983
- F. Ames-Lewis, „Leonardo's Techniques“, in: Ames-Lewis (Hg.), *Nine Lectures on Leonardo da Vinci*, London 1990, S. 32–44
- C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1804
- D. Arasse, *Leonardo da Vinci. The Rhythm of the World*, New York 1998 (zuerst Paris 1997)
- M. Aronberg Lavin, „Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism“, in: AB, 37, 1955, S. 85–101
- C. C. Bambach, „Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'La scienza del far di gruppi'“, in: ALV, 4, 1991, S. 72–98
- C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge (Mass.) 1999
- C. C. Bambach, „The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelo's Battle of Cascina“, in: *I Tatti Studies*, 8, 1999, 105–133
- C. C. Bambach (Hg.), *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, New York 2003
- C. C. Bambach, „Leonardo and drapery studies on ‚tela sottilissima de lino‘“, in: *Apollo*, 159 (503), 2004, pp. 44–55
- C. C. Bambach, *Un'eredità difficile: I Disegni ed I manoscritti di Leonardo tra mito e documento* (Lettura Vinciana 47), Florenz 2009
- C. C. Bambach, „Seeking the Universal Painter“, in: *Apollo*, 175 (595), 2012, S. 82–85
- M. Baratta, „Contributi alla storia della cartografia d'Italia III. La carta della Toscana di Leonardo da Vinci“, in: *Memorie geografiche*, 5, 1911, S. 5–76
- M. Baratta, *I disegni geografici di Leonardo da Vinci conservati nel Castello di Windsor*, Rom 1941
- P. Barolsky, „The Mysterious Meaning of Leonardo's Saint John the Baptist“, in: *Source*, 8, 1989, S. 11–15
- S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin 1961 ff.
- E. Battisti, „Le origini religiose del paesaggio veneto“, in: *Venezia Cinquecento*, 1, 1991, H. 2, S. 9–25

3. SEKUNDÄRLITERATUR

- A. Allison, „Antique Sources of Leonardo's Leda“, in: AB, 56, 1974, S. 375–384
- F. Ames-Lewis, „Drapery ‚Pattern‘ Drawings in Ghirlandaio's Workshop and Ghirlandaio's

- M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1986 (zuerst 1971)
- M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2. Aufl., Oxford 1988 (zuerst 1972)
- H. Th. Beenken, „Zur Entstehungsgeschichte der Felsgrottenmadonna in der Londoner National Gallery“, in: *Festschrift für Hans Jantzen*, hg. v. K. Bauch, Berlin 1951, S. 132–140
- S. Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris 1983
- L. Behling, „Leonardo da Vincis Botanische Studien“, in: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. S. 101–110. Weimar 1957
- W. Behringer, u. a., *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt/M. 1991
- L. Beltrami, „La Sala delle Asse nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci nel 1498“, in: *Rassegna d'arte*, 2, 1902, S. 65–68, 90–93
- L. Beltrami, „Il Musicista di Leonardo da Vinci“, in: *RV*, 2, 1906, S. 74–80
- B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938
- G. Berra, „La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento“, in: *RV*, 25, 1993, S. 159–310
- C. Bertelli, „Leonardo e l'Ultima Cena (ca. 1495–1497)“, in: *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, hg. v. E. Borsook u. F. Superbi Gioffredi, 2 Bde., Florenz 1986, S. 31–42
- L. Berti (Hg.), *La Madonna Benois di Leonardo da Vinci a Firenze. Il capolavoro dell'Ermitage in mostra agli Uffizi*, Florenz 1984
- L. Berti (Hg.), *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florenz 1979
- A. Beyer/W. Prinz (Hg.), *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, Weinheim 1987
- A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1940
- G. Boas, „The Mona Lisa in the History of Taste“, in: *Journal of the History of Ideas*, 1, 1940, S. 207–224
- P. P. Bober/R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London/Oxford 1986
- G. Bologna, *Milano e il stemma*, Mailand 1989
- G. Bora, *Due tavole leonardesche*. Nuove indagini sul Musico e sul San Giovanni dell'Ambrosiana, Vicenza 1987
- G. Bora, „Prospettiva lineare e prospettiva De Perdimenti: un dibattito sullo scorcio del Quattrocento“, in: *Paragone*, 50 (595), 1999, S. 3–45
- E. Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1967
- Th. Brachert, „Finger-Maltechnik Leonardo da Vincis“, in: *Maltechnik Restauro*, [75], 1969, S. 33–45
- Th. Brachert, „A Distinct Aspect in the Painting Technique of the Ginevra de' Benci and of Leonardo's Early Works“, in: *National Gallery of Art. Report and Studies in the History of Art*, [3], 1969 [1970], S. 85–104
- Th. Brachert, „A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper“, in: *AB*, 53, 1971, S. 461–466
- Th. Brachert, „Radiographische Untersuchungen am Verkündigungsbild von Monte Oliveto“, in: *Maltechnik Restauro*, [80], 1974, S. 177–186
- Th. Brachert, „Die beiden Felsgrottenmadonnen von Leonardo da Vinci“, in: *Maltechnik Restauro*, [83], 1977, S. 9–24
- P. Brambilla Barcilon/P. C. Marani, *Le lunette di Leonardo nel refettorio delle Grazie*, Mailand 1990
- P. Brambilla Barcilon/P. C. Marani, *Leonardo. L'ultima cena*, Mailand 1999
- H. Brammer, „Die Unterzeichnung eines Gemäldes aus dem Umkreis Leonardos“, in: *Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag*, Worms 1990, S. 169–176
- S. Braunfels-Esche, *Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk*, Stuttgart 1961.
- C. del Bravo, Rocce, „Sul significato d'un motivo in Leonardo e nei leonardeschi“, in: *AeH*, 21, 2000, S. 31–39
- H. Bredekamp, „Die Erde als Lebewesen“, in: *kritische berichte*, 9, 1981 (H.4/5), S. 5–37
- A. Brejon de Lavernée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris 1987
- C. Brewis, „Leonardo? Convince Me“, in: *The Sunday Times Magazine*, 9. Oktober 2011, S. 24–29
- D. A. Brown, „The London Madonna of the Rocks in the Light of two Milanese Adaptions“, in: *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hg. v. W. Stedman Sheard u. J. T. Paoletti, New Haven/London 1978, S. 167–177
- D. A. Brown/K. Oberhuber, „Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome“, in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, hg. v. S. Bertelli u. G. Ramakus, 2 Bde., Florenz 1978, II, S. 25–86
- D. A. Brown, „Leonardo and the Idealized Portrait in Milan“, in: *AL*, 67, 1983/1984, S. 102–116
- D. A. Brown, „Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book“, in: *AeH*, 11, 1990, S. 47–61
- D. A. Brown, *Madonna Litta* (XXIX Lettura Vinciana), Florenz 1990
- D. A. Brown, *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*, New Haven/London 1998
- D. A. Brown u. a. (Hg.), *Virtue and Beauty*. Ausst.-Kat., Washington 2001
- A. Buck, *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, München 1987
- D. Bull, „Two Portraits by Leonardo: Ginevra de' Benci and the Lady with an Ermine“, in: *AeH*, 13, 1992, S. 67–83
- J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hg. v. H. Günther, Frankfurt 1997 (zuerst 1860)
- M. Bury, „Leonardo, Non-Leonardo. The Madonna of the Yarnwinder“, in: *Apollo*, 136, 1992, S. 187–189
- V. L. Bush, „Leonardo's Sforza Monument and Cinquecento Sculpture“, in: *AL*, 50, 1978, S. 47–68
- H. C. Butters, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence 1502–1519*, Oxford 1985
- J.K. Cadogan, „Linen drapery studies by Verrocchio, Leonardo and Ghirlandaio“, in: *ZfKG*, 46, 1983, S. 27–62
- M. Calvesi, „Leda“, in: *Leonardo. La pittura*, 1985, S. 137–153
- G. Calvi, „L'adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci“, in: *RV*, 10, 1919, S. 1–44
- G. Calvi, *I Manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna 1925 (Reprint, Busto Arsizio 1982)
- W. S. Cannell, „Leonardo da Vinci. The Virgin of the Rocks. A Reconsideration of the Documents and a New Interpretation“, in: *GBA*, 104, 1984, S. 99–108
- P. J. Cardile, „Observations on the Iconography of Leonardo da Vinci's Uffizi Annunciation“, in: *Studies in Iconography*, 7–8, 1981/1982, S. 189–208
- F. Caroli, *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Mailand 1991
- E. Casalini, *Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e d'arte sulla SS. Annunziata di Firenze*, Florenz 1998
- R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Mailand 2000
- G. Castelfranco, *Studi vinciani*, Rom 1966
- A Catalogue of the Paintings at Doughty House Richmond & Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., Visconde de Monserrate*, hg. v. H. Cook, Bd. I, *Italian Schools*, hg. v. T. Borenius, London 1913
- A Catalogue of Paintings and Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury*. Compiled by Sidney Herbert Sixteenth Earl of Pembroke, London 1968
- A. Cecchi, „Una predella e altri contributi per L'adorazione dei Magi di Filippino“, in: *Gli Uffizi. Studi e ricerche*, 5, 1988, S. 59–72
- A. Cecchi, „Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle Battaglie di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio“, in: *Prospettiva*, 83–84, 1997, S. 102–115
- O. Cederlöf, „Leonardos Kampen om standaret“, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 28 (9), 1959, S. 73–98, und 30 (10), 1961, S. 61–94
- A. Chastel, *Le Madonne di Leonardo*, Florenz 1979 (XVIII Lettura Vinciana)
- A. Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance, 1280–1580*, Paris/Fribourg 1983
- A. Chastel, *La Gioconda. L'illustre incompresa*, Mailand 1989 (zuerst frz. 1988)
- M. Cianchi, *Die Maschinen Leonardo da Vincis*, Florenz 1988
- R. P. Ciardi/C. Sisi, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Florenz 1997
- K. Clark/C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 Bde., London 1968–1969 (zuerst 1935)
- M. Clayton, *Leonardo da Vinci. A Curious Vision*, London 1996
- S. Clercx-Lejeune, „Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez“, in: *Nuova*

- Rivista Musicale Italiana*, 6, 1972, S. 1–25
- G. Colalucci, „Leonardo's St. Jerome: Notes on Technique, State of Conversation and its Restoration“, in: *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*, hg. v. M. Koshikawa, Tokio 1993, S. 109–110
- J. Cox-Rearick, *La Collection de Francois Ier*, Paris 1962
- E. Cropper, „The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture“, in: *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, hg. v. M. W. Ferguson u. a., Chicago/London 1986, S. 175–190, 355–359
- J. Cunnally, „Numismatic Sources for Leonardo's Equestrian Monuments“, in: *ALV*, 6, 1993, S. 67–78
- B. F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, University Park/London 1985
- M. Dalivalle/ M. Kemp/ R. Simon, *Leonardo's Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo da Vinci at the Stuart Courts* (im Druck)
- M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1951.
- B. Degenhart, „Eine Gruppe von Gewandstudien des jungen Fra Bartolomeo“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 11, 1934, S. 222–231
- V. Delieuvin (Hg.), *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris 2012
- Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly. I. Autour de Péruçin, Filippino Lippi et Michel-Ange* [C. Lanfranc de Panthou/B. Peronnet], Paris 1995
- B. Dibner, „Maschinen und Waffen“, in: *Reti* (Hg.), 1996, S. 166–189
- L. Dimier, *Le Primaticé*, Paris 1900
- C. Dionisotti, „Leonardo uomo di lettere“, in: *Italia medioevale e umanistica*, 5, 1962, S. 183–216
- A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.
- C. Echingher-Maurach, „'Gli occhi fissi nella somma bellezza del Figliuolo'. Michelangelo im Wettstreit mit Leonardos Madonnenconcetti der zweiten Florentiner Periode“, in: *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. M. Rohlmann u. A. Thielemann, München/Berlin 2000, S. 113–150
- S. Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York etc. 1975
- S. Y. Edgerton, Jr., „The Renaissance Development of the Scientific Illustration“, in: *Science and the Arts in the Renaissance*, hg. v. J. W. Shirley u. F. D. Hoeniger, Washington etc. 1985, S. 168–197
- K. R. Eissler, *Leonardo da Vinci. Psychanalytische Notizen zu einem Rätsel*, Frankfurt 1992 (zuerst englisch 1961)
- J. Elkins, „The Case Against Surface Geometry“, in: *AH*, 14, 1991, S. 143–174
- W. A. Emboden, *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Portland 1987
- P. Emison, „Leonardo's Landscape in the Virgin of the Rocks“, in: *ZfKG*, 56, 1993, S. 116–118
- B. Fabjan/P. C. Marani (Hg.), *Leonardo. La dama con l'ermellino*, Ausst.-Kat., Rom 1998
- E. Fahy, „The earliest works of Fra Bartolomeo“, in: *AB*, 51, 1969, S. 142–154
- A. Falchetti, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza 1969 (2. Aufl. 1986)
- C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's „Paragone“: A Critical Interpretation With a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden etc. 1992
- C. J. Farago, „Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange Between Theory and Practice“, in: *AB*, 76, 1994, S. 301–330
- F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997
- F. M. Feldhaus, *Leonardo der Techniker und Erfinder*, Jena 1922
- S. Ferino-Pagden, „From Cult Images to the Cult of Images. The Case of Raphael's Altarpieces“, in: P. Humfrey/M.Kemp (Hg.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, S. 165–189
- S. Ferino-Pagden (Hg.), „La prima donna del mondo“. *Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Ausst.-Kat., Wien 1994
- G. Ferri Piccaluga, „Sofia“, in: *ALV*, 7, 1994, S. 13–42
- G. Ferri Piccaluga, „La prima versione della Vergine delle Rocce“, in: *ALV*, 7, 1994, S. 43–50
- M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Mailand/Rom 2000
- J. Fletcher, „Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci“, in: *BM*, 131, 1989, S. 811–816
- B. B. Fredericksen, „Leonardo and Mantegna in the Buccleuch Collection“, in: *BM*, 133, 1991, S. 116–118
- R. Fritz, „Zur Ikonographie von Leonardos Bacchus-Johannes“, in: *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, S. 98–101
- G. Fumagalli, *Leonardo. „Omo senza lettere“*, Florenz 1952
- L. Fusco/G. Corti, „Lorenzo de' Medici on the Sforza Monument“, in: *ALV*, 5, 1992, S. 11–32
- P. Galluzzi, „The Career of a Technologist“, in: *Leonardo. Engineer and Architect*, 1987, S. 41–109
- A. Gamberini/F. Somaini, *LEtà dei Visconti e degli Sforza: 1277–1535*, Mailand 2001
- C. Gandelmann, „Der Gestus des Zeigers“, in: *Kemp*, 1992, S. 71–93
- J. Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern 1958
- M. D. Garrard, „Who Was Ginevra de' Benci? Leonardo's Portrait and Its Sitter Recontextualized“, in: *AeH*, 27 (53) 2006, S. 23–56
- Ch. Gibbs-Smith, *Die Erfindungen von Leonardo da Vinci*, Stuttgart/Zürich 1979 (zuerst engl. 1978)
- E. Gibson, „Leonardo's Ginevra de' Benci. The Restauration of a Renaissance Masterpiece“, in: *Apollo*, 133, 1991, S. 161–165
- C. Gilbert, „Last Suppers and their Refectories“, in: *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, hg. v. Charles Trinkaus und Heiko A. Obermann, Leyden 1974, S. 371–407
- Gilbert, siehe auch 2.2. Weitere Quellen
- L. Giordano, „L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine“, in: *Artes*, 1, 1993, S. 7–33
- L. Giordano, *Ludovicus Dux: L'immagine del potere*, Vigevano 1995
- H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, Phil. Diss. 1965, New York 1977
- R. Goffen, *Icon and Vision: The Half-Length Madonna of Giovanni Bellini*, Phil. Diss., New York 1974, Ann Arbor 1976.
- L. Goldscheider, *Leonardo da Vinci. Leben und Werk, Gemälde und Zeichnungen*, Köln 1960 (zuerst engl. 1959)
- E. H. Gombrich, „Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to Their Study“, in: *Leonardo. Saggi e ricerche*, 1954, S. 199–219
- E. H. Gombrich, „Leonardo's Method of Working out Compositions“, in: Gombrich, *Norm and Form*, Oxford 1966, S. 58–63 (zuerst französisch 1954)
- E. H. Gombrich, „The Form of Movement in Water and Air“, in: Gombrich, 1976, S. 39–56
- E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, London 1976 (Gombrich 1976a)
- E. H. Gombrich, „Ideal and Type in Italian Renaissance Painting“, in: Gombrich, *New Light on Old Masters*, Oxford 1986, S. 89–124
- M. Goukowsky, „Du nouveau sur Léonard de Vinci. Léonard et Janus Lascaris“, in: *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 19, 1957, S. 7–13
- C. Gould, „The Newly-Discovered Documents Concerning Leonardo's Virgin of the Rocks and their Bearing on the Problem of the Two Versions“, in: *AeH*, 2, 1981, S. 73–76
- C. Gould, „La Vergine delle Rocce“, in: *Leonardo. La pittura*, 1985, S. 56–63
- C. Gould, „Leonardo's Madonna of the Yarnwinder. Revelations of Reflectogram Photography“, in: *Apollo*, 136, 1992, 365, S. 12–16
- C. Gould, „The Early History of Leonardo's Vierge aux Rochers“, in: *GBA*, 124, 1994, S. 216–222
- G. Gronau, „Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 23, 1912, S. 253–259
- S. Grossman, „The Madonna and Child with a Pomegranate and Some Paintings from the Circle of Verrocchio“, in: *National Gallery of Art. Report and Studies in the History of Art*, [2], 1968, S. 47–69
- J. Guiffrey, „La Collection de M. Gustave Dreyfus II“, in: *Les artes*, [17], 1908, Fasc. 71, S. 2015
- J. Guillaume, „Leonardo and Architecture“, in: *Leonardo. Engineer and Architect*, 1987, S. 207–286
- M. A. Gukovskij, *Madonna Litta* [russisch], Moskau 1959.
- S. Hager (Hg.), *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*, Washington 1992
- N. Hamilton, *Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo*, Straßburg 1901
- E. Harding/A. Braham u. a., „The Restoration of the Leonardo Cartoon“, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 13, 1989, S. 4–27
- J. B. Harley/D. Woodward (Hg.), *The History of Cartography I*, Chicago/London 1987

- F. Hartt, „Leonardo and the Second Florentine Republic“, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, 44, 1983, S. 95–116
- R. Hatfield, „The Compagnia de' Magi“, in: *JWCI*, 33, 1970, S. 107–161
- R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content*, Princeton 1976
- R. Hatfield, *The Three Mona Lisas*, Mailand 2014
- G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Werke, XII), 4. Aufl., Frankfurt 1995 (zuerst 1832–1845)
- J. S. Held, Rubens. *Selected Drawings*, 2. Aufl., Oxford 1986
- [P. Hendy], *National Gallery Catalogues. Acquisitions 1953–1962*, London o. J. [1963]
- V. Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995
- L. H. Heydenreich, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's*, Leipzig 1929
- L. H. Heydenreich, „La Sainte-Anne de Léonard de Vinci“, in: *GBA*, 10, 1933, 205–219 (auch in Heydenreich, 1988, S. 13–22)
- L. H. Heydenreich, „Vier Bauvorschlage Lionardo da Vincis an Sultan Bajezid II.“, in: Heydenreich, 1988, S. 53–60 (zuerst 1952 in den Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, Göttingen, philosophisch-Historische Klasse, Nr. 1)
- L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Basel 1953
- L. H. Heydenreich, „Leonardos Salvator Mundi“, in: *RV*, 20, 1964, S. 83–109
- L. H. Heydenreich, „Bemerkungen zu den Entwürfen Leonardos für das Grabmal Gian Giacomo Trivulzios“, in: Heydenreich, 1988, S. 123–134 (zuerst 1965 in der Festschrift Th. Müller)
- L. H. Heydenreich, *Invito a Leonardo. L'ultima Cena*, Mailand 1982 (zuerst engl. 1974)
- L. H. Heydenreich, „La Madonna del Garofano“, in: *Leonardo. La pittura*, 1985, S. 29–45
- L. H. Heydenreich, *Leonardo-Studien*, hg. v. G. Passavant, München 1988
- L. H. Heydenreich, „Der Festungsbaumeister“, in: Reti (Hg.), 1996, S. 136–165
- R. Hiller von Gaertringen, *Raffaels Lernerfahrung in der Werkstatt Peruginos. Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*, München 1999
- R. Hiller von Gaertringen, „Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop“ [Rez. v. Bambach, 1999], in: *Apollo*, 153, 2001 (H.3), S. 53–54
- P. Hills, „Leonardo and Flemish Painting“, in: *BM*, 122, 1980, S. 609–615
- A. M. Hind, „A Chiaroscuro Woodcut after Leonardo da Vinci“, in: *BM*, 91, 1949, S. 164–165
- Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, 1503–1534*, Ausst.-Kat., Bonn 1998
- B. Hochstetler Meyer, „Louis XII, Leonardo, and the Burlington House Cartoon“, in: *GBA*, 86, 1975, S. 105–109
- B. Hochstetler Meyer, „Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan“, in: *MKIF*, 34, 1990, S. 279–294
- V. Hoffmann, „Leonardos Ausmalung der Sala delle Asse im Castello Sforzesco“, in: *MKIF*, 16, 1972, S. 51–62
- W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven/London 1993
- Ch. Hope, „The Wrong Leonardo“, in: *The New York Review of Books*, 9. Februar 2012
- H. Horne, *The Life of Leonardo da Vinci by Giorgio Vasari*, London 1903
- M. Hours, „Étude analytique des tableaux de Léonard de Vinci au Laboratoire du Musée du Louvre“, in: *Leonardo. Saggi e ricerche*, 1954, S. 13–25
- M. Hours, „A propos de l'examen au laboratoire de la Vierge aux Rochers et du Saint Jean-Baptiste de Léonard“, in: *RV*, 19, 1962, S. 123–128
- Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat., Florenz 1992
- C. A. Isermeyer, „Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den großen Ratssaal in Florenz“, in: *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, München 1964, S. 83–130
- B. Jestaz, „François Ier, Salai et les tableaux de Léonard“, in: *Revue de l'art*, 126, 1999, S. 68–72
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florenz 1952
- G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz 1965
- Th. da Costa Kaufmann, „The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection“, in: *JWCI*, 38, 1975, S. 258–287
- K. D. Keele, *Leonardo da Vinci's Elements of the Science of Man*, New York/London etc. 1983
- H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1908–1909
- L. Keith/A. Roy, „Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo“, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 17, 1996, S. 4–19
- M. Kemp, „Il concetto dell'anima' in Leonardo's Early Skull Studies“, in: *JWCI*, 34, 1971, S. 115–134
- M. Kemp, „Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies“, in: *JWCI*, 35, 1972, S. 200–225.
- M. 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*, hg. v. C. H. Clough, New York 1976, S. 311–323
- M. Kemp/A. Smart, „Leonardo's Leda and the Belvedere River-Gods“, in: *AH*, 3, 1980, S. 182–193
- M. Kemp, „Leonardo da Vinci. Science and the Poetic Impulse“, in: *The Royal Society of the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce Journal*, 133, 1983, fasc. 5343, S. 196–214
- M. Kemp, *Leonardo e lo spazio dello scultore*, Florenz 1988
- M. Kemp/J. Roberts (Hg.), *Leonardo da Vinci*, Ausst.-Kat., London 1989
- M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990
- M. Kemp (Hg.), *Leonardo da Vinci. The Mystery of the „Madonna of the Yarnwinder“*, Edinburgh 1992
- M. Kemp, „From Scientific Examination to the Renaissance Art Market: The Case of Leonardo da Vinci's Madonna of the Yarnwinder“, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 24, 1994, S. 259–274.
- M. Kemp, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997
- M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006 (zuerst 1981)
- Kemp, siehe auch 2.1. Leonardo
- W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, 2. Aufl., Berlin 1992
- M. Keynes, „The Iconography of Leonardo's London Cartoon“, in: *GBA*, 117, 1991, S. 147–158
- D. Kiang, „Gasparo Visconti's Pasitea and the Sala delle Asse“, in: *ALV*, 2, 1989, S. 101–109
- W. Köhler, „Michelangelos Schlachtkarton“, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der kaiserlich-königlichen Zentralkommission*, 1, 1907, S. 115–172
- S. Kress, *Das autonome Porträt in Florenz*, Phil. Diss., Gießen 1995
- S. Kress, „Memlings Triptychon des Benedetto Portinari und Leonardos Mona Lisa – Zur Entwicklung des weiblichen Dreiviertelporträts im Florentiner Quattrocento“, in: Ch. Kruse/F. Thürlemann (Hg.), *Porträt – Landschaft – Intérieur. Jan van Eyckes Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 219–235
- A. Kreul, *Leonardo da Vincis Hl. Johannes der Täufer. Sinnliche Gelehrsamkeit oder androgynes Ärgernis? Osterholz-Scharmbeck 1992*
- E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M. 1980 (zuerst 1934)
- P. O. Kristeller, *Humanismus und Renaissance*, 2 Bde., München 1976
- H. Kühn, „Naturwissenschaftliche Untersuchung von Leonardos Abendmahl in Santa Maria delle Grazie in Mailand“, in: *Maltechnik Restaura*, 91 (4), 1985, S. 24–51
- R. Kultzen, *Alte Pinakothek München. Katalog V. Italienische Malerei*, München 1975
- T. K. Kustodieva, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Italian Painting. Thirteenth to Sixteenth Centuries*, Florenz 1994
- M. W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leiden 1994.
- K. Kwiatkowski, „La Dame à l'Hermine“ de Léonard de Vinci. *Étude technologique*, Breslau 1955
- L'Annunciazione di Leonardo. La montagna sul mare*, hg. v. A. Natali, o. O. 2000 [2001]
- D. Laurenza, „De figura umana“. *Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001
- J. M. Lehmann, *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe. Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Fridingen 1908
- I Leonardeschi ai raggi „X“*, hg. v. M. P. Garberi, Mailand 1972
- Leonardo da Vinci*, New York o. J. [ca. 1965] (zuerst Novara 1939)
- Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien*, Ausst.-Kat., München/Paris/London 1989
- Leonardo da Vinci. Engineer and Architect*, Ausst.-Kat., Montreal 1987
- Leonardo da Vinci. Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Cast-*

- le, Ausst.-Kat., Stuttgart/Zürich 1983
- Leonardo da Vinci's Sforza Monument Horse. *The Art and the Engineering*. Edited by D. Cole Ahl, London 1995
- Leonardo e il mito di Leda, hg. v. G. dalli Regoli, R. Nanni u. A. Natali, Ausst.-Kat., Vinci 2001
- Leonardo e l'età della ragione, hg. v. E. Bellone u. P. Rossi, Mailand 1982
- Leonardo e l'incisione. *Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, hg. v. C. Alberici, Ausst.-Kat., Mailand 1984
- Leonardo & Venezia, Ausst.-Kat., Mailand 1992
- Leonardo e le vie d'acqua, Ausst.-Kat., Florenz 1983
- Leonardo. *La pittura*, hg. v. M. Alpatov, D. Arasse u. a., 2. Aufl., Florenz 1985 (zuerst 1977)
- Leonardo. *Saggi e ricerche*, Rom 1954
- M. Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci. Vorschläge zur Rekonstruktion*, Quakenbrück 1935
- F. Leverotti, „La crisi finanziaria del ducato di Milano alla fine del Quattrocento“, in: *Milano nell'età di Lodovico il Moro*. Atti del convegno internazionale 1983, 2 Bde., Mailand 1983, II, S. 585–632
- M. Levi d'Ancona, „La Vergine delle Rocce di Leonardo: studio iconografico delle due versioni di Parigi e di Londra“, in: *AL*, I, 1955, S. 98–104
- M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, o. O. 1957
- J. Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln 1997
- R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford 1986
- D. C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt/M. 1987 (zuerst engl. 1976)
- K. Lippincott, „The Art of Cartography in Fifteenth-Century Florence“, in: *Lorenzo the Magnificent. Culture and Politics*, hg. v. M. Mallet u. N. Mann, London 1996, S. 131–149
- M. Lisner, „Leonardos Anbetung der Könige. Zum Sinngehalt und zur Komposition“, in: *ZfKG*, 44, 1981, S. 201–242
- P. O. Long, „Picturing the Machine: Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci in the 1490s“, in: *Picturing Machines 1400–1700*, hg. v. Wolfgang Lefèvre, Cambridge 2004, S. 117–141
- Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, hg. v. M. Gregori u. a., Ausst.-Kat., Florenz/Mailand 1992
- F. Malaguzzi-Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, 4 Bde., Mailand 1915–1923
- É. Mâle, „Les Rois mages et le drame liturgique“, in: *GBA*, 4, 1910, S. 261–270
- P. C. Marani, *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Florenz 1984
- P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Florenz 1987
- P. C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989
- P. C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Mailand 1990
- P. C. Marani, „I dipinti di Leonardo, 1500–1507. Per una cronologia“, in: Hager (Hg.), 1992, S. 1–28
- P. C. Marani, „Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino“, in: *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Mailand 1998, S. 275–300
- P. C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Mailand 1999.
- A. Marinoni, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Florenz 1954
- J. R. Mariotti, *Mona Lisa. La 'Gioconda' del Magnifico Giuliano*, Florenz 2009
- G. Martelli, „Il refettorio di Santa Maria delle Grazie in Milano e il restauro di Luca Beltrami nell'ultimo decennio dell'Ottocento“, in: *Bollettino d'arte*, 65, 1980, S. 55–72
- I. Marzik, „Die Gestik in der Storia Leon Battista Albertis“, in: Beyer/Prinz (Hg.), 1987, S. 277–288
- R. McMullen, *Mona Lisa. The Picture and the Myth*, London 1976
- J. Meder, *Die Handzeichnung*, Wien 1919
- P. Meller, „La Battaglia d'Anghiari“, in: *Leonardo. La pittura*, 1985, S. 130–136
- Ch. Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento*, Berlin 2001
- J. Meyer/W. v. Bode, *Königliche Museen. Gemäldegalerie. Beschreibendes Verzeichnis*, Berlin 1878
- J. Meyer zur Capellen, *Raphael in Florenz*, München/London 1996
- J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, I, Landshut 2001
- P. Micheli, „Alla ricerca della prima sala“, in: *Notiziario del Comune [di Firenze]*, Nr. 3/4, 1971, S. 20–22
- K. Moczulska, „Najpiekniejsza Gallerani i najdoskolajsza Gallen w portrecie namalowanym przez Leonarda da Vinci (The Most Graceful and the Most Exquisite gallée in the Portrait of Leonardo da Vinci)“, in: *Folia historiae artium*, I, 1995, S. 55–76 (polnisch), 77–86 (englisch)
- D. D. Modestini, „The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci“, in: *Leonardo da Vinci's Technical Practice*, hg. v. M. Menu, Paris 2014, S. 139–151
- J.-P. Mohan (Hg.), *Im Herzen der Mona Lisa. Dekodierung eines Meisterwerks*, München 2006
- E. Möller, „Leonardo's Madonna with the Yarnwinder“, in: *BM*, 49, 1926, S. 61–68
- E. Möller, „Leonardos Madonna mit der Nelke in der Älteren Pinakothek“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12, 1937, S. 5–40
- E. Möller, „Leonardos Bildnis der Ginevra dei Benci“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12, 1937/1938, S. 185–209
- E. Möller, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Baden-Baden 1952
- B. Morley, „The Plant Illustrations of Leonardo da Vinci“, in: *BM*, 121, 1979, S. 553–560
- P. L. Mulas, „Cum aparatu ac triumpho quo pagina in hac licet aspicere“. Investitura ducale di Ludovico Sforza, il messale Arcimboldi e alcuni problemi di miniatura Lombarda“, in: *Artes*, 2, 1994, S. 5–38
- P. Müller-Walde, „Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci“, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstanmlungen*, 18, 1897, S. 92–169 [I–II]; 19, 1898, S. 225–266 [III–IV]; 20, 1899, S. 54–116 [V–VII]
- E. J. Mundy, „Porphyry and the Posthumous Fifteenth Century Portrait“, in: *Pantheon*, 46, 1988, S. 37–43
- A. Nagel, „Leonardo and sfumato“, in: *RES. anthropology and aesthetics*, 24, 1993, S. 7–20
- A. Natali, „Lo Sguardo degli angeli. Tragitto indiziario per il Battesimo di Cristo di Verrocchio e Leonardo“, in: *MKIF*, 42, 1998, S. 252–273
- A. Natali, „Il tempio e la radice“, in: E. Cropper (Hg.), *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Bologna 1994, S. 147–156
- J. Nathan, „Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the Saint Anne“, in: *MKIF*, 36, 1992, S. 85–102
- J. Nathan, *The Working Methods of Leonardo da Vinci and Their Relation to Previous Artistic Practice*, Phil. Diss., London (Courtauld Institute of Art) 1995
- J. Nathan, „Kunst und Naturbetrachtung. Funktionale Bildformeln im Werk Leonardos“, in: F. Fehrenbach (Hg.), *Leonardo da Vinci*, München 2002
- J. Nathan, „Grammatik der Erfindung. Zur künstlerischen Arbeitsmethode bei Leonardo da Vinci“, in: Leonardo da Vinci all'Europa. Einem Mythos auf den Spuren (Romanice Bd. 22), hg. v. M. Huberty/R. Ubbidente, Berlin 2005, S. 35–57
- J. Nathan/F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Das zeichnerische Werk*, Köln 2014
- J. Nelson, „The High Altarpiece of SS. Annunziata in Florence: History, Form, and Function“, in: *BM*, 139, 1997, S. 84–94
- G. Neufeld, „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction“, in: *AB*, 31, 1949, S. 170–183
- A. Nova, „Die Legende des Künstlers: Beuys und Leonardo“, in: *Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat. München/Berlin, 1999, S. 59–69
- A. Nova, „La dolce morte“. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis als Erkenntnisinstrumente und reflektierte Kunstpraxis“, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 9, 2005, S. 136–163
- C. D. O'Malley/J. B. de C. M. Saunders, *Leonardo da Vinci on the Human Body*, New York 1952
- H. Ost, *Leonardo-Studien*, Berlin/New York 1975
- H. Ost, *Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlin 1980
- A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956
- A. Ottino della Chiesa, *Leonardo da Vinci*, Mailand 1967
- W. u. E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 6 Bde., Frankfurt/M. 1940–1954
- E. Panofsky, „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1921, S. 188–219
- E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1962 (zuerst 1939)
- G. Passavant, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf 1959

- G. Passavant, *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London 1969
- C. Pedretti, *Studi vinciani*, Genf 1957
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, London 1957 (Pedretti, 1957a)
- C. Pedretti, „A Ghost Leda“, in: RV, 20, 1964, S. 379–383
- C. Pedretti, „A Sonnet by Giovan Paolo Lomazzo on the Leda of Leonardo“, in: RV, 20, 1964, S. 374–378
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, London 1965 (zuerst 1964)
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*, Florenz 1968
- C. Pedretti, „The Burlington House Cartoon“, in: BM, 110, 1968, S. 22–28
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge (Mass.) 1972
- C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, New York/London 1973
- C. Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977
- C. Pedretti, *Leonardo da Vinci Architekt*, Stuttgart/Zürich 1980 (zuerst ital. 1978)
- C. Pedretti, „Leonardo dopo Milano“, in: Vezzosi, 1983, S. 43–59
- C. Pedretti, *Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle*, Washington 1983 (Pedretti, 1983a)
- C. Pedretti, *Leonardo. Il Codice Hammer e la Mappa di Imola*, Florenz 1985
- C. Pedretti, „Leonardo at the Städel Museum“, in: ALV, 2, 1989, S. 166–167
- C. Pedretti, „La dama dell'ermellino come allegoria politica“, in: *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, hg. v. S. Rota Ghibaudi u. a., I, Mailand 1990, S. 161–181
- C. Pedretti, „Mirator veterum“, in: ALV, 4, 1991, S. 253–255
- C. Pedretti, „The Mysteries of a Leonardo Madonna, mostly Unsolved“, in: ALV, 5, 1992, S. 169–175
- C. Pedretti, „Leonardo in Sweden“, in: ALV, 6, 1993, S. 200–211.
- C. Pedretti/J. Roberts (Hg.), *Leonardo da Vinci. Drawings of Horses and Other Animals from the Royal Library at Windsor Castle*, New York 1984
- A. Perrig, „Leonardo: Die Anatomie der Erde“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 25, 1980, S. 51–80
- A. Perrig, „Masaccios Trinità und der Sinn der Zentralperspektive“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, 1986, S. 11–43
- U. Pfisterer, „Künstlerische ‚potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 107–148.
- F. Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vincis modello zu seinem Wandgemälde der ‚Anghiarischlacht‘*, München 1995
- A. Pizzorusso, „Leonardo's Geology: A Key to Identifying the Works of Boltraffio, D'Oggiono and Other Artists“, in: RV, 27, 1997, S. 357–371
- Poggi, siehe 2.2. Weitere Quellen
- F. Polcri (Hg.), *Una Battaglia nel Mito*, Florenz 2002
- J. Polzer, „The Perspective of Leonardo Considered as a Painter“, in: M. Dalai Emiliani (Hg.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florenz 1980, S. 233–247
- J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966
- A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci With a New Introductory Essay by M. Kemp*, London 1994 (zuerst 1946)
- A. E. Popham/P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 2 Bde, London 1950
- A. E. Popp, *Leonardo da Vinci: Zeichnungen*, München 1928
- H. Posse, *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog. Erste Abteilung. Die Romanischen Länder*, Berlin 1909
- A. Prater, „Sehnsucht nach dem Chaos. Versuch über das Sfumato der Mona Lisa“, in: *Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*, hg. v. J. Kirschenmann u. a., Weimar 1999, S. 89–105
- Prima di Leonardo. Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento*, hg. v. P. Galluzzi, Mailand 1991
- Raffaello a Firenze*, Ausst.-Kat., Florenz 1984
- K. M. Reeds, „Leonardo da Vinci and Botanical Illustration. Nature Prints, Drawings, and Woodcuts ca. 1500“, in: *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550*, hg. v. Jean A. Givens, Aldershot etc. 2006, S. 205–237
- G. dalli Regoli, *Mito e scienza nella ‚Leda‘ di Leonardo (XXX Lettura Vinciana)*, Florenz 1991
- G. dalli Regoli, „Leonardo e Michelangelo: il tema della Battaglia agli inizi del Cinquecento“, in: ALV, 7, 1994, S. 98–106
- S. V. Reit, *The Day They Stole the Mona Lisa*, New York 1981
- Renaissance Engineers from Brunelleschi to Leonardo da Vinci*, Ausst.-Kat., hg. v. P. Galluzzi, Florenz 1996
- L. Reti (Hg.), *Leonardo. Künstler, Forscher, Magier*, Köln 1996
- S. de Ricci, *Description raisonnée de peintures du Louvre*, Paris 1913
- E. F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/London 1985
- I. A. Richter, *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, London 1949
- D. Rigaux, *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les primitifs italiens (1250–1497)*, Paris 1989
- Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'architettura*, Ausst.-Kat., Mailand 1994.
- Ch. Robertson, „Leonardo da Vinci“, in: BM, 154, 2012, S. 132–133
- D. Robertson, „In Foraminibus Petrae: A Note on Leonardo's Virgin of the Rocks“, in: *Renaissance News*, 7, 1954, S. 92–95
- M. Rosheim, *Leonardo's Lost Robots*, Berlin etc. 2006
- M. Rossi/A. Rovetta, *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Mailand 1988
- M. Rossi/A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Mailand 1997
- P. Rubin, „Commission and Design in Central Italian Altarpieces c. 1450–1550“, in: E. Borsook/F. Superbi Gioffredi (Hg.), *Italian Altarpieces 1250–1550. Function and Design*, Oxford 1994, S. 201–230
- N. Rubinstein, „Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence“, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfgang Prinz*, hg. v. R. Kecks, Berlin 1991, S. 275–285
- J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993
- J. Rudel, „Bacco e San Giovanni Battista“, in: *Leonardo. La pittura*, 1985, S. 121–128
- M. Rzepinska, „Light and Shadow in the Late Writings of Leonardo da Vinci“, in: RV, 19, 1962, S. 259–266
- A. Salzer, *Die Beinamen Mariens in der deutschen Literatur und der lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893
- D. Sassoon, *Leonardo and the Mona Lisa Story: The History of a Painting Told in Pictures*, London 2006
- C. Scaillièrez, „La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne de Léonard de Vinci: questions et hypothèses“, in: *Au Louvre avec Viviane Forester*, Paris 2000, S. 31–55
- C. Scaillièrez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris 2003
- M. Schapiro, „Leonardo and Freud: An Art-Historical Study“, in: *Journal of the History of Ideas*, 17, 1956, S. 147–178
- A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1935
- M. Schneider, 2000, siehe 2.1. Leonardo, *Der Vögel Flug*
- R. Schofield, „Amadeo, Bramante and Leonardo and the ‚tiburio‘ of Milan Cathedral“, in: ALV, 2, 1989, S. 68–100
- R. Schofield, „Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques“, in: ALV, 4, 1991, S. 111–157
- K. Schreiner, „Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von Mariä Verkündigung“, in: H. Keller/J. Wollasch (Hg.), *Frühmittelalterliche Studien* (24. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster), Berlin/New York 1990, S. 314–368
- A. Schug, „Zur Ikonographie von Leonardos ‚Londoner Karton‘“, in: *Pantheon*, 26, 1968, S. 446–455. und ebd., 27, 1969, S. 24–35
- D. Sadini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia fra Quattrocento e Cinquecento*, Mailand 1989
- W. v. Seidlitz, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, 2 Bde., Berlin 1909
- M. Sérullaz (Hg.), *Le XVIe Siècle Européen. Dessins du Louvre*, Paris 1965.
- Lo sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il ‚Battesimo di Cristo‘*, hg. v. A. Natali, o. O. 1998
- F. R. Shapley, *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, Washington 1979
- J. Shearman, „Leonardo's Colour and Chiaroscuro“, in: ZfKG, 25, 1962, S. 13–47
- J. Shearman, *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992

- J. Shell/G. Sironi, „Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine“, in: *AeH*, 13, 1992, S. 47–66
- J. Shell/G. Sironi, „Salai and Leonardo's Legacy“, in: *BM*, 133, 1991, S. 95–108
- J. Shell/G. Sironi, „Un nuovo documento di pagamento per la Vergine delle Rocce di Leonardo“, in: „*Hostinato rigore*“. *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, hg. v. P. C. Marani, Mailand 2000, S. 27–31
- R. Simon, Official Press Release „Salvator Mundi“, 7.7.2011, http://www.robertsimon.com/pdfs/Leonardo_PressRelease_Long.pdf, Zugriff 25.2.2017
- G. Sironi, *Nuovi documenti riguardanti la Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci*, Florenz 1981
- W. Smith, „Observations on the Mona Lisa Landscape“, in: *AB*, 67, 1985, S. 183–199
- C. H. Smyth, „Venice and the Emergence of the High Renaissance in Florence: Observations and Questions“, in: C. Bertelli (Hg.), u. a., *Florence and Venice: Comparisons and Relations*, Florenz 1979, S. 209–249
- J. Snow Smith, *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Seattle 1982
- J. Snow Smith, „An Iconographic Interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks (Louvre)“, in: *AL*, 67, 1983, S. 134–142
- J. Snow Smith, „Leonardo's Virgin of the Rocks (Musée du Louvre): A Franciscan Interpretation“, in: *Studies in Iconography*, 11, 1987, S. 35–94
- E. Solmi, *Scritti Vinciani* (Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi), Florenz 1976 (zuerst 1908–1911)
- H. von Sonnenburg, *Raphael in der Alten Pinakothek*, München 1983
- C. Starnazzi (Hg.), *La „Madonna dei Fusi“ di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore*, Ausst.-Kat., Arezzo 2000
- C. Starnazzi, Leonardo cartografo, Florenz 2003
- R. Stefaniak, „On Looking into the Abyss: Leonardo's Virgin of the Rocks“, in: *Konsthistorisk tidskrift*, 66, 1997, S. 1–36
- L. Steinberg, „Leonardo's Last Supper“, in: *Art Quarterly*, 36, 1973, S. 297–410
- K. T. Steinitz, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* (IX Lettura Vinciana), Florenz 1970
- Ch. Sterling, „Fighting Animals in the Adoration of the Magi“, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, 1974, S. 350–359
- Ch. Sterling, *The Master of Claude, Queen of France*, New York 1975
- R. S. Stites, *The Sublimations of Leonardo da Vinci*, Washington 1970
- V. I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999
- D. Strong, „The Triumph of Mona Lisa: Science and Allegory of Time“, in: *Leonardo e l'età della ragione*, 1982, S. 255–278
- W. Suida, „Leonardo's Activity as a Painter“, in: *Leonardo. Saggi e ricerche*, S. 315–329
- W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929
- D. Summers, „Maniera' and Movement: The ‚Figura Serpentinata‘“, in: *Art Quarterly*, 35, 1972, S. 269–301
- K. F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937
- C. Syre (Hg.), *Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke*, München 2006
- L. Syson/L. Keith (Hg.), *Leonardo: Painter at the Court of Milan*, London 2011
- L. Syson/R. Billinge, „Leonardo da Vinci's Use of Underdrawing in the ‚Virgin of the Rocks‘ in the National Gallery and ‚St. Jerome‘ in the Vatican“, in: *BM*, 147, 2005, S. 450–463
- H. Tanaka, „Leonardo's Isabella d'Este. A New Analysis of the Mona Lisa in the Louvre“, in: *Istituto Giapponese di Cultura in Roma. Annuario*, 13, 1976–1977, S. 23–35
- H. Tanaka, *Leonardo da Vinci. La sua arte e la sua vita*, Suwa 1983
- H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Essen o. J. (zuerst 1885)
- P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester 1997
- Ch. de Tolnay, „Remarques sur La Joconde“, in: *La Revue des Arts*, 2, 1952, S. 18–26
- Ch. de Tolnay, *Michelangelo I. The Youth of Michelangelo*, Princeton 1969
- G.-B. de Toni, *Le piante e gli animali in Leonardo da Vinci*, Bologna 1922
- P. Tonini, *Il santuario della Santissima Annunziata di Firenze*, Florenz 1876
- H. Travers Newton/J. R. Spencer, „On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari“, in: *AB*, 64, 1982, S. 45–52
- R. C. Trexler, *The Journey of the Magi. Meanings in the History of a Christian Story*, Princeton 1997
- C. A. Truesdell, „Fundamental Mechanics in the Madrid Codices“, in: *Leonardo e l'età della ragione*; E. Belloni and P. Rossi (Hg.), Mailand, 1982, S. 309–324
- R. A. Turner, *Inventing Leonardo*, Berkeley/Los Angeles 1992
- A. Uccelli, *I libri del volo di Leonardo da Vinci*, Mailand 1952
- C. Vecce, *Leonardo*, Rom 1998
- P. L. de Vecchi, „Iconografia e devozione dell'Immacolata in Lombardia“, in: *Zenale e Leonardo*, 1982, S. 254–257.
- J. Vegh, „Mediatix omnium gratiarum. A Proposal for the Interpretation of Leonardo's Virgin of the Rocks“, in: *Arte cristiana*, 80, 1992, S. 275–286
- K. H. Veltman, *Studies on Leonardo da Vinci I. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986
- P. Venturoli, „Lancona dell'immacolata concezione di San Francesco Grande a Milano“, in: *Giovanni Antonio Amadeo*, hg. v. J. Shell u. L. Castelfranchi, Mailand 1993, S. 421–437
- E. Verga, *Bibliografia vinciana 1493–1930*, 2 Bde., Bologna 1931 (Reprint 1970)
- A. Vezzosi (Hg.), *Leonardo dopo Milano. La madonna dei fusi (1501)*, Florenz 1982.
- A. Vezzosi (Hg.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma*, Florenz 1983
- F. Viatte, *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris 1999
- F. Viatte/V. Forcione (Hg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Paris 2003
- E. Villata, „Il San Giovanni Battista di Leonardo: un'ipotesi per al cronologia e la committenza“, in: *RV*, 27, 1997, S. 187–236
- E. Villata, „Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo“, in: *RV*, 28, 1999, S. 123–158
- F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Louvre*, 1. Serie, Paris 1849
- M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, Princeton 1981 (zuerst dt. 1938)
- J. Walker, „Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci“, in: *National Gallery of Art. Report and Studies in the History of Art 1967*, [2], 1968, S. 1–38
- M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985
- J. Wasserman, „Michelangelo's Virgin and Child with Saint Anne at Oxford“, in: *BM*, 111, 1969, S. 122–131
- J. Wasserman, „A Re-discovered Cartoon by Leonardo da Vinci“, in: *BM*, 112, 1970, S. 194–204
- J. Wasserman, „The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon“, in: *AB*, 53, 1971, S. 312–325
- J. Wasserman, „Reflections on the Last Supper of Leonardo da Vinci“, in: *AL*, 66, 1983, S. 15–34
- J. Wasserman, *Leonardo da Vinci*, New York 1984 (zuerst 1975)
- W. J. Wegener, *Mortuary Chapels of Renaissance Condottieri*, Phil. Diss., Princeton 1989
- K. Weil Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art: 1515–1550*, New York 1974
- E. S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven/London 1995
- M. Wiemers, *Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490*, München/Berlin 1996
- J. Wilde, „The Hall of the Great Council of Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, S. 65–81
- R. u. M. Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989
- H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410–1461*, Oxford 1980
- Ch. Wolters, „Über den Erhaltungszustand der Leonardobilder des Louvre“, in: *Kunstchronik*, 5, 1952, S. 135–144
- J. Woods-Marsden, „Portrait of a Lady, 1430–1520“, in: *Brown*, 2001, S. 63–87
- C. Yriarte, „Les Relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci“, in: *GBA*, 37, 1888, S. 118–131
- Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Ausst.-Kat., Mailand 1982
- F. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, Worms 1987
- F. Zöllner, „Rubens Reworks Leonardo: The Fight for the Standard“, in: *ALV*, 4, 1991, S. 177–190
- F. Zöllner, „Ogni pittore dipinge sé“. Leonardo on „automimesis“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana*, Rom 1989, hg. v. M. Winner, Weinheim 1992, S. 137–160
- F. Zöllner, „Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo“, in: *GBA*, 121, 1993, S. 115–138
- F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt*

Register

- der *Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte*, Frankfurt/Main 1994
- F. Zöllner, „Karrieremuster: Das malerische Werk Leonardo da Vincis im Kontext der Auftragsbedingungen“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 2, 1995, S. 57–73
- F. Zöllner, „John F. Kennedy and Leonardo’s Mona Lisa: Art as the Continuation of Politics“, in: W. Kersten (Hg.), *Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O. K. Werckmeister*, Zürich 1997, S. 466–479
- F. Zöllner, *La „Battaglia di Anghiari“ di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica* (XXXVII Lettura Vinciana), Florenz 1998
- F. Zöllner, „Leonardo da Vinci: Die Geburt der ‚Wissenschaft‘ aus dem Geiste der Kunst“, in: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*, Ausst.-Kat., München/Berlin 1999
- F. Zöllner, „Leonardo da Vinci’s Portraits: Ginevra de’ Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronnière and Mona Lisa“. In: Rafaël i Jęgo Spadkobiercy. Portret Klasyczny w Sztuce Nowożytniej Europy. Toruń 2003 (Sztuka i kultura, 4), S. 157–183
- F. Zöllner, „Il paesaggio di Leonardo fra scienza e simbolismo religioso“, in: *Raccolta Vinciana*, 31, 2005 [2006], S. 231–256
- F. Zöllner, „Leonardo und Michelangelo: vom Auftragskünstler zum Ausdruckskünstler“, in: *Leonardo da Vinci all’Europa. Einem Mythos auf den Spuren* (Romanice, Bd. 22), hg. v. Maren Huberty/Roberto Ubbidiente, Berlin 2005, S. 131–167
- F. Zöllner, *From the Face to the Aura. Leonardo da Vinci’s Sfumato and the History of Female Portraiture, Inventing Faces. Rhetoric of Portraiture between Renaissance and Modernism*, hg. v. M. Körte u.a., München 2013, S. 67–83
- V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, Cambridge (Mass.) 1968 (zuerst russisch 1962)
- 4. BIBLIOGRAFIEN**
- E. Verga, *Bibliografia vinciana 1493–1930*, 2 Bde., Bologna 1931 (Reprint 1970)
- L. H. Heydenreich, „Leonardo-Bibliographie, 1939–1952“, in: *ZfKG*, 15, 1952, S. 195–200
- Leonardo da Vinci*, New York o. J. [ca. 1965] (zuerst Novara 1939), S. 527–534
- A. M. Brizio, „Rassegna degli studi Vinciani dal 1952 al 1968“, in: *L’arte*, 1, 1968, S. 107–120
- A. Lorenzi/P. C. Marani, *Bibliografia Vinciana 1964–1979*, Florenz 1982.
- M. Guerrini, „Bibliografia leonardiana“, in: *RV*, 22, 1987, S. 389–573; 23, 1989, S. 307–376; 24, 1992, S. 335–384; 25, 1993, S. S. 473–522; 26, 1995, S. 369–401; 27, 1997, S. 471–569
- M. Guerrini, *Bibliotheca leonardiana 1493–1989*, 3 Bde., Mailand 1990
- Biblioteca Leonardiana di Vinci*: <http://www.bibliotecaleonardiana.it/bbl/home.shtml>
- Oxford Bibliographies in Art History (OUP)*: <http://www.oxfordbibliographies.com/obo/page/art-history>
- Das Register verzeichnet neben Personen alle abgebildeten Werke, wobei die Studien und Zeichnungen Leonardos nach Themen gruppiert sind. Die normal gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Erwähnung im Text, die kursiv gesetzten auf die Abbildungen.
- A**
- Alamanno, Piero 132, 140
- Alberti, Leon Battista 85, 115, 158, 161
- Albertini 333
- Alexander der Große 162
- Alexander II., Zar 370
- Alighieri, Dante 156, 260, 414
- Amadori, Alessandro 272
- Amboise, Charles d’ 13, 14, 272, 273, 276, 279, 305, 319, 359
- Angelico, Fra 82, 85, 353
- Hochaltarbild für San Marco* 82, 85, 87, 353
- Apelles 13
- Aquin, Thomas von 334
- Aragon, Kardinal Ludwig von 319
- Aragona, Isabella d’ 140
- Arconati, Galeazzo 364, 393, 432
- Aristoteles 156
- B**
- Bajezid II., Sultan 230
- Baldovinetti, Alessio 337, 412
- Bandello, Matteo 205, 381, 384
- Bandello, Vincenzo 381, 382
- Bascapè, Gualtero 389
- Baudelaire, Charles 100
- Beatis, Antonio de 182, 319, 324, 372, 377, 379, 384, 409, 413, 415, 416, 422, 435
- Belgioso, Prinz 370
- Bellincioni, Bernardo 140, 147–149, 367
- Bellini, Giovanni 25, 233, 328
- Der heilige Hieronymus in der Wüste* 70, 71
- Bellini, Jacopo 70
- Bembo, Bernardo 54, 55, 56, 341–344
- Benci, Amerigo de’ 54, 352
- Benci, Familie 56, 69
- Benci, Ginevra de’ 54, 56, 342–344
- Benci, Giovanni de’ 54
- Benois, Léon 338
- Benois, M. A. 338
- Bernazzano 429, 439
- Billi, Antonio 324, 333, 341, 384, 421, 423
- Biondo, Flavio 420
- Boltraffio, Giovanni Antonio 119
- Madonna Litta* 119, 127–131, 370, 370–371
- Porträt eines Musikers (Entwurf Leonardos)* 150, 364, 364–365
- Borgia, Cesare 233
- Botticelli, Sandro 48, 80, 85, 87, 353
- Anbetung der Könige für Gaspare del Lama* 80, 84, 85, 87, 353
- Botticini, Francesco 325, 412
- Bramante, Donato 382
- Brescianino (Andrea Piccinelli) 222, 400–403
- Die hl. Anna Selbdritt* 223, 400, 400–403, 425
- Bretagne, Anne de 215, 393
- Bugatti, Gaspare 384
- C**
- Capponi, Gino di Neri 420
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 157
- Cardano, Geronimo 152
- Carminati, Graf Ludovico 368
- Casio, Gerolamo 423, 425
- Casnedi, Familie 393
- Castiglione, Sabba da 324, 384
- Cavalcà, Domenico 96, 362
- Cennini, Cennino 113, 306
- Cesariano, Cesare 157, 161
- Vitruvmann* 158, 161
- Christus, Petrus 54, 343
- Cione, Simone di Michele 334
- Claude, Königin von Frankreich 360
- Clemens VII., Papst 26, 330
- Colleone, Bartolomeo 140
- Contarini, Familie 370
- Cordier, Giovanni 366
- Cosimo, Piero di 436
- Cranach, Lucas 341
- Credi, Lorenzo di 25, 48, 241, 339
- Frauenporträt* 241, 242, 343
- Madonna mit dem Granatapfel* 25, 30, 326, 326–328
- Verkuündigung an Maria* 48/49, 48, 344, 344–346
- Cremona, Bartolomeo da 122
- Crivelli, Lucrezia 148, 373
- Czartoryski, Prinz Adam Jerzy 367
- D**
- Daliwe, Jacques 175
- Charakterköpfe (Christus und zwei Apostel?)* 174, 175
- Charakterköpfe (Susanna und die Alten)* 175, 175
- Dan, Père 372, 410, 439
- Dati, Leonardo 420
- Delacroix, Eugène 270
- Dominici, Fra Giovanni 26, 230
- Donatello (Donato di Niccolò) 140

- Allegorie der schlechten Regierung* 250, 252
 Ludwig XII., König von Frankreich 210, 215, 273, 276, 359, 360, 393, 395, 425, 442
 Ludwig XIII., König von Frankreich 435
 Ludwig XIV., König von Frankreich 372
 Luini, Aurelio 392
 Luini, Bernardino 220, 365, 377, 392, 440
Heilige Familie mit der hl. Anna und dem Johannesknaben 220, 220, 392, 396, 397
- M**
 Machiavelli, Niccolò 420
 Maino, Giacomo del 356
 Malatesta, Galeotto 264
 Malraux, André 246
 Mann, Thomas 88
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai) 87
 Maximilian I., Kaiser 133, 210, 359, 389–391, 425
 Mazarin, Kardinal 435
 Mazzieri, Antonio di Donnino 403
 Medici, Donato de' 345
 Medici, Familie 69, 309, 314, 330, 352
 Medici Giovanni de', siehe Leo X., Papst
 Medici, Giuliano de' 305, 319, 413, 415, 416
 Medici, Lorenzo de' 132
 Meister von Santo Spirito 241
Frauenporträt 241, 241
 Melozzo da Forlì 16, 17, 443, 444
Salvator Mundi 16, 17, 443, 444
 Melzi, Francesco 20, 320, 396, 439
Porträt Leonardos (?) 20, 21
Abschrift aus Leonardos Maleretraktat 244
 Memling, Hans 54, 343
Porträt eines jungen Mannes 54,
- Piccinino, Francesco 252, 256, 257, 264, 421
 Piccinino, Niccolò 249, 252, 256, 257, 421
 Pistoia, Leonardo da 397
 Pius IX., Papst 348
 Platon 156
 Plinius 306, 344
 Pollaiuolo, Antonio del 158, 325, 326, 331
 Pollaiuolo, Piero del 158, 331
 Portugal, Isabella von 232, 241
 Pozzo, Cassiano del 319, 410, 432, 439
 Praxiteles 133
 Predis, Ambrogio de 92, 93, 142, 356, 357, 365, 375, 376
Musizierende Engel 92, 93, 114, 356
Profilbildnis einer jungen Frau (?) 142, 146
 Predis, Evangelista de 92, 356, 357
 Prez, Josquin des 366
 Puteolano, Francesco 162, 165
- R**
 Raffael (Raffaello Sanzio) 14, 222, 223, 245, 248, 306, 308, 309, 314, 319, 401, 402, 411, 415, 424, 426, 431, 433, 436
Dame mit dem Einhorn 243, 245, 411, 415
Heilige Familie mit dem Lamm 222, 222, 223, 401
Maddalena Doni 12, 14, 245, 411
Porträt einer Dame 12, 14
Porträt Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi 309, 309
Der hl. Johannes 308, 308, 309, 314, 436
 Redford, Robert Wilson 404
 Resta, Padre 393, 395, 426
 Richelieu, Kardinal 424
 Rizzoli, Giovan Pietro siehe Giampietrino
 Ro, Giuseppe 370
 Robertet, Florimond 228, 230, 274, 405, 406
 Romano, Giulio 309, 397

- Der hl. Johannes* 308, 308, 309
 Rubens, Peter Paul 419
Kopie nach Leonardos Anghiarischlacht (?) 254/255, 419
 Rucceai, Familie 419
 Rudolph II., deutscher Kaiser 367
 Rumohr, Carl Friedrich von 347
 Rustici, Giovanni Francesco 437
- S**
 Salai, Giacomo (Gian Giacomo Caprotti da Oreno) 11, 224, 228, 276, 293, 314, 320, 348, 403, 405, 409, 410, 422, 423, 432, 435, 437–439
Kopie der Anna Selbtritt 11, 11
Madonna mit der Spindel 225–227, 228, 293, 403, 403–407
Kopie nach Leonardos Verkündigungengel (?) 314, 314, 336, 437
 Sangallo, Aristotele da 261
Casinaschlacht 258/259, 261
 Sapozhnikov, Alexander Petrovich 338
 Savoia, Bona da 208
 Scarampo, Ludovico 252, 421
 Sellaio, Jacopo del 440
 Seneca 362
 Sesto, Cesare da 429, 439, 440
Leda mit dem Schwan (?) 290, 429, 431, 439, 440
 Sevilla, Isidor von 252
 Sforza, Ascanio 208
 Sforza, Beatrice siehe Este, Beatrice d'
 Sforza, Bianca Maria 133, 359, 389
 Sforza, Cesare 147
 Sforza, Familie 92, 119, 122, 132, 140, 142, 207, 386, 390, 434
 Sforza, Francesco 92, 119, 140, 162, 165, 182, 387
 Sforza, Francesco (d. J.) 207
 Sforza, Galeazzo Maria 122, 133, 139, 208
 Sforza, Gian Galeazzo 122, 140, 142, 208, 383, 387, 434
 Sforza, Isabella 140
 Sforza, Ludovico 92, 111, 118, 119, 122, 132, 133, 142, 146–149, 162, 178, 182, 207–210, 215, 301, 305, 368, 379, 383, 434
 Sforza, Massimiliano 386, 387
 Silva, Amadeo Mendes da 361
 Simonetta, Cicco 208
 Simonetta, Giovanni 122, 162
 Skopas von Paros 133
 Soderini, Piero di Tommaso 273, 417
 Sodoma, Il (Giovanni Antonio Bazzi) 405
 Solario, Andrea 13, 14
Charles d'Amboise 13, 14
 Spengler, Oswald 66, 245
 Stendhal, Henri 180
 Suffolk, Graf von 377
- T**
 Taccone, Baldassare 133, 161
 Taine, Hippolyte 90
 Tebaldeo, Antonio 148
 Tizian (Tiziano Vecellio) 319, 361, 435
 Tovaglia, Angelo 232
 Treccani, Contessa Luisa 363
 Trento, Antonio da 423
 Trezzo 157
 Trivulzio, Giangiacomo 301
 Trotti, Giacomo 147
 Turini, Baldassare von Pescia 306
- U**
 Udny, Robert 393
 Urbani, Auxilianus 330
- V**
 Valturio, Roberto 118
 Vasari, Giorgio 14, 21, 26–28, 56, 113, 126, 151, 215, 221, 256, 268, 272, 293, 306, 320, 330, 332, 333, 341, 352, 359, 383, 384, 402, 410–412, 418, 421, 423, 424, 429, 435, 437, 445
 Veneziano, Domenico 82
- Verrocchio, Andrea del 21, 22, 25–28, 33, 48, 54, 69, 87, 140, 161, 324, 325–328, 330–334, 337, 342, 343, 345, 414
Madonna mit dem Granatapfel, Madonna Dreyfus 25, 26, 30, 326, 326–328
Madonna mit der Nelke (Madonna mit der Vase) 25–27, 31, 53, 220, 228, 228–231, 351, 367, 412
Madonna mit der Spindel (Entwurf Leonardos) 228, 230, 231, 242, 274, 293, 395, 407, 407–408
Madonna mit Kind (?) 29
Porträt eines Musikers (Entwurf Leonardos) 149, 150, 364, 364–366
Taufe Christi 27–29, 32, 33, 34/35, 48, 49, 56, 329, 331, 331–337, 440
Tobias und der Erzengel Raffael 325, 325–326
 Vespucci, Agostino 13, 14, 17, 420
 Villani, Giovanni 414
 Vinci, Ser Piero da 21, 72, 240, 248
 Visconti, Bianca Maria 119, 390
 Visconti, Familie 119, 122, 386, 387
 Visconti, Filippo Maria 119, 390
 Visconti, Gaspare 202, 203, 205, 232, 380, 384, 391
 Visconti, Giovanni Stefano 147, 368
 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) 157, 158, 161, 349
 Voragine, Jacobus da 33, 84
- W**
 Warhol, Andy 186
 Wetzler, Therese 330
 Wied, Fürst von 428
 Wildenstein, Nathan 404
 Wilhelm VIII., Landgraf von Hessen-Kassel 428
 Wilhelm VIII., König von Holland 428
- X**
 Xenophon 139

Danksagung / Fotonachweis

Dank des Autors Frank Zöllner

Für Anregungen und Hilfe danke ich Romano Nanni und Monica Taddei (Vinci), Antonio Natali, Alfio del Serra, Anchise Tempestini und Andrea Baldinotti (Florenz), Gigetta dalli Regoli (Pisa), Giulio Bora und Giuseppe Garavaglia (Mailand), Arnold Nesselrath (Rom), Cécile Scailliérez und Varena Forcione (Paris), Carol Plazzotta und Larry Keith (London), Iris Lauterbach, Cornelia Syre, Jan Schmidt, Veronika Poll-Frommel und Daniela Fährmann (München), Wojciech Balus (Krakau), Loránd Zentai (Budapest), Alessandro Nova (Frankfurt), Frederike Timm (Hamburg), Bernd Schulz (Dresden) Carlos Arturo Camargo (Stanford) sowie Thomas Glück, Angelika Klein, Thomas Lindner (Salzburg), Michael Lingohr, Michaela Marek, Henrike Radermacher, Ruben Rebmann, Karin Schumann und schließlich Anja Himmel (Leipzig), die maßgebliche Hilfe bei der Zusammenstellung des Katalogs der Zeichnungen und bei der Endkorrektur geleistet hat. Gedankt sei auch dem Verlag und hier besonders Frau Petra Lamerschütze und Juliane Steinbrecher.

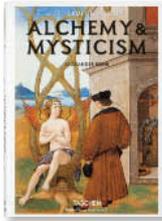
Fotonachweis

Der Verlag dankt den in den Bildlegenden und im Fotonachweis genannten Museen, Bibliotheken, Archiven und Institutionen für die freundliche Unterstützung der Publikation. Die im folgenden verwendeten Abkürzungen bedeuten: o. = oben, o. l. = oben links, o. r. = oben rechts, u. = unten, u. l. = unten links, u. r. = unten rechts, m = Mitte.

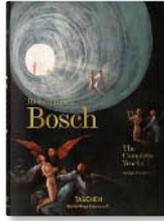
© 2011 Salvator Mundi LLC – Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art: S. 15
 Agenzia Fotografica Scala, Antella, Florenz: S. 242
 akg images / Erich Lessing: S. 13
 Archiv des Verlages oder der Autoren: S. 81, 110, 111, 113, 134, 135, 158, 183, 184, 205, 222, 225, 226, 227, 232, 233, 244, 249, 250, 257, 267, 302, 388, 400, 403, 408
 Archivio Electa, Mailand: S. 209
 Artothek, Weilheim: S. 12 o.l., 31, 328
 Biblioteca Nacional, Madrid: S. 136, 137, 138
 Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, Mailand: S. 146, 150, 220, 364
 Biblioteca Reale, Turin: S. 2, 24, 99, 120, 121, 269
 © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin: S. 29, 147, 241
 Bridgeman images: S. 83, 159, 243, 247, 258, 259, 275, 290, 431 o.r.
 © The British Museum, London: S. 21, 23, 50, 52, 71, 72, 134, 135, 262, 263, 282
 Christ Church, Governing Body, Oxford: S. 124, 125, 170
 Collection of The Duke of Buccleuch & Queensberry, KT: S. 231, 406
 Princes Czartoryski Foundation, Krakau: S. 143, 144, 145, 323, 366
 Fitzwilliam Museum, University of Cambridge: S. 142
 Fotografico Ghigo Roli, Modena: S. 181, 186, 187, 188-199, 200, 201, 377, 384
 Fotografico Editore Osvaldo Böhm, Venedig: S. 168, 169, 261, 280

Galleria Borghese, Rom: S. 291
 Grafische Sammlung Albertina, Wien: S. 206
 INDEX Ricerca Iconografica, Florenz: S. 211
 © The Metropolitan Museum of Art, New York, All rights reserved: S. 96
 Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Vatikan: S. 68, 89, 181
 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: S. 294
 © Museo Nacional del Prado, Madrid: S. 9, 220
 © The National Gallery, London/Scala, Florenz: S. 4 (Abb. 3 oben.), 7 o.r., 91, 101, 102-107, 109
 © National Gallery, London: S. 6 m., 7 o. l., 114 r., 220, 218, 219, 292, 325, 374, 392
 © National Gallery of Art, Washington, Photograph: © 2003 Board of Trustees: S. 19, 30, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 326, 340, 341
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Foto: Martin Bühler: S. 314
 Réunion des Musées Nationaux, Paris; © Foto RMN (Musée du Louvre) – René-Gabriel Ojéda: S. 5 o. r., 10 o. r. 217, 281, 422.; © Foto RMN – H. Lewandowski: S. 48, 49, 344, 345; © Foto RMN – Gérard Blot: S. 95, 355; © Foto RMN – C. Jean: Umschlag; S. 117, 153, 299, 311, 312, 313, 315, 371, 434, 438; © Foto RMN – Bulloz: 123; © Foto RMN – Michèle Bellot: S. 12 o. r., 126, 214, 254, 255, 397; © Foto RMN – Lewandowski/Le Mage/Gattelet: S. 213, 235, 236-239, 408; © Foto RMN – Arnau-det, J. Schormans: S. 10 o. l.; © Foto RMN – J. G. Berizzi: 180
 © Seth Joel/CORBIS: S. 274
 © S.S.P.S.A.E e per il Polo Museale della città di Firenze - Gabinetto Fotografico: S. 11
 Staatliche Museen Kassel: S. 295, 296, 297, 427
 Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin: S. 174, 175
 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg/ Foto: Vladimir Terebenin: S. 51, 127-131, 337, 370
 © Studio Fotografico Paolo Tosi, Florenz: S. 27, 37, 34, 35, 36-47, 54, 57, 67, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 86, 87, 113, 229, 287, 288, 289, 308, 309, 331, 334, 350, 431 o. l.

Szépművészeti Múzeum, Budapest: S. 253
 Windsor Castle, The Royal Collection © 2017, Her Majesty Queen Elizabeth II: S. 21, 93, 141, 155, 160, 163, 164, 167, 172, 173, 177, 179, 185, 192-195, 196-199, 228, 256, 266, 265, 277, 283, 284, 285, 300, 303, 304, 307, 316, 317, 318, 321



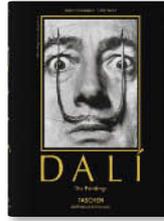
Alchemy & Mysticism



Hieronymus Bosch.
Complete Works



Caravaggio.
Complete Works



Dalí. The Paintings



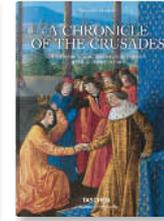
Hiroshige



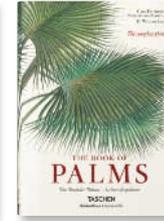
Basilius Besler's
Florilegium



A Garden Eden



Mamerot. A Chronicle
of the Crusades



Martius.
The Book of Palms



Piranesi.
Complete Etchings



Impressionist Art



Leonardo da Vinci.
Complete Paintings



Leonardo da Vinci.
The Graphic Work



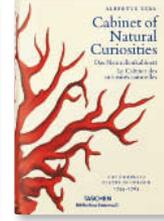
Michelangelo.
The Graphic Work



Michelangelo.
Complete Paintings



Prisse d'Arvennes.
Oriental Art



Seba. Cabinet of
Natural Curiosities



The World of
Ornament



Racinet.
The Costume History



Type. A Visual History



Modern Art

**Bookworm's delight:
never bore, always excite!**

TASCHEN
Bibliotheca Universalis



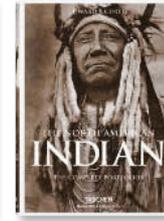
What Paintings Say



Eugène Atget. Paris



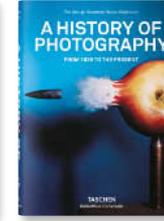
Karl Blossfeldt



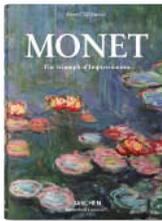
Curtis. The North
American Indian



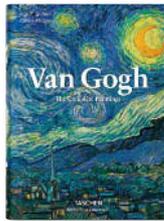
Eadward Muybridge



A History of
Photography



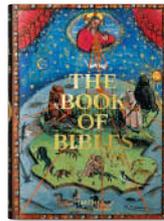
Monet



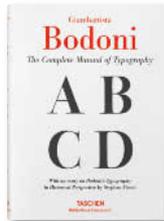
Van Gogh



Becker. Medieval &
Renaissance Art



The Book of Bibles



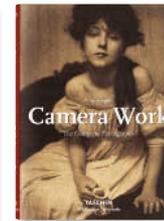
Bodoni. Manual of
Typography



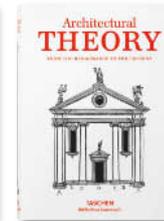
New Deal
Photography



20th Century
Photography



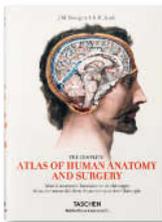
Stieglitz.
Camera Work



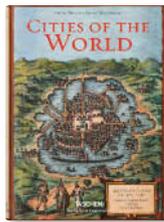
Architectural Theory



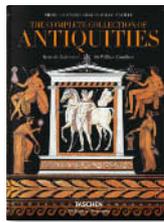
The Grand Tour



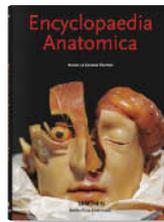
Bourgy. Atlas of
Anatomy & Surgery



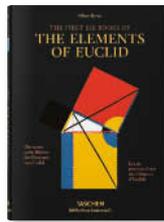
Braun/Hogenberg.
Cities of the World



D'Hancarville.
Antiquities



Encyclopaedia
Anatomica



Six Books of Euclid



Photographers A-Z



Modern
Architecture A-Z



Industrial Design A-Z



Design of the
20th Century



Fashion. A History from
18th-20th Century



Der leichte Strich des Leonardo

Die Zeichnungen des Malergenies

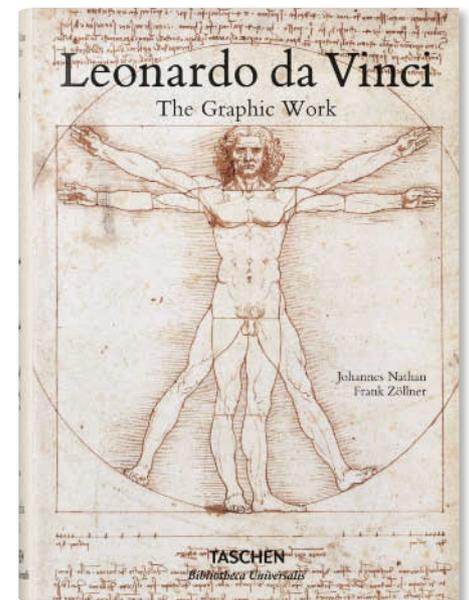
Leonardo da Vinci, einer der talentiertesten Künstler aller Zeiten, gilt als das Renaissance-Genie schlechthin. Der Maler weltberühmter Gemälde, der zugleich Wissenschaftler, Philosoph, Erfinder, Architekt und Ingenieur war, verkörpert wie kein anderer die Blüte anthropozentrischer Weltsicht und kreativer Ausdruckskraft, die seine Zeit prägte. Dieses Buch präsentiert hochwertige Reproduktionen von 663 Leonardo-Zeichnungen, darunter anatomische Studien und komplexe Baupläne, ebenso wie Konstruktionszeichnungen und Porträts. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle Zeichnungen ganzseitig abgedruckt und zeigen die zarte Raffinesse eines der kreativsten Köpfe der Menschheitsgeschichte.

**„Grandios ... ein Hausmuseum,
wie es für kaum einen
Künstler je eines gab. Noch
die kleinste Zeichnung ist
in vorzüglicher Qualität ganz
reproduziert ...“**

— art, Hamburg

Leonardo da Vinci. Das zeichnerische Werk
Frank Zöllner, Johannes Nathan
Hardcover, 14 x 19,5 cm, 768 Seiten
€ 14,99

DEUTSCHE AUSGABE





Der Fingerzeig Gottes

Künstler-Souverän der Hochrenaissance:
Michelangelo Buonarroti

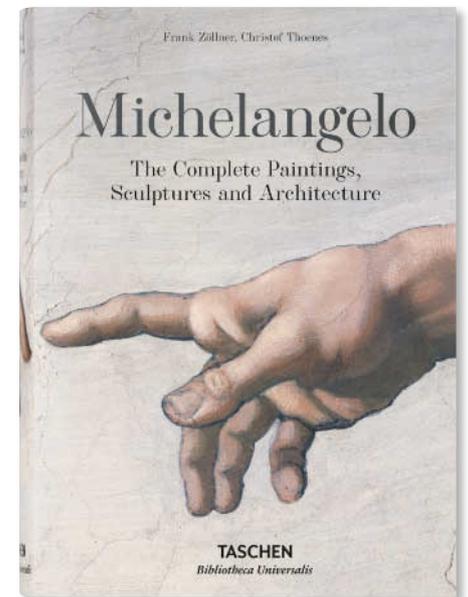
Dieses Buch stellt die Gemälde, Skulpturen und Bauten Michelangelos in einem bislang ungekannten Ausmaße vor. Besonderes Augenmerk gilt dabei den monumentalen Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Ganzseitige Reproduktionen und Ausschnittvergrößerungen ermöglichen es, feinste Details aus dem Repertoire des Florentiner Ausnahmekünstlers zu studieren. Der begleitende Essay zeichnet das Leben eines mal zornigen, mal melancholischen Einzelgängers nach, der zum „göttlichen“ Künstler-Souverän aufstieg und das Verständnis von der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft für immer veränderte.

**„Falls ein Besuch der
Sixtinischen Kapelle
gerade nicht ansteht, ist
dieses prächtige Buch
ein vollwertiger Ersatz.“**

— *The Sunday Express Magazine*, London

*Michelangelo. Das vollständige Werk.
Malerei, Skulptur, Architektur*
Frank Zöllner, Christof Thoenes
Hardcover, 14 x 19,5 cm, 800 Seiten
€ 14,99

DEUTSCHE AUSGABE





Panoptikum des Schreckens

Mit Hieronymus Bosch das Fürchten lernen

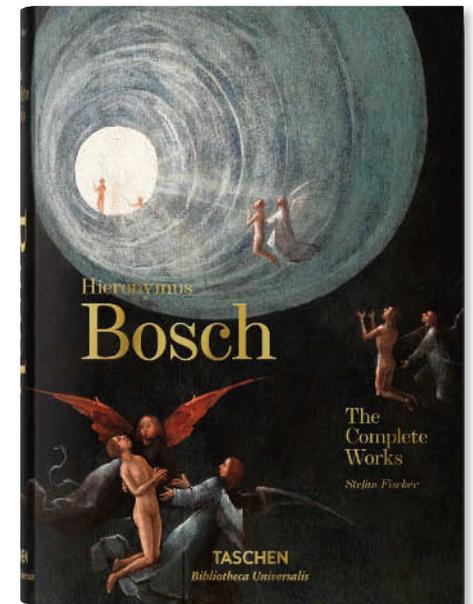
Lediglich zwanzig Gemälde und acht Zeichnungen können dem niederländischen Maler Hieronymus Bosch (um 1450–1516) zweifelsfrei zugeordnet werden, doch durch ihre fantastischen Visionen haben ihm diese wenigen Werke einen Platz unter den Ikonen der Kunstgeschichte gesichert. Auch ein halbes Jahrtausend nach seinem Tod fesseln seine Bilder nicht nur die Fachwelt. Seine Motive zieren Kleider, T-Shirts, Doc Martens, Plattencover und Skateboards. Sorgfältige Reproduktionen und Ausschnittvergrößerungen ermöglichen es, seine faszinierendsten und bizarrsten Einfälle, von Harfenisten mit Pferdeköpfen bis zu Teufeln auf Schlittschuhen, im Detail zu studieren.

„Bosch in atem-
beraubender
Höllentiefenschärfe.“

— *Die Welt*, Berlin

Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk
Stefan Fischer
Hardcover, 14 x 19,5 cm, 520 Seiten
€ 14,99

DEUTSCHE AUSGABE



Impressum

TASCHEN ARBEITET KLIMANEUTRAL.

Unseren jährlichen Ausstoß an Kohlenstoffdioxid kompensieren wir mit Emissionszertifikaten des Instituto Terra, einem Regenwaldaufforstungsprogramm im brasilianischen Minas Gerais, gegründet von Lélia und Sebastião Salgado.

Mehr über diese ökologische Partnerschaft erfahren Sie unter: www.taschen.com/zerocarbon.

Inspiration: grenzenlos. CO₂-Bilanz: null.

Stets gut informiert sein: Fordern Sie bitte unser Magazin an unter www.taschen.com/magazine, folgen Sie uns auf Twitter, Instagram und Facebook oder schreiben Sie an contact@taschen.com.

Seite 2

Kopf eines bärtigen Mannes

(sog. **Selbstbildnis**), um 1510–1515 (?)

Rötel, 333 x 215 mm

Turin, Biblioteca Reale, Inv. 15571

© 2017 TASCHEN GmbH

Hohenzollernring 53, D-50 672 Köln

www.taschen.com

Originalausgabe:

© 2003 TASCHEN GmbH

Projektleitung: Petra Lamers-Schütze,

Meike Nießen, Köln

Design: Birgit Eichwede,

Claudia Frey, Köln

Produktion: Tina Ciborowius, Köln

Printed in China

ISBN 978-3-8365-6294-2