

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Leonardo da Vincis Zeichnung „Kriegerbüste
im Profil“ im Rahmen der Tradition von Helden-
und Herrscherporträts sowie deren Bedeutung
für Leonardos graphisches Gesamtwerk**

Verfasserin

Katharina Fuchshuber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 315
Kunstgeschichte
Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist unter der Betreuung von Professor Artur Rosenauer entstanden. Für seinen fachkundigen Rat und seine umfassende Hilfsbereitschaft möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

Mein Dank für fachliche Auskünfte und Anregungen gilt auch den Kuratoren Hugo Chapman (British Museum, Dep. of Prints and Drawings), Alex Corney (Victoria and Albert Museum, sculpture), Claudia Cryza-Gersch (Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer), Sylvia Ferino (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), Michael Knuth (Berliner Staatsmuseen) und Matthias Pfaffenbichler (Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer).

Besonderer Dank gebührt meinen lieben Eltern, die mich auf meinem Bildungsweg immer verständnisvoll unterstützt haben.

Für die aufwändige Arbeit des Korrekturlesens sei meiner Cousine Gudrun Kellner sowie Helene Breitenfellner gedankt.

Auch Christoph Henrichs hat mit seinen hilfreichen Ideen einen wesentlichen Beitrag zu den letzten Schliffen dieser Arbeit geleistet.

Con tutto il cuore vorrei ringraziare Matteo che mi ha fatto portare avanti questa tesi con il suo sostegno morale ed emotivo. Ha mostrato un gran talento nel motivarmi, tanta pazienza e mi ha dato un aiuto fondamentale non solo con le sue conoscenze informatiche.

INHALT

1	EINLEITUNG.....	3
2	LEONARDO DA VINCI: KRIEGERBÜSTE IM PROFIL, BRITISH MUSEUM, LONDON.....	6
2.1	Zuschreibung.....	7
2.2	Zeichentechnik	8
2.3	Datierung.....	9
3	ENTSTEHUNGSUMSTÄNDE: KÜNSTLERISCHE UND KULTUR-HISTORISCHE EINFLÜSSE.....	10
3.1	Andrea del Verrocchios künstlerischer Einfluss auf Leonardo und dessen Kriegerbüsten-Zeichnung	10
3.1.1	Bedeutende zeitgenössische Krieger-Reliefs in Verwandtschaft zu Leonardos Zeichnung.....	12
3.1.1.1	Darius-Reliefs der Della-Robbia-Werkstatt.....	13
3.1.1.2	Alexander-Reliefs.....	16
3.1.1.3	Alexander der Große und Darius III. ikonographisch betrachtet	22
3.1.2	Wechselwirkung zwischen Leonardo und Andrea del Verrocchio	25
3.1.2.1	Die Werkstatt Verrocchios	25
3.1.2.2	Gemeinsame Werke Verrocchios und Leonardos	27
3.1.2.3	Parallelen zwischen ausgewählten Werken Verrocchios und der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos	30
3.1.2.4	Leonardo nach Verrocchio oder Verrocchio nach Leonardo?	36
3.2	Die Medici als wichtige Inspirationsquelle für Leonardo und Verrocchio	39
3.2.1	Die „Giostre“ der Medici	39
3.2.2	Der „all’antica“-Harnisch im Quattrocento.....	43
3.2.3	Antikenentlehnung und Formerweiterung der „all’antica“-Harnische bei Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung und den Feldherren-Reliefs Verrocchios Nachfolger	45
3.2.4	Lorenzo il Magnifico und Matthias Corvinus	48
3.2.5	Die Antikensammlung der Medici.....	50
4	DIE TRADITION DER HELDEN- UND HERRSCHERPORTRÄTS ..	53
4.1	Die Vorbildwirkung antiker Münzen für Porträtdarstellungen.....	53
4.1.1	Pisanello und Andere	54
4.1.2	Die Vorbildwirkung antiker Münzen auf Leonardo	55
4.1.3	Giovanni Mansionarios „Historia Imperialis“	56
4.1.4	Suetons Kaiserviten	57
4.1.5	Desiderios zwölf Cäsaren	59
4.1.6	Petrarcas „De Viris illustribus“ und die Zyklen der „Uomini Famosi“	62
4.1.7	Domenico Ghirlandaios Heldenporträts in der „Sala dei Gigli“	65
4.1.8	Heldenporträt-Medaillons als Architekturdekoration	66
4.2	Marco Zoppo phantastische Heldenporträts.....	68
5	LEONARDOS MANIERE DES KRIEGERTYPUS	71
5.1	Typus des reifen Mannes – Kriegerbüstentypus	72
5.2	Typus des Jünglings.....	80
5.3	Bedeutung der Physiognomie und Physiognomik für Leonardo	83
5.4	Identifizierung der Gesichtstypen	87
6	FAZIT BEZÜGLICH DES CHARAKTERS UND DES ZWECKS LEONARDOS KRIEGERBÜSTEN-ZEICHNUNG	88
6.1	Charakter der Kriegerbüsten-Zeichnung	89
6.2	Zweck der Kriegerbüsten-Zeichnung.....	90

7	FAZIT BEZÜGLICH DER DATIERUNG DER KRIEGERBÜSTEN- ZEICHNUNG LEONARDOS.....	92
8	DER NACHHALL LEONARDOS KRIEGERBÜSTEN-ZEICHNUNG	93
8.1	Michelangelos Präsentationsblätter	93
9	RESÜMEE	95
10	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	101
11	BIBLIOGRAPHIE	106
12	ANHANG	115
12.1	Zusammenfassung	117
12.2	Lebenslauf.....	118

1 Einleitung

Aus Leonardo da Vincis umfangreichem graphischen Werk sticht eine Zeichnung aus seiner frühen Florentiner Schaffensperiode in ihrer Präzision und aufmerksamen Detailgestaltung besonders hervor: die so genannte „Kriegerbüste im Profil“, die sich heute im British Museum in London befindet. Sie zeigt einen mit phantasie reich dekoriertem Helm und Harnisch ausgestatteten Mann mittleren Alters im strengen Profil. Dieses Blatt soll den Ausgangs- und Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit bilden. Die Zeichnung stellt an sich eine Besonderheit dar, da sie durch eine ausgeprägte Formenharmonie und eine verblüffende stilistisch-technische Raffinesse besticht. Ihr soll das erste Kapitel gewidmet sein und das Werk in seiner Zuschreibung, Zeichentechnik und Datierung untersucht werden.

Betrachtet man die Zeichnung in Zusammenhang mit Leonardos graphischem Gesamtwerk kommt ihr eine außerordentliche Rolle zu. Eine Analyse der Vielzahl seiner Studien bringt ans Licht, dass Leonardo stets an diesem im Londoner Blatt angelegten physiognomischen Typus festhält und ihn in unterschiedlichsten Kontexten seiner Arbeiten einbringt. Das Antlitz findet sich mit unterschiedlicher Haartracht, im Alter gesteigert und in der Ansicht variiert wieder – die markanten Gesichtszüge jedoch wiederholen sich in allen Beispielen und scheinen den Künstler über Jahrzehnte hin nicht mehr loszulassen. Die Kriegerbüsten-Zeichnung ist dabei die am feinsten ausgearbeitete Variante davon und stellt chronologisch gesehen das erste Beispiel Leonardos Auseinandersetzung mit diesem Gesichtstypus dar. Sie nimmt somit eine prototypische Funktion ein.

Vor den Ausführungen zu Leonardos Manie des Kriegertypus, denen in Kapitel 5 Raum gegeben werden soll, seien nach den Ausführungen zum Londoner Blatt zunächst die Entstehungsumstände der Zeichnung untersucht, um verstehen zu können, wie Leonardo überhaupt zu diesem Thema und dieser Art der Darstellung kommt. Stellt die Kriegerbüsten-Zeichnung zwar ein Phänomen innerhalb Leonardos zeichnerischen Schaffens dar, so bewegt jedoch auch er sich auf dem Gebiet der Kriegerporträtdarstellung nicht auf künstlerischem Neuland. Dieser Bildnisart geht eine lange Tradition voraus, die sich bereits im Mittelalter herausbildet und zur Zeit der Medici, die als Mäzene eine wichtige Rolle für Leonardo und seinen Lehrer Verrocchio spielten, besonders beliebt war.

Die Untersuchung der Tradition von Helden- und Herrscherporträts ist neben der Analyse der Entstehungsumstände der Zeichnung Leonardos Hauptthema dieser Arbeit. Ziel hierbei ist es, die Wurzeln Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung aufzudecken und deren Bedeutung innerhalb der Evolution dieser Bildnisart hervorzuheben.

Eine nähere Auseinandersetzung mit dem Blatt des British Museum führt unmittelbar in einen Zusammenhang einerseits mit Andrea del Verrocchio, in dessen Werkstatt Leonardo seine Lehrzeit zubachte, und andererseits mit einer Reihe von mit der Zeichnung in direkter Verwandtschaft stehender Reliefs aus Leonardos und Verrocchios Künstlerumkreis. Sowohl jene teils in Marmor, teils in Terracotta erhaltenen Feldherrenreliefs, als auch Leonardos gezeichneter Krieger spiegeln dabei einem Zitat des Biographen Vasari zufolge die beiden von Leonardos Lehrer Verrocchio geschaffenen, jedoch verlorenen Bronzereliefs von Alexander dem Großen und Darius III. wider, die als diplomatisches Geschenk des Mediciprinzen Lorenzo il Magnifico an den ungarischen König Matthias Corvinus ergingen. Leonardos Typus entspricht dabei der Gruppe jener Dariusbildnisse, die einen reifen älteren Krieger thematisieren, während die Alexander darstellenden Bildnisse das Pendant eines Soldaten in jugendlicher Blüte dazu bilden.

Die Existenz der Zeichnung, Vasaris Information über die Originale und die in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Kriegerreliefs entfachten eine breite Diskussion in der Kunstwissenschaft in Hinblick auf die Rolle Leonardos bei der Entstehung Verrocchios Porträtreiefs, die es in dieser Arbeit zu thematisieren gilt. Mittels eines Einblicks in die Werkstatt Verrocchios und einer Analyse der Parallelen zwischen Werken Verrocchios und Leonardos sollen die künstlerischen Berührungspunkte zwischen den beiden untersucht und eine Annäherung an die Frage der Wechselwirkung zwischen dem jungen Nachwuchskünstler und seinem Lehrmeister unternommen werden. Stets steht dabei die Kriegerbüsten-Zeichnung im Brennpunkt.

Abgesehen von den unmittelbaren künstlerischen Einflüssen, die bei der Entstehung der Kriegerbüsten-Zeichnung auf Leonardo wirkten, sollen im Kapitel 3 auch andere wesentliche Inspirationsquellen aus dem Umfeld des jungen Künstlers unter die Lupe genommen werden. Die Rede wird hier von der Familie der Medici und ihrer Wirkung auf die in ihrer Gunst stehenden Künstler sein. Wie anhand einer Untersuchung ihrer prunkvoll gefeierten Turnierfestspiele, der so

genannten „giostre“, und ihrer Antikensammlungen gezeigt werden soll, konnte im Ambiente der Medici ein gewisser „all’antica“-Geschmack, wie er auch in den Kriegerporträts durchdringt, besonders gut gedeihen.

Die Analyse der zeitgenössischen Einflüsse auf Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung soll in weiterer Folge mit einem Blick auf die Ursprünge derartiger von einem Antikensinn geprägter Heroenbildnisse erweitert werden. In Kapitel 4, das sich der Tradition der Helden- und Herrscherporträts widmet, sollen die verschiedenen Ausprägungen dieser Profilporträtart untersucht werden. Die Wurzeln der Heroenbildnisse sind bereits im Trecento zu suchen, wobei der Rezeption von Münzbildnissen eine tragende Rolle zukommt. Die Verwertung von Münzprofilporträts nimmt ihren Lauf in der Buchmalerei im 14. Jahrhundert, wie anhand von Giovanni Mansionarios „Historia Imperialis“ und einer Ausgabe von Suetons Kaiserviten in Fermo gezeigt werden soll.

Der Heldenkult, der mit den Kriegerporträts in der Renaissance besonders phantasiereiche Formen annimmt, fußt auf einer weiteren Tradition des Trecento: den Zyklen der „Uomini Famosi“ (berühmte Männer). Dieser sowohl in der Buch- als auch Wandmalerei vertretene Bildtypus findet nicht zuletzt unter der Einwirkung von Francesco Petrarcas Idealen und Schriften in ganz Italien Verbreitung und trägt bedeutend zum verstärkten Interesse an Porträts antiker heroischer Gestalten bei. Über das Wiederaufkommen von Münzbildnissen in der Renaissance durch Pisanello soll der Bogen zur Betrachtung zeitgenössischer Helden- und Herrscherporträts gespannt werden. Aus dem florentinischen Raum werden hier einerseits Desiderio da Settignanos bildhauerisches Wirken sowie andererseits Domenico Ghirlandaios Beitrag zum Thema des heroischen Porträts in der Freskenmalerei von Interesse sein. Im venezianischen Raum beschreibt Marco Zoppo mit seinem Zyklus von kuriosen Rüstungen zur Schau tragenden Figuren eine klare thematische und darstellerische Affinität zur Kriegerbüste Leonardos.

All diese Beiträge sollen vor Augen führen, dass Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung vor dem Hintergrund verschiedener vergleichbarer Ausprägungen des Heldenporträts und aus einem künstlerischen Traditionsbewusstsein entsteht.

Kapitel 5 ist schließlich der Betrachtung der prototypischen Funktion der Kriegerbüsten-Zeichnung in Leonardos graphischem Gesamtwerk gewidmet. Der Krieger-Typus wird hier auch im Kontrast zum ebenfalls häufig in Leonardos

Studien vertretenen Jünglings-Typus untersucht. Leonardos Umgang mit der Physiognomie und die Einwirkung der „Pseudowissenschaft“ der Physiognomik eröffnen hier weitere interessante Aspekte in Bezug auf die Zeichnung.

Abschließend können Schlussfolgerungen über den Charakter, den Zweck und die Datierung der Kriegerbüsten-Zeichnung unternommen werden. Zu allerletzt soll die Bedeutung Leonardos Zeichnung durch ihren Nachhall bei anderen Renaissance-Meistern, wie Michelangelo, hervorgehoben werden.

2 Leonardo da Vinci: Kriegerbüste im Profil, British Museum, London

(Abb.1)

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet Leonardo da Vincis Zeichnung „Kriegerbüste im Profil“, die sich heute im Department of Prints and Drawings des British Museum befindet. Das Blatt erweist sich in seiner Qualität der Formgebung als außergewöhnlich. Es zeugt von einer besonderen Präzision und Hingabe des jungen Leonardo und nimmt in dieser Form eine Sonderstellung in seinem zeichnerischen Schaffen ein. Nicht nur jedoch wegen seiner stilistisch qualitätvollen Beschaffenheit kommt der Zeichnung eine tragende Rolle zu, sondern vor allem durch seine prägende Auswirkung auf Leonardos graphisches Gesamtwerk. Wieder und wieder, in verschiedensten Zusammenhängen seiner Studien taucht das Gesicht der Kriegerbüste auf. In seiner künstlerischen Erinnerung scheint es Leonardo nicht mehr loszulassen und wird in seinen zeichnerischen Arbeiten immer wieder aufs Neue verwertet.

Eine kurze optische Analyse soll das zu behandelnde Werk zunächst vor Augen führen. Das 28, 5 x 20, 8 cm große Blatt präsentiert eine Silberstift-Zeichnung Leonardos von einem Mann mittleren Alters im Linksprofil. Als Bildausschnitt wählt der Künstler die Büste und zieht in seine Darstellung Kopf, Hals, Schulter und den Ansatz des Ärmels mit ein. Das Bild besticht durch den forschenden Gesichtsausdruck des Kriegers und die dazu in Kontrast gesetzte verspielte Ornamentik der Bekleidung. Der Dargestellte trägt eine Rüstung, die aus einem aufwendig verzierten Harnisch besteht und auf dem Kopf durch einen besonders phantasievoll gestalteten Helm ergänzt wird. Sowohl vegetative als auch tierische Verzierungen bringt Leonardo dabei ein. Der Helm ist von einem

Drachenflügel gekrönt und mit mehreren Arabesken besetzt. Das nach oben geklappte Visier, welches sich in Form einer bedrohlichen Spitze von der Stirn des Kriegers absetzt, findet auf der Rückseite des Helmes im Nackenschutz ein nach hinten ausschweifendes Pendant, von dem kleine Bänder flattern. Das Scharnier über dem Ohr wird von einer Blüte verdeckt. Unter dem Helm ragen die feinen Locken des Kriegers hervor. Auch der Rüstung sind dekorative Details verliehen. Der Brustpanzer ist mit einem Löwenkopf, der das Maul geöffnet hat, besetzt. Von dem in geometrische Segmente gegliederten Schulterteil leitet sich eine nach hinten eingedrehte Blätterränke ab. Ein Zierband schnürt den Ärmel darunter ab, von dem sich geschwungene Falten nach unten fortsetzen. Die Mähne des Löwen geht ebenfalls in eine Blätterränke über, die ähnlich der Arabeske am Scheitelpunkt des Helmes am Ende in eine Blüte gekringelt ist.

Die Gesichtslinien werden von einer prägnanten gekrümmten Nase, einem Mund mit ausgeprägter Unterlippe und nach unten verlaufenden Winkeln sowie von einem Doppelkinn ausgemacht. Die Haut ist von Falten gezeichnet, die sich besonders im Bereich der Augenpartie konzentrieren. Der Blick des Kriegers ist entschlossen geradeaus gerichtet.

Leonardo verleiht seiner Figur eine starke Plastizität, indem er durch dichtere Strichführung Schatten suggeriert. Die Zeichnung zeugt von einem geschulten Auge und einem intensiven Studium botanischer und zoologischer Themen sowie des menschlichen Gesichtsausdrucks. In seiner Expression legt Leonardo das Gesicht des Kriegertypus voller Willenskraft und Stärke an. Den heroischen Charakter unterstreicht er durch den ebenfalls in Profil direkt unter dem Haupt des Kriegers dargestellten Löwenkopf.

2.1 Zuschreibung

Das Blatt ist nicht signiert, wird jedoch aufgrund der stilistischen Übereinstimmung mit Leonardos Gesamtwerk von der Kunstwissenschaft gemeinhin als von seiner Hand angesehen. Venturis Einwand, dass es sich bei dieser Zeichnung um das Werk eines armseligen Nachahmers Leonardos handle¹, kann die Tatsache der Autorschaft eines Linkshänders entgegnet werden. Leonardo da Vinci zeichnete und malte mit der linken Hand, was sich in

¹ VENTURI 1935, S. 36. Venturi wendet ein, dass die Zeichnung mit der rechten Hand gemacht sei. Dies mag allerdings darin begründet sein, dass das Blatt in seinem Beitrag seitenverkehrt abgebildet ist.

vielen seiner Werke nachvollziehen lässt.² Popham und Pouncey vermögen dies auch im Falle der Kriegerbüsten-Zeichnung festzustellen.³

2.2 Zeichentechnik

Leonardo wählt zur Anfertigung seiner Zeichnung die Technik des Silberstiftes. Im Gegensatz zum Bleistift kann die Silberspitze nur auf einem grundierten Untergrund angewendet werden.⁴ Das Papier oder Pergament muss mit einer Schicht aus Kalzium bedeckt sein, damit die Silberpartikel bei der Anwendung des Stiftes von der Spitze abgetragen werden können. Für die Grundierung bestand eine große Auswahl an Farben. Leonardo entschied sich bei seinem Blatt Papier, auf dem das Porträt entstehen sollte, für einen cremefarbenen Hintergrund. Über die Jahre verändert sich die silbergraue Linie an der Atmosphäre und so erscheint sie uns heute in einem weichen Braunton. Die Silberstiftzeichnung war im 15. Jahrhundert eine besonders beliebte Technik, die häufig im Werkstatttraining der Künstler eingesetzt wurde.⁵ Sie verlangt äußerste Disziplin in der Anwendung, da ein einmal gesetzter Strich nicht mehr gelöscht werden kann. Im Vergleich zum Bleistift liefert die Silberspitze eine noch feinere Linie und war daher besonders geeignet für detailreiche präzise Studien. Der Silberstift gewährte dem Künstler jedoch keinerlei Variation in der Linie, da selbst ein festes Aufdrücken der Spitze weder die Stärke noch die Tonalität des Striches beeinflussen kann. Schatten müssen somit suggeriert werden, indem eine Schraffur durch eine dichte Strichführung angelegt wird.

Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung führt einen meisterhaften Umgang mit dieser Technik vor. Die Details der Rüstung bilden sich aus sicheren sauberen Linien. Die Präzision der Strichführung kulminiert dabei im Gesicht des Kriegers, wo sich feinste Linien zu einem Hell-Dunkelgefüge finden, welches die

² MONGAN 1987, S. 160

Eines der Kennzeichen, woran sich das Werk eines Linkshänders leicht erkennen lässt, ist die Strichführung bei der Schraffierung, die vorzugsweise von links oben nach rechts unten verläuft. Leonardo entwickelte für sich selbst eine eigene Spiegelschrift, die im Gegensatz zum mystifizierenden Interpretationswillen von so manchem Autor keine Geheimschrift, sondern eine Hilfestellung, um das Verwischen beim Schreiben zu vermeiden, darstellte.

³ POPHAM u. POUNCEY 1950, S. 57

⁴ Zur Technik der Zeichnung siehe MONGAN 1987, S. 151-164 und AMES-LEWIS 1982

⁵ Cennino Cennini verfasste Ende 14. oder Anfang 15. Jahrhundert in Padua sein „Libro dell'arte“, ein technisches Handbuch für Künstler, das die Technik des Silberstiftes besonders für Übungen der Nachwuchskünstler im Rahmen Ihrer Lehre empfiehlt. CENNINI, Cennino: Il Libro dell'Arte, [Übersetzung: D.V. Thompson Jr.] New Haven 1933 and New York 1954. Zit. nach AMES-LEWIS, S. 35

Unebenheiten der reifen Haut beschreibt. Leonardo schafft es somit die Grenzen dieser Lineartechnik zu überschreiten.

2.3 Datierung

Da das Blatt mit keinem Datum versehen ist und keine Dokumente vorliegen, die es zeitlich bestimmen würden, lassen sich nur Datierungsvermutungen durch eine Analyse der stilistischen und historischen Umstände anstellen. An dieser Stelle soll vorerst eine Anführung der verschiedenen Datierungsvorschläge einzelner Autoren genügen. In der kürzlich stattgefundenen Leonardo-Schau im Victoria and Albert Museum, von Martin Kemp kuratiert, wurde das Blatt mit der Jahreszahl „c. 1478“ versehen.⁶ 1989 noch setzte Kemp im Rahmen der Leonardo-Ausstellung der Londoner Hayward Gallery den Entstehungszeitpunkt der Zeichnung mit „um 1472“ an.⁷ Von A.E. Popham, langjähriger Kurator des Departments of Prints and Drawings am British Museum, stammt die Datierung „um 1480“.⁸ Marani wiederum schlägt in seiner Monographie von 1999 vor, dass Leonardo seine Kriegerbüste zwischen 1476 und 1478 angefertigt hätte.⁹ Bodmer datiert das Werk mit „ca. 1475“.¹⁰ Kwakkelstein gibt der Zeichnung einen groben Entstehungszeitraum von 1472 bis 1476.¹¹ David Alan Brown, dem mit seinem monographischen Werk ein wesentlicher wissenschaftlicher Beitrag zu Leonardos Frühwerk zu verdanken ist, bringt dabei zögerlich seinen Datierungsvorschlag mit „mid 1470s [...] or even earlier“ ein.¹² Martin Clayton bleibt in seinem Buch „Leonardo da Vinci – the Divine and the Grotesque“ in Bezug auf die chronologische Einordnung der Zeichnung des British Museum bei der zweiten Hälfte der 1470er Jahre.¹³ Angiolillo Marialuisa ist die einzige, die auf einer sehr späten Datierung um 1490 beharrt.¹⁴

Die chronologische Bestimmung der Zeichnung ist unweigerlich mit ihren Entstehungsumständen verbunden, die es nun einer Betrachtung zu unterziehen gilt.

⁶ Ausstellung „Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design“, Victoria and Albert Museum, 14. Sept. 06 bis 7. Jän. 07, kuratiert von Martin Kemp

⁷ Ausstellungskatalog „Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor“ 1989, S. 48

⁸ POPHAM 1972 (1. Auflage 1946), S. 40

⁹ MARANI 2003 (1. Auflage Milano 1999), S. 61

¹⁰ BODMER 1931, S. 112 u. 378

¹¹ KWAKKELSTEIN 1994, S. 15

¹² BROWN 1998, S. 72

¹³ CLAYTON 2002, S. 51, Fig. 9

¹⁴ ANGIOLILLO 1979, S. 54

3 Entstehungsumstände: Künstlerische und kulturhistorische Einflüsse

Für eine Analyse der Entstehungsumstände, die Leonardos Beweggründe zur Darstellung eines solchen Kriegerporträts erhellen können, ist einerseits eine Untersuchung der unmittelbaren künstlerischen Einflüsse erforderlich. Andererseits muss der Bogen weiter gespannt und die historischen und kulturellen Gegebenheiten beleuchtet werden, die Leonardo als mögliche Inspirationsquellen gedient haben können und dazu geführt haben, dass derartige Kriegerporträts in verschiedenen Teilen Italiens mit großer Vorliebe hervorgebracht wurden. Ein wesentlicher Wegbereiter für Leonardos künstlerisches Schaffen war die Fürstenfamilie der Medici, die als Mäzene und Kulturträger in Florenz letztendlich auch auf die Entstehung Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung eine bedeutende Auswirkung hatten.

Zur Klärung der direkten künstlerischen Anknüpfungspunkte Leonardos für die Kriegerbüstendarstellung ist eine Auseinandersetzung mit Leonardos Lehrzeit bei Andrea del Verrocchio, mit dessen Werkstatt und vor allem mit den daraus hervorgegangenen in enger Verwandtschaft zur Londoner Zeichnung stehenden Kriegerreliefs unumgänglich. Auch die Wechselwirkung zwischen Lehrer und Schüler wirft ein interessantes Licht auf die Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos.

3.1 Andrea del Verrocchios künstlerischer Einfluss auf Leonardo und dessen Kriegerbüsten-Zeichnung

Der wichtigste künstlerische Einfluss, der bei der Entstehung dieser Zeichnung auf Leonardo einwirkte, ist durch seinen Lehrer Andrea del Verrocchio gegeben. Denn das Werk entstammt eindeutig Leonardos erster Florentiner Schaffensperiode, die mit seiner Lehrzeit bei Verrocchio beginnt und 1482 mit seinem Umzug nach Mailand endet. Vasari zufolge war es Ser Piero, Leonardos Vater, der seinen Sohn an den bekannten Florentiner Goldschmied Verrocchio vermittelte.¹⁵ Der genaue Zeitpunkt des Antritts seiner Lehre ist nicht überliefert. Einigen Autoren zufolge wird der Beginn der Lehrzeit mit einem Dokument in Verbindung gebracht, das den Vater Leonardos ab 1469 in Florenz wohnhaft

¹⁵ VASARI 1568, Ausgabe Köln 2002, S. 334

Leonardo wurde 1452 in Vinci, ca. 30 Kilometer von Florenz entfernt, als unehelicher Sohn des Notars Ser Piero da Vinci und Caterina geboren. Siehe KEMP 1999, S. 40-59

ausweist.¹⁶ Marani hingegen führt an, dass Leonardo bereits einige Jahre zuvor, seit Mitte der 60er Jahre, Schüler bei Verrocchio gewesen sein könnte.¹⁷ Noch im Jahre 1476 ist die Unterkunft Leonardos bei Verrocchio durch ein Dokument belegt.¹⁸ Die beiden Künstler verbindet daher mindestens ein Jahrzehnt, in dem sie gemeinsam tätig waren und allem Anschein nach unter einem Dach wohnten. Dem konkreten Zusammenhang zwischen Verrocchio und Leonardo in Bezug auf die Kriegerbüsten-Zeichnung liegt ein Zitat Vasaris aus der Vita des Verrocchio zugrunde:

„Fece anco due teste di metallo; una d’Alessandro Magno, in profilo; l’altra d’un Dario a suo capriccio; pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sè, variando l’un dall’altro ne’ cimieri, nell’armadure ed in ogni cosa: le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo vecchio de’Medici al re Mattia Corvino in Ungheria, con molte altre cose...”¹⁹

Vasari berichtet also, dass Verrocchio unter anderem zwei Köpfe aus Metall schuf; der eine Alexander den Großen, der andere Darius darstellend. Die beiden Halbreiefs unterscheiden sich voneinander durch Details des Helmschmucks und der Rüstung und wurden zusammen mit anderen Dingen von Lorenzo il Magnifico de’ Medici an König Matthias Corvinus von Ungarn geschickt.

Das Zitat veranlasst die Annahme, dass der von Leonardo gezeichnete Kriegertypus im Profil Verrocchios Originalkomposition des Darius widerspiegelt. Von den Metallreliefs fehlt heute jegliche Spur. Die Originalkomposition der Stücke Verrocchios kann jedoch anhand von einer Reihe erhaltener Reliefs anderen Materials nachvollzogen werden, die in enger Verwandtschaft zu Leonardos Blatt stehen. Keines dieser Bildwerke scheint von der Hand Verrocchios selbst zu stammen, vielmehr dürften sie auf Künstler aus seinem Kreis und unter seinen Nachfolgern zurückgehen.

¹⁶ ULLMANN 1998 (1. Auflage 1980), S. 25

¹⁷ MARANI 2003, S. 13. Er bringt dies mit der Tatsache in Verbindung, dass 1464 Ser Pieros erste Frau, Albiera di Giovanni Amadori, in Florenz begraben wurde und dieser nach seiner erneuten Heirat ein Jahr später mit seiner Familie nach Florenz übersiedelte.

¹⁸ MARANI 2003, S.12. Das Dokument ist in diesem Fall eine Anklage, die bereits 1474 erhoben wird und Leonardo gemeinsam mit einigen Künstlerkollegen der Sodomie beschuldigt. Zwei Jahre später wird diese wieder aufgenommen. In beiden Fällen wird „Leonardo ser Pieri de Vincio“ als bei Verrocchio wohnhaft ausgewiesen.

¹⁹ VASARI 1568, Ausgabe Milano 1945, Band I, S. 885. Diese Aussage findet sich übrigens nur in der Ausgabe von 1568 von Vasaris Viten und geht dadurch auf die zusätzlichen weiterführenden Recherchen des Autors zurück.

3.1.1 Bedeutende zeitgenössische Krieger-Reliefs in Verwandtschaft zu Leonardos Zeichnung

Leonardos Kriegerbüstenporträt stellt kein Einzelphänomen dar. Vielmehr lassen sich sehr ähnliche Profildarstellungen anhand einer Reihe von Reliefs nachvollziehen, die inhaltlich und formensprachlich eine klare Verbindung zu seiner Zeichnung aufweisen.

Jene Reliefs, die in Verwandtschaft zum Londoner Blatt stehen und die verlorenen Originalkompositionen von Leonardos Lehrer Verrocchio erahnen lassen, können in zwei figurale Gruppen gegliedert werden: die, die den reifen Krieger einerseits und jene, die den jungen Kämpfer andererseits zum Thema haben. Beide Reliefgruppen weisen die gleichen gestalterischen Charakteristiken auf, unterscheiden sich jedoch in Bezug auf die dekorativen Details und das suggerierte Alter der porträtierten Figur. Vasaris Zitat zufolge kann man sich mithilfe der Exemplare, die dem älteren Typus gewidmet sind, ein Bild von Verrocchios Darius machen und anhand der Reliefs, die den Jüngling zeigen, dessen Alexander vorstellen. Da Alexander der Große gegen den persischen König Darius kämpfte und diesen letztendlich besiegte, geht es hierbei jeweils um ein Gegnerpaar. Es ergibt sich somit ein Ensemble an Gegenständen, die jeweils gemeinsam mit einem Gegenüber konzipiert gewesen zu sein scheinen. Keines der erhaltenen Werke jedoch führt ein vollständiges Paar vor Augen. Inmitten dieser plastischen Zeugnisse reiht sich Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung, die dem älteren Typus entspricht. Der Zeichnung sehr ähnlich sind zwei Terracottareliefs, einerseits der nur mehr anhand von Fotos nachvollziehbare Darius der Berliner Staatsmuseen (ehemals Kaiser Friedrich Museum), andererseits das Tondo des Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon (Abb.2+3).

Verrocchios Alexander-Komposition lässt sich anhand von vier Reliefs nachvollziehen. Eines befindet sich in der Washington National Gallery of Art und wurde auch bereits Verrocchio selbst zugeschrieben (Abb.4). Ein weiteres ist in der Skulpturensammlung des Louvre in Paris enthalten und trägt eine Inschrift, die den Dargestellten nicht als „Alexander“ sondern als „SCIPIONI“ bezeichnet und eine Abbildung des römischen Feldherrn Scipio Africanus, der mit seiner Truppe gegen Hannibal antrat, evoziert (Abb.5). Diesem wiederum sehr ähnlich ist ein Stuckrelief, das in nicht besonders gutem Zustand im Victoria and Albert Museum in London erhalten ist (Abb.6). Ebenfalls in großer

Ähnlichkeit zum Typus der beiden letzteren Reliefs steht ein Tondo, welches der Sammlung der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums angehört (Abb.7). Wie im Falle der beiden Darius-Exemplare handelt es sich hierbei um ein glasiertes Terracottarelief der Della Robbia Werkstatt. Bei den Marmorreliefs ist die Zuschreibung sehr umstritten.

3.1.1.1 Darius-Reliefs der Della-Robbia-Werkstatt

In direkter Typenverwandtschaft zu Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung stehen die zwei erwähnten Reliefs, die vermutlich der Della-Robbia-Werkstatt entstammen. Die Tätigkeit der Bildhauer-Künstlerfamilie der Della Robbia ist ab dem frühen 15. Jahrhundert in Florenz bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in anderen Teilen Italiens und Frankreich zu verzeichnen.²⁰ Begründer der Werkstatt war Luca della Robbia, der sich neben Donatello und Ghiberti mit seinen Plastiken einen Namen machte. Auf ihn geht die Erfindung und Entwicklung der Bleiglasur zurück, für die er und sein Neffe Andrea sowie dessen Söhnen Giovanni, Luca und Girolamo Berühmtheit erlangten.

Neben zahlreichen sakralen Bildern entstanden auch einige profane Werke, unter anderem die Terracottareliefs, die sich in die Reihe der Porträts von Darius und Alexander gliedern lassen. Typisch für die Figurendarstellungen sind die Ausführung der Figur in weiß, bei der nur im Bereich der Augenpartie schwarze Pinselstriche zum Einsatz kommen, und die Hinterlegung mit einem blauen Grund. Häufig wurde die Form des Tondos bevorzugt und als Rahmen gerne ein Kranz aus Blättern und Früchten gegeben. Aufgrund der vernetzten Tätigkeit der Familienmitglieder lassen sich die Bildnisse oft sehr schwer den einzelnen Künstlern unter ihnen zuordnen.

Sowohl im Falle des Berliner als auch des Lissaboner Darius handelt es sich um glasierte Terracottareliefs, die sich in erster Linie durch ihr Format unterscheiden.

²⁰ CRUTTWEILL 1902; GENTILINI 1992

Terracottarelief „Darius“, ehemals im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin

Ursprünglich 59 x 41,5 cm (Abb.2)

Das vielfach in der Literatur zitierte Berliner Relief ist in Wahrheit nicht mehr erhalten.²¹ Lediglich Brown und Covi erwähnen am Rande, dass das Werk zerstört wurde.²² Laut Brown ist es im zweiten Weltkrieg zu Bruch gegangen.²³ Zahlreiche Abbildungen vermitteln jedoch eine gute Vorstellung davon, wenn auch keine Farbfotographie davon existiert. Wie in der Zeichnung Leonardos hat das rechteckige Relief einen älteren Feldherrn in phantasievoller Rüstung zum Thema. Ebenfalls ist dieser im Linksprofil dargestellt und weist einen ähnlichen Gesichtsausdruck auf; und doch scheiden Detailabweichungen die beiden Werke voneinander. Der Helm in der plastischen Ausführung wird anstatt von einem Drachenflügel von einem Delphin bekrönt und ist von einem Kranz geschmückt. Die Schulter ist von einer runden Plakette besetzt, auf der ein Knabe mit einem Drachenwesen abgebildet ist. Im Unterschied zur Zeichnung verliert das Relief hier durch den Einsatz der Plakette an körperlich-dreidimensionaler Wirkung. Sowohl in der Zeichnung als auch in der Terracotta-Version ist dem Krieger ein Löwe auf die Brust gesetzt. Gleichen sich die Gesichter in ihrer Mimik, so sind ihre Züge doch differenziert. Die harte Miene findet im bildhauerischen Exemplar bei einem schmälern und hager geprägten Kopf Ausdruck.

Aus der Beschreibung Frida Schottmüllers geht hervor, dass die weiß gehaltene Figur, bei der nur die Pupillen, Lider und Brauen mit Schwarz versehen waren, von einem blauen Hintergrund hinterfangen war und die Bänder gelb glasiert waren. Der als Rahmen fungierende Eierstab war weiß und teilweise vergoldet.²⁴

²¹ Vgl. etwa BUTTERFIELD 1997, S. 157; ADORNO 1991, S. 176; PASSAVANT 1969, S. 47;

²² COVI 2005, Bildunterschrift Abb. 128; BROWN 1998, S. 194, Anm. 103

²³ Nachforschungen in Form von einer Korrespondenz mit Dr. Michael Knuth, Kurator der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin, haben ergeben, dass das Relief seit Mai 1945 als verloren gilt. Dem Museum liegen allerdings Informationen vor, dass sich das Bildwerk in Fragmenten und stark brandgeschädigt in Russland, allem Anschein nach im Puschkin Museum, befindet. Da keiner der Kuratoren die Relikte des Werkes bisher mit eigenen Augen gesehen haben, wurde es bis dato als verschollen ausgewiesen.

²⁴ SCHOTTMÜLLER 1933, S. 144, Inv. Nr. 2014

Das Relief wird weitgehend als Erzeugnis der Della Robbia Werkstatt anerkannt.²⁵ Giancarlo Gentilini hingegen bringt bei der Frage um die Zuschreibung des Reliefs den der Florentiner Künstlerfamilie nahe stehenden Bildhauer Benedetto Buglioni ins Spiel.²⁶

Sowohl Buglioni als auch Andrea della Robbia standen in Verbindung mit Andrea del Verrocchio und arbeiteten mitunter nach dessen Modellen. So wird das Berliner Bildwerk gewöhnlich als freie Kopie nach Verrocchios Darius angesehen.²⁷

Terracotta-Tondo „Darius“, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon

72 cm Durchmesser (Abb.3)

Dieses Terracottarelief aus Lissabon wird in der Sammlung ebenfalls als „Darius“ bezeichnet. Wiederum ist ein Krieger reiferen Alters mit harten Gesichtszügen in Rüstung im Linksprofil dargestellt. Im Unterschied zum ehemaligen Berliner Bildwerk ist Darius hier jedoch in einem Tondo ausgeführt, welches die weiß gehaltene Figur in einen blauen Hintergrund bettet und von einem grünen Fruchtkranz gerahmt wird.

Stärker als im Berliner Terracotta-Exemplar entsprechen hier Darius' Gesichtszüge jenen des von Leonardo gezeichneten Feldherrn. Auch die Helmform ist der Zeichnung ähnlicher. Der Delphin sowie die Gestaltung des Harnisches stellen eine Parallele zwischen den beiden plastischen Werken dar.

Das Tondo verdankt seine Provenienz höchstwahrscheinlich Königin Leonaras diplomatischer Beziehungen mit Florenz und könnte aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit Medaillons der dort befindlichen portugiesischen Kapelle San Miniato al Monte in die künstlerische Nähe von Luca della Robbia gebracht werden.²⁸

²⁵ SCHOTTMÜLLER 1933, S. 144, Inv. Nr. 2014; PASSAVANT 1969, S. 47, Abb. 51; BODE 1921, Abb. 11; CRUTTWELL 1902, S. 334; Ausstellungskatalog „Leonardo das Vinci. Artist, Scientist, Inventor“, London 1989, S. 48

In der Robbia-Monographie Allan Marquands von 1922 wird Giovanni della Robbia als möglicher Autor vorgeschlagen. (Vgl. MARQUAND, Allan: *Andrea della Robbia and his Atelier*, Vol I und II, Princeton, London 1922) Schottmüller widerspricht diesem Vorschlag aus stilistischen Gründen.

²⁶ GENTILINI 1992, Vol. II., S. 452-453

²⁷ BUTTERFIELD 1997, S. 157

²⁸ Mit großer Wahrscheinlichkeit stammt das Relief ursprünglich aus dem ebenfalls in Lissabon befindlichen Madre Deus Konvent. Dieses wurde von Königin Leonora, von der ein künstlerischer Austausch mit Florenz überliefert ist, gestiftet (Vgl. VILHENA DE CARVALHO und ANISIO 2000, ohne Seitenangabe). So gelangte zusammen mit anderen Werken der Renaissance auch eine Medaillon-Serie der Della Robbia Werkstatt in das Madre Deus

3.1.1.2 Alexander-Reliefs

Als Pendants zu den Darius-Reliefs sind in verschiedenen Sammlungen Bildnisse erhalten, welche die gleichen Gestaltungsmerkmale, im Gegensatz zum reifen älteren Krieger aber die Physiognomie eines Jünglings aufweisen.

Marmorrelief „Alexander der Große“, National Gallery of Art, Washington

55,9 x 36,7 cm (Abb.4)

Die National Gallery of Art in Washington ist im Besitz eines Marmorreliefs, welches die gleichen gestalterischen Charakteristika wie die Kriegerdarstellung Leonardos aufweist. Präsentiert wird ein Krieger in pompöser Rüstung, auf dessen lockigem Haupt ein erfindungsreicher Helm sitzt. Das Relief, dem ein rechteckiges Format gegeben ist, zeigt jedoch im Unterschied zur Zeichnung Leonardos die Büste eines Feldherrn in jugendlicher Blüte, der nach rechts blickt. Als Gegenstück zur Darstellung des Darius kann das Bildwerk somit als Alexander identifiziert werden. Der Helm des griechischen Helden wird aus einer überdimensionalen Schnecke, einem Ammoniten, dem ein hochgeklapptes Visier und ein Nackenschutz aufgesetzt sind, gebildet.²⁹ Im Unterschied zu Leonardos Darius ist diesem Helm nicht nur ein Drachenflügel, sondern eine ganze Fabelechse aufgesetzt. Die Zierbänder am Nackenschutz sind beiden Figuren gegeben. Auffällig ist beim Washingtoner Marmorwerk, dass Alexander hier nicht in reiner Profilansicht präsentiert wird. Der Oberkörper ist zum Betrachter gedreht und zeigt das auf die Brust des Jünglings gesetzte beflügelte Medusenhaupt beinahe in Frontalansicht. Insgesamt wird der Harnisch von einem besonders üppigen figural-floralen Dekor verziert.

In der Annahme, dass sich Vasari bei seinem Bericht im Material geirrt hätte, wurde das Relief mehrmals als Verrocchios Original ausgewiesen.³⁰ Wird das

Konvent. Möglicherweise gehörte dieser auch das Darius-Tondo an. Die Eigenart der Schuppenreihe, die hier als Übergang zum Fruchtkranz dient, lässt sich auch in den Medaillons von Luca della Robbia, welche das Gewölbe der Kapelle vom portugiesischen Kardinal in San Miniato al Monte in Florenz verzieren, wieder finden. Der Auftraggeber war hierbei D. Jaime, Königin Leonoras Cousin (Vgl. FIGUEIREDO 1999, S. 29-31).

²⁹ Der Ammonit, ein ausgestorbener mariner Kopffüßler, der auch Ammonshorn genannt wird, hat einen ikonographischen Hintergrund und bezieht sich auf Alexanders Eroberung Ägyptens, wo er von den Pharaonen als Nachkomme des Gottes Amun anerkannt wurde.

³⁰ PLANISCIG 1933, S. 92-93; PLANISCIG 1941, S. 26-28; MÖLLER 1930-34, S. 26-30; RICCI 1934, S. 244-45; POPE-HENNESSY 1964, S. 175

Planiscig weist darauf hin, dass zum Zeitpunkt der zweiten Ausgabe von Vasaris Viten mehr als 70 Jahre vergangen sein müssen, seit das Werk Italien verlassen hatte. Adorno fügt hinzu, dass es nicht das erste Mal der Fall wäre, dass Vasari Metall und Stein verwechselt hätte und

Bildwerk in den Sammlungskatalogen der Washington National Gallery in den 60er Jahren noch als Werk Verrocchios angegeben³¹, so wird es seit 1976 nur mehr mit der Zuschreibung „after Verrocchio“ versehen. Die Autorschaftsurteile der diversen Kunsthistoriker, die Verrocchio eine Monographie gewidmet haben, fallen sehr unterschiedlich aus.³²

Pope-Hennessy bleibt seiner Meinung, dass es sich um das Original Verrocchios handle, welches in die Hände des Matthias Corvinus gelangte, in allen drei Ausgaben seines Werkes zur italienischen Renaissance-Skulptur treu.³³ Seine Annahme wird unter anderem von der Behauptung, das Werk wäre 1922 mit ungarischer Herkunft auf dem Wiener Kunstmarkt erschienen, getragen.³⁴

Während der Kopf des Jünglings im reinen Profil dargestellt ist, dreht der Künstler den Oberkörper leicht Richtung Betrachter, um somit das Medusenhaupt auf dem Bruststück der Rüstung beinahe in Frontalansicht zeigen zu können. Aus dieser Drehung ergibt sich eine unnatürliche Haltung des Jünglings. Einer somit erforderlichen Lösung für die abgewandte Schulterpartie wird mit der kaschierenden Draperie ausgewichen. Es ist fraglich, ob sich Leonardos Meister Verrocchio auf solch ein verhängnisvolles Unterfangen eingelassen hätte.

ihm dieser Fehler bereits im Falle Michelangelos Madonna von Bruges unterlaufen wäre. Vgl. ADORNO, Piero: Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo Il Magnifico, Florenz 1991, S. 175-178

³¹ Sammlungskatalog National Gallery of Art, Washington, 1965, Kat. Nr. 173; Sammlungskatalog National Gallery of Art, Washington, 1968, Kat. Nr. 153 und COVI, Dario: Andrea del Verrocchio, Florenz 2005, S. 139

³² Adorno und Passavant streiten die Autorschaft Verrocchios ab. Die genannten Gründe dafür sind vor allem stilistischer Art. Adorno findet die übertriebene dekorative Gestaltung des Reliefs untypisch für Verrocchio. Auch Passavant erachtet die Komposition des Washingtoner Exemplars als nicht mit Verrocchios Repertoire vereinbar und schenkt Vasaris Beschreibung der Originale in Bronze Glauben (Vgl. PASSAVANT 1969, S. 47-48 und ADORNO 1991, S. 175-178). Butterfield, dessen Monographie zur jüngsten Verrocchio-Literatur zählt, bezeichnet das Alexander-Relief vage als ein Erzeugnis der Werkstatt von Verrocchio (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 157). Dario Covi zufolge ist die Autorschaft dieses Reliefs bei Verrocchio zu suchen, der jedoch bei der Ausführung auf Unterstützung aus seiner Werkstatt zurückgegriffen haben soll (Vgl. COVI 2005, S. 140). Seymour hingegen bezweifelt die Autorschaft Verrocchios und sieht sich gezwungen die Frage der Zuschreibung offen zu lassen (Vgl. SEYMOUR 1971, S. 170-171).

³³ Vgl. letzte Ausgabe POPE-HENNESSY 1986, S. 293-294

³⁴ 1927 ist das Relief im Besitz Jacques Seligmanns in Paris nachzuweisen, vor der Übergabe an die Washington National Gallery of Art ist es in der Sammlung von Herbert N. Straus in New York.

Marmorrelief „Scipio“, Musée du Louvre Paris

61 x 40,5 cm (Abb.5)

Dieses Werk kommt dem soeben besprochenen Relief sehr nahe. Der junge Krieger ist hierbei jedoch in einem reinen Profil dargestellt und das Bildnis ist wesentlich flacher gearbeitet. Es ist im Vergleich zum Washingtoner Exemplar durch eine reduzierte Dekoration ausgezeichnet und wirkt allgemein deutlich zurückhaltender. Wiederum wird der Helm von einem Ammonshorn ausgemacht, auf dem ein Drache sitzt. Dem Profil des Jünglings sind im Vergleich zum Alexander längere Gesichtszüge verliehen. Ist die Anzahl der unter dem Helm hervorragenden Locken hierbei reduziert, so wird jedoch den einzelnen Kringeln eine stärkere Plastizität verliehen. An der Brust des Helden ist erneut ein zerzaustes Medusenhaupt angebracht, das hier der Profilansicht des Protagonisten angepasst ist. Unterhalb des mit Akanthusblättern dekorierten Kragens setzt sich der Harnisch in Form eines schuppigen Drachenflügels fort. Wieder sind wehende Bänder auf der Rüstung montiert.

Das Bildnis trägt eine Inschrift, die den abgebildeten Jüngling als SCIPIONI, den großen Scipio Africanus, der Hannibal besiegte, bezeichnet.³⁵

Die auf diese Inschrift zurückgeführte Annahme Möllers, Verrocchio hätte ursprünglich nicht nur die von Vasari angesprochenen Reliefs des Darius' und des Alexanders, sondern auch einen Scipio und einen Hannibal angefertigt, wobei letztere im Louvre-Relief und in der Zeichnung Leonardos wiedergegeben seien, mag zu weit gehen.³⁶

Das Werk variierte bereits stark in seiner Zuschreibung. Möller meinte darin ein Original Leonardos zu erkennen.³⁷ Auch Mackowsky und Müntz brachten das Werk zaghaft mit Leonardo in Zusammenhang.³⁸ Schubring schreibt das Relief wiederum Verrocchio zu.³⁹ Bode hingegen kommt nach mehreren Überlegungen in Bezug auf die Autorschaft auf Francesco di Simone Ferrucci, einen Schüler

³⁵ Publius Cornelius Scipio Africanus lebte von 236 bis 183 v. Chr. Er übernahm nach dem Tod seines Vaters die Führung der römischen Legionen und erlangte seinen Ruhm im Feldzug gegen Hannibal in der Schlacht von Zama im Jahr 202 v. Chr., womit er den Zweiten Punischen Krieg beendete. Vgl. SCHWARTE 2000, S. 106-119

³⁶ MÖLLER 1933, S. 3-38

³⁷ MÖLLER 1932/34, S. 138-139

³⁸ MACKOWSKY 1901, S. 48; MÜNTZ 1897, S. 115/116

³⁹ SCHUBRING 1919, S. 134-135

Verrocchios, zu sprechen.⁴⁰ Nicht zu verachten ist des Weiteren die Ähnlichkeit des Reliefs mit Bildwerken von Desiderio da Settignano.⁴¹ Im Pariser Verkaufskatalog aus dem Jahre 1848 dürfte das Scipio-Relief in der Tat als Original Desiderios bezeichnet gewesen sein, wie aus der Bibliographie des Skulpturenkatalogs des Louvre hervorgeht.⁴²

Für die Zuschreibung des Werkes an Leonardo gibt es keinerlei Dokumente, die eine solche Annahme unterstützen würden. Aufgrund der fehlenden plastischen Zeugnisse Leonardos ist zudem kein direkter stilistischer Vergleich möglich. Es kann jedoch nicht geleugnet werden, dass der Jüngling ein ideales Gegenüber zu dem von Leonardo gezeichneten Darius ergeben würde. An der Authentizität der Inschrift ist möglicherweise zu zweifeln, da sie im Vergleich mit den sonstigen erhaltenen Bildnissen eine Ausnahme bildet und durch das eingeflickte „i“ in die Rundung des Buchstaben „C“ nicht überzeugt.⁴³

Stuckrelief „Scipio“, Victoria and Albert Museum, London

48 x 35-36 cm (Abb.6)

Dieses Stuckrelief, das sich heute im Londoner Victoria and Albert Museum befindet und dessen Provenienz bis nach Florenz zurückverfolgt werden kann, wird meist mit dem Scipioni-Relief des Louvre in Zusammenhang gebracht. Die Stucco-Version setzt sich aus zehn einst auseinander gebrochenen Teilen zusammen und ist in sehr schlechtem Erhaltungszustand.⁴⁴ Es scheint dem Louvre-Exemplar auf den ersten Blick völlig zu gleichen. Pope Hennessy schreibt in seinem Katalog zur italienischen Skulptur des Victoria and Albert Museums, dass es sich bei dem Stuckrelief unweigerlich um einen Abdruck des

⁴⁰ BODE 1921. Als Bode das Relief des Scipio erstmals 1882 veröffentlichte, erkannte er es als Replik eines der von Vasari beschriebenen Reliefs, die König Matthias Corvinus geschenkt wurden, und zweifelte nicht daran diese ebenfalls Verrocchio zuzuschreiben. Vgl. BODE 1882, S. 106. In seinem Buch „Denkmäler der Renaissance“ von 1905 (S. 147) führt er das Relief zwar in seinem Entwurf, jedoch nicht in der Ausführung auf Leonardo zurück. In seinem Artikel „Leonardo als Bildhauer“, der 1904 im Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen (S. 128) erschien, nimmt er an, dass Verrocchio hier nach der Idee von Leonardo arbeitete.

⁴¹ Zu den Figuren dieses 1464 gestorbenen florentinischen Bildhauers lassen sich starke stilistische Analogien vor allem im Gesichtsbereich – man beachte den feinen Mund, die gerade kleine Nase und die einheitliche Umrandung der Augen – feststellen. Beispiele dazu finden sich im Ausstellungskatalog der Desiderio-Schau im Pariser Louvre (Vgl. Ausstellungskatalog „Desiderio da Settignano“ Paris 2006)

⁴² Marc Bormand, Kurator der Desiderio-Ausstellung, hat mir dankenswerterweise eine Kopie aus dem aktuellen Skulpturenkatalog des Louvres zugeschickt, aus der leider weder Titel noch Erscheinungsjahr hervorgehen.

⁴³ Michel André etwa schlägt vor, dass das Relief nicht von Leonardo selbst, sondern von einem begabten und von ihm beeinflussten Künstler ausgeführt wurde (Vgl. ANDRÉ 1903, S. 84-89).

⁴⁴ POPE-HENNESSY 1964, S. 174

Marmorvorbildes aus dem Louvre handelt.⁴⁵ Bei einer näheren Betrachtung lassen sich jedoch trotz des schlecht erhaltenen Materials Abweichungen von dem Pariser Marmorwerk erkennen. So ist die Gestaltung der Locken, die unter dem Helm des Jünglings hervortreten, wie auch jene der vom Helm flatternden Bänder in den beiden Werken nicht identisch. Zudem sprechen die unterschiedlichen Maße der beiden Reliefs nicht für einen Abdruck. Auch wenn im Falle des Marmorreliefs die Höhe der Inschrift vom Gesamtmaß abzuziehen ist, kann diese nicht 13 cm ausmachen um somit auf die gleiche Größe der Büste zu kommen.

Aus einer Korrespondenz von Juni 1921 zwischen Eric Maclagan, dem damaligen Kurator der Skulpturensammlung des Victoria and Albert Museums, und Dr. von Bode, dem Kustos der Architektur- und Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin, geht hervor, dass Maclagan das Stuckrelief als ein besonders wertvolles Zeugnis der verlorenen Verrocchio-Reliefs ansieht.⁴⁶ Er hält es für nicht ausgeschlossen, dass das Werk direkt vom Verrocchio-Original abgenommen wurde und dass von beiden Reliefs, die Vasari erwähnt, Stuckkopien angefertigt wurden, bevor sie Lorenzo nach Ungarn sandte.

Die Stuckbüste des Victoria and Albert Museums wurde lediglich aufgrund der Ähnlichkeit zur Marmorversion des Louvre diesem angepasst als Scipio bezeichnet. Es erscheint jedoch durchaus möglich, dass die Figur des Louvre auf einer Alexander-Vorlage basiert. Die Inschrift des Scipio könnte den Wunsch des Auftraggebers reflektieren, der etwa diesem ehrenhaften römischen Helden zugetan war. Die Frage, ob es jemals einen Hannibal als dazupassendes Gegenüber dazu gab, muss mangels fehlender Beispiele, die diesem entsprechen könnten, unbeantwortet bleiben.

Terracotta-Tondo „Alexander“, Kunsthistorisches Museums, Wien

61 cm Durchmesser (Abb.7)

Bei diesem Werk handelt es sich, wie bereits im Falle des Darius-Reliefs aus dem Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon, um ein glasiertes Terracotta-Bildnis in Form eines Tondos. Auch diesmal ist die Figur in weiß gehalten und vor einem blauen Hintergrund dargestellt, der von einem bunten Fruchtkranz

⁴⁵ POPE-HENNESSY 1964, S. 175

⁴⁶ Mein Dank gilt an dieser Stelle Alex Corney, Kuratorin für die Skulpturensammlung des Victoria and Albert Museums, die mir Einblick in die Unterlagen des Museums zum Scipio-Relief gewährte.

abgeschlossen wird. Die abgebildete Persönlichkeit, welche hier im Rechtsprofil erscheint, verkörpert im Gegensatz zum Beispiel aus Lissabon einen Helden in jugendlicher Blüte.

Der Rüstung ist wie im Washingtoner Alexander-Relief und in den Scipio-Darstellungen ein Medusenhaupt auf die Brust gesetzt. Der Helm ist in seiner Schneckenform und dem Drachenaufsatz beinahe identisch mit dem Louvre-Werk. Geringfügige Unterschiede lassen sich vor allem in den Gesichtszügen des Jünglings feststellen.

Pope-Hennessy, der zunächst in seinem Katalog von 1964 die Wiener Terracotta-Variante als Ableitung vom Louvre-Marmorrelief ansah⁴⁷, vermeinte später in diesem Relief-Tondo wegen dessen überragenden kompositionellen Qualitäten, wegen der sicheren Linienführung der Dekorationsformen und wegen der hervorragenden, lebendig vibrierenden Modellierung ein eigenhändiges Werk Andrea del Verrocchio zu erkennen, welches in der Werkstatt Andrea della Robbias gebrannt, glasiert und mit einer dekorativen Girlande versehen wurde.⁴⁸ In einem gerade in Entstehung befindlichen Kurzkatalog zur Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums wird das Tondo als Produkt von Andrea della Robbia und Werkstatt nach einem Entwurf von Andrea del Verrocchio bezeichnet und um 1480 datiert.⁴⁹ Giancarlo Gentilini hingegen hegte bereits Zweifel an der Renaissance-Authentizität des Werks und sah es als Fälschung des 19. Jahrhunderts an.⁵⁰

Maria Joao Vilhena de Carvalho schreibt, dass dem portugiesischen Darius ursprünglich auch ein Alexander als Gegenüber gegeben war, wie aus Quellen hervorgeht.⁵¹ Aufgrund der bis nach Florenz zurückverfolgbaren Provenienz des Alexander-Tondos⁵² ist eine ursprüngliche Verbindung mit dem portugiesischen Relief ausgeschlossen. Es kann jedoch angenommen werden, dass die Della Robbia-Werkstatt eine Serie der beiden historischen Gegner geschaffen haben,

⁴⁷ POPE-HENNESSY 1964, S. 176

⁴⁸ POPE-HENNESSY 1974, S. 18

⁴⁹ KRYZA-GERSCH, Claudia: Die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums, in Entstehung

⁵⁰ GENTILINI 1988, S. 46 sowie GENTILINI 1993, S. 246

Gentilini begründet seine Zweifel aufgrund von seines Erachtens nicht für Della Robbia sprechende Details des Werks. Er erachtet das Tondo somit als eine Fälschung und bringt es mit Giovanni Bastianini (1830-1868), der mit Vorliebe Skulpturen aus dem 15. Jahrhundert imitierte, in Zusammenhang. Erst kürzlich ergaben jedoch Forschungsarbeiten der Kuratoren der Kunstkammer, dass das Werk aufgrund seiner zurückverfolgbaren Herkunft bis ins 18. Jahrhundert nicht als Fälschung gelten kann.

⁵¹ VILHENA DE CARVALHO 2000, ohne Seitenangabe

⁵² Das Werk wurde bereits 1798 von Graf Obizzi aus der Sammlung des florentinischen Malers Tommaso Gherardini erstanden. Er hinterließ es der Familie der Este in Modena, durch die es als Teil der Sammlung der Este 1919 ins Kunsthistorische Museum gelangte.

da sie sich offensichtlich großer Beliebtheit erfreuten. Zieht man dem portugiesischen Exemplar die zum Fruchtkranz überleitenden Schuppenreihen ab, könnte das eigentliche Büsten-Tondo etwa auf die gleiche Größe des Wiener Terracottareliefs kommen. Es kann somit eine gute Vorstellung von dem ursprünglichen Terracotta-Paar der Della Robbia gewonnen werden.

Jedes dieser Reliefs birgt eine Reihe offener Fragen in Bezug auf Autorschaft und Herkunftsumstände in sich und keines der Exemplare lässt auf eine sichere Wiedergabe der von Verrocchio geschaffenen Originale schließen. Die Repliken vermögen jedoch eine relativ konkrete Vorstellung davon zu vermitteln. Unter anderem bleibt ungeklärt, welches Format die Originale hatten. Ihnen konnte sowohl eine rechteckige als auch eine runde Form gegeben sein.⁵³

Weiters kann festgehalten werden, dass alle soeben besprochenen Reliefs den Ausschnitt der Büste und die Ausstattung mit phantasie reich gestaltetem Helm und Harnisch gemeinsam haben. Während die jungen Krieger jeweils nach rechts blicken, sind die reiferen Typen – wie auch im Falle Leonardos Blatt – nach links ausgerichtet. Die Figuren variieren untereinander in den Details der sie schmückenden Formenvielfalt. Um hier abschließend noch einige inhaltliche Fragen zu klären, sei eine kurze Ausführung zur Ikonographie der beiden Protagonisten unternommen. Dies soll in erster Linie die Bedeutung der Persönlichkeiten und deren Popularität in der Renaissance veranschaulichen sowie ihre ikonographischen Hintergründe zeigen.

3.1.1.3 Alexander der Große und Darius III. ikonographisch betrachtet

Der makedonische König Alexander der Große, mit dessen Regierungsantritt die Einleitung des Zeitalters des Hellenismus gleichgesetzt wird, wurde im Zuge seiner Eroberungsfeldzüge gen Osten zum Kontrahenten des Herrschers des achämenidischen Perserreiches, Darius III. Die so genannte Schlacht von Gaugamela führte 331 v. Chr. zum Sieg Alexanders über das persische Heer und hatte den Tod Darius' sowie das Ende des Achämenidenreiches zur Folge.

⁵³ Manfred Leithe-Jasper hat den Vorschlag gebracht, dass die Originale Verrocchios durchaus als Tondi denkbar wären. Seines Erachtens überzeugen die Repliken dieses Formats kompositionell stärker. Vgl. LEITHE-JASPER 1982, S. 316

Darius, 380 v. Chr. geboren, hatte demnach bei der Schlacht von Gaugamela das Alter von 49 Jahren erreicht, Alexander hingegen war erst 25 Jahre alt. Somit ist es verständlich, dass Verrocchio und seine Zeitgenossen ihren Figuren im Falle des Alexanders eine jugendliche Gestalt und im Falle des Darius die eines reifen Mannes gaben.

Während sich zur Alexandervita einige Quellen finden lassen⁵⁴ ist die Figur des Darius, wie Badian darauf hinweist, in erster Linie anhand griechischer Texte überliefert und wird somit aus der gegnerischen Sicht beschrieben.⁵⁵

Die Geschichte der Ikonographie von Alexander dem Großen ist sehr umfangreich und lässt sich etwa anhand der Ausstellungskataloge „The Search of Alexander“ und „Alexander the Great in European Art“ oder der Ausführung von Sabine Poeschel zu diesem Thema, mit Schwerpunkt auf das Quattrocento, gut nachvollziehen.⁵⁶ Von Darius gibt es weit weniger bildnerische Zeugnisse. Das wohl bekannteste Bild von ihm verewigt den persischen Monarchen in einem pompejanischen Mosaik.⁵⁷ Darius wird hier mitten im Kampfgeschehen bei der Schlacht von Issos gezeigt. Daneben gibt es einige wenige Münzen, die den Herrscher Persiens als Ganzkörperfigur mit Bart und Krone am Haupt abbilden.

Für die Relief-Darstellungen des Quattro- und Cinquecento von Darius werden die Künstler kaum Anhaltspunkte für eine Vorlage gehabt haben. Im Falle der Alexander gewidmeten plastischen Bildnisse könnten sich die Ausführenden durchaus an einer langen Bildtradition orientiert haben. Vor allem in der Renaissance erfuhr Alexander starke Bewunderung und wurde wegen seiner Tapferkeit und seines Großmutes als Vorbild gesehen. In der Antike wurde Alexander vorwiegend mit langem Haar und des Öfteren mit dem Ammonshorn in Verbindung zu seinem göttlichen Vater beziehungsweise, als Parallele zu Herakles, mit dem Löwenfell auf seinem Haupt abgebildet.⁵⁸ Im Mittelalter und in der Frührenaissance ist der makedonische Herrscher als bekrönter König vor

⁵⁴ Die zeitgenössischen Quellen zur Alexandervita wurden 400 Jahre nach seinem Tod von Arrian in seiner „Alexandrou Anabasis“ (Alexanders Aufstieg) rezipiert. Weitere Berichte über Alexander finden sich in den Werken von Plutarch, Curtius Rufus, Diodor und Junianus Justinus. Vgl. dazu HECKEL und YARDLEY 2004

⁵⁵ BADIAN 2000, S. 241-267

⁵⁶ Ausstellungskatalog „The Search of Alexander“ New York 1980; Ausstellungskatalog „Alexander the Great in European Art“ Thessaloniki 1997; POESCHEL 1988, S. 63-74

⁵⁷ Das Mosaik, das ursprünglich das so genannte „Haus des Fauns“ in Pompeji schmückte, wird heute im Archäologischen Museum von Neapel konserviert und stammt aus dem Jahre 79 v. Chr.

⁵⁸ POESCHEL 1988, S. 65

allem in der Buchmalerei zu finden. Er variiert dabei von einem Jüngling bis zu einem bärtigen reifen Mann. Erst gegen Ende des Quattrocento bildet sich ein neuer Typus heraus, der auf dem Feldherrn in Rüstung beruht und die Ikonographie der Neuzeit bestimmt. Ein interessanter Beitrag von Kraft versucht den Ursprung für diesen behelmtten und gepanzerten Typus zu entschlüsseln.⁵⁹ Wie er schreibt, scheint dieser auf eine Verwechslung mit einer Darstellung der Athene zurückzugehen.

Leonardos Krieger sowie die beiden Terracotta-Darius-Figuren sind jeweils mit einem Löwenkopf auf der Brust geschmückt. Für diese In-Bezug-Setzung von Darius mit dem König der Tiere scheint es keine ikonographische Erklärung zu geben. Den jungen Feldherren hingegen ist jeweils ein beflügeltes Haupt mit offenem Mund auf den Brustpanzer gesetzt. Ikonographisch lässt sich dieser kreischende Kopf, bei dem die Zunge zum Vorschein kommt, als Medusa deuten und als typisches Attribut der Athene erkennen.⁶⁰ Eugène Müntz widmet dem Phänomen des Medusenhauptes, auch als Gorgoneion bekannt, einen Artikel und zeigt, wie dieses von einer Vielzahl von florentinischen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts aufgegriffen wurde.⁶¹ Raymond Stites hingegen zufolge handelt es sich bei den in den Alexander- und Scipio-Büsten dargestellten Köpfen nicht um das Medusenhaupt, sondern um eine Personifikation der Rachegöttin Nemesis.⁶² Dafür würde die fehlende typische Haartracht der Medusa in Form von Schlangen sprechen. Stites wirft außerdem auf, dass Vergil Alexander den Großen in seiner Äneis mit Nemesis assoziiert. Die animalischen Dekorationsformen, die im Kontrast zu den ernstesten Kriegern stehen, werden im Kapitel des „All’Antica“-Harnisches noch näher behandelt.

⁵⁹ KRAFT 1965, S. 7-32

Das Bildnis der kriegerisch gerüsteten Göttin der Weisheit verzierte die Vorderseite der weit verbreiteten Alexander-Stratere, auf deren Rückseite hingegen der Name „Alexandros“ beziehungsweise „Alexandros Basileus“ zu lesen war. Kraft schließt daraus, dass Athene somit offensichtlich für den am Revers genannten Alexander gehalten wurde. Allerdings erwähnt Kraft nicht, dass dem Alexandertypus auch weitere Attribute der Göttin übertragen werden, die über jene Münzbildnisse hinausgehen: so etwa der geschmückte Helm oder das Gorgoneion. Es könnte somit auch zu einer bewussten Verschmelzung der beiden Figuren gekommen sein.

⁶⁰ Die griechische Mythologie besagt, dass Perseus mithilfe von Athene den Kopf der Gorgone Medusa abschlug. Die Göttin der Weisheit setzte daraufhin den Medusenkopf als Waffe auf ihrem Schild ein, mit dem sie ihre Feinde versteinern konnte. Das abgeschlagene Haupt wird auch als Gorgoneion bezeichnet, welches als abweisendes Schreckbild, als so genanntes Apotropaion, allgemein auf Waffen, Rüstungen, aber auch auf Amuletten und Stadtmauern zum Einsatz kam.

⁶¹ MÜNTZ 1897, S. 115-121

Auch Kathleen Weil-Garris Brandt weist darauf hin, dass dieses Motiv mit Vorliebe von zahlreichen Bildhauern, unter ihnen Donatello, Mino da Fiesole, Verrocchio, Pollaiuolo, Bertoldo, Leonardo und Michelangelo vor allem zur Dekoration der „All’Antica“-Rüstungen verwendet wurde (Vgl. WEIL-GARRIS BRANDT 1999, S. 33)

⁶² STITES 1963, S. 1-32

Es macht somit den Anschein, als würde es sich bei den Details der Reliefs um keine konkreten, eindeutigen ikonographischen Referenzen, sondern um Vermischungsformen verschiedener antiker Vorbilder handeln, auf die die ausführenden Künstler zurückgriffen. Es sei hier herausgehoben, dass Alexander der Große zur Zeit Leonardos sowohl in der Kunst als auch in der Literatur zu einem beherrschenden Topos wurde und sich in seiner jugendlichen Gestalt zum Idealbild der Renaissance entwickelte. Darius wurde als sein Kontrahent gesehen und war demnach mit weniger positiven Konnotationen behaftet, was letztendlich auch durch seine „grimmige“ Physiognomie zum Ausdruck gebracht wird. Auf den konkreten symbolischen Gehalt der Alexander-Darius-Reliefs Verrocchios, die an den König von Ungarn geschickt wurden, soll noch im Kapitel 3.2.4. Bezug genommen werden.

3.1.2 Wechselwirkung zwischen Leonardo und Andrea del Verrocchio

Es stellt sich nun die Frage, wie die Kompositionen der beschriebenen zeitgenössischen Reliefs, die Verrocchios Originale widerzuspiegeln scheinen, mit der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos in Zusammenhang stehen, beziehungsweise welche Rolle Verrocchios Bildwerken bei der Entstehung Leonardos Zeichnung zukommt oder umgekehrt, ob Leonardos Zeichnung gar einen Einfluss auf die Kreation seines Lehrers gehabt haben könnte. Um sich diesen Fragen anzunähern, ist zunächst eine Betrachtung von der künstlerischen Beziehung zwischen Leonardo und Verrocchio erforderlich.

3.1.2.1 Die Werkstatt Verrocchios

Ein Blick in die Werkstatt Verrocchios soll die konkreten Entstehungsumstände der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos vor Augen führen. Andrea del Verrocchio, über dessen Werdegang kaum etwas bekannt ist, etablierte sich Ende der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts als einer der bekanntesten Künstler Florenz'. Ihm wurde ein ähnlicher Künstlerstatus wie seinem Vorgänger Donatello, der 1466 starb, zuteil.⁶³ Verrocchios Aufstieg war in erster Linie der

⁶³ Passavant beschreibt in seiner Monographie über Verrocchio, dass dieser in der Druckschrift *De Sculptura* von Pomponius Gauricus als „aemulus“ – also Nachfolger des Donatello bezeichnet wird. Dies sei jedoch nicht mit einer Lehre Verrocchios bei seinem Vorgänger zu verwechseln (Vgl. PASSAVANT 1969, S. 7).

Verrocchio bekam den Auftrag für eine Christus-Thomas Gruppe, die er für eine der Nischen von Orsanmichele in Florenz entwerfen sollte. Dieselbe Nische schmückte zuvor Donatellos Statue des Heiligen Ludwigs von Toulouse (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 59).

Verrocchio folgte Donatello um 1480 auch als Mieter in der Werkstatt-Wohnung nahe des Doms nach (Vgl. PASSAVANT 1969, S. 9 sowie BROWN 1998, S. 7).

Gunst der Familie der Medici zu verdanken. Von der Verbindung zu diesem Florentiner Herrscher Geschlecht soll in späterer Folge noch die Rede sein. Verrocchio betrieb eine geschäftige Werkstatt, in der nicht nur Leonardo allein tätig war. Neben diesem fanden hier auch Lorenzo di Credi, Perugino, Ghirlandaio und Botticelli Eingang. Jedoch lediglich Leonardo und Lorenzo di Credi⁶⁴ dürften eine Lehre bei dem Meister ausgeübt und die Stelle von Langzeit-Assistenten eingenommen haben. Der Kontakt von Perugino⁶⁵, Ghirlandaio⁶⁶ und Botticelli⁶⁷ zu Verrocchio dürfte sich jeweils auf eine kürzere Periode beschränkt haben. Auch Signorelli könnte kurzfristig Ateliermitglied gewesen sein, da sein Stil von Verrocchio beeinflusst scheint. Brown erwähnt weiters Biagio d'Antonio und Botticini als kurzfristige Assistenten Verrocchios.⁶⁸ Unter all diesen Schülern dürfte Leonardo am engsten und längsten mit seinem Lehrer in Verbindung gestanden sein. Zu Beginn der achtziger Jahre erfolgt die Auflösung des Künstlerkreises, der sich um die Werkstatt gebildet hatte.⁶⁹

Verrocchio führte somit viele junge Talente unter seinem Dach zusammen, deren Abfolge nur vermutet werden kann und daher eine Handscheidung bei den gemeinsam bearbeiteten Werken als äußerst schwierig gestaltet. Die Werkstatt brachte eine große Vielfalt an Auftragswerken hervor; der Bogen reichte dabei von Skulpturen in Bronze, Stein und Terrakotta, über Kunsthandwerk – unter anderem Ausstattungen für Turnierfestspiele – bis hin zu Gemälden. Dieses umfangreiche Betätigungsfeld bildete den künstlerischen Nährboden für Leonardo, aus dem seine außergewöhnliche Vielseitigkeit wachsen sollte.

⁶⁴ Der mindestens fünf Jahre jüngere Lorenzo di Credi scheint in der ersten Hälfte der siebziger Jahre des Quattrocento in die Werkstatt gekommen zu sein. Nachdem Leonardo noch 1476 im Haus des Meisters weilt, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich der Aufenthalt der beiden jungen Nachwuchskünstler überschneidet. Lorenzo di Credi ist es, der nach Verrocchios Tod 1488 dessen Erbe antritt und die Werkstatt übernimmt.

⁶⁵ Perugino könnte seine Ausbildung in Umbrien bei Piero della Francesca um 1470 in Verrocchios bottega fortgesetzt haben (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 195).

⁶⁶ Rosenauer zufolge ist es durchaus denkbar, dass sich Ghirlandaio in den frühen 1470er Jahren in Verrocchios Werkstatt befand (Vgl. ROSENAUER 1969, S. 68). Da keinerlei schriftliche Quellen den Aufenthalt Ghirlandaios bei Verrocchio bestätigen, beruht Rosenauers Annahme auf stilistischen Analysen.

⁶⁷ Botticelli betreffend spricht sich Butterfield für einen Aufenthalt bei Verrocchio zwischen 1467, als sein erster Lehrer Filippo Lippi nach Spoleto ging, und dem kurz darauf folgendem Aufstieg als unabhängiger Künstler seinerseits aus (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 195).

⁶⁸ BROWN 1998, S. 34

⁶⁹ Ullmann beschreibt, dass Perugino bereits ab 1479 in Rom agierte und auch Botticelli, Ghirlandaio und Rosselli 1481 Florenz verließen, um sich in der Stadt des Papstes an den Fresken der Sixtinischen Kapelle zu betätigen (Vgl. ULLMANN 1998, S. 66). Auch Verrocchio orientierte sich in seinen letzten Lebensjahren nach Venedig, wohin er spätestens 1486 hinsichtlich seines Auftrages für das Reiterstandbild des Colleoni übersiedelte.

Die Vielzahl an Aufträgen, die in Verrocchios „Atelier“ ausgeführt wurden, gewährte den Schülern einen umfangreichen und aufschlussreichen Einblick in die Künstlertätigkeit und ließ ihnen Raum, sich selbst an dem einen oder anderen Werk zu beteiligen. Der konkrete Vorgang in Verrocchios Werkstatt ist nicht überliefert. In seinem *Trattato della Pittura* gibt Verrocchios Schüler Leonardo eine Empfehlung für die Ausbildung als Künstler ab.⁷⁰ So legt er dem jungen Maler nahe in erster Linie Zeichnungen großer Meister zu kopieren, in weiterer Folge Reliefs abzuzeichnen und schließlich nach der Natur zu malen. Man kann annehmen, dass Leonardo diese Praktiken von Verrocchio übernommen hat. Weiters bringt Leonardo in seiner Schrift zum Ausdruck, wie wichtig es für den Künstler sei, in Gesellschaft zu arbeiten und hebt dabei die gegenseitige Stimulation und Hilfestellung hervor.⁷¹ Die Vorgangsweise und Funktion der Renaissance-Werkstätten generell kann in Wackernagels Buch „Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance“ nachvollzogen werden.⁷²

3.1.2.2 Gemeinsame Werke Verrocchios und Leonardos

Die künstlerische Beziehung zwischen Leonardo und Verrocchio kann anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden, die an dieser Stelle kurz vorgestellt werden sollen. Diese Zeugnisse einer Zusammenarbeit lassen vermuten, dass Verrocchio seinem Schüler wohl einiges zutraute und ihm Anteile seiner Auftragswerke überließ. In weiterer Folge sei dann von jenen Werken, bei denen Leonardos Kriegerbüstenzeichnung als Bindeglied zwischen den beiden Künstlern festgestellt werden kann, die Rede.

Ein Werk, das von mehreren Quellen als Ergebnis einer Zusammenarbeit beider Künstler ausgewiesen wird, ist das Gemälde der Taufe Christi, welches ursprünglich für das Kloster von San Salvi entstanden ist und heute den Uffizien angehört (Abb.8). Vasari berichtet in seiner *Vita* des Leonardo, dass dieser Verrocchio beim Malen der Taufe Christi zur Hand ging und den Engel, der die Gewänder hält, hinzufügte.⁷³ Darüber hinaus schreibt Vasari, dass ihm diese Gestalt in solch verblüffender Weise gelungen sei, dass sie die Figuren von seinem Meister weit übertraf. Verrocchio soll demnach den Entschluss gefasst

⁷⁰ VINCI, Leonardo da: *Trattato della pittura*, [Übersetzung von John Francis Rigaud], Mineola, New York 2005, S. 5-7

⁷¹ KEMP 2001, S. 205

⁷² WACKERNAGEL 1938, S. 306 ff.

⁷³ VASARI 1568, Ausgabe Köln 2002, S. 347

haben nie wieder einen Pinsel in die Hand zu nehmen. Hierbei dürfte es sich wohl um eine Übertreibung seitens Vasari handeln, der den Genius der Schüler gerne über deren Meister hinausheben ließ.⁷⁴ Dass Leonardo jedoch Anteil an Verrocchios Gemälde hatte, kann auch aus Francesco Albertinis Memoriale, der einen Engel von Leonardo erwähnt, gelesen werden.⁷⁵ Die unterschiedlichen Aspekte in Bezug auf die Zuschreibung der einzelnen Bildbestandteile, die von einer auffälligen stilistischen Inhomogenität geprägt sind, können bei verschiedenen Autoren nachgelesen werden.⁷⁶

Eine kleine Tafel aus der Sammlung der National Gallery in London mit dem Titel „Tobias und der Engel“ (Abb.9) lässt ebenfalls ein Mitwirken Leonardos vermuten. Die National Gallery und Butterfield bezeichnen das Gemälde als Schöpfung der Werkstatt Verrocchios.⁷⁷ Wilhelm Suida war einer der ersten, der in diesem Gemälde Leonardos Hand zu sehen vermochte.⁷⁸ Er sieht seinen Beitrag vor allem in dem kleinen Hund, der hinter den Beinen der Engelsfigur zum Vorschein kommt. Suida zieht weiters in Erwägung, dass der Fisch, den Tobias an einem Seil in der Hand trägt, von Leonardo stammen könnte. Generell wird in der Literatur wiederholt auf Leonardos Vermögen die Natur nachzuahmen hingewiesen. Vergleicht man seine eigenhändigen Gemälde mit jenen, die wahrscheinlich von der Hand seines Lehrers stammen, lässt sich in Leonardos Werken eine besonders ausgeprägte Fähigkeit bei der Abbildung von Landschaften, botanischen Details und Tieren feststellen. Leonardo, der auf dem Land in der Provinz von Vinci aufgewachsen war, dürfte bereits im Kindesalter Interesse an Naturstudien gezeigt haben. So ist uns ein Ereignis von Vasari überliefert, das dies zum Ausdruck bringt.⁷⁹

⁷⁴ Ähnliche Phänomene lassen sich in den Viten von Raffael, Tizian und Michelangelo nachlesen.

⁷⁵ ALBERTINI, Francesco: Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini Prete, Firenze 1510 (Ausgabe Milanese und Guasti Florenz 1863) zit. nach MARANI 2003, S. 62

⁷⁶ MARANI 2003, S. 62-67; SEYMOUR 1971, S. 171; PASSAVANT 1969, S. 196; VALENTINER, W. R. 1941, S. 14-18

⁷⁷ BUTTERFIELD 1997, S. 193

Die Zuschreibungsgeschichte dieses kleinformatigen Werkes hat bereits mehrere Namen als mögliche Autoren in Betracht gezogen: Verrocchio selbst, Antonio Pollaiuolo, Francesco Botticini und Perugino. Vgl. PASSAVANT 1969, S. 195

⁷⁸ SUIDA 1954, S. 317-18

⁷⁹ VASARI 1568, Ausgabe Köln 2002, S. 347-349. Er berichtet von einem Schild, das Ser Piero von seinem Sohn für einen Bekannten bemalen lassen wollte. Leonardo soll darauf ein Ungetüm, das sich aus verschiedenen Körperteilen von diversen selbst beobachteten Tieren – Eidechsen, Grillen, Schlangen, Schmetterlingen, Heuschrecken und Fledermäusen – zusammensetzte, dargestellt haben. Leider ist es nicht erhalten, aber genügend andere Werke führen dieses Talent vor.

Brown geht in seinen Beobachtungen zu diesem Werk sogar über eine Bekräftigung Leonardos hinaus.⁸⁰ Brown meint Leonardos Hand zusätzlich zur Anteilnahme an der Ausführung der dargestellten Tiere in der Figur Tobias' feststellen zu können.⁸¹

Ein weiteres Werk, das mit großer Wahrscheinlichkeit auf einer Zusammenarbeit der beiden Künstler beruht, befindet sich in den Uffizien und stellt eine liegende junge Dame mit einem Putto dar. Aufgrund der Entstehungsumstände dieser Zeichnung soll es jedoch für das Kapitel zu den Medici und deren Veranstaltung von Turnierfesten aufgespart werden.

Die künstlerische Nähe zwischen Lehrer und Schüler kann auch anhand der ersten eigenhändigen Gemälde Leonardos nachvollzogen werden. Die Mariä Verkündigung der Uffizien sowie das Porträt der Ginevra Benci der National Gallery zeugen von Verrocchios direktem Einfluss auf seinen Schüler. Beide verweisen in ihrer Formensprache auf Skulpturen Andrea del Verrocchios.⁸²

Verrocchio spielt für Leonardos künstlerische Entwicklung zweifelsohne eine primäre Rolle. Bei einigen Werken drängt sich jedoch sogar die Frage auf, ob nicht der Lehrer auch Anregungen bei seinem Schüler genommen haben könnte. Dies soll nun in Zusammenhang mit der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos anhand von jenen plastischen Erzeugnissen Verrocchios untersucht werden, die konkrete stilistische und formensprachliche Parallelen dazu aufzeigen.

⁸⁰ BROWN 1998, S. 54

⁸¹ Man muss sich jedoch vor Augen halten, dass keine Beweise für eine eindeutige Zusammenarbeit der beiden Künstler in diesem Werk sprechen.

⁸² MARANI 2003, S. 48-60

Das von Leonardo gemalte Lesepult Marias kann aufgrund seiner Ornamentik mit Verrocchios Sarkophag für Giovanni und Piero de Medici in Verbindung gebracht werden; das Porträt der Ginevra de Benci zeigt eine starke Ähnlichkeit zu Verrocchios vollplastischer Büste der „Dame mit Blumenstrauß“, heute im Museo Nazionale del Bargello (Vgl. PLANISCIG 1969, S. 187 Kat. Nr. 10; ADORNO 1991, S. 63, Abb VII; BUTTERFIELD 1997, S. 90 ff.; COVI 2005, S. 131ff.). Emil Möller sah sogar Leonardo selbst als Urheber dieser Büste (Vgl. MÖLLER 1954).

3.1.2.3 Parallelen zwischen ausgewählten Werken Verrocchios und der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos

Eine Untersuchung der Parallelen zwischen ausgewählten plastischen Werken Verrocchios und der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos erlaubt weitere Schlussfolgerungen in Bezug auf die Wechselwirkung zwischen Meister und Schüler. Ein Werk, das wiederholt mit der Zeichnung Leonardos in Zusammenhang gebracht wird, ist Verrocchios Relief für einen Silberaltar des Baptisteriums von Florenz.⁸³

Enthauptung Johannes', Relief für den Silberaltar des Baptisteriums in Florenz

1478 wird Verrocchio beauftragt den im 14. Jahrhundert begonnen Silberaltarovorsatz für das Baptisterium in Florenz mit einem Relief zu erweitern.⁸⁴ Auch Antonio Pollaiuolo, Antonio di Salvi, Francesco di Giovanni und Bernardo Cennini hatten sich mit Entwürfen am Wettbewerb zur Vervollständigung der Seitenteile des Altars beteiligt.⁸⁵ Die Arbeit wurde schließlich unter den Künstlern aufgeteilt und Verrocchio für die Enthauptungsszene verantwortlich gemacht. Dieses Relief ist im Vergleich zu den anderen plastischen Bildern die mit den feinsten Details ausgestattete Arbeit (Abb.10). Die Feinheit in der Gestaltung der einzelnen Figuren erzielt der Künstler hierbei, indem er ungewöhnlicherweise jede von ihnen individuell formt und im Nachhinein auf den als Bühne fungierenden Hintergrund appliziert.

Im linken vorderen Bildteil kniet Johannes der Täufer mit gesenktem Haupt. Neben ihm holt der in Rückenansicht dargestellte Exekutor zur Vollstreckung der Tat mit dem Schwert aus. Um die beiden sind weiters fünf Soldaten in reich verzierten Rüstungen gruppiert. Im rechten Bildteil lenken zwei Soldaten vom Hauptgeschehen ab. Sie scheinen in eine Meinungsverschiedenheit untereinander verwickelt zu sein und jederzeit bereit ihre Waffen zu zücken. Während der eine mit Dolch bewaffnete Krieger in Vorderansicht mit dem Kopf im Linksprofil gezeigt ist, wird der andere, der seine Keule mit beiden Händen umfasst, mit dem Rücken zum Betrachter und mit dem Kopf im Rechtsprofil dargestellt (Abb.11).

⁸³ CAROTTI 1952, S. 22; CLARK 1989 (1. Auflage 1939), S. 7

⁸⁴ Zur Vorgeschichte und Beschreibung des Silberaltars siehe: PLANISCIG 1941, S. 51-52, BUTTERFIELD 1997, S. 105 ff. sowie COVI 2005, S. 115-121

⁸⁵ BUTTERFIELD 1997, S. 106

Die Betrachtung der beiden Soldaten ruft Leonardos Kriegerbüstenzeichnung in Erinnerung und lässt deutliche Parallelen ablesen. So besteht etwa eine enge Verwandtschaft zwischen dem Helm des rechten Soldaten und demjenigen des von Leonardo gezeichneten Kriegers. Beide sind von einem Drachenflügel besetzt und weisen jeweils eine Blütenverzierung am Scharnier des hochgeklappten Visiers auf. Sowohl unter dem plastischen als auch unter dem gezeichneten Helm ragen füllige Locken hervor. Auch in den Gesichtern sind Ähnlichkeiten festzustellen. Dem linken in Rückenansicht dargestellten Soldaten sind die gleichen Gesichtszüge wie Leonardos Kriegerprofil verliehen; der forschende Blick in den Augen, die Nase mit leicht gewölbtem Rücken und nach unten gerichteter Spitze, der Mund mit ausgeprägter Unterlippe und das angedeutete Doppelkinn sowie die das Gesicht säumenden Locken sind beiden Köpfen gleich. Parallelen fallen auch zwischen den Harnischen auf. Während im Falle des rechten Soldaten zwei Löwenköpfe die Schulterteile ausmachen, findet ein einziger Löwenkopf auf dem Brustpanzer von Leonardos Krieger eine prominente Position. Ähnliche Akanthus- und Blütenranken wie bei der gezeichneten Rüstung Leonardos kommen in den Harnischen der beiden plastischen Krieger zum Einsatz.

Verrocchios Arbeiten für das Silberrelief dürften 1480 zum Abschluss gekommen sein.⁸⁶ Die Entstehung und Vollendung des Werks fällt somit in einen besonders produktiven Abschnitt seines Oeuvres, der eine Reihe an bedeutenden Aufträgen mit sich brachte.⁸⁷ Zur Ausführung wird der Meister mitunter auch seine Assistenten herangezogen haben. Es könnte sogar vermutet werden, dass Leonardo in das Projekt des Silberreliefs involviert war.

⁸⁶ SEYMOUR 1971, S. 164 und PASSAVANT 1969 S. 24

⁸⁷ Ebenfalls gegen 1480 brachte Verrocchio seine bereits um 1467 beauftragte Christus-Thomas Gruppe für eine der Nischen von Orsanmichele zur Vollendung. (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 59) In denselben Jahren nahm sich Verrocchio auch um den Auftrag für das Monument des Kardinals Fonteguerri für die Kathedrale von Pistoia an. Die Entscheidung ihn zum verantwortlichen Künstler für das Denkmal zu machen dürfte im Jahre 1477 gefallen sein. (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 137-153) Ein genauer Zeitpunkt, ab wann er sich der Ausführung dieses monumentalen Werkes aus Stein widmete, ist nicht bekannt. Spätestens 1480 wird sich Verrocchio der Sache angenommen haben. Zudem arbeitete Andrea del Verrocchio in diesen Jahren an einer Bronzestatue, bei der er das Konzept der figura serpentinata anwandte, auf das noch viele Künstler des Manierismus, allen voran Giambologna, zurückgreifen sollten (Vgl. BUTTERFIELD 1997, S. 132). Die Rede ist hier vom Bronze-Putto mit dem Delphin, der einen von Vasari entworfenen Brunnen aus dem 16. Jahrhundert im Palazzo Vecchio krönt. Eines der Werke, dessen Planung ebenfalls in die Zeit kurz vor 1480 fällt, sollte zu Verrocchios letzter künstlerischer Betätigung werden, bevor er 1488 aus dem Leben schied: es handelt sich dabei um das Reiterstandbild des Colleoni, welches schließlich, nach Fertigstellung durch Alessandro Leopardi, am Campo di SS. Giovanni e Paolo in Venedig aufgestellt wurde. Von dieser überlebensgroßen Statue des venezianischen Feldherren Bartolomeo Colleoni sei in weiterer Folge noch zu sprechen.

An dieser Stelle sei auf einen Beitrag von Anthony Radcliffe verwiesen, der von Terracotta-Modellen Verrocchios für das Silberantependium berichtet, die seiner Ansicht im Gegensatz zum Alterrelief selbst Originale Verrocchios darstellen.⁸⁸

Leonardo selbst hat höchstwahrscheinlich ab 1482 seinen Dienst in Mailand für den Grafen Sforza angetreten.⁸⁹ Bis zu seiner Abreise aus Florenz wird er, wenn er möglicherweise auch nicht mehr mit Verrocchio unter einem Dach gewohnt hat, regelmäßigen Kontakt zu seinem Meister gepflegt haben. Es könnte durchaus sein, dass Leonardo seine Aufträge mangels einer eigenen Werkstatt im Betrieb von Verrocchio ausführte und von Verrocchio dazu angehalten wurde sich an dem einen oder anderen seiner Aufträge zu beteiligen.

Bevor auf Verrocchios letztes Werk und dessen Ähnlichkeit zu Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung eingegangen wird, soll noch von einem die Zuschreibung betreffend umstrittenen Frühwerk Verrocchios die Rede sein.

Lavabo, Alte Sakristei von San Lorenzo in Florenz

(Abb.12)

Dieses marmorne Prunk-Waschbecken befindet sich in der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz und weist für einen Kirchenraum einen sehr ungewöhnlichen Verzierungsreichtum mit Fabelwesen auf. Das großzügige Bassin erhebt sich auf einem dunkelgrünen Marmor-Sockel. Die Außenwand ist in der Mitte von einem großen Löwenkopf und seitlich von zwei Harpyien besetzt, deren schuppige Körper sich wie eine Girlande um das Becken schlängeln. Im Zentrum des Beckens wächst ein dekorativer Aufsatz aus einer Vase und einem kegelförmigen Schaft empor. Am Fuße der Vase befinden sich zwei Delphine, weiter oben sind die Drachenköpfe, die der Gestalt eines Wolfes gleichen und aus deren Maul das Wasser rann, angebracht. Darüber schmiegen sich Drachenflügel an den kegelförmigen Schaft. In den jüngsten Verrocchio-

⁸⁸ Radcliffe beruft sich auf ein Terracotta-Modell aus einer Londoner Privatsammlung sowie zwei weitere Terracotta-Figuren, die sich in der Sammlung Rothschild befanden und derzeit nicht mehr greifbar sind. Beim Vergleich der Modelle mit den ausgeführten Silberfiguren merkt er die qualitativen Unterschiede an und kommt zur Annahme, dass Verrocchio selbst angesichts der zahlreichen anderen zu bearbeitenden Aufträge keine Zeit zur Ausführung dieses arbeitsaufwendigen Reliefs für das Baptisterium gehabt haben wird. So folgert er, dass Verrocchio die Modelle anfertigte und die Ausführung des Reliefs einem seiner Werkstattmitglieder übertrug. Allerdings macht er keinen konkreten Vorschlag, wer seiner Mitarbeiter daran beteiligt gewesen sein könnte. Vgl. RADCLIFFE 1992, S. 117-123

⁸⁹ Im Gegensatz zu Vasari, der Leonardos Dienstantritt bei Ludovica Sforza 1494 ansetzt, berichtet der so genannte Anonimo Gaddiano, der um 1540 eine Biographie von Leonardo verfasste, dass dieser im Alter von 30 Jahren, also 1482, von Lorenzo il Magnifico an den Hof des Grafen von Milano geschickt wurde. Vgl. VASARI Ausgabe Parkland Verlag Köln 2002, S. 350 sowie ANONIMO GADDIANO [Hg. C. Frey] Berlin 1982, S. 110, Absatz 8

Monographien wird die Autorschaft des Lavabos auf eine Schöpfung Verrocchios unter Mitarbeit seiner Werkstatt ausgeweitet.⁹⁰

Mit einer Entstehungszeit in den späten 60er Jahren des 15. Jahrhunderts könnte durchaus auch Leonardo Teil der mitwirkenden Werkstatt am Lavabo gewesen sein.⁹¹ Der erste Autor, der am Rande eine mögliche Mitarbeit Leonardos an diesem Werk anmerkt, ist Leo Planiscig.⁹² Unter den Leonardo-Monographien lässt sich ein konkreter Vorschlag für Leonardos Anteil an dem Prunkwaschbecken bei Brown nachlesen. Er schließt aufgrund der Ähnlichkeit zwischen dem Löwenkopf des Lavabos und jenem der Kriegerbüsten-Zeichnung nicht aus, dass Leonardo Verrocchio beim Entwurf des Löwen für dessen Lavabo behilflich war.⁹³ Offensichtlich hat sich Leonardo aber mehrfach mit dem Motiv des Löwen auseinandergesetzt, wie etwa aus drei Blättern der Sammlung der Windsor Royal Library hervorgeht. (Abb.13, 14 u. 15) In den Abbildungen 19 und 20 bringt Leonardo jeweils die Skizze eines Löwenkopfes mit einer menschlichen Darstellung in Verbindung. Auf Leonardos Interesse an einem Vergleich zwischen dem Wesen des Löwen und dem männlichen Charakter soll gegen Ende der Arbeit im Rahmen des Kapitels „Bedeutung der Physiognomie und Physiognomik für Leonardo“ noch näher eingegangen werden.

Neben der Anwendung des Königs der Tiere in der Kunst dürften sich sowohl Leonardo als auch Verrocchio mit der Darstellung von Drachen beschäftigt haben. Eine Studie belegt die Auseinandersetzung Leonardos mit diesen Fabelwesen (Abb.16).

Sowohl Schüler als auch Lehrer hatten offensichtlich Freude an der Darstellung von Löwen, Drachen und Fabelwesen. Abgesehen von der Auseinandersetzung mit Tieren verbindet die beiden Künstler in Bezug auf die Kriegerbüstenzeichnung ebenso die Beschäftigung mit bestimmten Gesichtszügen und –ausdrücken. Dies lässt sich besonders gut anhand der Betrachtung des Reiterstandbildes von Bartolomeo Colleoni feststellen.

⁹⁰ BUTTERFIELD 1997, S. 201-202; COVI 2005, S. 56

⁹¹ Das Emblem von Piero de Medici in der das Lavabo-Ensemble hinterfangenden Marmperlünette lässt auf einen Entstehungszeitraum zwischen 1464 und 1469 schließen.

⁹² PLANISCIG 1941, S. 17: „Bei diesem Werk hat man ausnahmsweise noch nicht die Mitarbeit Leonardos festgestellt (vielleicht weil man sich mit der Rossellinos begnügte!), die verknoteten Schlangenleiber aber, die den Wasserausguss bekrönen, hätten dafür eine Handhabe geboten.“

⁹³ BROWN 1998, S. 60

Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni, Campo SS. Giovanni e Paolo, Venedig

(Abb.17)

An den Entwürfen zur Statue des venezianischen condottiere Bartolomeo Colleoni zu Pferd, das sich auf der Piazza neben der Kirche der Heiligen Johannes und Paulus befindet, arbeitete Verrocchio ab ca. 1479 bis kurz vor seinem Tod im Jahre 1488.⁹⁴ Die ersten Ideen dafür hat er allem Anschein nach noch in Florenz erarbeitet, da er hier parallel dazu auch mit anderen Werken beschäftigt war.⁹⁵ Ein Umzug nach Venedig ist erst im Jahre 1486 bekannt. Bis 1481 hält sich auch Leonardo noch in Florenz auf.

Das Reiterstandbild fügt sich in die Reihe der großen Meilensteine der „*ritratti equestri*“, zu denen unter anderem das klassische Bildnis des Marc Aurel am Kapitol in Rom sowie das um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Reiterporträt des Gattamelata in Padua von Donatello gehören. Verrocchio zeigt seinen straff im Sattel sitzenden Feldherrn auf einem sich im Schritt befindlichen massiven Hengst. Im Gesichtsausdruck des Reiters sind die gesamte Herrenhaftigkeit und die martialische Tapferkeit geballt. Dem Antlitz des „condottiere“ ist eine faltige Stirn verliehen, die eine tiefe Einfurchung zwischen den buschigen Augenbrauen bildet und somit einen verbissenen Ausdruck vermittelt (Abb.18). Der Nasenrücken ist zu einer Art Adlernase geschwungen und das Unterkiefer durch einen leichten Vorbiss ausgezeichnet. Stark ausgeprägte Falten ziehen sich von der Nase bis zum Kinn und finden im breiten Hals Fortsetzung.

Vergleicht man nun den Kopf des Colleoni mit jenem von Leonardo gezeichneten Profil, so lassen sich deutliche Parallelen zwischen den Zügen und dem angelegten Ausdruck feststellen. Die Behauptung, dass die Gesichtszüge der beiden Krieger einander vollkommen entsprechen, wie Carotti schreibt⁹⁶, mag zwar zu weit gehen, aber es handelt sich eindeutig um denselben Typus. Suida schlägt mitrecht vor, dass Leonardo am Entwurf zum Colleoni mitgearbeitet haben könnte.⁹⁷ Verrocchio hat sich bei der Darstellung des venezianischen condottiere offensichtlich nicht unbedingt an dessen

⁹⁴ PLANISCIG 1941, S. 56

⁹⁵ 1480 erhielt er die Zahlungen für das Silberrelief für den Altarvorsatz des Baptisteriums. Erst 1483 war die Christus-Thomas Gruppe für Orsanmichele vollendet. Nebenbei dürfte er noch mit dem Fonteguerri-Monument beschäftigt gewesen sein. Vgl. SEYMOUR 1971, S. 16-17

⁹⁶ CAROTTI Giulio: Leonardo da Vinci, Torino 1952, S. 22

⁹⁷ SUIDA Wilhelm: Leonardo und sein Kreis, München 1929, S. 35-36

realistisches Aussehen gehalten. Die von Butterfield vorgeführte Medaille von Marco Guidizano mit einem Porträt von Bartolomeo Colleoni weist zwar in manchen Zügen Ähnlichkeiten mit dem Gesicht Verrocchios Reiterstatue auf, lässt aber nicht auf ein- und denselben Mann schließen.⁹⁸ Auch Suida ist der Meinung, dass es sich um einen „nicht porträtmäßigen Kopf des Colleoni“ handelt.⁹⁹ Abgesehen von der frappierenden Ähnlichkeit zwischen dem Gesichtstypus des Colleoni und jenem des von Leonardo gezeichneten Kriegers, weist Leonardos Werk eine intensive Auseinandersetzung mit Pferdedarstellungen auf, wovon einige an den Hengst Colleonis erinnern. Leonardo hatte anlässlich verschiedener Aufträge die Gelegenheit sich mit dem Thema der Pferdedarstellung zu beschäftigen. So arbeitete er während seinem Dienst für den Grafen von Sforza an einem Reitermonument desselben. Eine Zeichnung aus der Sammlung Windsor, die als Vorbereitung für ein geplantes Reitermonument für den Grafen von Sforza entstanden ist, zeigt etwa ein mit genauen Berechnungen versehenes abgewinkeltes Vorderbein eines Pferdes, wie wir es aus dem Colleoni-Standbild kennen (Abb.19).¹⁰⁰

Somit können einige Parallelen sowohl in Bezug auf eine Gegenüberstellung des Colleoni-Kopfes mit jenem Profil der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos als auch dessen Pferdestudien im Vergleich mit dem venezianischen Reiterdenkmal betreffend festgehalten werden.

Es wird also deutlich, dass den jungen Künstler und seinen Meister eine Reihe von Werken, bei denen sie möglicherweise einander zur Hand gingen, sowie zahlreiche motivische Gemeinsamkeiten verbinden. Nachdem kein einziges plastisches Werk erhalten ist, das mit Sicherheit Leonardo zugeschrieben werden kann, ist es nicht möglich, eine stilistische Gegenüberstellung zwischen Verrocchios Skulpturen und vergleichbaren Werken seines Schülers vorzunehmen. Ebenso wenig ist es möglich, ähnliche Zeichnungen der beiden

⁹⁸ BUTTERFIELD 1997, S. 160

⁹⁹ SUIDA 1929, S. 36

¹⁰⁰ CLARK 1968-69, Vol. 1, S. 15-16: Inv. Nr. 12294. Das Blatt kann mit einem Entstehungsjahr um 1491 datiert werden.

Ebenso existiert eine Ganzkörperstudie für ein Pferd, die im Hinblick auf das Sforza-Denkmal entstanden sein muss. (Vgl. CLARK 1968-69, Vol. 1, S. 22-23, Inv. Nr. 12319)

Leonardo brachte weiters Pferdezeichnungen im Zusammenhang mit Studien für die Anbetung der Könige sowie für die Anghiari-Schlacht in den 1480er Jahren hervor. 1507 wurde ihm zudem der Auftrag erteilt ein Reiterstandbild für Trivulzio zu entwerfen, wofür es unter anderem in der Sammlung Windsor ebenfalls einige Entwürfe gibt. (Vgl. CLARK 1968-69, S. 13ff.) Auch hierfür liegen Pferdestudien mit angewinkelten Vorderbeinen vor, die dem Colleoni-Hengst sehr ähnlich sind. (Vgl. CLARK 1968-69, S. 16-19, Inv. Nr. 12300, 12309)

Künstler zu konfrontieren, da Verrocchio nur eine sehr geringe Anzahl an graphischen Werken hinterlassen hat. Der Vergleich kann daher nur anhand von Beispielen unterschiedlicher Medien angestellt werden. So können lediglich Berührungspunkte aufgezeigt werden und es muss bei den angestellten Vermutungen bleiben, wie sich eine Zusammenarbeit bei den besprochenen Werken gestaltet haben könnte. Die sich daraus ergebende Frage, welcher der beiden Künstler in gewissen Details nach dem Vorbild des anderen gearbeitet haben könnte, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Dass jedoch auch der junge Leonardo Verrocchio zum einen oder anderen Motiv stimulierte, kann durchaus in Erwägung gezogen werden. In Bezug auf die Relation zwischen der Kriegerbüsten-Zeichnung und den erhaltenen Feldherrenreliefs aus dem Umkreis Verrocchios wurde dieses Rätsel häufig diskutiert. Ein Exkurs in die Forschungslage soll hier einen Überblick über die divergierenden Meinungen der verschiedenen Autoren geben.

3.1.2.4 Leonardo nach Verrocchio oder Verrocchio nach Leonardo?

Nachdem unweigerliche Parallelen zwischen den erhaltenen Reliefs Verrocchios Nachfolger und dem gezeichneten Kriegerbildnis bestehen, entfachte sich in der Kunstwissenschaft eine Diskussion um die Frage, welche Rolle Leonardo wohl im Zuge der Entstehung der Reliefs seines Meisters spielte. Hierbei scheiden sich die Meinungen der Autoren in zwei konträre Positionen. Ein großer Teil der Kunsthistoriker, mit Paniscig, Bode und Maclaghan in der ersten Hälfte des 20. Jh angefangen bis hin zu den jüngeren Autoren wie Pietro Marani oder Alan David Brown, glauben, dass es sich bei der Zeichnung um eine Studie Leonardos nach dem Relief Verrocchios, welches als Darius für Matthias Corvinus bestimmt war, handle.¹⁰¹ Zwei Autoren, William Valentiner und Erich Möller, hingegen schlagen vor, dass in der Zeichnung der Entwurf für Verrocchios Relief liege.¹⁰² Es werden hier von beiden Seiten Begründungen historischer, stilistischer und ikonographischer Art für die eine oder andere Position genannt.

Einer der ersten Kunsthistoriker, die sich mit der Frage der Zusammenwirkung Leonardos und Verrocchios im Zuge der Entstehung der Kriegerporträts auseinandersetzten, war Wilhelm von Bode. Er publizierte dazu erstmals im Jahr

¹⁰¹ PLANISCIG 1941, S. 26; MACLAGAN 1921, S. 137-138; MARANI 1999, S. 62; BROWN 2002, S. 72;

¹⁰² VALENTINER 1941, S. 22-27; MÖLLER 1932/34, S. 139 (Emil Möller sieht in der Zeichnung Leonardos einen Entwurf für ein Relief, das Hannibal präsentieren sollte.)

1882 einen Aufsatz im Preußischen Jahrbuch und formulierte seine Gedanken später ausführlicher in seiner Monographie über Leonardo.¹⁰³ Er postuliert eine mögliche Beteiligung Leonardos an Werken seines Lehrers Verrocchio und sieht in der Zeichnung der Kriegerbüste eine „Wiederholung oder wahrscheinlicher noch eine Vorarbeit für eines jener Bronzereliefs Verrocchios“.¹⁰⁴ MacLaghan, der seine Gedanken zu diesem Thema ebenfalls 1921 publiziert, deutet die Zeichnung Leonardos als Kopie nach einer Vorlage Verrocchios, mit der er versucht seinen Meister zu übertreffen. Davor gesteht Mackowsky in seiner Monographie über Verrocchio ein, dass jene die Originalkompositionen widerspiegelnden erhaltenen Reliefs an die Zeichnung Leonardos erinnern.¹⁰⁵ Er beschreibt jedoch die Grenze zwischen dem Lehrer und Schüler als unbestimmbar und wagt es somit nicht die ursprüngliche Idee dieser Darstellungsart dem einen oder anderen zuzuschreiben. Planiscig schlägt das Blatt Leonardos als Vorlage für die in der Robbia-Werkstatt entstandenen Reliefs vor.¹⁰⁶ In seiner Verrocchio Monographie von 1941 deklariert er dann die Zeichnung als Kopie nach Verrocchio und begründet dies aufgrund der seiner Ansicht nach eindeutig zaghaften Strichführung Leonardos.¹⁰⁷ Wilhelm Suida wiederum erklärt das Londoner Kriegerprofil als Entwurf Leonardos für ein Bronzerelief, das in Verrocchios Werkstatt geschaffen wurde.¹⁰⁸ Emil Möller stellte die gewagte Theorie auf, dass für Matthias Corvinus nicht nur die zwei von Vasari erwähnten Reliefs, sondern zwei zusätzliche Porträtbildnisse, Hannibal und Scipio darstellend, geschaffen wurden.¹⁰⁹ Er beharrt auf einem Irrtum Vasaris im Material und glaubt, alle vier Werke seien in Marmor ausgeführt worden. Im Alexander der Washington National Gallery glaubt er ein Original des Verrocchio zu erkennen, den Darius sieht er in der Berliner Terracotta-Kopie wiedergegeben und das mit der Inschrift versehene Kriegerbildnis des Louvre bezeichnet er als ein eigenhändiges Werk von Leonardo. Die Zeichnung verkörpert für ihn den Entwurf Leonardos für ein uns nicht bekanntes Relief des Hannibal. Popham, dem ein Gesamtkatalog von Leonardos Zeichnungen zu verdanken ist und der gemeinsam mit Pouncey einen Katalog zu den Italienischen Zeichnungen des British Museum verfasst

¹⁰³ BODE 1904, S. 102 ff.; BODE 1921, S. 28-32

¹⁰⁴ BODE 1921, S. 30

¹⁰⁵ MACKOWSKY 1901, S. 48

¹⁰⁶ PLANISCIG 1919, S. 74-75

¹⁰⁷ PLANISCIG 1941, S. 27-28

¹⁰⁸ SUIDA, 1929, S. 28

¹⁰⁹ MÖLLER 1932/34, S. 138-139

hat, spricht angesichts der Zeichnung aus dem British Museum von einer Kopie nach einem Bronzerelief Verrocchios.¹¹⁰ Marani schreibt lediglich, dass es angesichts des Schüler-Lehrer Verhältnisses zwischen Verrocchio und Leonardo wohl vernünftiger ist die Zeichnung in Abhängigkeit von Verrocchios Reliefs zu sehen.¹¹¹ Brown schließt aufgrund des ausgereiften Charakters der Zeichnung aus, dass es sich um eine Vorstudie für Verrocchios Relief handelt. Seiner Ansicht nach hat Leonardo hierbei frei nach seinem Lehrer kopiert und dabei die Schmuckmotive der Vorlage(n) so reinterpretiert, dass sie nicht in Bronze oder Marmor ausgeführt werden hätten können. Auch im 1996 erschienenen Ausstellungskatalog des British Museum spricht man sich für eine Studie Leonardos nach Verrocchios Vorbild aus.¹¹²

William Valentiner versucht in seinem Artikel „On Leonardos Relation to Verrocchio“ die Innovationskraft des jungen Leonardos darzulegen. Anhand von Werkanalysen und historischen Überlegungen kommt er überzeugt zum Schluss, dass Verrocchio beim Anfertigen der Reliefs die Zeichnung seines Schülers sowie das Valentiners Meinung nach ebenfalls von diesem geschaffene Scipio-Relief vor Augen hatte.¹¹³

Wie also deutlich hervor geht, besteht keinerlei Einigkeit über die Deutung der Zeichnung Leonardos im Zusammenhang mit den Reliefs und seinem Lehrer Verrocchio. Um aus dem Verhältnis zwischen Leonardo und Verrocchio klare Schlüsse in Bezug auf ihre Zusammenarbeit und gegenseitige Beeinflussung ziehen zu können, fehlen die dafür nötigen Beweismittel. Bis auf den Hinweis Vasaris, dass der junge Leonardo eine Lehre bei Verrocchio begann¹¹⁴, und das Dokument der Anklage von 1476, das Leonardo bei diesem wohnhaft ausweist, gibt es nur die erhaltenen Werke selbst, anhand derer ein gemeinsames Wirken untersucht werden kann. Ein derartiger Vergleich erlaubt allerdings nur Mutmaßungen. Diesen Annahmen und einer Schlussfolgerung in Bezug auf den Charakter, den Zweck und die Datierung der Zeichnung soll in den abschließenden Kapiteln der Arbeit mehr Raum gegeben werden.

Zunächst ist es jedoch notwendig Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung unter dem Aspekt der kulturellen und historischen Einflüsse zu beleuchten und in den

¹¹⁰ POPHAM 1972 (1. Auflage 1946), S. 40; POPHAM und POUNCEY 1950, S. 57-58, no. 96

¹¹¹ MARANI 1999, S. 62

¹¹² Ausstellungskatalog „Old Master Drawings from the Malcolm Collection“ London 1996, S 34, no. 9

¹¹³ VALENTINER, S. 3-31

¹¹⁴ VASARI 1568, Ausgabe Milano 1945, Band II, S. 18

Rahmen der Tradition von Heldenporträts zu betten. Damit soll sowohl deutlicher veranschaulicht werden, welche Inspirationsquellen für Leonardo abgesehen von unmittelbaren künstlerischen Einflüssen, als Anregung für die Darstellung eines Kriegerporträts maßgeblich waren, als auch auf welchen Wurzeln die Tradition von Kriegerporträts fußt. In Bezug auf das künstlerische Schaffen von Leonardo und Verrocchio sowie vielen anderen Künstlern ihrer Zeit kommt der Fürstenfamilie der Medici eine zentrale Rolle zu.

3.2 Die Medici als wichtige Inspirationsquelle für Leonardo und Verrocchio

Die Familie der Medici, die durch umfangreiche wirtschaftliche und finanzpolitische Aktivitäten zu Reichtum und zu großem politischen Einfluss gelangt war, prägte ab dem 15. Jahrhundert die Kulturlandschaft in und rund um Florenz. Ihre Gunst sollte auch Verrocchio und dem jungen Leonardo zu wichtigen Aufträgen und Ruhm verhelfen. In vielerlei Hinsicht wirkte die Florentiner Adelsfamilie mit ihren Reichtümern und ihrem weiten kulturellen Betätigungsfeld als Inspirationsquelle für diese beiden Künstler. Einen wichtigen Aspekt der Medici stellen die von ihnen mit Vorliebe inszenierten Turnierfestspiele, die so genannten „giostre“, dar.

3.2.1 Die „Giostre“ der Medici

Die „giostre“ waren Festspiele, deren Name sich von einem der dabei meist ausgetragenen Wettkampf zu Pferd, dem so genannten Stechen¹¹⁵, ableitet. Diese Turnierfestlichkeiten, die mit diversen „giochi guerreschi“, also Kriegsspielen, aufwarteten, nahmen ihren Ausgang bereits in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, fanden das ganze Mittelalter hindurch großen Anklang und wurden in der Renaissance vor allem unter den Medici zu einer neuen Art kultureller Großveranstaltung entwickelt.¹¹⁶

Traditionellerweise wurden sie jährlich zur Karnevalszeit und zusätzlich anlässlich politischer Ereignisse abgehalten. Diese Turnierfeste wurden mit großem Prunk gefeiert und man legte besonderen Wert auf die Gestaltung der Ausstattung und Kostüme. In Florenz scheint es diese von einem Stechen

¹¹⁵ Das Stechen besteht in einem Wettkampf zwischen zwei oder mehr Gegnern, welcher zu Pferd auf einem abgesperrten Platz ausgetragen wird. Ziel dabei ist, den gegnerischen Reiter mithilfe einer abgestumpften Lanze aus dem Sattel zu heben.

¹¹⁶ Ausstellungskatalog „Le tems revient – 'L tempo si rinnova, Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico“, Firenze 1992, S. 75

begleiteten Feste seit 1267 zu geben. Die wichtigsten „giostre“ unter den Medici fanden 1469 und 1475 statt. Das Fest von 1469 stand ganz im Zeichen von Lorenzo¹¹⁷, jenes von 1475 wurde zu Ehren seines jüngeren Bruders Giuliano veranstaltet.

Zur Gestaltung dieser Festlichkeiten wurde eine Vielzahl an Künstlern engagiert, unter ihnen war mit Sicherheit Andrea del Verrocchio, der von den Medici für verschiedene Projekte im Hinblick auf die Ausstattung der „giostre“ verantwortlich gemacht wurde.¹¹⁸ Bei diesen Festspielen war eine Zurschaustellung allerhand Prunk, Farbenglanz und Luxus erwünscht; ein adäquater Rahmen sollte der Selbstinszenierung der Prinzen und dem Amusement der adeligen Teilnehmer und Gäste dienen. Nachdem Leonardo spätestens 1469 in die Werkstatt seines Meisters eintrat, steht außer Zweifel, dass er die „giostra“ des Giuliano miterlebte. Er könnte durchaus auch schon bei jenem Fest Lorenzos vor Ort gewesen sein. Allem Anschein nach hat Verrocchio Leonardo bei den künstlerischen Vorbereitungen dafür involviert. So weist Tommaso del Verrocchios Werkliste, die er einem Brief beilegt, in dem er als Erbe seines verstorbenen Bruders die Medici um die ausständige Bezahlung verschiedener Aufträge bittet, zwei Standarten auf, die eine für Lorenzos und die andere für Giulianos „giostra“ entstanden.¹¹⁹ Erstere ist zwar in ihrer Erscheinung in einem Gedicht von Luca oder Luigi Pulci überliefert, heute ist dieses Werk von Verrocchio nicht mehr auffindbar.¹²⁰

Dafür lässt eine Zeichnung der Uffizien in Florenz einen Entwurf für jene Standarte erahnen, die im Hinblick auf die „giostra“ des Giuliano entstanden zu sein scheint. Das Blatt zeigt eine in der Wiese liegende weibliche Figur zusammen mit einem kindlichen beflügelten Wesen, das dem von Tommaso del Verrocchio erwähnten „spiritello“ entsprechen könnte (Abb.20). David Alan Brown hat sich mit diesem Werk näher auseinandergesetzt und meint, dass sowohl das dreieckige Format als auch die Komposition selbst für einen Entwurf einer Turnier-Standarte aus Stoff sprechen.¹²¹ Über den ikonographischen Inhalt sind sich die verschiedenen Autoren, die sich über das Blatt geäußert haben,

¹¹⁷ Im Falle der „giostra di Giuliano“, die am 28. Jänner 1475 auf der Piazza Santa Croce gefeiert wurde, nimmt man an, dass sie anlässlich des Friedensabkommens und der Allianz im Dezember 1474 zwischen Florenz und dem Papst, Neapel, Venedig und Mailand, organisiert wurde. Vgl. ADORNO 1991, S. 134

¹¹⁸ FABRICZY 1895, S. 163-176

¹¹⁹ FABRICZY 1895, S. 167

¹²⁰ Die Standarte dürfte Lucrezia Donati unter einem Regenbogen und darüber in goldenen Lettern das Motto Lorenzos „le tems revient“ gezeigt haben. Vgl. FABRICZY 1895, S. 172

¹²¹ BROWN 1992, S. 99-109

nicht einig.¹²² Auch die Zuschreibungsgeschichte ist sehr bewegt;¹²³ nach den Untersuchungen von Brown scheint sein Urteil einer Autorschaft von Verrocchio gemeinsam mit Leonardo am plausibelsten. Leonardos Beitrag lässt sich durch die für ihn typische Linkshänder-Schraffur erahnen, die vor allem im Bereich der Pflanzen und der Landschaftsform auffällt. Zudem erlaubt der technologische Befund einer Infrarot-Untersuchung, der die Anwendung von zwei verschiedenen Techniken – auf schwarze Kreide folgen Feder und Tinte – bezeugt, den Schluss, dass Verrocchio die Komposition grob anlegte und dann Leonardo zur vollständigen Ausführung überließ.¹²⁴

Die Zeichnung ist also ein weiterer bedeutender Beweis für ein gemeinsames und ergänzendes Wirken von Verrocchio und Leonardo, wobei dem Schüler bereits sehr verantwortungsvolle künstlerische Aufgaben übertragen wurden, die auf eine über die gewöhnliche Werkstatt-Arbeitsaufteilung hinausgehende Zusammenarbeit hindeuten.

Verrocchios und Leonardos Betätigung für die Gestaltung der „giostre“ hat sich jedoch nicht nur auf die Kreation der Standarten beschränkt. Die Medici dürften Verrocchio und seine Werkstatt mit einer weitgehenden Ausstattung und Dekoration der beiden Giostren und anderer Festveranstaltungen betraut haben,

¹²² Brown spricht in Bezug auf die weibliche Figur wegen ihrer Attribute von einer Nymphe. Dillon glaubt dabei Venus und Amor zu erkennen; Angiolillo Marialuisa wiederum sieht hinter der Venus-Szene eine Darstellung der Herzensdame Giulianos, Simonetta Vespucci. (Vgl. Ausstellungskatalog „Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo Magnifico“, Firenze 1992, S. 150-151; ANGIOLILLO 1979, S. 26.) Es bestehen zwei Kopfstudien Verrocchios, die eine große Ähnlichkeit mit dem Gesicht der Standartenfigur aufweisen. Vgl. Verrocchio: Study for the Head of a woman, London, British Museum recto und verso. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Giulianos Standarte der hübschen Simonetta Vespucci gewidmet war; war es doch zu dieser Zeit in Florenz üblich, dass die jungen Nobelmänner aus ihrer Umgebung Herzensdamen erkürten und diesen auf ritterliche Art offiziell mit Festen, Turnieren und poetischen Huldigungen den Hof machten. Nicht selten waren jene jungen Damen bereits mit einem anderen Mann verlobt oder gar verheiratet, wie es sowohl bei Lorenzos Lucrezia als auch bei Giulianos Simonetta der Fall war. Es handelte sich jedoch um Gesellschaftsspiele, die zu keinen tatsächlichen Beziehungen führten und rein platonisch gemeint waren. (Vgl. ZAPPERI 2007, S. 27-36.) Es sei in diesem Zusammenhang jedoch auch erwähnt, dass außerdem eine Standarte mit Pallas als zentraler Figur existierte, die vermutlich von Botticelli für Giuliano geschaffen wurde. (Vgl. Poggi 1902, S. 71-77, der sich auf das Manoscritto Magliabechiano-Strozzi, II IV 324 beruft.) Das Erscheinungsbild der Zeichnung der Uffizien steht hingegen relativ gut im Einklang mit der Beschreibung der von Giovanni Morelli getragenen Standarte, mit der er möglicherweise Giuliano vorangeritten ist. (Vgl. BROWN 1992, S. 102 sowie ANGIOLILLO 1979, S. 25-26)

¹²³ Zur Zuschreibungsgeschichte siehe: Ausstellungskatalog „Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo Magnifico“, Firenze 1992, S. 150-151; zusätzlich zu Leonardo und Verrocchio wurden bereits Botticelli und Lorenzo di Credi als Urheber in Betracht gezogen.

¹²⁴ BROWN 1992, S. 103-104

Es ist allerdings nicht sicher, ob der Entwurf in dieser Gestalt tatsächlich für die „giostra“ umgesetzt wurde, oder ob es sich hierbei nur um eine erste Idee für eine Standarte handelt, auf die möglicherweise noch andere Ausfertigungen folgten.

die auch die Schöpfung der Kostüme sowie Rüstungsteile für die Umzüge und Turniere beinhaltete.¹²⁵

Einer der wenigen Autoren, die Verrocchio eine Monographie gewidmet haben und von seiner Betätigung im Rahmen der Turnierfeste der Medici spricht, ist Piero Adorno.¹²⁶ Er erwähnt, dass Verrocchio und seine Werkstatt für die Erschaffung von Prunkhelmen verantwortlich gewesen wären und weist auf einen Helm im Museo Bardini in Florenz hin, der jenem des Kriegers rechts außen im Silberrelief der Enthauptung Johannes' des Baptisteriums (Abb.10) und somit auch dem von Leonardo gezeichneten ähnlich sein soll.¹²⁷ Adorno schlägt vor, dass er für Giulianos „giostra“ geschaffen worden sei. Aus De Fabrizcys und Angiolillos Beiträgen geht hervor, dass auf Verrocchio möglicherweise der nicht mehr erhaltene Helm, der dem Sieger der „giostra“ von 1469, Lorenzo il Magnifico, zuteil wurde, zurückgeht.¹²⁸

Es ist nicht bekannt, ob in Verrocchios Werkstatt ganze Rüstungen erzeugt wurden oder ob der Werkstatt nur der Entwurf derart kunstvoller Objekte zukam und die Ausführung in die Hand von Plattnern gelegt wurde. Zweifelsohne waren Verrocchio und Leonardo bestens mit derart Erzeugnissen vertraut. Da die Rüstkammer der Medici im Jahr 1495, das vorerst einen Ruin für das Florentiner Adelsgeschlecht bedeutete, große Verluste erlitt, sind die erhaltenen Exemplare aus dem 15. Jahrhundert sehr reduziert. Abbildungen und Beschreibungen lassen jedoch deren Gestaltung erahnen. Im so genannten Beauchamp Chronicle¹²⁹ findet sich etwa eine Turnierdarstellung (Abb.21). Obwohl diese Abbildung einem englischen Hintergrund entstammt, führt sie die damals übliche Ausstattung der Wettkämpfer vor. Den Helmen ist dabei jeweils ein auffälliger Aufsatz verliehen, so wie es in Leonardos gezeichnetem Werk als auch in den Kriegerreliefs der Fall ist. Allerdings muss vor Augen gehalten werden, dass jene Harnische und Helme, wie sie in den Kriegerprofilen dargestellt sind, keinesfalls der Funktion einer Turnierrüstung entsprechen. Jene Exemplare fallen, wenn sie überhaupt als reale Plattnerwerke betrachtet werden dürfen, höchstens in den Bereich der Schaurüstungen, die als Art Kostüme bei

¹²⁵ ANGIOLILLO 1979, S. 22

¹²⁶ ADORNO 1991, S. 178

¹²⁷ Leider blieb mir der Zugang zu einer Abbildung dieses Helms verwehrt.

¹²⁸ FABRIZCY 1895, S. 171; ANGIOLILLO 1979, S. 22

¹²⁹ Diese Biographie des Grafen von Warwick, die sich heute in der British Library von London befindet, wird trotz des Todes Richard Beauchamp im Jahre 1439 zwischen 1485 und 1490 datiert. Vgl. Ausstellungskatalog „Le tems revient“ 1992, S. 200, Anm. 11

Umzügen zur Schau getragen wurden, oder als Prunkstücke an den Sieger der „giostra“ gingen.

Ein Helm, der diese Art von Schaukopfbedeckung verkörpert und aus dem Umkreis Antonio Pollaiuolos stammt, befindet sich im Museo Stibbert in Florenz (Abb.22). Das Metall ist dabei mit Samt überzogen und mit vergoldeten Ornamenten dekoriert. Gekrönt wird das Prunkstück von einem goldenen Adlerkopf. Dieses Beispiel zeigt bereits deutlich, dass derartige Kopfbedeckungen keineswegs einen ausreichenden Schutz für jegliche Art von Turnierwettkämpfen boten. Ebenso wenig waren die auf den Porträtbildnissen des Darius und Alexanders kennen gelernten Rüstungen zum Einsatz bei Schaukämpfen oder zur Umsetzung in eine reale Rüstung gedacht.

Leonardos gezeichnete Kriegerrüstung sowie jene in den Reliefs ausgeführten Helme und Harnische stellen zwar eine Verbindung zu realen Objekten der Schmiedekunst, wie sie zur Zeit der Medici modern waren, dar, erfahren jedoch in ihrer Detailgestaltung eine phantastische Steigerung.

Es scheint an diesem Punkt interessant, die spezielle Art des „all’antica“-Harnisches, der sich im Quattrocento einer besonderen Popularität erfreute und eben jenen über eine praktische Funktion hinausgehenden Dekorationswillen bezeugt, zu untersuchen.

3.2.2 Der „all’antica“-Harnisch im Quattrocento

Wurde es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Mode Turnierfestspiele zu organisieren, die sich in ihrer Gestaltung im Grunde an den antiken Triumphzügen der Römer orientierten, so waren auch die dabei zum Einsatz gekommenen und die in der zeitgenössischen Kunst umgesetzten Harnische in ihrer „all’antica“-Form ganz dem damaligen Zeitgeschmack angepasst. Zahlreiche Beispiele für das Aufgreifen von antikisierenden Formen im Bereich der Rüstung finden sich einerseits in Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen der Renaissance, aber auch in den ausgeführten Objekten, die von den Renaissancefürsten mit Stolz zur Schau getragen wurden. Die Reminiszenz der Antike wird dabei zum Symbol für einen humanistischen Einklang, bei dem die klassischen Helden zum Vorbild werden und sich die Renaissance-Träger auf eine Ebene mit diesen stellen. Zunächst bleibt zu klären, was unter dem Begriff „all’antica“ zu verstehen ist und seit wann dieser Verwendung findet. Matthias Pfaffenbichler hat zum Thema des „all’antica“-Harnisches eine umfangreiche

Arbeit verfasst, die sich zu Beginn um eine hilfreiche Aufklärung der Definition des Begriffes annimmt.¹³⁰ Der Ausdruck „all’antica“ (dt. „nach antiker Manier“), scheint sich im 16. Jahrhundert geprägt zu haben. Vasari weist darauf hin, dass nur das als „maniera antica“ bezeichnet werden sollte, was dem griechisch-antiken Stil entspricht. Ein Codex aus dem Jahre 1554, der der Sammlung des Victoria and Albert Museums in London angehört und ein Musterbuch für Rüstungen, Kostüme und Sättel darstellt, führt unter anderem antikisierende Entwürfe von Filippo Orsoni vor, wovon konkret ein Helm als „alla Antica Romana“ bezeichnet wird (Abb.23). Bei den italienischen Künstlern des 14. und 15. Jahrhunderts kann angenommen werden, dass sie sich in erster Linie auf die römische Antike bezogen haben, wobei diese wiederum eine Renaissance des griechischen Formenguts allgemein und somit auch in Bezug auf die Rüstungsgestaltung in sich selbst birgt.¹³¹

In der römischen Antike kamen verschiedene Panzerformen zum Einsatz¹³², die auch gut anhand von erhaltenen antiken Kunstwerken nachvollzogen werden können. Die Statue des Tiberius aus dem 1. Jh. n. Chr. führt etwa den typischen Muskelpanzer, der einen muskulösen männlichen Oberkörper nachformt, mit an der Taille und den Schultern befestigten Lederlaschen – den so genannten Pteryges – vor Augen (Abb.24). Die verschiedenen Helmformen¹³³ sind etwa in den Reliefs des Konstantinbogens in Rom überliefert (Abb.25).¹³⁴ In der Renaissance werden die antiken Formen bei der Harnischgestaltung einerseits rezipiert, andererseits aber auch erweitert und durch Details bereichert. So kann man sich ab dem Mittelalter das Arm- und Beinzeug samt Kniebuckel und Ellbogenkacheln nicht mehr wegdenken und bezieht es in der Renaissance in die vermeintlichen „all’antica“-Darstellungen von Rüstungen mit ein.¹³⁵

¹³⁰ PFAFFENBICHLER 1989, S. 5ff.

¹³¹ PFAFFENBICHLER 1989, S. 8

¹³² Neben dem so genannten Muskelpanzer lassen sich Klappenpanzer, Kettenpanzer, Schuppenpanzer und Schienenpanzer finden.

¹³³ Unter den antiken Helmen befand sich der attische Typus, dem gewöhnlich eine Federzier aufgesetzt war. Im dritten Jahrhundert entwickeln sich auch der fast geschlossene Helm sowie der aus der hellenistischen Tradition kommende Maskenhelm, der als Paradehelm eingesetzt wurde. Sehr interessante antike Exemplare des Parade- und Maskenhelms sind im Ausstellungskatalog des Metropolitan Museum „Heroic Armor“ abgebildet, so etwa ein Paradehelm aus dem 1. Jh. vor Chr. aus dem Rheinischen Landesmuseum, der eine männliche Haartracht mit Lorbeerkranz und Bart nachbildet sowie ein Maskenhelm aus der Shelby White and Leon Levy Collection. (Vgl. Ausstellungskatalog „Heroic Armor“, New York 1998-1999, Kat. Nr. 5 und 6, S. 86-89)

¹³⁴ Das Relief zeigt auch Helme in Form eines Löwenkopfes, die sich von der Mythologie des Herkules mit dem Attribut der Löwenhaut ableiten.

¹³⁵ Vgl. etwa Donatellos Statue des Hl. Georgs, die sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet. (Ausstellungskatalog „Heroic Armor“, New York 1998-1999, S. 8., Fig. 15)

3.2.3 Antikenentlehnung und Formerweiterung der „all’antica“-Harnische bei Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung und den Feldherren-Reliefs Verrocchios Nachfolger

Um hier eine Steigerung der Gestaltungsfreiheit in der Renaissance zu zeigen, soll nun das Augenmerk konkret auf die Antikenentlehnung bei den Harnischen in Leonardos Zeichnung und in den damit zusammenhängenden Reliefs gerichtet werden.¹³⁶ Sowohl die Darius- als auch die Alexandertypen tragen dabei jeweils einen Helm, der in seiner Form der Feldherren-Sturmhaube entspricht. Diese waren im Gesichtsbereich offen und ermöglichten dem Träger die Kommunikation und Befehlserteilung an die Truppen. Die Helme der Kriegerporträts verfügen über ein hochgeklapptes Schein-Visier, das keinen Gesichtsbereich, sondern nur einen Kieferschutz bieten würde. In den Jünglingsbeispielen der Washington National Gallery, des Louvre und des Kunsthistorischen Museums verschmilzt das Scharnier mit der Muschel und entbehrt somit seiner Funktion. Als gänzlich unüblich für die Umsetzung eines Schmiedes erweisen sich die in einigen Beispielen durch eine Perforation des Nackenschutzes am Helm angebrachten Bändchen.

Die antiken Vorlagen der Panzer sind phantasievoll abgeändert. Leonardos Krieger etwa sind Schulterstücke verliehen, die es in dieser Form in der Antike nicht gab. Die Pteryges sind dabei in Rechtecke unterteilt, decken die Schulter nicht zur Gänze ab und lassen ein Stück von einem Kettenhemd hervorblicken. Der sich darunter fortsetzende Ärmel erinnert an ein Renaissance-Armkleid. Bei den beiden jugendlichen Kriegerporträts des Louvre und des Kunsthistorischen Museums sind die Pteryges an den Schultern zu drachenflügelartigen Schuppen umgewandelt. Die beiden Terracotta-Darius-Typen sowie der Washingtoner Alexander tragen als Schulterstück jeweils eine Plakette, die rein als Dekorationsfläche fungiert und in dieser Gestalt weder von antiken noch von zeitgenössischen Rüstungen herrühren kann. Im byzantinischen Raum kommt es zwar zu rundlichen Schulterstücken, die als *Mila* bezeichnet wurden, wie etwa ein Mosaik in Daphne bei Antiochia vorführt (Abb.26).¹³⁷ Jedoch fallen in den Reliefs die dreidimensionale Rundung und damit der Schutz weg.

Sowohl den Helmen als auch den Panzern ist jeweils eine besonders vielfältige Ornamentik mit vorwiegend animalischen Dekorationselementen verliehen.

¹³⁶ Ich danke an dieser Stelle Dr. Pfaffenbichler, Kurator der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums, der mir mit seinem profunden Wissen zu dieser Thematik sehr aufschlussreiche Auskünfte erteilt hat.

¹³⁷ PFAFFENBICHLER 1989, S. 22-23

Florale Schmuckformen mit Akanthusblättern und Rankenwerk gibt es bereits in der Antike, auch Figuren und Tiere finden auf den klassischen Rüstungen Platz. So weist Tiberius' Panzer über den Rankenspiralen Greifen und ein Medusenhaupt auf (Abb.24). Letzteres jedoch verliert in der Renaissance die volle Gesichtsform und wird zu einem hageren kreischenden Furienkopf übersteigert.

Zwei Motive finden in besonders ausgeprägter Form Einzug in die Kriegerprofilardarstellungen: der Löwenkopf und der Drache. Der Ursprung dieser Tiere ist in beiden Fällen nicht in der Antike und nicht am europäischen Kontinent zu suchen. Vielmehr muss hierbei bis nach Asien geblickt werden. Bei den Feldherrenporträts findet der Löwenkopf zum ersten Mal seine prominente Position auf der Brust. Zuvor waren Löwenköpfe erstmals Mitte des 14. Jahrhunderts an der Stelle der Schulterstücke und der Kniebuckel erschienen. Pfaffenbichler erläutert dieses Phänomen anhand des von Nicolo Acciaivoli in Auftrag gegebenen Grabsteins für seinen Sohn (Abb.27).¹³⁸ Die Spuren der Löwenschulterstücke lassen sich, wie er schreibt, bis nach China zurückverfolgen, von wo aus sie über die Mongolen im 13. Jahrhundert bis in den Nahen Osten gelangten. Acciaivoli wiederum war Großsenneschal von Jerusalem und Sizilien und hatte Anwesen in Griechenland. Er stand somit in direktem Kontakt mit dem östlichen Mittelmeerraum, von wo aus derartige Ornamentikdetails in das westliche Formengut übergegangen sein könnten.

Ebenfalls teilweise auf einen chinesischen Hintergrund zurückzuführen ist der Drache, der dort eine besonders lange Tradition hat.¹³⁹ In der christlichen Kunst scheint er Elemente einerseits asiatischen und andererseits keltischen Ursprungs in sich aufgenommen zu haben. Das Wort „Drache“ stammt vom lateinischen Begriff „draco“, das „Schlange“ bedeutet.¹⁴⁰ Im Laufe der Geschichte war dieses Fabelwesen einer langen Evolution unterzogen, die sehr unterschiedliche Ausprägungen zeigt. Während in der romanischen Kunst noch die Darstellung als einfache Schlange ohne Flügel und Beine überwiegt, nimmt

¹³⁸ PFAFFENBICHLER 1989, S. 73-74. Die Anwendung der Löwenkopf-Schulterstücke ist auch in Verrocchios Silberrelief für das Florentiner Baptisterium im Falle des rechtesten Soldaten nachzuvollziehen.

¹³⁹ „If the dragon seems to be something of a universal figure, it still owes the greater part of its existence to Chinese civilization, which has represented it for more than two thousand years as a legged serpent, covered with scales and sometimes bearing a dorsal or jagged crest.“ DELACOMPAGNE 2003, S. 137. Zur Darstellung des Drachens in der Kunst siehe auch: Ausstellungskatalog „Østens og Vestens Drager“ (Drachen des Ostens und des Westens) Dänemark 1996

¹⁴⁰ MODE 2005, S. 124

der Drache in der gotischen Kunst Schuppen, einen Zackenkamm und fledermausähnliche Flügel auf.¹⁴¹ Im Unterschied zur christlichen Kunst, wo der Drache zumeist als Personifikation des Bösen angesehen wurde – man denke an die zahlreichen Drachendarstellungen im Zusammenhang mit der Geschichte der Heiligen Georg und Michael – hat dieses Mischwesen in China durchaus auch gute Assoziationen. Im 15. Jahrhundert nimmt der Drache bereits sehr ähnliche Formen an, wie bei den Reliefs aus dem Umkreis Verrocchios zu sehen sind. Eine Buchillustration zu Marco Polos „Buch der Wunder“ um 1410 zum Beispiel führt die Drachen bereits mit Schuppenkörper, Schlangenschwanz, Fledermausflügeln und einem an einen Wolf erinnernden Kopf vor.¹⁴² Im Zusammenhang mit der Darstellung Alexanders des Großen, dem in jedem der gezeigten Reliefs aus dem Umkreis Verrocchios ein Drache aufgesetzt ist, könnte man an einen ikonographischen Ursprung in Abbildungen seiner „Greifenfahrt“ denken. Diese mythologischen Wesen sind mitunter den Drachen sehr ähnlich.¹⁴³

Der Delphin hingegen, der am Scheitelpunkt des Helms der Lissaboner und Berliner Reliefs sitzt, lässt sich in seiner hierbei präsentierten Gestalt bereits bis in die Antike zurückverfolgen, wo er etwa in Mosaiken, auf Keramiken und pompejanischen Wandmalereien zu finden ist. Als Helmaufsatz scheint jedoch auch der Delphin in der Antike nicht zur Anwendung gekommen zu sein.

Wie sich also herausstellt, sind die behandelten Feldherrenporträts Ausdruck einer Renaissance-Strömung, bei der Details und Formen aus dem historischen und mythologischen Kontext der Antike gerissen und miteinander verquickt angewandt werden. Dies führt unter anderem auch das Flügelmotiv am Helm der Feldherren vor, das ursprünglich Hermes beziehungsweise Merkur vorbehalten war, im 3. Jahrhundert v. Chr. aber auch auf der Kopfbedeckung der Roma zu sehen ist (Abb.28).

Die einzelnen Attribute, Figuren und Dekorationselemente erlangen eine Selbständigkeit, in der sie sich sodann verbreiten und schließlich kanonisch werden. Diese Entwicklung führt zu jenem Phänomen, bei dem Bestandteile der Rüstung vermeintlich zu antikengetreuen Beispielen werden. Unter den erhaltenen geschmiedeten Exemplaren können hier die „Alla Romana“-Rüstung

¹⁴¹ DELACOMPAGNE 2003, S. 134

¹⁴² DELACOMPAGNE 2003, Abb.56, S. 67

¹⁴³ Mode zeigt etwa ein Mosaik aus dem 12. Jh. in Otranto mit Alexanders Greifenfahrt. Vgl. MODE 2005, S. 145

von Bartolommeo Campi von Pesaro für den Grafen Guidobaldo II della Rovere, heute Bestandteil der Königlichen Rüstkammer in Madrid (Abb.29), sowie die Werke von Filippo Negroli und dessen Nachfolgern genannt werden.¹⁴⁴ Diese Beispiele stammen zwar aus dem 16. Jahrhundert, gehen in ihrer Gestaltungsevolution aber mit Sicherheit bereits auf das 15. Jahrhundert zurück. Als Beispiel für ein Quattrocento-Exemplar sei auf den zeitgleich mit Leonardos Zeichnung entstandenen Paradehelm in Form eines Löwenkopfes verwiesen (Abb.30).

Mit Leonardos Zeichnung und den darauf folgenden Reliefs wird ein Höhepunkt in der Verquickung antikisierender Elemente erreicht, bei denen der „all’antica“-Harnisch zum Vorwand für ein Spiel mit den phantastischen, dekorativen und bizarren Formen wird. Vor Leonardo, Verrocchio und deren Nachfolger sind Ghiberti und Donatello wichtige Initiatoren dieser Entwicklung im florentinischen Bereich des Quattrocentos, wie Pfaffenbichler in seiner Abhandlung zeigt.¹⁴⁵ Die „all’antica“-Rüstung wird so zu einem Capriccio, das zur Zeit der Medici besonders gefördert wurde und die verschiedenen Ausprägungen ihrer Kultur im Bereich der Kunst wie auch der Literatur widerspiegelt. Auf den Zusammenhang mit dem literarischen Hintergrund soll noch im Kapitel der Tradition eingegangen werden.

Ähnlich wie bei den Medici scheint dieser „all’antica“-Geschmack auch an anderen Höfen Europas gefruchtet zu haben.

3.2.4 Lorenzo il Magnifico und Matthias Corvinus

Die von Verrocchio geschaffenen Bronzereliefs des Alexanders und Darius’ sind ein Zeugnis für den Kontakt zwischen dem Hof der Medici und dem Ungarischen Königshaus. Darüber hinaus bestätigen noch andere Tatsachen einen Austausch zwischen Lorenzo il Magnifico (1449-1492) und Matthias Corvinus (1443-1490). Der König von Ungarn dürfte großes Interesse und Gefallen an der florentinischen Kunst gehabt haben, wie aus Briefwechseln mit Lorenzo il Magnifico hervorgeht.¹⁴⁶ So scheint ihm dieser bei der Vermittlung von Künstlern

¹⁴⁴ Vgl. Ausstellungskatalog „Heroic Armor“ New York 1998-1999, S. 115ff.

¹⁴⁵ PFAFFENBICHLER 1989, S. 79ff. Er nennt dabei folgende Werke Ghibertis: die Reliefs der Nordtür des Baptisteriums von Florenz (1. Viertel 15. Jh) sowie die Reliefs der Paradiestüren (um 1425) des Baptisteriums und in Bezug auf Donatello vor allem die Reliefs für die Nordkanzel von S. Lorenzo (um 1460/66). Die Details zeigen jene Elemente, die später Verrocchio, Leonardo und deren Nachfolger fortsetzen (Helme in Muschelform, Löwenschulterstücke, stilisierte Blütenformen etc.).

¹⁴⁶ BALOGH 1975, S. 42-43

beihilflich gewesen zu sein und ihm Empfehlungen für Ankäufe erteilt zu haben. Die Betätigung der von den Medici hochgeschätzten Künstlern wie Filippino Lippi, Benedetto da Maiano und nicht zuletzt Andrea del Verrocchio für den Ungarischen Hof sprechen dafür. Matthias fühlte sich allgemein zum humanistischen Nährboden Florenz sehr hingezogen und stand weiters mit Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Ugolino Verini und Naldo Naldi in Kontakt. Andrea del Verrocchio war nicht nur für die Bronzereliefs, die nach Ungarn gelangten, verantwortlich. Er war auch der Urheber eines Brunnens, der eine der Residenzen von Matthias entweder in Ofen oder in Visegrad, schmückte.¹⁴⁷

Verrocchios Alexander und Darius gingen der Brunnenskulptur wahrscheinlich voraus und hatten, wenn man annimmt, dass es sich um ein Geschenk Lorenzos handelte, einen spezifischen historisch-symbolischen Gehalt. So war es seit der Spätgotik in der Literatur nicht ungewöhnlich Herrscher mit antiken Helden zu vergleichen.¹⁴⁸ Im Falle des Königs von Ungarn jedoch war ein solcher Vergleich nicht nur als eine allgemeine Huldigung an das Herrscherprestige des Königs, sondern als spezifische historische Anspielung anzusehen. Es geht dabei um einen konkreten „paragone“ zwischen Alexander dem Großen, der als Sieger gegen die Perser in die Geschichte einging, und Matthias Corvinus, der an der Schwelle zwischen Ost und West für die Verteidigung gegen die Ottomanen verantwortlich war. Dieses politische Interesse wollte Italien mit Ungarn teilen und so fordert etwa der aus Guarinos Schule von Ferrara stammende Humanist Antonio Costanzi Matthias bereits 1464 auf das Werk seines Vaters als „famoso vincitore dei Turchi“ fortzuführen.¹⁴⁹ Einige Jahre später, als die Bedrohung der türkischen Belagerung durch Mohammed II, der 1480 das Ionische Meer überquerte, auch in Italien akut wird, schreibt Angelo Poliziano, engster intellektueller Vertrauter Lorenzos, ein Gedicht, das er dem König von Ungarn widmet und nach Buda schickt.¹⁵⁰ In einer Auflistung der besiegten Völker hebt er dabei die Perser durch Alexander den Großen und die Türken durch Matthias hervor. Lajos Vayer, der sich intensiv mit den Beziehungen zwischen Lorenzo und Matthias beschäftigte, zieht in Erwägung, dass das Programm der von Verrocchio

¹⁴⁷ SCHAFFRAN 1932, S.456-458

¹⁴⁸ VAYER 1974, S. 516

¹⁴⁹ VAYER 1974, S. 517

¹⁵⁰ VAYER 1974, S. 519-520

Italien hatte Glück, dass Mohammed II ein halbes Jahr nach dem Einfall in Italien den Tod fand und sein Nachfolger sich für einen Rückzug der Truppen aus der Apenninhalbinsel entschied. Vgl. VAYER 1974, S. 522

geschaffenen Reliefs auf Poliziano zurückgehen könnte. Matthias war dieser Vergleich zweifelsohne ein Begriff, verfügte auch seine Bibliothek unter anderem über einen Prachtcodex neapolitanischen Ursprungs der „Historiae Alexandri Magni“ von Curzius Rufus.¹⁵¹

Die Reliefs wurden also von einem Symbolismus getragen, der mit den Idealvorstellungen des Humanismus im Einklang stand. Auch Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung dürfte somit im Wissen um die symbolische Tragweite entstanden sein.

An dieser Stelle sei auch nicht außer Acht gelassen, dass der König von Ungarn und seine Gemahlin Beatrix Reliefbüsten von sich anfertigen ließen, die an die Feldherrenporträts angelehnt erscheinen (Abb.31).¹⁵² Ähnlich wie bei Leonardos Kriegerprofil und den Reliefporträts der Nachfolger Verrocchios flattert auch bei Matthias Corvinus ein Zierbändchen vom Hinterkopf.

Den Hof Matthias und jenen Lorenzos verband dabei ein ausgeprägtes Interesse für die zeitgenössische Kunst, aber auch eine Sammlerleidenschaft von antiken Kunstwerken. In Bezug auf die Entstehung der diversen Porträtreliefs liegt nahe, dass die zusammengetragenen Antikenschätze der Renaissanceherrscher eine Auswirkung auf die zeitgenössischen Werke hatten.

3.2.5 Die Antikensammlung der Medici

Die Medici boten zusätzlich zu ihren kulturellen Großveranstaltungen, den Turnierfestspielen, die das künstlerische Schaffen Leonardos und Verrocchios zweifelsohne prägten, mit ihren Sammlungen antiker Kunstwerke eine wichtige Inspirationsquelle für die beiden Künstler.

Auf Cosimo il Vecchio, den eigentlichen Begründer der Medici-Herrschaft in Florenz, geht die Grundsteinlegung der Antikensammlung der Familie zurück. Nach Entwürfen seines Architekten Michelozzo ließ er an der Via Larga einen Palast (heute Palazzo Medici-Riccardi an der Via Cavour) errichten, wo er seine

¹⁵¹ VAYER 1974, S. 514

¹⁵² Davon sind heute verschiedene Exemplare über diverse Sammlungen Europas verstreut erhalten. Eines davon befindet sich im Museo Archeologico in Milano und zeigt den König in der Tracht eines römischen Kaisers, ein anderes wiederum ist Bestandteil der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums und präsentiert Matthias zwar im zeitgenössischen Kostüm, aber mit einem antikisierenden Eichelkranz auf seinem Haupt (Vgl. SCHAFFRAN 1932, S. 460-462. BALOGH 1975, S. 194). Beide Reliefs dürften von lombardischen Künstlern stammen (Vgl. BALOGH 1975, S. 194). Schaffran erwähnt auch noch zwei Porträtreliefs des Königspaares im Kaiser Friedrich Museum (heute Berliner Staatsmuseen) sowie ein Bildnis von Beatrix in der Sammlung Dreyfus. (Vgl. SCHAFFRAN 1932, S. 462)

Münzen, Gemmen, Büsten, Statuen und Marmorreliefs umfassende Sammlung unterbrachte.¹⁵³ Die Sammelleidenschaft ging auch auf seinen Sohn Piero über, der allerdings, da er unter schwerer Gicht litt, nur fünf Jahre regierte. Er interessierte sich vor allem für die antike Kleinkunst und sammelte Münzen und Gemmen.¹⁵⁴ Auf ihn folgte Lorenzo, der mit seinem Beinamen „il Magnifico“ das Idealbild eines Renaissanceregenten verkörperte. Unter ihm florierte das Mäzenatentum, er betätigte sich selbst in der Kunst der Poesie und erweiterte die Kunstsammlung seiner beiden Vorfahren. Nach dem Tod von Papst Paolo II., vormals Kardinal Pietro Barbo, der einen unglaublichen Reichtum an Altertümern um sich gehäuft hatte, erwarb Lorenzo einen Teil dieser Sammlung.¹⁵⁵ Er hatte eigene Agenten in Rom, die ihm Werke aus Ostia und Grottaferrata zukommen ließen.

Im Garten von S. Marco richtete er eine Sammlung antiker Skulpturen ein, die er allem Anschein nach auch jungen Künstlern zugänglich machte.¹⁵⁶ Es ist durchaus möglich, dass sich auch Leonardo in jenem Garten aufhielt. Verrocchio wiederum könnte für die Anbringung einiger antiker Porträtskulpturen über den Portalen des Palazzo Medici verantwortlich gewesen sein.¹⁵⁷ Dass sich die beiden Künstler allgemein mit antiken Herrscherbildnissen auseinander gesetzt haben, wird von mehreren Autoren bestätigt.¹⁵⁸ Da Verrocchio und Leonardo die Gunst der Medici zukam und sie in engem Kontakt mit diesen standen, ist anzunehmen, dass ihnen auch die Kunstsammlungen ihrer Mäzene vertraut waren. Die Medici waren für Leonardo und Verrocchio bestimmt nicht nur Auftraggeber, sondern mitsamt ihren Sammlungen auch eine wesentliche Inspirationsquelle.

¹⁵³ Zur Familie der Medici und deren Kunstsammlung siehe etwa: Ausstellungskatalog „Die Pracht der Medici. Florenz und Europa“ München, Wien und Château de Blois 1998-1999.

¹⁵⁴ WEISS 1989, S. 195

¹⁵⁵ WEISS 1989, S. 220-221

¹⁵⁶ VASARI 1586, Ausgabe Köln 2002, S. 464-467 in der Vita des Michelangelos, der laut Vasari nicht nur im Garten sondern sogar im Haus der Medici mehrere Jahre zugebracht haben sollte. Dazu auch: CHASTEL 1952, 159-167

¹⁵⁷ Tommaso Verrocchio fordert in seinem Ansuchen um die ausstehenden Bezahlungen der Medici an seinen Bruder auch jene für die getätigten Arrangements der Köpfe über den Palastausgängen. (Vgl. BESCHI 1992, S. 301-302 sowie FITTSCHEN 1992, S. 7.) Fittschen meint, dass es sich bei Vasari um einen Irrtum handelt, der in der Vita des Donatello diesen für die Anbringung der Skulpturen im Palazzo Medici verantwortlich macht.

¹⁵⁸ ADORNO 1991, S. 177; CLARK 1969, S. 1-34; POGÁNY-BALÁS 1974, S. 40-54 Pogány-Balás zieht in ihrem Artikel einen direkten Vergleich zwischen dem Krieger-Typus Leonardos und dem Bronze-Kolossalbild Konstantins in Rom. Sie beharrt darauf, dass sich Leonardo vor allem im Falle seines Feldherrn des Londoner Blattes an dieser prominenten antiken Skulptur inspiriert haben muss. Auch wenn die Wahrscheinlichkeit gegeben ist, dass Leonardo sich mit antiken Werken der Plastik auseinandergesetzt hat, zeigt eine Gegenüberstellung Leonardos Kriegerkopfes mit diesem konkreten Konstantin-Bildnis nur marginale Gemeinsamkeiten.

Nachdem die Sammlung der Medici nach der Vertreibung der Familie aus Florenz sowohl 1494 als auch 1527 Opfer von Plünderungen wurde und sich durch Versteigerungen in verschiedene Richtungen verstreute, ist es heute kein leichtes Unterfangen die ursprünglichen Bestandteile zu rekonstruieren und so einen direkten Bezug zwischen den antiken Objekten und den Werken zeitgenössischer Künstler herzustellen. Eine Vorstellung von der Vielfalt der Objekte bietet das Inventar von Lorenzo il Magnifico, das 1512 als Kopie des Originals von 1492 vom Enkel Lorenzo di Piero angefertigt wurde.¹⁵⁹ Zudem existieren wertvolle Arbeiten, die sich mit der Rekonstruktion der Medici-Sammlungen auseinandersetzen.¹⁶⁰ Luigi Beschi und Klaus Fittschen beschäftigten sich etwa mit der antiken Skulptur des Palastes, wobei sich letzterer speziell auf die Spurensuche von den 24 Porträtköpfen und -büsten, die aus Lorenzos Inventar hervorgehen und den Palast ursprünglich schmückten, begab.¹⁶¹

Das Sammeln von antiken Porträts stellt ein charakteristisches Phänomen der Renaissance dar, dem ein ausdrückliches Interesse an den römischen Imperatoren und antiken Helden zugrunde liegt, welches sich auch, wie bereits oben behandelt, bei den „giostre“ im Wiederaufgreifen der Triumphfeste und im Anfertigen von „all’antica“-Harnsichen manifestierte. Wie erwähnt, trugen die Medici aber nicht nur Porträts in Form von Skulpturen, sondern auch Münzen, Gemmen und Kameen zusammen. Sie besaßen eine der größten Sammlungen dieser Art von Kleinkunst; aber auch die anderen Herrscherfamilien – die Aragonier in Neapel, die Este in Ferrara und die Gonzaga in Mantua – trachteten nach derart Zeugnissen antiker Geschichte. Diese Faszination für die antike Numismatik war durch die Tatsache bedingt, dass den Münzen aufgrund ihres Materials im Gegensatz zu den Steinskulpturen eine weit bessere Haltbarkeit gegeben war und sie somit für die Renaissancefürsten als besonders authentische Transmissoren der antiken Herrscher- und Heldenbildnisse galten.

Das Phänomen der Numismatik leitet nun das Kapitel der Tradition der heroischen Profildarstellung ein. Ein analytischer Blick auf die Entwicklung dieser Art der Kriegerdarstellung soll an dieser Stelle noch deutlicher machen,

¹⁵⁹ SPALLANZANI e BERTELÀ 1992. Einer der Pioniere bei der Auseinandersetzung mit diesem Inventar war Eugène Müntz. Vgl. MÜNTZ 1888

¹⁶⁰ FITTSCHEN 1992 sowie BECK 1996, S. 121-131 und GARZELLI 1996, S. 163-173

¹⁶¹ Unter den Skulpturen befanden sich unter anderem: ein Kopf des Scipio Africanus, Porträts von Agrippa, Augustus, Faustina und Hadrian sowie Büsten von Platon und Julius Cäsar. Vgl. FITTSCHEN 1992, S. 7-23 und BESCHI 1992, S. 291-317

wie es überhaupt zu den Darstellungen der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos und den damit in Zusammenhang stehenden Porträtreliefs gekommen ist. Es lässt sich hier eine Evolution verfolgen, die von der nüchternen Münzbildkopie im Mittelalter bis hin zu den nach Inszenierung trachtenden und durch Formenreichtum aufgeladenen Renaissanceporträts reicht.

4 Die Tradition der Helden- und Herrscherporträts

Dieses Großkapitel zielt darauf ab, die Ursprünge von heroischen Profilporträt-darstellungen aufzuzeigen, die wichtigsten Ausprägungen darin vorzustellen und so Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung im Kontext der Evolution von vergleichbaren Bildnissen verständlich zu machen.

Der Numismatik kommt in Bezug auf die Tradition der Helden- und Herrscherporträts eine äußerst wesentliche Rolle zu. Sie ist als Folge des Interesses an antiken Vorbildern anzusehen und wird ein wichtiges Mittel zur Legitimierung der Abbildung und Darstellung jener Herrscher und Helden, die im ausgehenden Mittelalter an Popularität gewinnen. Die Münzen fungieren als Referenzbehelf für Porträtdarstellungen, wobei die Künstler zu Beginn noch versuchen an diesen Porträtvorgaben mit bestmöglicher Exaktheit festzuhalten, sich dann im Einklang mit der Renaissance mit einem gestärkten Selbstbewusstsein mehr und mehr von den Vorbildern entfernen und eigene Kreationen in die Heldenporträts einbringen und betonen.

4.1 Die Vorbildwirkung antiker Münzen für Porträtdarstellungen

Mit diesem Kapitel sollen unterschiedliche Ausprägungen der Helden- und Kriegerdarstellungen, bei denen Münzbilder als Vorbild wirkten, untersucht werden. Ziel hierbei ist es, letztendlich aufzuzeigen, warum Leonardos Wahl bei der Kriegerbüsten-Darstellung auf die Profilporträtform fällt, und wie seine persönlicher Zugang zu diesem Thema auf dem Boden eines gewissen Heldenkultes entsteht, der seinen Ausgang besonders unter der Einwirkung von Münzbildern bereits am Ende des Mittelalters nimmt.

Die Medici und die anderen Herrscherfamilien waren nicht die Einzigen, die sich der Sammlung von antiken Münzen widmeten. Auch einige Humanisten und Künstler trachteten nach derartigen Kollektionen und der Auseinandersetzung

mit Münzbildern.¹⁶² Unter ihnen war Pisanello, der sich nicht nur mit den antiken Münzen beschäftigte, sondern auch begann, im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts Renaissance-Medaillen nach den antiken Vorbildern herzustellen.

4.1.1 Pisanello und Andere

Pisanello war einer der bedeutendsten Initiatoren auf dem Gebiet der künstlerischen Auseinandersetzung mit antiken Münzen. Er fertigte nicht nur Zeichnungen nach Münzbildern an, sondern stellte auch an antiken Vorlagen inspirierte Medaillen her.

Der 1395 in Pisa geborene Künstler erlangte auf dem Gebiet der Renaissance-Medaille große Berühmtheit.¹⁶³ Orientiert an römischen Münzporträts weisen seine Medaillen die Büsten zeitgenössischer Machthaber auf. Seine bekanntesten Exemplare waren Kaiser Johannes VIII. Palaiologos, Filippo Maria Visconti, Lionello d'Este, Cecilia Gonzaga und Alfons von Aragon gewidmet.¹⁶⁴ Zu jenem Bronzebildnis, das den Aragonierkönig präsentiert, existiert auch eine Vorzeichnung, die im Louvre erhalten ist (Abb.32). Pisanello wählt für das Königsporträt, so wie in seinen anderen Beispielen, den Ausschnitt einer Büste im Profil. Sowohl die Bekleidung als auch die Attribute zeugen von der typischen „all’antica“-Vorliebe, der hier durch das von außenordentlicher Phantasie geprägte Schulterstück sowie durch den Helm mit Fledermausaufsatz eine besonders starke zeitgenössische Geschmacksnote verliehen ist. Während Pisanello, der von 1395 bis 1455 lebte, als Medailleur vorwiegend in Oberitalien tätig war, kam es in Florenz erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Herstellung von Medaillen.¹⁶⁵ Zu den hier in dieser Kunstform tätigen Künstlern zählen Bertoldo di Giovanni, Benedetto da Maiano sowie Niccolò di Forzore Spinelli. Auf Bertoldo geht etwa die Medaille von Sultan Mohammed II. (Abb.33) zurück und auf Benedetto jenes Bronzestück Filippo Strozzi's. Auch Lorenzo il Magnifico's Bildnis ist in einer Medaille verewigt, dessen Autor Schubring allerdings nur als Florentiner Meister bezeichnet (Abb.34).

¹⁶² So etwa die Humanisten Poggio und Giovanni Marcanova und die Künstler Pisanello, Jacopo Bellini, Lorenzo Ghiberti und Filarete. Vgl. WEISS 1989, S. 199-201

¹⁶³ Die eigentliche Geburtsstunde der Renaissance-medaille ist bereits vor Pisanello zu suchen. Schon 1390 entstanden in Padua anlässlich der Befreiung der Stadt von der Herrschaft der Visconti zwei Medaillen im Auftrag von Francesco Novello da Carrara (Vgl. SCHMITT 1974, S. 168).

¹⁶⁴ SCHUBRING 1923, S. 3-10

¹⁶⁵ SCHUBRING 1923, S. 3-10

Verrocchio und Leonardo erleben den Aufschwung dieser neuen Kunstform in Florenz zweifelsohne mit, betätigen sich aber selbst nicht als Medailleure. Eine Auseinandersetzung mit der an Münzbildnissen orientierten Porträtkunst kann bei beiden angenommen werden und wird besonders bei Leonardo deutlich.

4.1.2 Die Vorbildwirkung antiker Münzen auf Leonardo

Es liegt nahe, dass Leonardo – und zuvor bestimmt auch Verrocchio – nicht nur mit der Münzsammlung der Medici und den zeitgenössischen Medaillen vertraut waren, sondern sich auch künstlerisch mit dieser Porträtart auseinander gesetzt haben. Die Tatsache, dass Leonardo Vorbilder antiker Münzen studierte, wird konkret in Bezug auf seinen Kriegerbüstentypus von mehreren Autoren vorgeschlagen. Wiederholt wird dabei auf die Münze des Kaisers Galba verwiesen (Abb.35).¹⁶⁶ Galba war direkter Nachfolger von Nero und regierte von 68 bis 69 n. Chr. In der Tat erinnert seine auf der Münze dargestellte Physiognomie mit der Adlernase und dem ausgeprägten Kinn stark an jenen Typus, den Leonardo im Blatt des British Museum vorführt. Die Gesichtszüge der beiden Persönlichkeiten sind jedoch keineswegs identisch. Ob es tatsächlich Galba war, der Leonardo als Vorbild diente, kann nicht nachvollzogen werden; es besteht jedoch durchaus die Möglichkeit, dass Leonardo derartige Köpfe von Münzen als Referenz heranzog. Die Vermutung, dass Leonardo in seinen Studien wiederholt auf antike Herrscherbildnisse zurückgriff, wird auch durch die Tatsache, dass seine Köpfe des öfteren Lorbeerkränze tragen oder mit einer Toga bekleidet sind, bestärkt.

Ein weiteres Beispiel für Leonardos Auseinandersetzung mit antiken Münzen oder Gemmen beziehungsweise Kameen lässt sich in seinem um 1482 erschienenen „Codex Atlanticus“ finden. Eine Skizze seiner Hand führt dabei ein oval gerahmtes Kaiserbild, das ausdrücklich als „un calcedonio“ bezeichnet ist und somit einen keltischen Herrscher abbilden will (Abb.36).

Es kommt also in der Renaissance zu einer Umsetzung und Wiederverwertung antiker Münzvorbilder, was sich einerseits in Zeichnungen, die sich offensichtlich mit Porträtdarstellungen auf antiken Geldstücken auseinandersetzen, und andererseits in der Herstellung von Medaillen nach antiken Mustern manifestiert.

¹⁶⁶ GOMBRICH 1954, S. 212; CLARK 1969, S. 6; KWAKKELSTEIN 1994, S. 98; OST 1975, S. 67

Jene Münzbildrezeption beeinflusste die Tradition und Entwicklung der Herrscher- und Heldenporträts maßgeblich und hatte letztendlich auch auf Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung eine Auswirkung.

Die Faszination für die Numismatik kristallisierte sich bereits im ausgehenden Mittelalter in der Buchmalerei, bei der Münzen als Vorlagen für die Porträtillustrationen dienten, heraus. Das früheste Beispiel der Auswertung von Münzbildnissen ist im Trecento im Bereich von Verona zu finden und fällt mit dem Phänomen des so genannten Veroneser Prähumanismus, bei dem es um 1300 zu einer Wiedergeburt der antiken Schriften kommt, zusammen.¹⁶⁷

4.1.3 Giovanni Mansionarios „Historia Imperialis“

Giovanni de Matociis war ein Humanist aus Verona, dessen Familie im juristischen Bereich sowie in der Kirche verwurzelt war.¹⁶⁸ Sein Beiname „il Mansionario“ (der Kirchendiener) erklärt seine Rolle in der Kathedrale von Verona als Diakon, die er von 1311 bis 1321 bekleidete. In seiner um 1320 verfassten „Historia Imperialis“ widmete er sich jedoch vielmehr einer Auseinandersetzung mit der weltlichen Herrschaft und schuf mit ihr ein literarisches Großwerk, bestehend aus sechs Büchern, die anhand der Cäsarenviten jene geschichtlichen Ereignisse vom Beginn des römischen Imperiums bis hin zu seiner Zeit rekonstruieren sollten. Als Quellen dienten ihm die im Mittelalter verbreiteten Werke von Sueton, Flavius Josephus, Paulus Orosius, Eusebius, Hieronymus, Isidor von Sevilla und jene Schriften der „Scriptores Historiae Augustae“.¹⁶⁹ Mansionarios „Historia Imperialis“ ist heute in drei Handschriften erhalten, wovon zwei in Rom und eine in Verona aufbewahrt werden.¹⁷⁰

Jenes Werk Mansionarios, das hier von Interesse ist, ist die eigenhändige Version der Vatikanischen Bibliothek, die die historischen Größen, von denen jeweils die Rede ist, mit in Grisaille und Tempera ausgeführten Abbildungen versieht. Diese Illustrationen präsentieren die Profil-Köpfe der jeweiligen Herrscher in einem Medaillon, das von einer Legende umrahmt wird, welche über den Namen und Rang der dargestellten Persönlichkeit aufklärt.

¹⁶⁷ BODON 1993, S. 111-124

¹⁶⁸ BODON 1993, S. 111

¹⁶⁹ BODON 1993, S. 112

¹⁷⁰ Die eigenhändige Schrift befindet sich in der Biblioteca Apostolica des Vatikans und die beiden anderen Abschriften einmal in der Biblioteca Vallicelliana in Rom und einmal in der Biblioteca Capitolare di Verona. Vgl. BODON, S. 112

Angefangen mit Julius Cäsar reichen die Herrscherporträts über die zwölf Kaiser des lateinischen Autors Sueton bis hin zu den Karolingern. Es wird angenommen, dass Giovanni Mansionario zusätzlich zum Text auch für die Ausführung der Bilder verantwortlich war. Die Form der Abbildung lässt keine Zweifel über eine Abstammung von antiken Münzen aufkommen. Eine Gegenüberstellung etwa Mansionarios Porträt des Aurelian und einer antiken Münze des von 270 bis 275 regierenden Kaisers zeigt trotz der frühen Trecento-Stilisierung, dass sich der Illustrator hierbei an antiken Münzvorbildern orientiert (Abb.37+38).¹⁷¹

Wenn Giovanni Mansionario vielleicht auch nicht der Entdecker sein mag, auf den die Erkenntnis der Vorbildwirkung der Münzbildnisse zurückgeht, so wird seine „Historia Imperialis“ gemeinhin jedoch als erste Quelle für einen systematischen Gebrauch der antiken Münzvorlagen anerkannt.¹⁷² Er steht mit seinen Herrschermedaillons als Pionier am Anfang einer langen, darauf folgenden Bildtradition.

4.1.4 Suetons Kaiserviten

Ein Stück näher zum gewählten Bildausschnitt der Kriegerbüsten Leonardos und Verrocchios führen die Illustrationen der Sueton-Ausgaben, die hier an einem Beispiel vorgeführt werden sollen. Es kann angenommen werden, dass die beiden Künstler derartige illustrierte Sueton-Ausgaben gekannt haben.

Der lateinische Autor Sueton erfuhr im Zeitalter des ausgehenden Mittelalters bis ins Quattro- und Cinquecento besondere Popularität mit seinem Werk „De Vita Caesarum“. Die nach 120 n. Chr. entstandene Schrift umfasst die Biographien von zwölf alleinherrschenden römischen Kaisern: Cäsar, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus und Domitian.¹⁷³ Das Interesse an den darin beschriebenen Kaiserpersönlichkeiten und die Anfertigung diverser Prachtcodices entsprechen dem historischen und antiquarischen Sinn der damaligen Zeit. Teilweise werden die weit verbreiteten Ausgaben mit Illustrationen versehen, wobei wiederum die Rezeption der antiken Münzporträts zum Tragen kommt. Die Bebilderung von Sueton-

¹⁷¹ DEGENHART u. SCHMITT 1968, Teil II, 1. Band, S. 82

¹⁷² BODON 1993, S. 122

¹⁷³ SÜETONIUS TRANQUILLUS GAIUS: Die Kaiserviten. De Vita Caesarum, [übers. und hg. von Hans Martinet], Düsseldorf 1997

Manuskripten durch Imitationen von kaiserlichen Münzbildnissen ist seit dem 14. Jahrhundert nachzuweisen.¹⁷⁴

Eine der frühesten illustrierten Sueton-Ausgaben ist die um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene italienische Handschrift der Biblioteca Comunale von Fermo, die hier herausgegriffen werden soll.¹⁷⁵ Die Zeichnungen machen wiederum den Rückgriff auf Münzvorbilder deutlich, wobei die Gesichtszüge der Kaiser dieser Illustrationen im Vergleich zu jenen der oben behandelten „*Historia Imperialis*“ des Giovanni Mansionarios noch genauer an die Vorgaben der entsprechenden Münzen angepasst sind. Die Darstellungen werden allerdings im Gegensatz zum Münzbildnis, welches sich in erster Linie auf den Kopf beschränkt, zu Halbfiguren erweitert (Abb.39+40). Der Illustrator lässt sich im Falle der Sueton-Ausgabe von Fermo auf einen erst seit 200 n. Chr. üblichen Münztypus ein, der die Imperatoren als Halbfiguren zeigt, und übernimmt daraus ebenso die agierenden Hände und Insignien.¹⁷⁶ Die Kaiser Suetons gehören jedoch allesamt dem Münztypus des 1. Jh. an, bei dem die Darstellung auf das Haupt oder die Büste beschränkt war. Den Imperatoren sind teilweise Adlerszepter und Legionsfeldzeichen verliehen und ihre Hände sind in manchen Beispielen im *Adlocutio*-Gestus dargestellt. Diese Attribute und Handhaltungen sind ab dem 3. Jahrhundert auf Münzen zu finden und werden von dem Zeichner mit weniger antiquarischer Treue als Ergänzung zu den strengen Münzprofilen eingesetzt (Abb.41+42). Bei der Kombination und Erweiterung der beiden Münztypen hat der Illustrator die Proportionen nicht völlig aufeinander abgestimmt. Auffällig sind bei der Zeichnung Vespasians (Abb.39) die eigentümlichen Schulterstücke, die hier bereits Mitte des 14. Jahrhunderts einen Pseudo-„*all’antica*“ Rückgriff vorführen.

Aus dem 15. Jahrhundert ist eine Fülle von illustrierten Sueton-Ausgaben erhalten. Schröter erwähnt, dass aus der Zeit zwischen 1450 und 1480/90 – also aus jener Zeit, in die auch das gemeinsame Schaffen Verrocchios und Leonardos fällt – mindestens zwölf Manuskripte aus Ober- und Mittelitalien nachgewiesen werden können.¹⁷⁷ Eine der ersten nach Münzvorlagen

¹⁷⁴ SCHRÖTER 1987, S. 95

¹⁷⁵ Die Handschrift in Fermo beinhaltet insgesamt fünf Texte römischer Geschichtsschreiber (Sueton, Sallust, Titus Livius, Festus Rufus und Florus), wovon jedoch nur die Texte dreier Autoren mit Illustrationen versehen sind. (Vgl. SCHMITT 1974, S. 191ff. sowie DEGENHART 1968, Teil II, 1. Band S. 79-86 mit den dazugehörigen Tafeln im 3. Band, Taf. 17-21)

¹⁷⁶ SCHMITT 1974, S. 194 und DEGENHART u. SCHMITT 1968, Teil II, 1. Band, S. 83-84

¹⁷⁷ SCHRÖTER 1987, S. 95. Schröter weist darauf hin, dass bisher keine systematische Zusammenstellung dieser illustrierten Sueton-Werke unternommen wurde.

bebilderten Sueton-Ausgaben des 15. Jahrhunderts hat ihren Ursprung am Hofe Borso d'Estes in Ferrara, wo sich auch, wie erwähnt, eine der bedeutendsten Münzsammlungen dieser Zeit befand.¹⁷⁸ Im Zusammenhang mit der hier behandelten Zeichnung Leonardos und den im Umkreis Verrocchios entstandenen Porträtreliefs ist vor allem die Sueton-Ausgabe der Medici von Interesse. Piero de' Medici, auf den das Herzstück der Münzsammlung der Florentiner Adelsfamilie zurückgeht, veranlasste in den 50er Jahren des 15. Jahrhunderts die Bebilderung eines älteren aus dem Besitz seines Vaters Cosimo stammenden Sueton-Bandes.¹⁷⁹

4.1.5 Desiderios zwölf Cäsaren

Die zwölf Cäsaren Suetons fanden im Florentiner Quattrocento nicht nur in der Buchillustration eine künstlerische Umsetzung. Auch in der Skulptur zog man das Thema der Imperatorenbildnisse heran und schuf in Anlehnung an die Münzvorbilder Reliefköpfe und -büsten. Eine Pionierrolle in jenem ikonographischen Typus der kaiserlichen Reliefbüsten kommt Desiderio da Settignano zu.¹⁸⁰

Desiderio, der von ca. 1429 bis 1464 lebte, übernimmt ähnlich wie der sechs Jahre jüngere Verrocchio das künstlerische Erbe Donatellos, als dieser 1443 Florenz verlässt, und prägt mit seinen Skulpturen die florentinische Kunst seiner Zeit. Auf dem Gebiet der Porträtreliefs nimmt er etwa 15 Jahre vor Verrocchios und Leonardos Kriegerporträts eine wesentliche Stellung ein und kann möglicherweise sogar als „primus inventor“ dieser Porträtform bezeichnet werden.¹⁸¹

Von Desiderio, der später durch seinen oft als „dolce“ bezeichneten Stil voller Emotion und Grazie bekannt wurde, stammt eine Serie von zwölf Cäsaren, um die sich 1972 Ulrich Middeldorf in einem Aufsatz annimmt.¹⁸² Darin berichtet er von einem Dokument aus dem Jahre 1455, welches die Bezahlung Desiderios für „12 teste“, also „zwölf Köpfe“, belegt. Die gewählte Anzahl der Köpfe lässt sich auf die Kaiserviten Suetons zurückführen. Middeldorf glaubt, dass es sich

¹⁷⁸ Dieser um 1452 entstandene Sueton-Prachtcodex befindet sich heute in Blickling Hall/Norfolk. Vgl. SCHRÖTER 1987, S. 96, Abb. 40

¹⁷⁹ Diese Sueton-Ausgabe befindet sich heute in der Biblioteca Laurenziana in Florenz (Vgl. AMES-LEWIS 1984, S. 287, Nr. 48)

¹⁸⁰ GENTILINI 2006, S. 26

¹⁸¹ CAGLIOTI 2006, S. 87

¹⁸² MIDDELDORF 1974-1979, S. 257-269

dabei um Reliefporträts der zwölf Cäsaren handelt, die eventuell für Giovanni Medici geschaffen wurden.¹⁸³

Heute ist jedoch nur ein einziges Kaiserrelief erhalten ist, das mit Sicherheit von Desiderios Hand stammt und möglicherweise ursprünglich zu jener Cäsarenserie zählte. Es handelt sich um das Basrelief des Julius Cäsar, heute Bestandteil der Skulpturensammlung des Louvre, das durch eine besonders feine Raffinesse in der Ausführung und einen delikaten Naturalismus besticht (Abb.43). Das Porträt zeigt den lorbeer gekränzte Kaiser als Büste mit nach links gedrehtem Kopf im reinen Profil.

Ulrich Middeldorf, der in seinem Aufsatz erstmals die Desiderio nachempfundenen Kaiserbüstenreliefs vereint, erwähnt, dass ein Dokument Desiderios Rückgriff auf antike Münzdarstellungen belegt.¹⁸⁴ Ähnlich der Sueton-Illustration in Fermo sind die Münzporträts bei den Reliefs in ein Rechteck eingepasst, die Köpfe sind dabei jedoch nicht zu Halbfiguren, sondern zu Büsten erweitert. Die Exemplare aus verschiedensten Kunstsammlungen, die Middeldorf vorführt, sind teilweise in Marmor, teilweise in pietra serena ausgeführt; teilweise sind sie in ihrer ursprünglichen Form beschnitten, teilweise sind sie durch später hinzugefügte Rahmen ergänzt; teilweise stellen sie Mitglieder jener zwölf Kaiser Suetons dar, teilweise entpuppen sich die Porträtreliefs als Abbildungen erst im 15. und 16. Jahrhundert populär gewordener Persönlichkeiten, wie die späteren Kaiser Antonius Pius, Trajan und Hadrian oder der tugendhafte Feldherr Agrippa (Abb.44+45).¹⁸⁵ In Bezug auf die Zuschreibung bleiben jedoch alle Exemplare anonym.

Im Ausstellungskatalog der Desiderio-Schau nimmt sich Caglioti näher um die Künstler-Identifikation der einzelnen Heldenprofile an. Als Kontrastbeispiel zum

¹⁸³ Das Dokument, das Desiderio als Autor der 12 Köpfe ausweist, belegt die Zahlung der Werke über die Combini Bank sowie Desiderios Kontakt mit Bartolomeo di Paolo Serragli, einem umtriebigen Kunsthändler. Nachdem Serragli für die Medici tätig war, kam Middeldorf zum Schluss, dass er dieser Familie die Reliefserie zum Schmuck ihres Palastes verschaffte. Caglioti erachtet es hingegen als ungewöhnlich, dass die Medici Serraglis Vermittlerdienste zur Beschaffung von Werken eines ohnehin in ihrem unmittelbaren Florentiner Umfeld tätigen Künstlers in Anspruch genommen hätten, streicht vielmehr Serraglis Beziehungen mit dem Hof in Neapel hervor und sieht somit die Destination der zwölf Bildnisse eher dort. (Vgl. CAGLIOTI 2006, S. 93.)

¹⁸⁴ MIDDELDORF 1974-97, S. 258

¹⁸⁵ Ad Abb. 67+68: In der Sammlung von Sir Harold Acton in Florenz befindet sich ein Porträtrelief des Vespasian aus Marmor. Die Abbildung zeigt den mit Lorbeerkranz bekrönten Kaiser mit einer Toga bekleidet. Es macht den Anschein, als handle es sich hierbei um eine freistehende Büste, die Figur ist jedoch nur aus dem Relief ausgeschnitten. Middeldorf präsentiert in seinem Artikel ebenso Figuren, die mit einer Prunkrüstung bekleidet sind, wie etwa die Büste Agrippas zeigt.

Pariser Julius Cäsar bringt er etwa das Portätbildnis eben dieses Kaisers von Desiderios Zeitgenossen Mino da Fiesoles ein (Abb.46).¹⁸⁶ Das im Museum of Fine Arts in Boston untergebrachte Marmorwerk zeigt den Kaiser in jüngeren Jahren und ist von einem weniger naturalistischen Stil geprägt. Mino schuf nicht nur Porträts klassischer, sondern auch zeitgenössischer Persönlichkeiten. So porträtierte er etwa Piero di Cosimo de' Medici und Alfons von Aragon.¹⁸⁷ Desiderios Schüler und Gehilfe Gregorio di Lorenzo scheint Anfang der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts ebenfalls Zwölf-Cäsaren-Serien geschaffen zu haben.

Von Interesse in Zusammenhang mit den aus dem Umkreis Verrocchios gewachsenen Reliefs ist hierbei vor allem das marmorne Paar Alexanders des Großen und seiner Mutter Olympia im Palacio Real La Granja in Segovia. Es handelt sich nicht wirklich um ein Paar, da die beiden Bildnisse jeweils auf einen anderen Künstler zurückzuführen sind. Olympia (Abb.47) könnte indes vom stilistischen Blickwinkel her ein perfektes Gegenüber zum Scipioni des Louvre (Abb.5) bilden. Es scheint sonderbar, dass der Ausstellungskatalog auf dieses ebenfalls bereits Desiderio zugeschriebene Scipio-Porträt nicht mit einem Wort Bezug nimmt. John T. Paoletti erwähnt ein Relikt ähnlicher Porträtbildnisse aus dem Umkreis von Desiderio im Hof des Palazzo Medici.¹⁸⁸

Es steht somit außer Frage, dass es zur Zeit Verrocchios und Leonardos in deren unmittelbarer Umgebung derartige Porträtreliefs gegeben haben muss. Leonardo wird stilistisch wiederholt mit Desiderios weicher „maniera“ in Verbindung gebracht. Es kann zwar zwischen den beiden Künstlern keinen direkten Bezug gegeben haben, nachdem Leonardo erst zwölf Jahre alt war, als Desiderio 1464 starb. Ein Einfluss von Desiderios Stil auf Leonardo ist jedoch direkt über die Werke anzunehmen, zu denen Leonardo nach Desiderios Tod Zugang hatte. Valentiner etwa erläutert die Berührungspunkte zwischen den beiden anhand von konkreten Werken.¹⁸⁹ Zur stilistischen Beziehung zwischen Desiderio und Leonardo sowie Verrocchios Rolle dabei äußert sich Timothy Verdon.¹⁹⁰

¹⁸⁶ CAGLIOTI 2006, S. 93-94, Fig. 63

¹⁸⁷ CAGLIOTI 2006, S. 93-94, Fig.61

¹⁸⁸ PAOLETTI 1998, S. 91, Fig.41

¹⁸⁹ VALENTINER 1932, S. 53-61

¹⁹⁰ VERDON 1992, S. 25-31

Desiderio ist auf dem Gebiet der Heldenporträtdarstellung im Profil unmittelbarer Vorläufer von Leonardo und Verrocchio und es liegt nahe, dass die beiden in seinen Werken künstlerische Anregung fanden. Wie deutlich wurde, kommt Desiderio in Bezug auf die Tradition der imperialen und heroischen Porträtdarstellung in Form von Reliefs eine zentrale Rolle zu. Diese Tradition findet durch seine Initiative eine weite Verbreitung in der italienischen Skulptur und erlebt sogar im 18. Jahrhundert noch ihre Umsetzung unter anderem durch den Turiner Bildhauer Filippo Collino (1737-1800), der zwei Reliefbüsten von Alexander dem Großen und seiner Mutter Olympia für den Hof von Savoyen anfertigt (Abb.48+49).¹⁹¹ Das Interesse für Suetons Cäsaren und eine bildliche Formulierung dieser fußt jedoch bereits, wie oben besprochen, im 14. Jahrhundert und ist unter anderem anhand der diversen illustrierten Sueton-Handschriften nachzuvollziehen. Wie kommt es zu dieser Verankerung der heroischen Porträtdarstellung in der Kultur des Tre- und Quattrocento? Massiv zur Diffusion der Helden- und Herrscherdarstellung hat zweifelsohne auch eine Person verholfen, deren Betätigung nicht im bildnerischen, sondern im literarischen Bereich liegt.

4.1.6 Petrarca's „De Viris illustribus“ und die Zyklen der „Uomini Famosi“

Francesco Petrarca, einer der größten italienischen Literaten, trägt hier um die Mitte des 14. Jahrhundert mit seinen Schriften ganz wesentlich zum Phänomen des antiken Herrscherkultes bei. Er steht mit seinen Werken an der Schwelle des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance und verhilft als herausragender Geist des Frühhumanismus zur Geburt der Idee des „neuzeitlichen Menschen“. 1341 wurde ihm in Rom die „laurea poetica“ verliehen und er wurde somit zum Dichter gekrönt.¹⁹² Seine Heimatstadt war jedoch Padua. Petrarca kommt mit seinem Prinzip der Antikenauseinandersetzung eine Initiative in zweierlei Hinsicht zu: einerseits prägte ihn eine Sammlerleidenschaft antiker Münzen¹⁹³, der noch viele nacheifern sollten, andererseits löste er mit seiner Literatur den antiken Herrscher- und Heldenkult in großem Ausmaß überhaupt erst aus. Jenes Werk, das im Zusammenhang mit der Darstellung der großen antiken

¹⁹¹ Als Format der beiden Reliefporträts wählt Collino die im 18. Jahrhundert beliebte Form des Ovals; die Mutter Alexanders ist dabei eindeutig nach Desiderios Olympia kopiert. Vgl. CAGLIOTI 2006, S. 96-97, Fig. 68 u. 69

¹⁹² COLASANTI u. CAZZINI TARTAGLINO 2006 (1. Auflage 1997), S. 45

¹⁹³ SCHMITT 1974, S. 167-168

Persönlichkeiten am wichtigsten erscheint, ist Petrarcas Biographiensammlung von herausragenden Figuren der historischen und mythologischen Antike sowie der Heiligen Schrift mit dem Titel „De viris illustribus“ (dt. „Von berühmten Männern“).¹⁹⁴ Der Einfluss von Petrarca auf den Hof der Carrara lässt sich am besten bei der Dekoration der Reggia, der Paduaner Residenz, nachempfinden. Nicht ohne Grund wurde der schönste Prunksaal des Fürstenhauses als „Sala virorum illustrium“ benannt. Den heute als „Sala dei Giganti“ bekannten Saal schmückte im Trecento eine Ausmalung mit Bildnissen und Tatendarstellungen großer Römer, die auf Petrarcas historischem Hauptwerk basierte.¹⁹⁵ Heute ist von der Ausmalung, die zwischen 1367 und 1379 vielleicht von Altichiero oder Avanzo ausgeführt wurde¹⁹⁶ und von der man annehmen kann, dass sie eben diese 36 Helden Petrarcas zum Thema hatte, nichts mehr zu sehen. Da die Fresken nach einem Brand 1540 auf Wunsch von Girolamo Corner erneuert und wiederum der Darstellung antiker Helden gewidmet wurden, vermitteln die noch heute erhaltenen Bilder eine gute Vorstellung davon, wie die Originale des 14. Jahrhunderts angelegt gewesen sein könnten.¹⁹⁷

In Petrarcas humanistischer Gesinnung erwuchs diesem Umfeld eine Reihe von ähnlichen Dekorationen, die als Zyklen der „Uomini Famosi“ (berühmte Männer) bezeichnet werden. Dieser ikonographische Typus beruht auf einer Dreiteilung der Weltgeschichte, wobei das Alte Testament, das Heidentum und die christliche Neuzeit durch je drei Helden repräsentiert werden.¹⁹⁸ Er fand in verschiedenen Teilen Italiens Anwendung und entwickelte sich aus dem in Frankreich seit Anfang des 14. Jahrhunderts bestehenden Typus der „Neuf Preux“¹⁹⁹. In Italien erfährt die strenge Unterteilung in neun Helden eine Erweiterung. Es kommt je nach lokaler Tradition zu einer Variation der Persönlichkeiten. Zeitgleich mit dem Typus der „Uomini Famosi“ entwickelten sich auch die Zyklen der Weltchroniken, wobei es im Unterschied zu den Bildern

¹⁹⁴ Petrarca dürfte sich seiner Francesco I. da Carrara gewidmeten Schrift „De Viris Illustribus“ ab ca. 1338 angenommen haben. Bis zu seinem Tod im Jahre 1374 kam es allerdings nicht zur Vollendung der 36 geplanten Heldenviten. Sein Schüler Lombardo della Seta vervollständigte die 24 Biographien bis 1379. Vgl. SCHMITT 1974, S. 172, Anm. 22

¹⁹⁵ SCHMITT 1974, S. 170-171

¹⁹⁶ SCHMITT 1974, S. 178, Anm 40

¹⁹⁷ Schmitt zeigt die „Sala dei Giganti“ in ihrem Aufsatz in zwei Abbildungen, in denen monumentale Ganzfigurenporträts der jeweiligen Helden in Scheinarchitekturnischen und darunter Szenen aus deren Leben präsentiert werden. Vgl. SCHMITT 1974, S. 174-176, Abb. 5 u. 6

¹⁹⁸ Üblicherweise waren diese neun Helden: Josua, David, Judas Makkabäus; Hektor, Alexander und Julius Cäsar; König Artus, Karl der Große und Gottfried von Bouillon. Besonders die letzten drei Persönlichkeiten variierten aber je nach lokaler Vorliebe. Vgl. DEGENHART und SCHMITT, Teil I, 2. Band, Berlin 1968, S. 594

¹⁹⁹ franz. *Neuf preux* = ital. *Nove prodi* = dt. *Neun Helden*.

„berühmter Männer“ zu einer Untergliederung der Weltgeschichte in sechs Epochen kommt.²⁰⁰ Wie bei den „Uomini Famosi“ werden biblische und antike Ereignisse synchronisiert. Die bildliche Umsetzung kann sowohl in der Wandmalerei als auch in der Buchillustration nachvollzogen werden; in ganz Italien entsteht im 14. und 15. Jahrhundert eine Vielzahl an Zyklen beider ikonographischer Typen. Allerdings lassen sie sich wegen dem schlechten Erhaltungszustand oft schwer eindeutig dem einen oder anderen Typus zuordnen. Einer der ältesten überlieferten Zyklen dieser Art, der sich am Schema der „Neuf Preux“ orientiert, schmückte ursprünglich das Castelnuovo in Neapel und stammte von der Hand Giotto.²⁰¹

In Montegiordano bei Rom existierten die berühmten Weltchronik-Fresken der Casa degli Orsini, in Manta bei Saluzzo in der Sala degli Spagnuoli findet sich ein Zyklus der „Neuf Preux und Preuses“ aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abb.50). Die Sala degli Imperatori des Palazzo Trinci in Foligno ist mit der Darstellung von zwanzig „Uomini Famosi“ aus dem republikanischen und kaiserlichen Rom ausgestattet, die auf der Umbrischen Schule angehörige Künstler zurückgeht (Abb.51). In Siena ist in der Anticappella des Palazzo Pubblico ein Zyklus von Taddeo di Bartolo aus den Jahren 1413-1414 erhalten. Er beinhaltet die Porträts von 24 römischen Helden aus der republikanischen Zeit bis zu Cäsar (Abb.52). Maria Monica Donata stellt in ihrem Beitrag „Gli eroi romani tra storia ed exemplum“ Parallelen zwischen dem Programm des Palazzo Pubblico in Siena und einem nur mehr anhand von schriftlichen Überlieferungen nachvollziehbaren ehemaligen Zyklus in der Aula Minor des Palazzo Vecchio in Florenz fest.²⁰² Im selben Palast kommt es im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu einer Ausmalung einer Wand der „Sala dei Gigli“ durch Ghirlandaio, der neben der Apotheose des Hl. Zenobius ebenfalls nicht auf die Darstellung berühmter Männer verzichten möchte.

²⁰⁰ Diese sechs Epochen können wie folgt untergliedert werden: Erstes Zeitalter: von Adam bis zur Sintflut, Zweites Zeitalter: Beginn mit Noah oder Sem, Drittes Zeitalter: beginnt mit Abraham, Viertes Zeitalter: beginnt mit David, Fünftes Zeitalter: beginnt mit der babylonischen Gefangenschaft (Ezechiel oder Kambyzes), Sechstes Zeitalter: von der Geburt Christi bis in die jeweilige Gegenwart. Vgl. DEGENHART und SCHMITT Teil I, 2. Band 1968, S. 590-591

²⁰¹ DEGENHART und SCHMITT Teil I, 2. Band 1968, S. 619

²⁰² DONATO 1985, S. 137

4.1.7 Domenico Ghirlandaios Heldenporträts in der „Sala dei Gigli“

Auf florentinischen Boden setzt Leonardos und Verrocchios Zeitgenosse Domenico Ghirlandaio jenen von Petrarca vorangetriebenen und auf ganz Italien ausstrahlenden Heldenkult fort.

Im Jahre 1472 wurden schließlich die bereits ab 1444 geplanten Umbaumaßnahmen des Palazzo Vecchio in Angriff genommen, die zu einer Neugestaltung des großen Ratsaals (Sala del Consiglio), des Audienzsaals (Sala dell'udienza) und der wegen seiner Ausstattung mit goldenen Lilien auf blauen Grund benannten „Sala dei Gigli“ führten.²⁰³ Ghirlandaio dürfte sich der Ausstattung der ihm zugeteilten Wand dieses Saals unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom im Frühjahr 1482 gewidmet haben. Seine Fresken sind durch eine Scheinarchitektur in drei Arkaden gegliedert, worin drei Figurengruppen Platz finden. Die mittlere Arkade stellt den Hl. Zenobius, einen der Stadtpatrone von Florenz, mit den heiligen Diakonen Eugenius und Crescentius dar. Rechts und links davon ist der durch die ursprünglichen Biforienfenster verbleibende Raum der Lunetten mit Ganzfigurenporträts von römischen Helden ausgestattet (Abb.53). Links sind Brutus, Scaevola und Camillus zu sehen, rechts bilden Decius, Scipio und Cicero ein Heldentrio (Abb.54+55).

Alle sechs Figuren sind mit „all'antica“-Rüstungen bekleidet. Antike Muskelpanzer mit Pteryges werden dabei mit Schulterstücken sowie Arm- und Beinschienen kombiniert. Bis auf Brutus und Cicero ist jedem Römer ein Helm auf das Haupt gesetzt. Scipios Helm erinnert mit dem Drachenaufsatz eindeutig an jene der Alexander- und Scipio-Reliefs aus dem Umkreis Verrocchios. Decius' und Scaevolass Helme zeigen mit den über einer Volute angebrachten Flügelementen klare Parallelen zu Leonardos Helm in seiner Kriegerbüsten-Zeichnung. Die gemalte Frieszone der beiden „Portale“ enthält lateinische Epigramme, die auf die ruhmreichen Taten der jeweiligen Helden Bezug nehmen. In den Bogenzwickeln der Scheinarchitektur ist die Anspielung auf die römische Antike noch gesteigert, indem Ghirlandaio hier sechs Cäsarenmedaillons – mit Ausnahme einer Kaisergemahlin – einfügt. Sie stellen Hadrian, Caligula, Vespasian, Nero, Faustina und Antonius Pius dar. Es ist anzunehmen, dass auch Ghirlandaio hierzu Münzen als Vorlagen verwendete.

²⁰³ KECKS 2000, S.235ff. Jene Umgestaltung dürfte wohl das Ende der „Aula Minor“ im Palazzo Vecchio bedeutet haben, die laut Donato das letzte Mal 1468 in einem Dokument erwähnt wird. (Vgl. DONATO 1985, S. 128)

Ein Detail zeigt einen der Kaiser mit Bart und einem Lorbeerkranz auf dem Haupt (Abb.56).

Die übrigen drei Wände der „Sala dei Gigli“ sind seit 1490 mit einer flächendeckenden Dekoration aus heraldischen goldenen Lilien auf blauem Hintergrund überzogen und ersetzte somit wahrscheinlich wegen fehlender Geldmittel das ursprünglich geplante figürliche Ausstattungsprogramm, zu dem auch noch Botticelli und Perugino beauftragt gewesen wären.²⁰⁴ Das beabsichtigte ikonographische Programm der anderen drei Wände ist nicht bekannt, aber es ist durchaus denkbar, dass sich die Reihe der „Uomini Famosi“ und die Cäsarenmedaillons hier noch fortsetzen sollten.

Ghirlandaio fügt sich also mit seinen Fresken in die Tradition der Zyklen der „Uomini Famosi“ ein und inspiriert sich in den Details an Formen, die auf Verrocchio und Leonardo zurückzugehen scheinen. Wie bereits im Kapitel zur Werkstatt Verrocchios erwähnt, war Ghirlandaio wahrscheinlich in den frühen 1470er Jahren gemeinsam mit Leonardo dort tätig.²⁰⁵

4.1.8 Heldenporträt-Medaillons als Architekturdekoration

Die Cäsarenmedaillons, wie sie in den freskierten Bogenzwickeln von Ghirlandaio Anwendung fanden, wurden auch als Relief-Tondos zur Dekoration von Gebäuden eingesetzt. Dies geschah nicht nur bei Profanbauten, sondern selbst im Rahmen von Sakralarchitektur wollte man nicht auf die Profilmedaillons der ehrenhaften Persönlichkeiten aus der Antike verzichten. Als herausragendes Beispiel seien hier die Sockelmedaillons der Kartause von Pavia erwähnt. (Abb.57) 61 Reliefmedaillons, die keine Heiligen- oder Prophetenfiguren, sondern antike Kaiser, Könige und Helden darstellen, schmücken hier den untersten Sockelbereich der Marmorwestfassade. Die von verschiedenen Künstlern angefertigten Porträts dürften allesamt in den 1490er Jahren ausgeführt worden sein²⁰⁶ und haben das Thema der Profilkopfdarstellung in Anlehnung an Münzvorbilder gemeinsam.

²⁰⁴ KECKS 2000, S. 236

²⁰⁵ ROSENAUER 1969, S. 68

²⁰⁶ Es können dabei sechs durch verschiedene Künstler ausgeführte Anteile festgestellt werden. Der südliche Teil der Reliefs wurde Charles Morscheck zufolge von Giovanni Antonio Amadeo und Antonio Mantegazza beigetragen. Der nördliche Teil, bei dem wiederum vier Gruppen unterschieden werden können, lässt eventuell Tamaginos, Cristoforo Solaris und Benedetto Brioscos Hände vermuten (Vgl. MORSCHECK 1978).

Im Hinblick auf den Zusammenhang mit Leonardos und Verrocchios Porträtdarstellungen erweisen sich vor allem jene Tondi der Kirche von Pavia als interessant, die Darius und Alexander den Großen abbilden. In Gruppe, die Antonio Mantagazza zugeschrieben werden kann, sind beide Gegner vertreten. Alexander ist die Gestalt eines Jünglings verliehen; auf seinem Kopf sitzt ein Helm, der wie in den Alexander- und Scipio-Reliefs aus Verrocchios Umkreis ein Pseudovisier aufweist (Abb.58). Der ältere Darius trägt einen Bart und eine Zackenkrone (Abb.59). Auch unter den möglicherweise von Benedetto Briosco stammenden Reliefs ist eines Alexander dem Großen gewidmet, in dessen Locken hier ausnahmsweise eine Krone gesetzt ist (Abb.60). Den bisher kennen gelernten Alexander-Gestaltungsmustern entspricht vielmehr das Medaillon von Cäsar Augustus, wo dem jugendlichen Gesicht ein mit Drachenrückgratstacheln, geringeltem Reptilschwanz, Flügeln und Zierbändchen versehener Helm verpasst ist (Abb.61). Die Giovanni Antonio Amadeo zugeschriebenen Medaillons inkludieren unter anderem ein Porträt des Kaisers Galba, der in seinen Gesichtszügen den Porträtvorgaben durch Münzen entspricht und entfernt an die Physiognomie Leonardos Kriegerbüste erinnert (Abb.62). Ähnliche Porträtmedaillons hat Amadeo auch in Bergamo an der Cappella Colleoni und am Grabmal dieses Feldherrn, von dem bereits im Rahmen Verrocchios Reiterstandbild die Rede war, angebracht.²⁰⁷

Es ist erstaunlich, dass Porträtreliefs von antiken Herrschern und Helden an einer Kirchenfassade Platz finden. Indem sie den Sockel zieren, erwecken sie den Anschein, als ob sie hierbei die Stellung als Fundament der christlichen Welt, auf dem die Kirche und das Königreich Christus' entstanden sind, einnehmen würden. Eine solche Haltung und künstlerische Umsetzung entspricht ganz den Renaissance-Idealen.

Derartige Porträtmedaillons antiker Helden wurden aber vor allem im profanen Rahmen und im Innenarchitekturbereich eingesetzt, wie bereits anhand Ghirlandaios freskierter Exemplare ersichtlich wurde. Im Norden Italiens scheint es geradezu Mode geworden sein, Gebäude mit derartigen Porträttondi zu schmücken. Planiscig nennt in diesem Zusammenhang etwa jene Antonio Rizzo zugeschriebenen Medaillons an den Seitenwangen der Scala dei Giganti des Dogenpalasts in Venedig.²⁰⁸ Auch die im Umkreis Verrocchios und Leonardos

²⁰⁷ MORSCHECK 1978, S. 236

²⁰⁸ PLANISCIG 1919, S. 75

entstandenen Kriegerporträts wurden mit dem Zweck, als Dekoration im architektonischen Rahmen zu dienen, geschaffen.

In der Lombardei hat sich Leonardos und Verrocchios Zeitgenosse Andrea Mantegna der antikisierenden Kaiserporträts bedient. In seiner in den Jahren 1470 bis 1474 freskierten Camera degli Sposi im Castello di San Giorgio in Mantua bringt er einen offenen Vergleich des Hofstaates der Gonzaga mit den Größen der Antike ein. Er vergegenwärtigt dazu die Antike in den Deckenfeldern seiner Trompe l'oeuil-Malerei, in denen er Kaisermedaillons von Julius Cäsar und den sieben nachfolgenden Kaisern Roms abbildet.²⁰⁹ (Abb.63) Im Unterschied zum sonst häufig angewandten strengen von Münzen entlehnten Profilstil wählt Mantegna für seine Büsten eine Frontalansicht mit in unterschiedlichen Graden zur Seite gedrehten Köpfen.

Im Folgenden soll nun auf ein zeichnerisches Werk eingegangen werden, das bereits der Hand Mantegnas zugeschrieben wurde und in Bezug auf die Heldenporträts eine besonders phantasievolle Ausformung offenbart.

4.2 Marco Zoppo's phantastische Heldenporträts

Ein Künstler, der sich mit einem Teil seines zeichnerischen Werks in die Tradition der Heldenporträts einfügt und damit genau den Charakteristiken Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung – nur in überspitzter Form – entspricht, ist Marco Zoppo. Er wurde um 1433 in Cento bei Ferrara geboren und starb um 1478 in Venedig. Seine Ausbildung erwarb er, wie einige Jahre zuvor Andrea Mantegna, in Squarciones Werkstatt in Padua, später war er mit Ausnahme von kurzen Aufenthalten in Bologna und Ferrara vorwiegend in Venedig tätig.

Nach Aufklärung einer fehlerhaften Zuschreibung eines Skizzenbuches, das 1920 mit der Betitelung „Andrea Mantegna. Disegni“ aus der Sammlung Rosebery ins British Museum gelangte, konnte Marco Zoppo als Urheber dieses außergewöhnlichen Werkes bestimmt werden.²¹⁰ Es besteht aus insgesamt fünfzig Zeichnungen, die in Feder auf Pergament ausgeführt sind. Die heutige Zusammenstellung des Skizzenbuches dürfte aus dem späten 18. oder frühen 19. Jahrhundert stammen, bei der die einzelnen Blätter in Leder gebunden und fälschlicherweise als Originale Mantegnas ausgewiesen wurden. Die

²⁰⁹ Die zusätzlich zu Julius Cäsar dargestellten Kaiser sind: Octavian Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba und Otho (Vgl. NICOLÒ SALMAZO 2004, S. 174).

²¹⁰ CHAPMAN 1998, S. 34-41

Authentizität als Werk Marco Zoppos ist heute unumstritten, die Datierung zwischen 1465 und 1470 festzulegen.²¹¹

Während die rectos des Skizzenbuches jeweils mit narrativen Mehrfigurendarstellungen versehen sind, präsentieren die versos jeweils Figurenbüsten. Sie verkörpern Regenten und Krieger, die als Büsten meist im Profil abgebildet sind und bis auf wenige Ausnahmen jeweils einen kurios gestalteten Helm zur Schau tragen (Abb.64,65+66). Somit stimmen die Zeichnungen mit den Hauptkriterien Leonardos Kriegerprofil und den damit in Zusammenhang stehenden Reliefs überein. Zoppo legt bei seinen Porträtdarstellungen besonders Wert darauf sowohl in den Gesichtszügen als auch in der Kopfbekleidung sehr phantasievoll zu variieren. Auch er verwendet mit Vorliebe Drachenflügel und Muschelformen. Sein Erfindungsreichtum geht jedoch noch über die bisher behandelten antik anmutenden Exemplare hinaus und treibt die Formvariation der einzelnen Gestaltungselemente auf die Spitze. Zoppo bringt selbst vorher noch nie gesehene Elemente in die Helmgestaltung ein, wie vor allem die verspielten Putten manifestieren, die auf den Helmen reiten und turnen (Abb.67).

In Bezug auf seine 24 phantastischen Kriegerporträts können nun verschiedene Überlegungen hinsichtlich einer Funktion der Blätter angestellt werden. Sie könnten einerseits schlichtweg Formexperimente darstellen oder andererseits als Entwürfe für ein bestimmtes Programm in Form von Buchillustrationen oder plastischer beziehungsweise gemalter Architekturdekoration entstanden sein. Lilian Armstrong glaubt die Erklärung der Funktion darin gefunden zu haben, dass Marco Zoppos Büstenzeichnungen Illustrationen für Felice Felicianos 1476 gedruckte Ausgabe Francesco Petrarcas „De viris illustribus“ in italienischer Sprache seien.²¹² Ihre Argumentation dafür ist aber nicht allzu überzeugend. Zoppos Pergamentalbum macht eher den Anschein ein Musterbuch zu sein.

Es sei hier festgehalten, dass die Zeichnungen Zoppos in einer besonders starken Ausprägung jene von Formphantasie getragene Leidenschaft der Künstler am Ende des 15. Jahrhunderts „with the self-conscious intent of demonstrating one's invenzione and varietà“ verkörpern.²¹³

²¹¹ RUHMER, Eberhard: Marco Zoppo, Vicenza 1966, S. 78-79

²¹² ARMSTRONG 1993, S. 79-95

²¹³ Ausstellungskatalog „Heroic Armor“ 1998, S. 96

Aufgrund der Datierung gegen 1470 scheint Zoppo mit seinen Zeichnungen Verrocchios als auch Leonardos Kreationen chronologisch voranzugehen. Ob hier eine gegenseitige Bekanntschaft der Werke und daraus resultierende Beeinflussung besteht, kann weder bestätigt noch bestritten werden. Im Falle Verrocchios ist bekannt, dass er im Frühling 1469 nach Venedig reiste um dort hochwertiges Kupfer zu beziehen.²¹⁴ Kontakt mit Künstlern des Veneto ist also nicht auszuschließen.

Zeichnungen mit verblüffender Ähnlichkeit zu Zoppo's Kriegerbüsten dürften aber auch auf florentinischem Boden entstanden sein, wie ein Stich der National Gallery of Art in Washington vorführt (Abb.68). Erneut ist hierbei die Büste eines gerüsteten Jünglings mit dem Kopf im Profil zu sehen. Wie in Zoppo's Zeichnungen fügen sich allerlei animalische Detailformen zu einem helmartigen Kopfschmuck, auf dem ein fanfarenblasender Putto sitzt. Pyhrr und Godoy vermögen den Stich mithilfe der auf dem zeitgenössischen Brustpanzer abgebildeten Embleme der Medici, dem Falken und der Lilie, auf einen florentinischen Hintergrund zurückzuführen.²¹⁵

Die vorangegangenen Kapitel zur Tradition der Helden- und Herrscherporträts sollten zeigen, vor welchem traditionellen Hintergrund Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung entstanden ist und wie diese gemeinsam mit den aus dem Umkreis Verrocchios stammenden Reliefs kein Einzelphänomen auf dem Gebiet der heroischen Profilporträtdarstellung verkörpern, sondern als Teil einer künstlerischen Modeerscheinung zu sehen sind. Diese nimmt ihren Ausgang bereits am Ende des Mittelalters in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie anhand von verschiedenen Strömungen sowohl künstlerischer als auch literarischer Art gezeigt werden konnte. Es sei hier an die vorgestellten Buchillustrationen der „*Historia Imperialis*“ und der Kaiserviten Suetons sowie den Einfluss durch Literaturgrößen wie Petrarca erinnert. Wie bei diesen ersten Ausprägungen der Heldenprofilbildungen deutlich wurde, spielte die Referenz von antiken Münzbildern eine äußerst bedeutende Rolle.

Die Renaissancekünstler setzten dieses Interesse an antiken Größen fort und hielten dabei an der Profilvorgabe der antiken Münzbilder fest: Desiderio widmet Suetons Cäsaren eine Reliefserie, die in der unmittelbaren künstlerischen

²¹⁴ BUTTERFIELD 1997, S. 4

²¹⁵ Ausstellungskatalog „*Heroic Armor*“ 1998, S. 96

Umgebung Leonardos und Verrocchios entstehen und deren Kriegerbüsten in ihren gestalterischen Charakteristiken sehr ähnlich sind; Domenico Ghirlandaio malt kurz nach der Entstehung Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung die Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio mit an Münzvorbildern angelehnten Heldenporträts aus; Andrea Mantegna bedient sich der Kriegerbüstendarstellung in den 1470er Jahren im Palast von Mantua; auch in der plastischen Architekturdekoration werden antike Souvenirs in Form von Porträts eingebracht, die selbst im Rahmen von Sakralarchitektur Eingang finden. Mit Marco Zoppo's Porträtzeichnungen erreicht die Heldendarstellung eine besonders dekorativ betonte Erscheinungsform. Seine Kriegerbildnisse bieten mit einer etwa zeitgleichen Entstehung und einer Umsetzung im gleichen Medium, nämlich dem der Graphik, einen optimalen Vergleich zu Leonardos Londoner Blatt.

Alle behandelten Beispiele zeugen von einem vehementen Interesse an Helden- und Kriegerdarstellungen zu denen Leonardo mit seiner Zeichnung einen außerordentlichen Beitrag leistet und sich damit in diese Tradition einfügt.

5 Leonardos Manie des Kriegertypus

Das Kapitel zur Tradition der Helden- und Herrscherporträts hatte zum Ziel, den Wurzeln und Vorgängern von Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung im Profil nachzugehen und letztendlich ein klareres Licht auf die Wahl seines Themas und die darstellerische Umsetzung davon zu werfen. Davor konnten durch eine Analyse der künstlerischen Umstände in Zusammenhang mit Leonardos Lehrer Andrea del Verrocchio die unmittelbaren formensprachlichen Einflüsse auf die Kriegerbüsten-Zeichnung aufgezeigt werden.

Anhand der Betrachtung von Parallelen zwischen Leonardos Londoner Blatt und ausgewählten Werken Verrocchios wurde unter anderem deutlich, dass die beiden Künstler an ähnlichen Gesichtstypen festhalten. Wie erwähnt, finden wir den kriegerhaften Typus, wie ihn Leonardo im Londoner Blatt anlegt, in Verrocchios Soldaten der Enthauptungsszene Johannes' sowie in seiner letzten Arbeit, der Reiterstatue des Colleoni.

Die Besonderheit dabei ist folgende: Leonardo bleibt – im Unterschied zu seinem Lehrer – eben diesem Typus, charakterisiert durch die Stirnwölbung über den Augen, die „Adlernase“, die ausgeprägte Unterlippe, die nach unten

verlaufenden Mundwinkel und das angedeutete Doppelkinn, im Laufe seines gesamten Schaffens verhaftet.

Obwohl er schreibt, dass er es als große Nachlässigkeit empfindet, wenn ein Maler all seinen Gesichtern die gleiche Gestalt verleiht, so kommt er selbst wiederholt auf den gleichen Typus zurück.²¹⁶ Über all die Jahre seines Gesamtwerks lassen sich in seinen Zeichnungen Köpfe, vor allem im Profil dargestellt, wieder finden, die mit denselben physiognomischen Besonderheiten ausgestattet sind, wie es im Blatt des British Museum der Fall ist. Es handelt sich hierbei in erster Linie um Formstudien, die größtenteils nicht als Entwürfe für Gemälde- oder Skulpturkompositionen dienen sollten. Es ist auffällig, dass Leonardo seinen Typus in zahlreichen gezeichneten Blättern heranzieht, aber weder Gemälde noch Plastiken von seiner Hand bestehen, die auf diesen zurückgreifen würden. In seinem graphischen Werk jedoch kann geradezu eine Manie für diesen Kriegertypus, wie er ihn in seiner frühen Londoner Zeichnung vorführt, festgestellt werden.

5.1 Typus des reifen Mannes – Kriegerbüstentypus

Leonardos Zeichnungen befinden sich heute in verschiedensten Sammlungen verstreut. Nach seinem Tod gingen sie mitsamt allen seinen Büchern in den Besitz von Leonardos Freund und Schüler Francesco Melzi über.²¹⁷ Als dieser 1570 starb, verkaufte Melzis Sohn den Großteil der Manuskripte an Pompeo Leoni, der als Bildhauer am Spanischen Hof tätig war. Leoni dürfte einige Notizbücher auseinander genommen haben und einige Blätter einerseits zum Codex Atlanticus sowie andererseits zum Windsor-Volumen zusammengefasst haben. Der Rest der Blätter kehrte nach Leonis Tod teils nach Italien zurück oder fand den Weg durch Verkäufe, Erbschaften oder sonstige Weitergaben in verschiedenste Sammlungen der Welt.²¹⁸ Eine analytische Untersuchung der zahlreichen graphischen Zeugnisse Leonardos lässt immer wieder auf einen Typus stoßen: auf jenen mit denselben physiognomischen Besonderheiten

²¹⁶ „It is a very great fault [...] to make the faces alike“ VINCI, Leonardo da: Trattato della Pittura, New York 2005, S. 48

²¹⁷ CLARK 1968-69, Introduction

²¹⁸ Von diesen Codices sind der Codex Atlanticus und der Codex Trivulziano in Milano erhalten; zwölf Codices (A - I, K - M) befinden sich am Institut de France in Paris; in Turin an der Biblioteca Reale ist der Codex über den Vogelflug konserviert. In London sind der Codex Arundel 263 im British Museum und die drei Codices Forster im Victoria and Albert Museum untergebracht. Ein unbenannter Codex befindet sich ebenfalls in England, im Besitz des Grafen von Leicester in Holkham. Zwei weitere Codices sind in der Nationalbibliothek von Madrid verwahrt. Einzelne Zeichnungen befinden sich in Windsor, Madrid, Bayonne und Venedig. Vgl. ANGIOLILLO 1979, S. 29

ausgestatteten reifen Mann wie er in der Londoner Kriegerbüsten-Zeichnung abgebildet ist. Es sollen daraus nun einige Blätter, die jenen Gesichtstypus widerspiegeln, vorgestellt werden.

Rechtsprofil eines Mannes, Feder und Tinte, Uffizien, Florenz

(Abb.69)

Obwohl mit Feder und Tinte gezeichnet und viel schemenhafter angelegt, erinnert dieser Kopf im Rechtsprofil besonders stark an das Londoner Blatt. Dem Dargestellten sind derselbe Blick und eine ähnliche Haartracht verliehen. Auch im Alter dürften sich die beiden Männerprofile ungefähr entsprechen. Bodmer datiert das Blatt gegen 1470, da er darin eine „unsichere Strichführung“ und ein „mangelndes Gefühl für den Umriss des Kopfes“ zu erkennen vermeint.²¹⁹ Berenson schlägt einen Entstehungszeitpunkt zeitgleich mit Leonardos Anbetung der Könige um 1481 vor.²²⁰ Popham reiht die Zeichnung überzeugt in das Frühwerk des Künstlers.²²¹ Die Tatsache der Anwendung der Feder und des flüssigen geübten Striches lässt eine Entstehung erst um 1480 logisch erscheinen.

Diesem Profil aus den Uffizien kommt eine Zeichnung aus der Windsor Royal Library sehr nahe.

Rechtsprofil eines Mannes, rote Kreide, weiß und schwarz überarbeitet, Windsor Royal Library, London

(Abb.70)

Diese in Kreide ausgeführte Arbeit zeigt ebenfalls einen Mann im Rechtsprofil, dessen nackter Oberkörper im Dreiviertelprofil nur angedeutet ist. In den Gesichtszügen und im Ausdruck erinnert das Profil stark an die Kriegerbüsten-Zeichnung. Das Haupt ist von dichten Locken besetzt. In der Zeichnung lassen sich Spuren einer späteren Überarbeitung, vor allem im Bereich der Lockenpracht und in den Konturen, ablesen. Sowohl Bodmer als auch Clark und Pedretti erkennen diese als eigenhändig an.²²² Leonardo greift erst in der zweiten Hälfte der 90er Jahre zur Technik der Kreide. Seine letzten Zeichnungen weisen vorwiegend die Technik der schwarzen Kreide auf. Die

²¹⁹ BODMER 1931, S. 109 u. 377

²²⁰ BERENSON 1938, n. 1018

²²¹ POPHAM 1972 [1. Auflage 1946], S. 40

²²² BODMER 1931, S. 309 u. 413; CLARK 1968-69, 12556, S. 103-104

vorliegende Zeichnung, in der sowohl rote als auch schwarze Kreide zur Anwendung kommt, kann laut Clark und Pedretti um 1510 datiert werden.

Die Ausstellung „Leonardo and Venice“, die 1992 im Palazzo Grassi gezeigt wurde, stellte dieses Blatt der Windsor Library erstmals zusammen mit sehr ähnlichen Zeichnungen Leonardos aus zwei anderen Sammlungen aus, die möglicherweise noch vor der Windsor-Kreidezeichnung datiert werden können.

Rechtsprofil eines Mannes, rote und schwarze Kreide mit Feder und Tinte, Gallerie dell'Accademia, Venedig

(Abb.71)

Luisa Cogliati Arano schildert im Ausstellungskatalog, dass Heydenreich diese Zeichnung als eine Kopie nach dem Windsor Blatt ansah.²²³ Sie selbst meint jedoch, dass das Blatt sogar vor diesem entstanden zu sein scheint, von Leonardos Hand stammt und erst später mit Feder und Tinte überarbeitet wurde. Auch Berenson schreibt das Blatt Leonardo selbst zu.²²⁴ Die Überarbeitung mit Tinte lässt das Werk im Vergleich zu den rein in Kreide angelegten Konturen härter erscheinen. Die Gesichtszüge und der Blick unterscheiden sich jedoch kaum. Lediglich die Haartracht, welche im Falle des Windsor-Blattes ebenfalls überarbeitet wurde, ist im Vergleich stärker ausgeprägt. Luisa Cogliati Arano glaubt an eine Entstehung im Zeitraum zwischen 1506 und 1508.

Das dritte im Zusammenhang mit den beiden vorangegangenen Blättern im Palazzo Grassi ausgestellte Werk entstammt der Biblioteca Reale in Turin.

Rechtsprofil eines Mannes, rote Kreide mit Feder und Tinte, Biblioteca Reale, Turin

(Abb.72)

Auch diese Zeichnung in roter Kreide wurde später mit einer Feder überarbeitet. Die nachgezogenen Linien konzentrieren sich in erster Linie im Profil. In der Komposition lehnt sich die Zeichnung an die beiden eben besprochenen Blätter in Windsor und in der Accademia an. Erneut wird derselbe Typus mit dem Kopf im Rechtsprofil und dem Oberkörper im Dreiviertelprofil präsentiert. Die angedeuteten Muskeln und straffen Sehnen im Halsbereich lassen diese Figur allerdings drahtiger erscheinen. Die Locken sind beim Turiner Blatt nur schemenhaft angedeutet und lassen inmitten der wirren Kringel einen

²²³ Ausstellungskatalog „Leonardo and Venice“, Venedig 1992, S. 286

²²⁴ BERENSON 1961, n. 1112

Lorbeerkranz, von dem am Hinterkopf ein Band flattert, erahnen. Das Gesicht kommt der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos noch näher als die beiden Vorgänger-Blätter. Im Katalog zur Leonardo-Ausstellung im Palazzo Grassi beschreibt Luisa Cogliati Arano Pedrettis Ansicht, der die Überarbeitung sowohl dieses Blattes als auch des venezianischen Exemplars mit Francesco Melzi in Verbindung bringt.²²⁵ Pedretti sowie auch Flavio Caroli stellen das Turiner Profil mit einem Kopf in Zusammenhang, der auf der Rückseite eines Blattes im British Museum mit Studien Leonardos zum Thema der Madonna mit Kind und der Heiligen Anna aufscheint.²²⁶

Rechtsprofil eines Mannes, Schwarze Kreide, British Museum, London

(Abb.73)

Unterhalb von einer nicht von Leonardos Hand stammenden Lichtpause der auf dem recto dargestellten Gruppe Madonna mit Kind und der Heiligen Anna präsentiert sich seitenverkehrt ein in schwarzer Kreide gezeichneter Kopf, welcher ebenfalls dem Typus der vorangegangenen Beispiele entspricht. Während der Strich im Gesicht stärker geführt ist, kommt es im Bereich der Frisur zur Formauflösung. Popham datiert diesen Kopf in Anlehnung an die Madonnendarstellung auf der Vorderseite um 1498-99.²²⁷ Auch das vorangegangene Rechtsprofil der Turiner Bibliothek kann somit in die späten 1490er Jahre datiert werden.

Von Francesco Melzi, Leonardos Schüler und Erbe, ist eine Zeichnung erhalten, die eben diesen Typus fortführt und ihm eine auffällige nach hinten wehende Haartracht verleiht.²²⁸ (Abb.74)

Die soeben besprochenen Zeichnungen behandeln stets einen Mann mittleren Alters, so wie es in Leonardos Kriegerbüsten-Blatt des British Museum der Fall ist. Es existieren jedoch auch Beispiele Leonardos, in denen das Alter des Dargestellten gesteigert und derselbe Typus als Greis abgebildet ist.²²⁹ Es sei hier exemplarisch ein Blatt, ebenfalls aus dem British Museum vorgestellt.

²²⁵ Ausstellungskatalog „Leonardo and Venice“ 1992, S. 291

²²⁶ CAROLI 1991, S. 174

²²⁷ POPHAM 1972, n. 144, S. 130

²²⁸ Francesco Melzi: Rechtsprofil eines Mannes mit wehendem Haar, Windsor Royal Library (12494)

Clark und Pedretti erkennen in dieser Zeichnung eine „replacement copy“ Francesco Melzis. CLARK 1968-69, S. 84

²²⁹ Zum Thema der Greisendarstellungen von Leonardo siehe einen bemerkenswerten Beitrag von KWAKKELSTEIN, Michael „Teste di Vecchi in buon numero“ in: Raccolta Vinciana, XXV 1992, S. 39-62

Rechtsprofil eines Mannes, rote Kreide, British Museum, London

(Abb.75)

In dieser Darstellung, die um 1490 datiert werden kann,²³⁰ verleiht Leonardo seinem vertrauten Typus ein höheres Alter, indem er den Kopf kahl lässt und ein markant von Falten durchfurchtes Gesicht anlegt. Die physiognomischen Besonderheiten des Kriegerbüstentypus sind aber auch hier ganz deutlich übernommen.

Bei allen bisher genannten Vergleichsbildern handelte es sich um Rechtsprofil Darstellungen. Dies lässt sich generell bei Leonardos Figurdarstellungen, etwa auch bei seiner Auseinandersetzung mit dem jugendlichen sowie weiblichen Profil, feststellen. Offensichtlich war es für Leonardo als Linkshänder natürlicher, seine Figuren nach rechts blickend zu konstruieren. Seine Kriegerbüsten-Zeichnung stellt somit eine Ausnahme dar, bei der Leonardo die Figur bewusst nach links ausrichtet. Beim Durchforsten der gesamten Profildarstellungen, die der Kriegerbüsten-Zeichnung im Typus nahe stehen, lässt sich nur ein einziges Blattfragment auffinden, das ebenfalls im Linksprofil angelegt ist.

Linksprofil eines Mannes, Feder und Tinte, Metropolitan Museum, New York

(Abb.76)

Das Profil ist der Kriegerbüsten-Zeichnung sehr ähnlich, wenn es auch hier zu einer Überzeichnung der Gesichtszüge kommt. Die Nase ist stärker gebogen und die Lippen sind schwulstiger. Zwischen Mund und Nase ist kaum ein Abstand gegeben. Nachdem es sich hierbei eindeutig um ein Fragment eines Blattes handelt, kann angenommen werden, dass die Zeichnung aus ihrem Kontext gerissen ist. Möglicherweise war der Kopf ursprünglich Teil einer Figurengruppe, so dass dem Linksprofil im Original ein Gegenüber gegeben war. Aufgrund der Technik und der überzeichneten Züge stellt Popham dieses Profil in den Zusammenhang mit einem Blatt, das sich heute in der Windsor Royal Library befindet und fünf groteske Figuren zeigt.²³¹ Diesem kommt eine Datierung um 1490 zu.

Der Kriegerbüsten-Typus ist im Werk Leonardos nicht nur im Profil, sondern auch als Frontaldarstellung repräsentiert.

²³⁰ POPHAM 1972, n. 140 B, S. 128

²³¹ POPHAM 1972, n. 140 C, S. 129 und n. 133, S. 127 Windsor Royal Library n. 12495 recto

Frontalbildnis eines Mannes mit Kranz, Rote und weiße Kreide, Windsor Royal Library, London

(Abb.15)

In dieser Frontaldarstellung lassen sich dieselben Gesichtszüge, die sonst in den Profilen zu finden sind, ablesen: die Adlernase, die Falten zwischen Augen und Augenbrauen sowie die nach unten gerichteten Mundwinkel. Auch in der Frontalansicht ist dem Dargestellten ein starr geradeaus gerichteter Blick verliehen. In den Locken kommen Efeublätter zum Vorschein und auf der linken Schulter sitzt ein aus zarten Linien gebildeter Löwenkopf.

Bodmer deutet den Efeukranz im Haar als „eine Reminiszenz an die Antike ohne bestimmte inhaltliche Bedeutung“.²³² Die Windsor Royal Library enthält ein weiteres Blatt, das scheinbar dasselbe Modell etwa fünf Jahre später zeigt.²³³ Es wird traditionellerweise als „Leonardo's servant“ bezeichnet, obwohl keinerlei Identität des Dargestellten bekannt ist. Clark und Pedretti sind der Ansicht, dass die Zeichnung auch vom stilistischen Standpunkt her fünf Jahre nach dem anderen Frontalbildnis entstanden sein könnte, und stellen sie in den Zusammenhang mit einer Reihe von anatomischen Studien um 1510-11, die einen ähnlichen Stil aufweisen.

Leonardo bleibt also stets an einem Typus haften und setzt diesen über die Jahre hin wiederholt in seinen Blättern ein. Auffällig ist auch, dass sein Gesichtstypus selbst in seinen Anatomie-, Bewegungs- und Proportionsstudien Wiederkehr findet. Vorwiegend in den Jahren 1510-13 bringt Leonardo eine Reihe wissenschaftlicher Studien hervor, in denen er sich mit den Proportionen, der Anatomie und dem Bewegungsapparat des menschlichen Körpers auseinandersetzt. Mehrere Blätter aus der Windsor Royal Library demonstrieren dies. So etwa der Kopf im Linksprofil, der den Augenapparat, die Nervenbahnen und das Gehirn veranschaulicht (Abb.77), oder ein Blatt, das anatomische Studien von Arm-, Hand- und Gesichtsmuskulatur dokumentiert und in der rechten unteren Ecke einen Kopf mit lockigem Haar, der dem Typus in Abbildung 26 (RL 12556) gleicht, präsentiert (Abb.78).²³⁴ Auch bei seinen

²³² BODMER 1931, S. 308 u. 413

²³³ Inv. Nr. 12503. CLARK 1968-69, S. 88

²³⁴ CLARK 1968-69, 12603 recto (Abb.32) und 19012 verso (Abb. 33). 19012 v ist in Tinte und schwarzer Kreide ausgeführt und wird von Clark und Pedretti um 1510 datiert (Vol. III). 12603 r, ebenfalls mit Tinte und schwarzer Kreide gezeichnet, mag bereits früher, um 1489, entstanden sein. (LAURENZA 2001, Abb.16). Leonardo bringt hier erstaunlicherweise den Vergleich des

Proportionsstudien, wie ein Blatt der Gallerie dell'Accademia in Venedig vorführt, verwendet Leonardo ein Profil mit jenen stets wiederkehrenden Gesichtszügen.²³⁵ (Abb.79) Leonardo setzte sich auch intensiv mit der Darstellung von Licht und Schatten auseinander und demonstrierte wieder anhand seines üblichen Profils, wie die Lichtstrahlen, welche von einer einzigen Lichtquelle ausgehen, in verschiedenen Winkeln auf die einzelnen Gesichtspunkte auftreffen.²³⁶ (Abb.80)

Jener Typus, den Kenneth Clark bezeichnenderweise „nutcracker-type“ nennt²³⁷, tendiert im Laufe von Leonardos Schaffen mitunter auch ins Karikaturhafte zu mutieren. Die Gesichtszüge werden überzeichnet, mit abnormen Attributen versehen und verlieren an Würde. So etwa das Blatt 12555 der Windsor Royal Library, welches sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite den Kriegerbüsten-Typus in gesteigertem Alter zeigt (Abb.81a+b). Das recto, welches mit mathematischen Berechnungen und vier Zeilen versehen ist, dürfte von der Federzeichnung des versos durchgepaust worden sein.²³⁸ Dem vertrauten Typus sind eine spitzere Hakennase und ein stärker ausladendes Kinn, welches durch den drahtigen Spitzbart akzentuiert ist, gegeben. Dem Kopf fehlt jegliche Haartracht, er zeigt somit die nackte verbeulte Linie des Schädels. Diesem eisern erscheinenden Gesicht des versos wird ein in wenigen Linien angedeutetes Grotoskenprofil gegenüber gestellt, das mit seinen gnomenhaften schlappen Zügen einen deutlichen Kontrast darstellt. Ein ähnlicher Typus erscheint in einem weiteren Blatt, das Leonardos Grotoskenserie zuzuordnen ist.²³⁹

menschlichen Kopfes mit einer Zwiebel ein. Er zeigt den Querschnitt einer Zwiebel, um zu demonstrieren, wie die Schichten des Kopfes (Haare, Kopfhaut, Muskelschicht, Pericranium, Schädeldecke, Dura Mater, Pia Mater und schließlich das Gehirn) dem Aufbau einer Zwiebel gleichen.

²³⁵ Rechtsprofil eines Mannes mit Gesichtsproportionsschema und Reiterstudien, Silberstift, Feder, rote und schwarze Kreide, Gallerie dell'Accademia, Venedig, um 1490 (Vgl. KWAKKELSTEIN 1994, Abb.16)

²³⁶ CLARK 1968-69, Inv. Nr. 12604 recto

²³⁷ CLARK 1952 (1. Auflage 1939), S. 7

²³⁸ CLARK 1968-69, Inv. Nr. 12555 recto und verso. Clark und Pedretti bringen zwei Argumente vor, die für eine Kopie der Büste des rectos vom verso sprechen. Einerseits scheint es unmöglich, die zarten Kreiden-Umrisse des rectos zu übertragen, andererseits lässt sich beim Hinterkopf des rectos exakt die Schädellinie des versos ablesen. Diese scheint nach der Übertragung noch einmal überarbeitet worden zu sein und überzeugt anatomisch weniger.

²³⁹ CLARK 1968-69, Inv. Nr. 12495 recto. Auch dieses Blatt befindet sich in der Royal Library und präsentiert fünf Figuren. Die Zentralfigur verkörpert den Typus, welcher mit dem Kriegerbüsten-Typus verwandt ist. Sie trägt einen Kranz aus Eichenblättern und scheint mit einer Toga bekleidet zu sein. Die Gesichtszüge sind überzeichnet, das Kinn besonders ausgeprägt und die Lippen durch die fehlenden Zähne über das Zahnfleisch des Kiefers nach innen eingezogen. Zur Bedeutung des Blattes siehe auch CLAYTON 2002, S. 73 ff. CAT. 41

Unter den vielen skurrilen Gestalten, die Leonardo in zahlreichen Blättern angelegt hat, welche scheinbar in seiner Nachwelt aufgrund großer Beliebtheit vervielfältigt wurden und ihm einen gewissen Bekanntheitsgrad verliehen,²⁴⁰ findet sich wiederholt jener an das Kriegerbüsten-Vorbild angelehnte Typus wieder. Leonardos Auseinandersetzung mit der Groteskenzeichnung beginnt ab den 1490er Jahren, die er in Milano verbrachte.²⁴¹

Ungeachtet des Zusammenhangs und der Funktion zieht Leonardo immer wieder den gleichen Typus heran und bleibt diesem von seinen Lehrjahren bei Verrocchio begonnen bis in die frühen Jahre des 16. Jahrhunderts verhaftet. Keines der soeben besprochenen Beispiele ist jedoch in solch vollendeter Form gegeben, wie es im Londoner Kriegerbüsten-Blatt der Fall ist. Es handelt sich hierbei wohl um eine der frühesten Arbeiten Leonardos, die diesen Typus par excellence zur Schau trägt, und zum Ausgangspunkt für viele seiner darauf folgenden Werke mit männlichen Gesichtsdarstellungen geworden zu sein scheint.

Michael Kwakkelstein stellt in seinem Artikel „Teste di vecchi di buon numero“ eine interessante Überlegung an. Er schlägt vor, dass Leonardo zusätzlich zu den Köpfen von lächelnden Frauen und Kindern aus Ton, von denen Vasari berichtet²⁴², auch Köpfe von älteren Männern modelliert haben könnte. Er argumentiert dies anhand von zwei Zitaten des Geschichtsschreibers Giovan Paolo Lomazzo, einerseits aus seinem *Libro dei Sogni*, andererseits aus seinem *Trattato dell'arte della pittura*.²⁴³ Es ist durchaus möglich, dass in der Werkstatt Verrocchios physiognomische Modelle für die Schüler zur Verfügung standen. In der Tat bieten sich dreidimensionale Skulpturen durch die Ansicht aus verschiedenen Winkeln im Gegensatz zu Zeichnungen zu einem vielfältigen Einsatz an. Das Zurückgreifen Leonardos auf derartige Modelle – vielleicht von Verrocchio, vielleicht von ihm selbst geschaffen – würde der Tatsache, dass

²⁴⁰ CLARK 1968-69 Introduction. Über die Grotesken-Zeichnungen von Leonardo sei hier nicht die Rede, da dies ein Thema an sich darstellen würde. Beiträge zu diesem Thema siehe u.a.: GOMBRICH 1954, S. 199-219. KWAKKELSTEIN, 2001, S. 223-242. KWAKKELSTEIN 1999, S. 195-204. KWAKKELSTEIN 1994.

Es sei hier angemerkt, dass Leonardo nicht als Erfinder der Grotesken-Zeichnung gilt. Zu seiner Zeit setzten sich auch eine Reihe anderer Künstler mit dem Thema der Proportionsverzerrung auseinander; besonders in den Niederlanden war die Groteskenmalerei beliebt. Im Gegenzug dazu findet die Auseinandersetzung mit Grotesken jedoch bei Leonardo keinen Einzug in die Malerei. Es handelt sich bei Leonardo nicht um Studien pathologischer Verformungen, sondern eher um ein spielerisches Verzerrern der vier Elemente des Gesichtes (Stirn, Nase, Mund und Kinn).

²⁴¹ CLAYTON 2002, S. 73-75

²⁴² VASARI 1568, Ausgabe Köln 2002, S. 345

²⁴³ KWAKKELSTEIN 1992, S. 39-62

Leonardo sich stets auf denselben Typus beruft, ein Stückchen weiter auf den Grund gehen.

Auch die Vermutung, dass es ein reales Vorbild zu diesem physiognomischen Typus gegeben haben könnte, erscheint legitim, kann aber aufgrund fehlender Anhaltspunkte nicht näher beantwortet werden. Es bleibt allein die Tatsache, dass Leonardo in seiner Kriegerbüsten-Zeichnung einen Prototypus entwickelt, der für sein gesamtes graphisches Werk prägend wirkte. Die genaue Ursache für diese herausragende Stellung kann nicht aufgedeckt werden. Der Ursprung des Typus kann dafür, wie im dritten Kapitel erläutert, in einer möglichen entfernten Anlehnung an antike Münz-Kaiserbildnisse, etwa jenem des Galbas, sowie einer Anregung durch ähnliche von seinem Lehrer Verrocchio geschaffene Typen, etwa den Soldaten im Silberrelief von San Lorenzo, gesucht werden.

Es sei an dieser Stelle aber auch erwähnt, dass das Kriegerbüsten-Profil nicht den einzigen Typus darstellt, den Leonardo wiederholt aufgreift. Dieser steht im Kontrast zu dem mit harten Gesichtszügen ausgestatteten erfahrenen Mann und ist teils für sich allein stehend und teils bewusst dem Kriegertypus gegenübergestellt zu finden.

5.2 Typus des Jünglings

Der Typus des Jünglings, wie er in den Alexander- und Scipio-Reliefporträts aus Verrocchios und Leonardos Umkreis angelegt war, lässt sich ebenfalls in Leonardos graphischen Studien nachvollziehen. Als Pendant zu seinem mit harten Gesichtszügen ausgestatteten Kriegertypus setzt er sich auch mit diesem von weichen physiognomischen Zügen getragenen Gesichtstypus auseinander und greift wiederholt darauf zurück. Ein frühes Blatt Leonardos, das um 1478 entstanden sein dürfte, führt geradezu ein Konglomerat an Profildarstellungen diverser Typen vor.²⁴⁴

Profilblatt, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London

(Abb.82+83)

Beide Seiten des Blattes sind, abgesehen von der Studie mit Madonna und dem Kind und dem Johannesjungen sowie einer antikisierenden Figur, mit weiblichen und männlichen Köpfen verschiedenen Alters versehen. Das verso zeigt in der

²⁴⁴ CLARK 1968-69, Inv. Nr. 12276 recto und verso

Mitte links den gewohnten „nutcracker“-Typus als älteren Herrn (Abb.36). Rechts seitlich über ihm befindet sich eine besonders schöne Darstellung des diesem entgegengesetzten Typus eines hübschen Jünglings. Die Gesichtszüge sind dem „Kindchenschema“ angepasst, welches hier durch die großen Augen, eine Stupsnase und einen kleinen vollen Mund, dessen Oberlippe über die Unterlippe hinausragt, ausgedrückt ist. Direkt daneben ist ein um ein paar Jahre älterer Junge mit bereits signifikanteren Gesichtszügen angelegt. Im recto (Abb. 35) wiederholt sich das hübsche Jünglingsprofil unter dem Jesuskind an Marias Brust. Auch diesem weichen Kopf, der seine plastische Erscheinung der feinen Schraffur verdankt, ist wie jenem auf der Rückseite eine Lockenpracht verliehen.

Rechtsprofil eines Jünglings, rote und schwarze Kreide und Linksprofil eines Jünglings, schwarze Kreide, beide Windsor Royal Library, London

(Abb.84+85)

Zwei später entstandene Blätter zeigen den Jünglingstypus mit etwas kürzeren Haaren und um ein paar Jahre älter. Diese Kreidezeichnungen Leonardos, wovon die eine in brauner und schwarzer Farbe auf hellrotem Papier um 1510 gezeichnet wurde und die andere rein in schwarzer Kreide um 1517-18 entstanden sein muss, haben ausschließlich den Jüngling im Großformat zum Thema. Das dickliche Kinn nähert sich dabei dem Nero-Typus, wie er auf zahlreichen Münzen zu finden war. Eine exemplarische Gegenüberstellung mit dem Silbersesterz Neros zeigt die Typenverwandtschaft (Abb.86).

Bereits Gombrich bemerkte, dass der Jünglingstypus Leonardos in manchen Zeichnungen sehr stark an die Züge des unter anderem durch Münzen bekannten Nero erinnert.²⁴⁵ Im Kapitel „die Vorbildwirkung antiker Münzen auf Leonardo“ konnte im Falle der Kriegerbüsten-Zeichnung die mögliche Bezugnahme Leonardos mittels Münzen auf die Physiognomie des Kaisers Galba festgestellt werden. So erscheint es auch einleuchtend, dass er teilweise bei seinen Jünglingstypen in Münzdarstellungen des Nero Referenzen suchte.

Diese späten Darstellungen des jugendlichen Typus wurden von manchem Autor auch mit Leonardos Gehilfen Salai, den er um 1490 als zehnjähriges Kind bei sich aufnahm, identifiziert.²⁴⁶

²⁴⁵ GOMBRICH 1954, S. 212

²⁴⁶ POPHAM 1964, S. 41

Der Jünglingstypus findet einerseits als Einzeldarstellung Raum in Leonardos Werk und wird andererseits bewusst von ihm dem Kriegerbüsten-Typus gegenüber gestellt.

Kopf- und Maschinenstudien, Feder und Tinte, Uffizien, Florenz

(Abb.87)

So zeigt etwa dieses Blatt, das durch die von Leonardos Hand notierte Jahreszahl 1478 ein Unikat darstellt, indem es eine postquem-Datierung erlaubt,²⁴⁷ in der linken Bildhälfte den bekannten Typus eines älteren Mannes. Diesem gegenüber ist, wenn auch in einer anderen Perspektive, ein Jüngling skizziert.

Ein weiteres Blatt der Uffizien bietet eine Gegenüberstellung der beiden Typen, bei der jung auf alt und weich auf hart trifft.

Rechtsprofil eines alten Mannes gegenüber von einem Linksprofil eines Jünglings, Rote Kreide, Uffizien Florenz

(Abb.88)

Diese in roter Kreide ausgeführte Zeichnung ist um 1500 zu datieren und zeigt auch einige Jahre nach dem vorangegangenen Blatt der Uffizien, das sich zeitlich der Londoner Kriegerbüsten-Zeichnung nähert, eine intendierte Kontrastierung der beiden verschiedenartigen Typen. Dem kahlen Greis mit Hakennase und einem vorgelagerten Kinn blickt ein Junge mit gerader Nase, kindlichem Mund und Lockenkopf entgegen. Beide sind mit dem gesamten Oberkörper, der jeweils in einen Toga-artigen Umhang gehüllt ist, abgebildet.

Der Jüngling, wie er um 1478 im Profilblatt der Royal Library angelegt ist, erinnert an einen Typus, der auch in der Werkstatt Verrocchios zum Einsatz gekommen ist. Besonders nahe kommt er dem Gesicht Tobias', der in dem Gemälde der National Gallery London vom Engel begleitet wird. Parallelen lassen sich aber auch zu den Engelsfiguren Leonardos, die unter Verrocchios Obhut entstanden sind, feststellen; etwa zum Engel der Verkündigung Mariä sowie zum linken Engel der Taufe Christi, beide in den Uffizien. Auch Skulpturen Verrocchios lassen sich angesichts des Jünglingstypus' in Erinnerung rufen. Allen voran die prachtvolle Bronzestatue Davids, aber auch die Figur des Ungläubigen Thomas in der Gruppe gemeinsam mit Christus an der Kirche von Orsanmichele.

²⁴⁷ Ausstellungskatalog „Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico“ Firenze, Milano 1992, Kat.Nr. 6.6, S. 134-135

Die beiden Gesichtstypen haben sowohl Leonardo als auch seinen Lehrer Verrocchio beschäftigt. Es ist wahrscheinlich, dass der Lehrer hier dem Schüler in der Typusfindung vorausgegangen ist. Im Gegensatz zu seinem Meister bleibt Leonardo jedoch vor allem dem älteren Typus über die Jahre hin verhaftet. Er scheint beinahe magisch von dem Kriegertypus angezogen gewesen zu sein und lässt ihn wiederholt in unterschiedlichsten Kontexten in seinen Zeichnungen aufleben. Ebenfalls im Unterschied zu Verrocchio sind im Falle Leonardos zahlreiche Zeichnungen erhalten, die eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Gesichtstypen und -zügen bezeugen und die diversen Typen – allen voran der Krieger- und Jünglingstypus – miteinander in Bezug setzen. Eine bewusste Gegenüberstellung von jung und alt, unerfahren und reif findet sich nur bei Leonardo.

5.3 Bedeutung der Physiognomie und Physiognomik für Leonardo

Dass sich Leonardo mit der Darstellung der Gesichtszüge und der Charakterisierung des Menschen auseinandergesetzt hat, steht außer Frage. Inwieweit er sich auch mit der Theorie zu diesem Thema und der (Pseudo-)Wissenschaft der Physiognomik beschäftigt hat, ist allerdings nicht geklärt. Die Physiognomik ist als Lehre der Theorie, dass sich von der Physiognomie jedes Menschen auf dessen Charakter schließen lässt, zu verstehen. Sie geht bereits auf die Antike zurück, wofür Aristotels in seiner „physiognomica“ eine der ersten Quellen bietet.²⁴⁸ Die Ansicht, dass das Gesicht ein Ablesen des menschlichen Wesens erlaubt, hat in späterer Folge auch Plinius übernommen.²⁴⁹ Eine umfassende Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Bezug Leonardos zum Thema der Physiognomik bietet Kwakkelsteins Buch „Leonardo da Vinci as a physiognomist“.²⁵⁰

²⁴⁸ ARISTOTELES: Physiognomik, in: Kleinere Abhandlungen über die Seele: 6. u. 7. Kapitel, [übers. von F. A. Kreuz], 1847 sowie ARISTOTELES: Die aristotelische Physiognomik: Schlüsse vom Körperlichen auf Seelisches, [übers. u. eingel. von M. Schneidewin]. Heidelberg 1929.

Zur Geschichte der Physiognomik in der Antike siehe: EVANS 1969, S. 1-101. Sie lehnt in ihrem Beitrag die traditionelle Sichtweise, dass die Physiognomik auf Aristoteles zurückgehe, ab und bringt ihren Ursprung mit zwei Autoren der peripatetischen Schule des 3. Jh. v. Chr. in Zusammenhang.

²⁴⁹ PLINIUS: Histoire Naturelle (Historia Naturalis), XI, [übers. von Alfred Ernout], Paris 1947, 273-276

²⁵⁰ KWAKKELSTEIN 1994, S. 51-52 sowie KWAKKELSTEIN 1999, S. 195-204, S. 195
Kwakkelstein weist auf jene Werke hin, mit denen Leonardo der Bücherinventarliste des Codex

Die Physiognomik war zur Zeit Leonardos für die Gelehrten der Renaissance auf jeden Fall ein Thema. Die ersten schriftlichen Zeugnisse, die eine Beschäftigung mit der Rolle der Physiognomik für den Künstler bezeugen, gehen auf Jacopo de' Barbari und Pomponius Gauricus zurück.²⁵¹

Im Codex Urbinas lässt sich Leonardos Stellungnahme zu diesem Thema nachvollziehen; er spricht sich darin sowohl gegen die Physiognomik als auch gegen die Handlesekunst aus und bezeichnet sie als falsch und nicht wissenschaftlich belegt.²⁵² Leonardo schließt somit aus, dass etwa eine lange oder kurze Nase oder die Stellung der Augen den Charakter des Menschen verraten. Hingegen befindet er die Falten im menschlichen Gesicht sehr wohl als Ausdruck des Gemüts und beschreibt, dass tiefe Furchen zwischen Wangen und Lippen auf ein häufiges Lachen und somit ein fröhliches Wesen schließen lassen, eine faltige Stirn einen von Sorgen geplagten Menschen enthüllt und eine vertikale Furche zwischen den Augenbrauen ein Anzeichen für eine zornige Person sei. Die Physiognomik und Handlesekunst entsprachen nicht Leonardos naturwissenschaftlichem Denken. Seinen überlieferten Notizen und erhaltenen Zeichnungen zufolge hat er sich vielmehr mit den unterschiedlichen physiognomischen Charakteristiken von jungen und alten, männlichen und

Madrid zufolge vertraut gewesen sein müsste und die eine Auseinandersetzung mit der Physiognomik vermuten lassen. Darunter befinden sich unter anderem Giorgio Vallas Enzyklopädie, die ein Kapitel zur Physiognomie beinhaltet, Plinius' *Historia Naturalis* und Cecco d'Ascolis Buch aus dem Jahre 1473, das im dritten Kapitel das Aussehen mit der Beschaffenheit des Herzens – dem Charakter – in Verbindung bringt sowie Michael Scots 1477 erschienenen „*Liber phisionomiae*“. (Vgl. CODEX MADRID MS II, fol. 2v, *The Manuscripts of Leonardo da Vinci at the Biblioteca Nacional of Madrid*, ed. L. Reti, 5 vols, New York 1974, iii, appendix D, S. 91-107, zit. nach KWAKKELSTEIN 1999, S. 195)

Ein Titel der Liste lässt möglicherweise auf das dazumal populäre Werk Hieronymo Manfredis „*Liber de homine...*“ schließen. Es ist 1474 in italienischer Sprache geschrieben worden und beschäftigt sich zum Teil mit physiognomischen Anzeichen.

²⁵¹ Jacopo de' Barbari erwähnt 1501 in einem Brief an seinen Förderer Friedrich den Weisen von Sachsen, dass es von besonderer Wichtigkeit für Maler sei sich mit der Physiognomik vertraut zu machen. (Vgl. BAROCCHI, P. „*Scritti d'arte del Cinquecento*“ in: *La letteratura italiana. Storia e testi*, 3 vols., Milano/Napoli 1971-1977, Vol. I, S. 68-69, zit. nach KWAKKELSTEIN 1994, S. 50)

Auf Pomponius Gauricus hingegen geht die erste Auseinandersetzung mit dem Thema der Physiognomik im Rahmen einer kunsthistorischen Abhandlung zurück. Seiner Ansicht nach könnten Bildhauer, ja sogar die gesamte Menschheit, von der Theorie der Physiognomik profitieren. (Vgl. GAURICUS, Pomponius: *De Sculptura* (Florenz 1504), Ausgabe André Chastel und Robert Klein, Genf 1969, zit. nach KWAKKELSTEIN 1994, S. 51.)

²⁵² „ON PHYSIOGNOMY AND CHIROMANCY: I will not enlarge upon false physiognomy and chiromancy, because there is no truth in them, and this is made clear because such chimeras have no scientific foundation. It is true that the signs of faces display in part the nature of men, their vices and their temperaments. If in the face the signs which separate the cheeks from the lips of the mouth and the nostrils of the nose and sockets of the eyes are pronounced, the men are cheerful and often laughing, and those with slight signs are men who engage in thought. And those who have facial features of great relief and depth are bestial and wrathful men of little reason, and those who have strongly pronounced lines between their eyebrows are those who have strongly delineated lines crossing their forehead are men who are full of hidden or overt regrets. And it is possible to discuss many features in this way.“ Vgl. KEMP 2001, S. 147

weiblichen Personen sowie deren momentanen Gefühlsbewegungen und der bildnerischen Umsetzung davon auseinandergesetzt.

Kwakkelstein glaubt hingegen an eine mögliche systematische Auseinandersetzung Leonardos mit der Theorie zur Physiognomie und stellt die Überlegung an, dass er eine eigene Abhandlung dazu verfasst haben könnte.²⁵³ Die zwei von Kwakkelstein genannten Quellen²⁵⁴ mögen auf ein Traktat Leonardos zur Physiognomie hinweisen, sind jedoch nicht Beweis genug für eine sichere Behauptung von der Existenz eines zusammenhängenden Textes seinerseits dazu.

Einen Aspekt der Physiognomik, der aber im Zusammenhang mit der Kriegerbüsten-Zeichnung und dem gezeigten Frontalbildnis aus Abb.15 relevant erscheint, bildet der Vergleich des menschlichen Charakters mit dem animalischen.

Clayton schreibt in seinem Werk über Leonardo da Vinci, dass auch Tiere nach der Temperament-Lehre²⁵⁵, einem Aspekt der Physiognomik, charakterisiert wurden.²⁵⁶ So wird der Löwe etwa mit dem cholerischen Charakter gleichgesetzt. Clayton, Meller und Laurenza, die sich zum Aspekt Leonardos „leonine studies“ äußern, erwähnen weiters, dass Choleriker der Temperament-Lehre zufolge nicht nur dem Wesen eines Löwen entsprächen, sondern auch in ihren Gesichtszügen dieser Raubkatze ähnlich wären.²⁵⁷ Wie bereits im Kapitel zum Lavabo der Kirche S. Lorenzo angemerkt, existieren mehrere Studien Leonardos, in denen er sich mit der Natur des Löwen auseinandersetzt. In einigen Blättern bringt er den Löwenkopf in direkten Zusammenhang mit männlichen Darstellungen (Abb.14+15). In einem Fall scheint er sich mit dem Ausdruck der Emotion „Wut“ zu beschäftigen und vergleicht dabei die Köpfe eines Mannes, eines Pferdes und eines Löwen mit jeweils weit geöffnetem

²⁵³ KWAKKELSTEIN 1993, S. 56-66

²⁵⁴ Er verweist dabei auf die um 1630 von Vincencio Carduchos verfassten „Dialogos de la Pintura“, worin dem Maler nahegelegt wird sich mit der Physiognomie zu beschäftigen und als Referenz dazu etwa Leonardos Traktat zu diesem Thema zu verwenden. Nach Roger de Piles soll auch Rubens in der Sammlung von Pompeo Leoni nicht nur die den physiognomischen Typen gewidmeten Zeichnungen Leonardos, sondern auch seine Schriften dazu gesehen haben. Vgl. KWAKKELSTEIN 1993, S. 56-57 sowie S. 64

²⁵⁵ Es geht dabei um die Humoralpathologie (Viersäftelehre) Hippokrates' und die Verknüpfung derer durch Galenus von Pergamon mit der Lehre der Temperamente. Diese ergab je nach Vorherrschaft einer der vier Flüssigkeiten des menschlichen Körpers die Unterteilung in vier Charaktere: Melancholiker (schwarze Galle vorherrschend), Sanguiniker (Blut vorherrschend), Phlegmatiker (Schleim vorherrschend) und Choleriker (gelbe Galle vorherrschend).

²⁵⁶ CLAYTON 2002, S. 64

²⁵⁷ MELLER 1999, S. 171-194 („Those who resemble the lion are manly, strong, and wise, but also inclined to anger and fury“); LAURENZA 2001, S. 5-6

Rachen. Im zweiten Beispiel wird die Büste eines Mannes in Frontalansicht vorgeführt, an dessen Schulter ein Löwenkopf skizziert ist. Nicht zuletzt präsentiert Leonardo auch in seiner Kriegerbüsten-Zeichnung einen Löwenkopf, der den Brustpanzer ziert, und bringt diesen direkt mit dem Profil des Mannes in Einklang. Sowohl in dem Profil- als auch in seinem Frontalbildnis wird der verbissene Gesichtsausdruck, der auf einen herrischen Charakter schließen lässt, mit dem Löwenkopf in Zusammenhang gebracht. Zweifelsohne geht es ihm dabei um einen Charakter-Vergleich. Vor allem im Falle der Kriegerbüsten-Zeichnung scheint es ihm jedoch nicht in erster Linie um eine Assoziation mit dem cholerischen Wesen zu gehen, sondern eine Parallele in punkto Martialität, Stärke, Courage, Verantwortungsbewusstsein und Großmut – Eigenschaften eines Feldherrn und Herrschers – anzudeuten. Eine derartige Beschäftigung Leonardos mit der Löwenhaftigkeit eines Menschen setzt nicht unbedingt die Kenntnis der Schriften zur Temperament-Lehre voraus, da angenommen werden kann, dass der Charakter-Vergleich zwischen Mann und Löwe zu seiner Zeit auch im Volksmund als Gemeinplatz kursierte.

Es steht somit außer Frage, dass sich Leonardo intensiv mit der Darstellung menschlichen Ausdrucks, der Physiognomie und des Charakters auseinandersetzte. Inwieweit er sich dabei mit der Theorie zur Physiognomie und der Lehre der Temperamente beschäftigt hat, kann nicht beurteilt werden. Auch die Frage, ob er zu diesem Thema eine eigene Abhandlung beabsichtigt hatte, kann letztlich nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Die Physiognomik als Schlüssel zur Charakteroffenbarung scheint von ihm mit Skepsis betrachtet worden zu sein.

Leonardo hatte also in erster Linie *einen* Lieblingstypus, nämlich den des Kriegers, von dem er sein ganzes zeichnerisches Schaffen über nicht mehr abkommt. In zweiter Linie ist unübersehbar, dass er auch wiederholt auf den Jünglingstypus zurückgreift und diese beiden sehr wohl im Kontrast zueinander betrachtet.

Eine psychologische Auslegung der Tatsache Leonardos Auseinandersetzung mit dem weichen Jüngling einerseits und dem harten reifen Krieger andererseits, wie sie etwa von Clark vorgenommen wurde, ist mit Vorsicht zu betrachten.²⁵⁸

5.4 Identifizierung der Gesichtstypen

Sowohl Leonardos Kriegerbüsten- als auch seinen Jünglingstypus betreffend wurden bereits verschiedene Überlegungen zur Identifizierung der beiden Figuren angestellt.

Die Vorschläge zur Deutung einerseits des jungen Typus als Salai, wie Popham aufwirft²⁵⁹, und andererseits des älteren Typus als Leonardo selbst, wie Gombrich vermutet²⁶⁰, scheinen nicht glaubhaft. Die ersten Beispiele der beiden Typen tauchen bereits in den 1470er Jahren auf, als Leonardo kaum 20 Jahre alt war und Salai, den er erst 1490 als Zehnjährigen in seine Obhut nahm, noch gar nicht kannte.

Man könnte auch in Versuchung geraten die beiden Typen mit dem Gesicht des jungen Leonardos und dem seines älteren Lehrers Verrocchio in Verbindung zu bringen. Verrocchios Gesichtstypus scheint jedoch nicht dem martialischen Abbild zu entsprechen. Vergleicht man Porträtdarstellungen von Verrocchio, etwa das in Holzschnitt ausgeführte Bildnis in Vasaris Viten oder das vermutlich von Perugino stammende Gemälde, so stellt man völlig anders geartete Züge und ein weit runderes Gesicht fest.²⁶¹

Meller stellt in seinem Artikel „Physiognomical Theory in Heroic Portraits“ die Theorie auf, dass es sich bei dem Dargestellten in Leonardos Zeichnungen, die dem älteren Krieger-Typus gewidmet sind, um Trivulzio handle.²⁶² Er führt hier mehrere Blätter als Beispiele an und vergleicht sie mit Münzporträts, Gemälden und Skulpturen, die diesen General, für den Leonardo ab 1506 an Entwürfen für ein Reiterstandbild arbeitete, zeigen. In seinen Analysen lässt er jedoch die Kriegerbüsten-Zeichnung außer Acht. Da diese mit Sicherheit vor Leonardos Bekanntschaft mit Trivulzio entstanden ist und die von Meller genannten Exemplare denselben Typus, den er bereits in seinem frühen Londoner Blatt anlegt, wieder aufgreifen, erscheint diese Identifikation nicht plausibel.

²⁵⁸ „both types [...], virile and effeminate, symbolize the two sides of Leonardo's nature“ CLARK 1989 (1. Auflage Cambridge 1939), S. 123-24

²⁵⁹ POPHAM 1972, S. 41

²⁶⁰ GOMBRICH 1954, S. 211

²⁶¹ SEYMOUR 1971, Abb. 27 und 28

²⁶² MELLER 1999, S. 173-194

Wie bereits zu Beginn im Zuge der Datierungsfrage Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung erwähnt, ist Marialuisa Angiolillo die einzige Autorin, die die Entstehung des Blattes erst um 1490 ansetzt. Diese äußerst späte und somit in Leonardos Mailänder Zeit fallende Datierung beruht auf Angiolillos Identifikation der dargestellten Persönlichkeit mit dem Grafen von Cajazzo Galeazzo da Sanseverino.²⁶³ Dieser war anlässlich der Festlichkeiten der Doppelhochzeit von Ludovico il Moro mit Beatrice d'Este und Alfonso d'Este mit Anna Sforza Anführer eines Umzuges und Gewinner des dabei ausgetragenen Turniers.²⁶⁴ Angiolillo zufolge kam Leonardo die Gestaltung der Ausstattungen für dieses Fest zu und somit auch die Kostümkreationen für die Gruppe Galeazzos, die als „omini salvatichi“ verkleidet waren.²⁶⁵ Die Kriegerbüstenzeichnung sieht sie konkret als Porträt des kostümierten Grafen von Cajazzo an und zieht dazu den Vergleich einer Galeazzos Vaters abbildenden Medaille mit den Gesichtszügen Leonardos Figur heran und meint hier Ähnlichkeiten feststellen zu können. Angiolillos Ansätze scheinen wenig überzeugend. Vor allem deutet Leonardos Zeichnung vielmehr auf ein Idealbild als auf ein realistisches Porträt.

6 Fazit bezüglich des Charakters und des Zwecks Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung

Wie aus den in Kapitel 5 gezeigten Beispielen hervorging, sind alle Blätter, die den Kriegertypus aufgreifen, nach 1480 und vielfach erst nach der Jahrhundertwende zu datieren. Leonardos Blatt aus dem British Museum ist also in seiner Entstehung chronologisch eindeutig vor all die anderen Zeichnungen mit den „nutcracker“-Gesichtern zu reihen. Leonardo gibt seinem Krieger somit in seiner frühesten graphischen Auseinandersetzung mit diesem Typus die am meisten vollendete Form und kommt in seinen verschiedensten Studien immer wieder auf die gleichen physiognomischen Züge zurück. Dies zeigt den außergewöhnlich prägenden Effekt seiner in jungen Jahren ausgeführten Londoner Silberstift-Zeichnung.

An dieser Stelle soll anhand einer Betrachtung des Charakters der Kriegerbüsten-Zeichnung eine Beurteilung einerseits über deren Bedeutung im

²⁶³ ANGIOLILLO 1979, S. 54 und Abb. 29, die Leonardos Kriegerbüstenzeichnung des British Museum zeigt und folgende Bildunterschrift trägt „Leonardo: Galeazzo da Sanseverino in costume da torneo“

²⁶⁴ Galeazzo da Sanseverino war einer der angesehensten Edelmänner am mailändischen Hof und ein persönlicher Freund Ludovico Moros; 1496 heiratete er dessen Tochter Bianca Sforza. (Vgl. ANGIOLILLO 1997, S. 48)

²⁶⁵ ANGIOLILLO 1979, S. 49-55

Kontext mit Leonardos und Verrocchios künstlerischem Verhältnis und andererseits über den möglichen Zweck der Zeichnung vorgenommen werden.

6.1 Charakter der Kriegerbüsten-Zeichnung

Im Vergleich mit den anderen Profilstudien Leonardos wird der besonders ausgereifte Charakter der Londoner Zeichnung, bei der er sich mit größter Aufmerksamkeit jedem einzelnen Detail zuwendet, noch deutlicher. Die Zeichnung ist von einer stark naturalistischen Behandlung geprägt, die im Bereich des Gesichtes kulminiert. Bei einer Gegenüberstellung der Zeichnung mit dem Alexander-Relief aus Washington kommt zum Ausdruck, wie differenziert die Schwerpunktsetzung in den beiden Werken ausfällt. Auch wenn es hier um zwei Werke unterschiedlicher Medien geht, so wird doch deutlich, wie Leonardo im Gegensatz zu dem Bildhauer die Formengestaltung des Helms und der Rüstung reduziert und seine Priorität im Bereich des Gesichts setzt. Hier konzentriert sich seine „Oberflächengestaltung“, die er durch einen präzisen chiaro-scuro-Einsatz erzielt. Leonardo schafft es somit zu vermeiden, dass die phantastische Rüstung über das Gesicht des Kriegers dominiert.

Die Rüstung ist bei Leonardo so angelegt, dass sie auf keinen Fall von einem Goldschmied in dieser Form ausgeführt hätte werden können. Auch bei einer Umsetzung der Zeichnung in ein Relief hätte der Künstler hier auf etwaige Details, vor allem die Arabesken, verzichten müssen. Die Ausführung der Zeichnung schließt somit eine Entstehung als Entwurf für ein Relief aus.

Bis jetzt wurde die Frage nach dem konkreten Zusammenhang zwischen der Zeichnung und den Reliefs sowie zwischen Leonardo und Verrocchio offen gelassen. Aufgrund der fehlenden Beweismittel kann nicht eindeutig beantwortet werden, wessen Idee zur Darstellung des Kriegerprofils früher geboren war. Der besonders ausgereifte Charakter der Zeichnung deutet nicht auf eine Entstehung als Studie hin. Sie scheint in dieser Form keineswegs als Entwurf für ein Relief gedient haben zu können. Es ist nicht auszuschließen, dass Leonardo hier nach einem Vorbild Verrocchios zeichnet. Angenommen, Leonardo hätte sich bei seiner Zeichnung von einem Relief Verrocchios anregen lassen, so muss jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sich hierbei um mehr als eine schülerhafte Umsetzung von einem dreidimensionalen Werk in ein zweidimensionales Medium handelt. Die Zeichnung bringt die ausgeprägte Raffinesse in der Komposition des jungen Künstlers zum Ausdruck, der hier –

falls er nachahmt – bestimmt nicht nur kopiert, sondern auch erfindet, balanciert und mit einem perfekten chiaro-scuro modelliert. Es macht den Eindruck, als würde Leonardo seinen Darius zu einem eignen Typus bringen, der in seinem Schaffen mehrmals Wiederkehr findet und auf den Verrocchio später möglicherweise selbst wieder zurückkommt, wie etwa in seiner Reiterstatue des Colleoni.

Abgesehen von dem Zusammenhang Leonardos Zeichnung mit Verrocchio und den Reliefs sei der hoch entwickelte Charakter des Londoner Blattes nicht außer Acht gelassen. Im Gegenteil zu Planiscigs Auffassung, dass Leonardos Strichführung hier in einer zögerlichen, ängstlichen Weise ausfalle,²⁶⁶ macht die vollendete Form des Werks eher den Eindruck, als sei hier mit einer konkreten Vorstellung und natürlichen Bravourösität gearbeitet worden. Höchste Präzision und ein ausgeprägter Sinn für Formenharmonie zeichnen das Blatt aus und deuten auf eine von anderen Werken unabhängige Existenz hin. Es hebt sich in seiner Perfektion und seinem Format deutlich von den zahlreichen anderen Blättern Leonardos ab.

6.2 Zweck der Kriegerbüsten-Zeichnung

Es stellt sich somit die Frage, ob der junge Künstler ein Blatt dieser vollendeten Form zum Eigennutzen geschaffen hat, oder ob Leonardo hier nicht darauf abzielte, mit der Zeichnung bei jemanden Gefallen zu finden oder gar von einem finanziellen Anreiz motiviert war. In diesem Fall läge nahe anzunehmen, dass das Blatt zum Verkauf oder als Präsent- beziehungsweise Präsentationsstück entstanden sei. Dies wäre in Hinblick auf Leonardos Gesamtwerk nicht das einzige Mal der Fall. So sei hier an die Komposition des Neptuns erinnert, die sowohl durch eine Vorstudie dazu als auch durch einen Hinweis von Giorgio Vasari überliefert ist. In der Vita des Leonardo verrät Vasari, dass dieser für seinen teuren Freund Antonio Segni ein Blatt zum Thema des Neptun-Zuges mit größter Sorgfalt geschaffen hatte.²⁶⁷ Ein Blatt der Windsor Royal Library mit der Inventarnummer 12570 wird als Vorstudie zu diesem Werk anerkannt

²⁶⁶ PLANISCIG 1941, S. 28-29

²⁶⁷ „Ad Antonio Segni, suo amicissimo, fece in su un foglio un Nettuno, condotto così di disegno con tanta diligenza che e' pareva del tutto vivo. Vedevasi il mare turbato ed il carro suo tirato da' cavalli marini con le fantasie, l'orche e i noti, ed alcune teste di Dei marini bellissime”
VASARI 1568, Ausgabe Milano 1945, Band II, S. 22-23

(Abb.89).²⁶⁸ Das vollendete Werk, welches mit Sicherheit vor der Abreise Segnis nach Rom im Jahre 1504 entstanden sein muss, könnte in seiner Ausführung ähnlich ausgefallen sein wie die Kriegerbüsten-Zeichnung.

Auch im Falle eines weiteren Blattes der Windsor Royal Library, einer Allegorie, lässt der Charakter des Blattes an eine Entstehung als Präsentationsblatt denken.²⁶⁹ Leonardo könnte hier auf die Familie von Giulio II della Rovere anspielen und die Zeichnung um 1510 angefertigt haben.²⁷⁰

Der Gedanke des Präsentations-Blattes soll noch zum Schluss der vorliegenden Arbeit im Zuge einer Auseinandersetzung mit Michelangelos Beitrag zu diesem Thema weitergeführt werden.

Die herausragende vollendete Form und die belegbare Tatsache, dass Leonardo auch für Antonio Segni ein Geschenkblatt ausgeführt hat, geben guten Grund zur Annahme, dass Leonardo seine Kriegerbüsten-Zeichnung mit dem künstlerischen Ansporn bei jemanden Gefallen zu finden anfertigte. Es liegt außerdem nahe, dass Leonardo ebenfalls ein Gegenstück zu seinem reifen Krieger in der Gestalt eines Jünglings schuf. Denn die eindeutige Gegenüberstellung dieser beiden Typen findet sich ausschließlich in den Zeichnungen Leonardos. Zudem deutet die Tatsache, dass das Anlegen eines Porträts im Linksprofil gegen Leonardos Natur eines Linkshänders spricht, auf die ursprüngliche Existenz eines Jünglings im Rechtsprofil von seiner Hand als Gegenpart.

Verrocchio verarbeitet die beiden Typen ebenfalls in seinem Werk, jedoch – den erhaltenen Stücken zufolge – jeweils in gesonderter Form und nie offensichtlich als Pendants zueinander, wie anhand seines Davids und des weit später entstandenen Colleoni nachvollzogen werden kann.

²⁶⁸ Ausstellungskatalog „Léonard de Vinci – Dessins et manuscrits“ Paris, Musée du Louvre 2003, S. 289

²⁶⁹ HIRST 1989 (1. Aufl. 1988), S. 106

²⁷⁰ POPHAM 1972 (1. Aufl. 1946), S. 128, Nr. 125

7 Fazit bezüglich der Datierung der Kriegerbüsten-Zeichnung Leonardos

Nun bleibt noch zu klären, ob der zu Beginn der Arbeit angegebene Datierungszeitraum der Entstehung Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung zwischen 1470 und 1480 konkretisiert werden kann. Würde die Zeichnung in eindeutiger Abhängigkeit von einem Relief Verrocchios stehen, so wäre eine Entstehung Anfang der 70er-Jahre, denkbar. Das Blatt müsste unter diesem Aspekt um 1471 gemacht worden sein, denn Leonardos Eintritt 1472 in die Lukas-Gilde²⁷¹ markiert einen Zeitpunkt, ab dem ein selbständiges Arbeiten des jungen Künstlers anzunehmen ist.

Betrachtet man das Werk aber, wie im vergangenen Kapitel erläutert, als repräsentatives Geschenks- oder Verkaufsblatt, so dürfte sich Leonardo wohl weniger direkt auf ein konkretes Relief seines Meisters berufen haben, sondern sich lediglich am allgemeinen Motiv des Kriegerporträts angeregt und mit eigenen Ideen der Umsetzung dieses Themas ans Werk gemacht haben. In diesem Fall ist eine gewisse Selbständigkeit Leonardos vorauszusetzen und eine Datierung mit Sicherheit nach 1472 und vielleicht sogar nach 1476, als Leonardos Unterkunft noch bei Verrocchio nachgewiesen werden kann, anzusetzen.

Denkbar wäre also eine Entstehung im Zeitraum zwischen 1476 und 1480, bevor Leonardo nach Milano geht. In diesem Fall wäre nicht auszuschließen, dass Andrea del Verrocchio in dem hoch ausgeklügelten Blatt seines Schülers Anregung gefunden hat und infolgedessen seine von Vasari erwähnten Reliefs des Darius und des Alexanders geschaffen hat.

In Anlehnung an die bereits festgestellte Wechselwirkung zwischen Verrocchio und Leonardo scheint es an diesem Punkt schlüssig anzunehmen, dass es sich bei den beiden Künstlern um eine gegenseitige Stimulation und Beeinflussung handelte. Auch wenn Leonardo von seinem Lehrer zur Kriegerbüsten-Zeichnung angeregt wurde, so muss jedoch ganz deutlich hervorgehoben werden, dass Leonardo selbst zehn, zwanzig, ja gar dreißig Jahre nach Entstehung seiner Zeichnung an dem von ihm in größter Sorgfalt ausgeklügelten Kriegertypus festhält. Er scheint beinah wie besessen von diesem zu sein und greift ihn in allen denkbaren Zusammenhängen seiner Studien wieder auf.

²⁷¹ MARANI 1999, S. 14

8 Der Nachhall Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung

Der Ausklang dieser Arbeit soll letztendlich über einen Künstler erfolgen, der ebenfalls nicht davon ablässt sich mit einigen seiner Zeichnungen der Tradition der kurios gestalteten Profilbüsten zu fügen und hier an die durch seinen 23 Jahre älteren Kollegen gesteckten Vorgaben anzuknüpfen scheint. Es ist Michelangelo, der auf dem Gebiet der Präsentations-Zeichnung eine wichtige Rolle einnimmt und der sich ferner dazu bewegt gefühlt hat sich mit dem älteren „gran maestro“ Leonardo messen zu müssen.

8.1 Michelangelos Präsentationsblätter

Mehr als 40 Jahre nach Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung fertigt auch Michelangelo hoch vollendete Blätter mit Profilporträts an. Einer seiner Beiträge zu diesem Genre wird heute wie Leonardos Blatt im British Museum aufbewahrt. Es handelt sich um ein weibliches Bildnis im Linksprofil, auf deren Haupt eine Mischform aus Kopfschmuck und -schutz sitzt. Das mit Schuppen versehene Helmfragment, auf dem ein im Original ursprünglich zur Gänze sichtbarer Cherubinkopf angebracht ist, lässt am Vorderkopf die Stirnfransen und am Hinterkopf das gewellte Haar zum Vorschein kommen. Aus einer seitlichen Öffnung tritt ein geflochtener Zopf hervor, der nach hinten gesteckt ist. Die Zeichnung ist in schwarzer Kreide ausgeführt und könnte ähnlich wie die drei von Vasari bestätigten Blätter Michelangelos an Gherardo Perini als Geschenksstück übergeben worden sein.²⁷² Dieses Blatt ist zudem in einem Stich aus dem Jahre 1613 von Antonio Tempesta überliefert, das dem Porträt ein männliches Profil gegenüberstellt (Abb.90 a+b).²⁷³ Vom stilistischen als auch vom ikonographischen Standpunkt her scheint es durchaus glaubhaft, dass diese Gegenüberstellung bereits auf Michelangelo zurückgeht. Der männliche Counterpart dürfte den Grafen von Canossa darstellen, der eine Kopfbedeckung trägt, die teils einer typischen Renaissancekappe mit Federschmuck gleicht und teils Elemente eines Helms mit zoomorphen Formen in sich aufnimmt. Auf der Brust des „duca“ sitzt – man erinnere sich an Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung – ein Gorgoneion mit leoninen Zügen. Die beiden Profilbilder haben

²⁷² Die drei an Perini überreichten Blätter können mit drei Blättern, die der Sammlung der Uffizien angehören, identifiziert werden: Die sogenannte „Furie“, eine Studie mit drei Köpfen und das Blatt mit dem Titel „Zenobia“. Zwei dieser Blätter sind sogar mit dem Namen des Empfängers „Gherardo Perini“ versehen. (Vgl. HIRST 1989, S. 107ff.)

²⁷³ Ausstellungskatalog „Michelangelo Drawings: Closer to the Master“ British Museum, London 2006, S. 205 sowie Ausstellungskatalog „Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle“ National Gallery of Art, Washington 1996, S. 40

auch auf Michelangelos Nachfolger einen großen Eindruck gemacht, wie mehrere erhaltene Kopien belegen. Ebenfalls im Besitz des British Museum ist eine Kopie der Canossa-Büste aus den Jahren 1550-60 (Abb.91).²⁷⁴ Die Nachwirkung derartiger Gestaltungen kann auch anhand der in roter Kreide vermutlich von Francesco Salviati ausgeführten Kriegerbüste nachvollzogen werden (Abb.92). Hierbei ist ein Mann mittleren Alters mit Bart und Helm porträtiert, der ein Potpourri aus Leonardos und Michelangelos physiognomischer und dekorativer Formenkreationen vorweist.

Mehrere Faktoren deuten darauf hin, dass Michelangelo in seinen Profilbüsten-Zeichnungen Referenz bei Leonardos Kriegerbüsten-Bildtypus genommen hat: Die Wahl des Bildausschnitts, die Art der Ausstattung mit phantastisch geformtem Helm beziehungsweise Kopfschmuck und Harnisch sowie die Konzeption als Pendant zu einem gegenübergestellten Profilporträt sprechen dafür.

Sowohl Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung als auch die graphisch vollendeten Porträts Michelangelos lassen also die Funktion von Geschenksblättern vermuten. Beiden kommt in diesem Genre eine außerordentliche Rolle zu, keinem von ihnen ist jedoch der Verdienst der Erfindung der Präsentationszeichnung zuzuschreiben. Diese Entwicklung scheint schon zuvor anzusetzen zu sein, worauf sowohl Hugo Chapman als auch Michael Hirst hinweisen. Chapman erwähnt Pisanello als Vorläufer auf diesem Gebiet und verweist auf dessen Federzeichnung mit drei elegant gekleideten Männern, welche um 1433 datiert werden kann.²⁷⁵ In diesem Fall deutet Pisanellos Signatur auf eine Geschenkfunktion hin. Auch Andrea Mantegna dürfte sich mit einigen Blättern in dieser Hinsicht hervorgehoben haben. Es sei hier auf seine 1490 gezeichnete „Judith“ verwiesen (Abb.93).²⁷⁶ Etwa ein Jahrzehnt früher hat auch bereits Botticelli Zeichnungen geschaffen, die Präsentationscharakter besitzen, so zum Beispiel seine Allegorie der „abbondanza“, heute in den Uffizien in Florenz.²⁷⁷

Im Bereich der Porträtbüsten-Zeichnung scheint jedoch Leonardo, dank der Erfahrungen bei seinem Lehrer Verrocchio, mit seinem Krieger einen

²⁷⁴ Ausstellungskatalog „Michelangelo Drawings“ 2006, S. 206 Exh. No. 65. Weitere Kopien siehe Ausstellungskatalog „Michelangelo and his Influence“ 1996, S. 40-50

²⁷⁵ Ausstellungskatalog „Michelangelo Drawings“ 2006, S. 204

²⁷⁶ HIRST 1989, S. 105

²⁷⁷ HIRST 1989, S. 106, Fig. 216.

Lightbown datiert die Zeichnung in seiner Botticelli-Monographie in die frühen 1480er Jahre. (Vgl. LIGHTBOWN 1978, Vol. II, S. 162)

Meilenstein gelegt zu haben. Auch wenn Leonardo hier auf einer ikonographischen Tradition aufbaut, sei jedoch betont, dass das Kriegerporträt in seiner Hand erstmals als graphisches Individuum Präsentationscharakter erlangt. Diese Errungenschaft scheint umso beeindruckender, wenn man bedenkt in welchen jungen Jahren Leonardo ein so bestechendes Blatt geschaffen hat.

9 Resümee

Abschließend seien die im Zuge der Arbeit behandelten Themen, gezeigten Blickpunkte und getroffenen Erkenntnisse rekapituliert. Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung des British Museum verkörpert mit einer Entstehungszeit um 1476 eines der frühesten graphischen Meisterwerke des noch mit Verrocchios Werkstatt in Verbindung stehenden Künstlers. Der junge Mann aus Vinci schafft es, sich in diesem minutiös gearbeiteten Blatt über die Grenzen der linearen Silberstifttechnik hinwegzusetzen und seinem Krieger eine verblüffend harmonische Symbiose einer ausdrucksstarken Physiognomie und eines phantasievoll gestalteten Dekors zu verleihen.

Die Zeichnung erwächst einem florentinischen Nährboden, wobei hier in erster Linie Verrocchios reichhaltiges Formengut auf Leonardo ausstrahlte. Parallelen in der Formensprache des Lehrers und des Schülers wurden anhand möglicher gemeinsamer Gemälde, wie die „Taufe Christi“ (Abb.8) und „Tobias und der Engel“ (Abb.9), aufgezeigt. Hierbei lässt sich bereits Leonardos Innovationskraft und seine über ein übliches Werkstatt-Verhältnis hinausgehende Rolle in Verrocchios Atelier feststellen. Vor allem aber sind es drei Werke Verrocchios, die engste gestalterische Berührungspunkte mit Details der Kriegerbüsten-Zeichnung vor Augen führen und erlauben, auf eine künstlerische Wechselwirkung zwischen Lehrer und Schüler zu schließen: das Relief der Enthauptung Johannes' für den Silberaltar des Florentiner Baptisteriums (Abb.10+11), das in der Alten Sakristei von San Lorenzo aufgestellte Lavabo (Abb.13) und das Reiterstandbild Bartolomeo Colleonis (Abb.17+18). Zoomorphe als auch florale Motive fallen dabei als Gemeinsamkeiten auf, die sich vor allem in der Rüstungs- und Helmgestaltung der dargestellten Figuren abzeichnen. Dazu kommen auffällige Ähnlichkeiten im Bereich der Gesichtszüge. Es scheint, dass Verrocchio hier erste formensprachliche

Elemente in Leonardo hervorlöst, welche dieser in seiner Kriegerbüsten-Zeichnung in einer vortrefflichen Weise verwertet und vervollkommnt, sodass Verrocchio später möglicherweise selbst wieder daraus schöpft.

Den prägnantesten Kristallisationspunkt in Bezug auf die gegenseitige Beeinflussung zwischen Leonardo und Verrocchio bieten dabei die in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Feldherrenreliefs, die die beiden verlorenen Bronzereliefs Alexanders und Darius' von Verrocchio kompositionell widerspiegeln (Abb.4-7). Sie stehen in direkter Verwandtschaft zu Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung und zeigen, dass Leonardo hier nicht aus ikonographischem Neuland schöpfte. Gleichzeitig macht jedoch der Vergleich der Reliefbildnisse mit Leonardos graphischer Interpretation des Kriegerporträts deutlich, dass Leonardos Blatt – obwohl in seinen jungen Schülerjahren entstanden – ein vorbildhaftes Meisterwerk auf dem Gebiet der Kriegerprofilardarstellung verkörpert.

Die an Verrocchios Originale angelehnten Kopien von Künstlern aus seinem Umkreis bringen deren ikonographische und formgestalterische Wurzeln klar zum Ausdruck. Es geht dabei um eine Konfrontation von zwei Gegnern, nämlich dem makedonischen Heerführer Alexander und dem persischen König Darius, bei der in der bildlichen Umsetzung „jung“ auf „alt“ und „weich“ auf „hart“ trifft. Alexander kommt dabei die Physiognomie des zarten weichen Jünglings und Darius der ältere und harte Typus zu. Leonardos Figur des Londoner Blattes scheint somit den persischen Feldherrn wiederzugeben.

Eine Untersuchung seines gesamten graphischen Oeuvres lässt nicht übersehen, dass Leonardo an eben jenem in der Kriegerbüsten-Zeichnung angelegten Typus die gesamten Jahre seines graphischen Schaffens überhaften bleibt und diesen wiederholt aufgreift. Das mit der Physiognomie einer „Adlernase“, einer ausgeprägten Stirnwölbung über den Augen, nach unten gerichteten Mundwinkeln und einem Doppelkinn versehene Profil taucht in diversen graphischen Studien Leonardos immer wieder auf und scheint sich nicht aus seiner künstlerischen Erinnerung löschen zu wollen. Selbst in unterschiedlichsten Kontexten seiner Studien greift Leonardo wiederholt den gleichen Typus auf. Welche Umstände zu einer derartigen physiognomischen Prägung führten, ist freilich nicht eindeutig zu eruieren.

Kein anderes Beispiel, in dem Leonardos Kriegertypus zum Vorschein kommt, ist so ausgereift wie das Blatt des British Museum. Darüber hinaus ist keines der

anderen Blätter vor der Entstehung des Londoner Exemplars zu datieren und es steht somit als idealisierter Prototypus am Anfang Leonardos physiognomischer Auseinandersetzung.

Die geballte Perfektion darin schließt in Zusammenhang mit der Frage nach Leonardos Rolle bei der Anfertigung Verrocchios verlorener Originale, die an den König von Ungarn geschickt wurden, eine Entstehung als Reliefentwurf sowie als schülerhafte Kopie nach einer Meistervorlage aus; sie deutet vielmehr auf die Funktion eines mit eigener Innovationskraft versehenen Präsentationsblattes hin. Die Entstehung der Kriegerbüsten-Zeichnung zum (Re-)präsentationszweck wird auch von der Tatsache gestützt, dass Leonardos Engagement in diesem Bereich durch einen anderen Fall – nämlich der für Antonio Segni kreierten Neptunkomposition – überliefert ist.

Auch der Jünglingstypus ist wesentlicher Bestandteil Leonardos Zeichnungen und in sehr ähnlicher Gestalt in Verrocchios Werken wiederzufinden. Zu einer konkreten Gegenüberstellung der Typen kommt es allerdings abgesehen von den verlorenen Alexander- und Dariusreliefs nur in den Studien Leonardos. Die Gegenüberstellung von „jung“ und „alt“ sowie „unerfahren“ und „reif“ dürften Leonardo Zeit seines Lebens beschäftigt haben. Seine Kriegerbüsten-Zeichnung widerspricht mit ihrer Linksprofil-Ausrichtung der Natur eines Linkshänders, dem es in der Regel leichter fällt, seine Porträts nach rechts blickend zu konzipieren. Diese Tatsachen sprechen für die Annahme, dass Leonardo ursprünglich auch ein Gegenstück zu seinem älteren Kriegertypus gezeichnet hat. Überdies ist es wahrscheinlich, dass ein derartiges Präsentationsstück mit einem Gegenüber angefertigt wurde. Auch die Originalreliefs Verrocchios hatten einen Präsentationscharakter inne und wurden allem Anschein nach als diplomatische Geschenke von Lorenzo il Magnifico de' Medici an Matthias Corvinus geschickt. In diesem konkreten Fall sind die Reliefs mit einer historischen Konnotation gefärbt, da der König von Ungarn mit Alexander dem Großen auf eine Ebene gestellt wurde. So wie dieser damals eine Ausdehnung des persischen Reichs abwendete, sollte Matthias Europa gegen die Ottomanen verteidigen.

Abgesehen von dieser konkreten historischen Bedeutung Verrocchios verlorener Reliefs, sei festgehalten, dass es im Fall der Kriegerbüsten-Zeichnung und den damit in Zusammenhang stehenden Alexander- und Darius-Reliefs allgemein um einen „Heldenkult“ geht, der von einem starken „gusto all'antica“ gefärbt ist. Die Art der phantastischen Dekoration und Ornamentik der Kriegerporträts

reflektiert den theatralischen Geist zur Zeit Lorenzo il Magnificos. Mit großer Vorliebe organisierten die Medici an die antiken Triumphzüge angelehnte Turnierfestspiele, bei denen es nicht an Prunk und Phantasie in der Gestaltung der Kostüme und Ausstattung fehlen sollte. Höhepunkte bilden dabei die „giostre“ Lorenzos und Giulianos, wobei Verrocchio und seine Werkstatt zweifelsohne in die künstlerische Gestaltung involviert waren. Ein Zeugnis für die künstlerische Teilnahme daran ist die auf ein Gemeinschaftswerk Leonardos und Verrocchios zurückgehende Entwurfszeichnung für eine Standarte für Giulianos Turnierfestspiel (Abb.89), die überdies ein weiterer Beweis für Verrocchios Inanspruchnahme Leonardos künstlerischer Intervention ist.

Eine Untersuchung der vor allem im Rahmen von derartigen Festlichkeiten angefertigten Prunkharnische zeigt deutliche Parallelen zu jenen in Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung und in den Reliefs kreierten Rüstungen. Der Einflussbereich der Medici gibt der Wiederbelebung antiker Themen und der Faszination an historischen Größen einen besonderen Entfaltungsrahmen. Antiken Kunstwerken – Skulpturen, Münzen und Kameen –, aber auch klassischen Schriften kommt eine große Wertschätzung zu und sie bilden neben den Turnierfestspielen eine unerlässliche Inspirationsquelle für Leonardo.

Leonardo fügt sich mit seiner Tätigkeit im Genre des Herrscherporträts in eine Mode ein, die ihren Auftakt in der Buchmalerei des 14. Jahrhunderts nimmt, im 15. Jahrhundert ihre besondere Ausreifung im Bereich des Reliefs findet und noch bis ins 16. Jahrhundert andauert. Im Trecento kommt es zu ersten Ausformungen der heroischen Profilporträts in Codexillustrationen, wobei eine Orientierung an antiken Münzen unübersehbar ist. Zur gleichen Zeit wird der antike Heldenkult in Einklang mit den humanistischen Idealen von der literarischen Größe Francesco Petrarca gefördert und durch ihn das Interesse an den zwölf Cäsaren Suetons verbreitet. Ein wesentlicher Wegbeschreiber des Kriegerreliefs war vor Verrocchio und Leonardo Desiderio da Settignano. Er setzte die Kaiser Suetons in Anlehnung an Münzporträts in zwölf Reliefbüsten um, die offensichtlich auf seine unmittelbare Florentiner Künstlernachwelt ausstrahlten. Die Helden- und Herrscherporträts erwachsen ferner einer Tradition der „Uomini Famosi“, die sich im gleichen Atemzug wie Petrarcas „De viris illustribus“ in ganz Italien ab dem 14. Jahrhundert vorwiegend in Form von Freskenzyklen abzeichnen.

Im ausgehenden Quattrocento nimmt die Mode der Heldendarstellung eine besondere Form an, bei der es nicht mehr vordergründig um die Identifizierung der einzelnen Helden geht, sondern um eine phantasiereiche Variation der Einzelheiten wie Physiognomie, Alter, Helmdekoration und Harnischgestaltung. Die Protagonisten Alexander und Darius, zu denen sich den Inschriften zufolge auch Scipio und Hannibal gesellen, scheinen sich nicht an spezifische ikonographische Vorbilder anzupassen, sondern bis zu einem gewissen Grade beliebig variiert worden zu sein. Festgelegt war lediglich die jugendliche Gestalt für Alexander (und Scipio) und die Erscheinung eines reifen erfahrenen Kriegers im Falle Darius' (und Hannibals). Der „all'antica“-Geschmack tritt in den Vordergrund und wird mit zeitgenössischen Elementen vermischt, wie auch aus der Betrachtung der realen Rüstungsschmiedekunst hervorgeht.

Wie ersichtlich wurde, geht es bei all den gezeigten Profilbüsten ab dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts nicht um wahrheitsgetreue Porträts, sondern um Idealdarstellungen. War man um die Geburtsstunde der Renaissance noch darauf bedacht, derartige Porträtbilder von antiken Persönlichkeiten durch die Anlehnung an Münzdarstellungen zu legitimieren, so tritt die konkrete numismatische Vorbildwirkung über die Jahre immer mehr in den Hintergrund. Indes gewinnt die Unterbeweisstellung der Künstler-Bravourösität im Umgang mit Physiognomie und dekorativer Formenvielfalt an Bedeutung. Leonardo steht mit seiner Kriegerbüsten-Zeichnung am Anfang dieses Wandels, der sich in seiner gemeinsamen Schaffensperiode mit Verrocchio in Florenz herauszukristallisieren beginnt. Etwa zeitgleich nimmt dieses Phänomen mit Marco Zoppo's phantasievollen Heldenbüsten auch im venezianischen Bereich besonders kapriziöse Ausformungen an.

Leonardos Londoner Kriegerbüste nimmt eine herausragende Stellung ein: Sie repräsentiert eines der frühesten Beispiele einer Zeichnung, die nicht als Studie oder Entwurf, sondern ihrer selbst willen entstanden ist. Das Heroische Porträt erlangt hier erstmals als graphisches Individuum Präsentationscharakter. Knapp vierzig Jahre später werden Präsentations-Zeichnungen zum Thema des phantasievoll gekleideten Profilporträts von einem weiteren Florentiner Meister ausgeführt. Michelangelo ist es, der weitere Schritte in der Auseinandersetzung mit Idealporträts setzt. Dass Leonardos Kriegertypus nachhaltig wirkte, bezeugt

auch eine Kamee aus dem Umkreis Leonardos (Abb.94).²⁷⁸ Selbst Raffael hat um 1507 auf den Typus seines Künstlerkollegen zurückgegriffen (Abb.95).²⁷⁹

Abschließend bleibt zu sagen, dass das Londoner Kriegerprofil als ein Frühwerk Leonardos bereits die herausragende Qualität des jungen Künstlers in sich ballt. Auffällig ist vor allem seine Konzentration auf die zeichnerisch-plastische Modellierung. Er selbst schreibt in einem Manuskript: „Die Schatten haben fein abgestufte Grenzen, und wenn einer keine Ahnung davon hat, wird es seinen Arbeiten an Relief fehlen, das doch die Hauptsache, ja die Seele der Malerei ist“.²⁸⁰ Leonardo schafft es, seinem Krieger eine unvergleichliche Vitalität zu verleihen und ihn vielleicht lebendiger als alle anderen erhalten gebliebenen Reliefporträts desselben Themas erscheinen zu lassen.

²⁷⁸ Die Kamee des so genannten „Meister M.D.“ spiegelt das Kriegerprofil Leonardos wider. Sie wurde aus einem Chalzedon auf durchscheinendem, schwarz foliertem Grund geschaffen. (Vgl. DISTELBERGER 1994, Kat.-Nr. 130, S. 384)

²⁷⁹ MEYER ZUR CAPELLEN 1996, S. 101-105

²⁸⁰ Leonardos Manuskript 2038 der Pariser Nationalbibliothek, 1 r., zit. nach ULLMANN 1998, S. 63

10 Abbildungsverzeichnis

- Abb.01: Leonardo da Vinci: Kriegerbüste im Profil, Silberstift, British Museum, London
(aus: Brown 1998, Abb. 59)
- Abb.02: Della Robbia-Werkstatt: Darius (?), Terracottarelief, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin
(aus: Passavant 1969, Abb.51)
- Abb.03: Della Robbia-Werkstatt: Darius (?), glasiertes Terracottarelief, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon
(aus: BROWN 1998, Abb.61)
- Abb.04: Nach Verrocchio: Alexander der Große, Marmorrelief, National Gallery of Art, Washington
(aus: PASSAVANT 1969, Abb.50)
- Abb.05: Nach Verrocchio (?): Scipioni, Marmorrelief, Louvre, Paris
(aus: PASSAVANT 1969, Abb.54)
- Abb.06: Stuckrelief: Scipio (?), Victoria and Albert Museum, London
(aus: PASSAVANT 1969, Abb.55)
- Abb.07: Andrea della Robbia und Werkstatt: Alexander der Große, glasiertes Terracottarelief, Kunsthistorisches Museum, Wien
(Foto: Kunsthistorisches Museum)
- Abb.08: Verrocchio und Leonardo: Die Taufe Christi, Galleria degli Uffizi, Florenz
(aus: MARANI 2003, S. 63)
- Abb.09: Verrocchio und Leonardo: Tobias und der Engel, National Gallery, London
(aus: MARANI 2003, S. 29)
- Abb.10: Andrea del Verrocchio: Enthauptung Johannes', Relief für den Silberaltar des Baptisteriums in Florenz
(aus: BUTTERFIELD 1997, Abb.137)
- Abb.11: Detail der Soldaten aus „Enthauptung Johannes“, Relief für den Silberaltar des Baptisteriums in Florenz
(aus: BUTTERFIELD 1997, Abb.129)
- Abb.12: Andrea del Verrocchio (?): Lavabo, Alte Sakristei von San Lorenzo, Florenz
(aus: BROWN 1998, Abb.48)
- Abb.13: Leonardo: Löwendetail aus dem Profilblatt No.12276r, Windsor Royal Library, London
(aus: LAURENZA 2001, Abb.41)
- Abb.14: Leonardo da Vinci: Löwenkopfstudie, Detailausschnitt aus: Pferdekopfstudien, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London
(aus: LAURENZA 2001 Abb.42, RL 12326 recto)
- Abb.15: Leonardo da Vinci: Männliche Porträtstudie mit Löwenkopf, rote Kreide mit weiß, Windsor Royal Library, London, um 1505-1510
(aus: LAURENZA 2001, Abb.48, RL 12502)
- Abb.16: Leonardo da Vinci: Drachenstudien, Windsor Royal Library, London
(aus: BROWN 1998, Abb.52)
- Abb.17: Andrea del Verrocchio: Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni, Campo SS.Giovanni e Paolo, Venedig
(aus: BUTTERFIELD 1997, Abb.231)
- Abb.18: Andrea del Verrocchio: Kopfdetail aus Colleoni, Campo SS Giovanni e Paolo, Venedig
(aus: BUTTERFIELD 1997, Abb.238)

- Abb.19: Leonardo: Studie eines Pferdebeins mit Maßen, Windsor Royal Library, London
(aus: CLARK 1968-69, RL 12294)
- Abb.20: Verrocchio und Leonardo: Zeichnung für eine Standarte, Uffizien, Florenz
(aus: Ausstellungskat. „Il disegno fiorentino al tempo di Lorenzo“ 1992, Kat.Nr.7.5)
- Abb.21: Zeichnung aus dem Beauchamp Chronicle, British Library, London, c. 11b, 1485-90
(aus: Ausstellungskat. „Le tems revient – 'L tempo si rinnova“ 1992, S. 84)
- Abb.22: Umkreis des Antonio del Pollaiuolo: Helm, Museo Stibbert, Florenz
(aus: Ausstellungskat. „Le tems revient – 'L tempo si rinnova“ 1992, S. 171)
- Abb.23: Zeichnung mit „all'antica romana“-Helm aus dem Album v. Filippo Orsoni, Mantua, 1554, Victoria and Albert Museum, London
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Kat.Nr.15, S. 107)
- Abb.24: Tiberius, römisch, 1.Jh.n.Chr., Villa Torlonia-Albani, Rom
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Fig.19, S. 10)
- Abb.25: Mark Aurel richtet sich an seine Truppen, römisch, 2.Jh.n.Chr, Marmorrelief am Konstantinbogen, Rom
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Fig.20 S. 10)
- Abb.26: Reiter in spätantiker Rüstung, Mosaik aus Daphne bei Antiochia, 3. od. 4.Jh.n.Chr., heute Louvre, Paris
(aus: Pfaffenbichler 1989, Abb.17)
- Abb.27: Grabstein von Lorenzo di Niccolò Acciaiuoli, nach 1353, Marmor, Certosa di Val d'Ema, Florenz
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Fig.14, S. 8)
- Abb.28: Römische Münze mit dem Kopf von Roma, 3.-2.Jh.v.Chr
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Fig.18, S.10)
- Abb.29: Bartolomeo Campi: All'Antica-Rüstung von Guidobaldo II. della Rovere, 1546, Real Armeria, Patrimonio Nacional, Madrid
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Kat.Nr.54, S.278)
- Abb.30: All'Antica-Helm in Form eines Löwenkopfes, um 1475-80, Metropolitan Museum of Art, New York
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Kat.Nr.8, S. 93)
- Abb.31: Marmorrelief „Matthias Corvinus“, oberital., Kunsthistorisches Museum Wien, um 1490
(Foto: Kunsthistorischen Museum, Kunstammer KK 5440)
- Abb.32: Pisanello: Zeichnung für eine Medaille von Alfons v. Aragon, 1448, Louvre, Paris
(aus: BOCCIA 1980, Abb.61)
- Abb.33: Bertoldo da Giovanni: Medaille von Mohammed II.
(aus: SCHUBRING 1923, Abb.15)
- Abb.34: Florentiner Meister: Medaille von Lorenzo de' Medici
(aus: SCHUBRING 1923, Abb.21)
- Abb.35: Aes des Galba, Kupfer, British Museum, London
(aus: KWAKKELSTEIN 1994, Abb.13)
- Abb.36: Leonardo da Vinci: Un calcidonio, Codice Atlantico 324r, um 1482
(aus: OST 1975, Abb.88)
- Abb.37: Giovanni Mansionario: Aurelian, Biblioteca Vaticana, Rom, gegen 1320
(aus: DEGENHART u. SCHMITT 1968, 1. Band, Abb.130)
- Abb.38: Antoninian des Kaisers Aurelian (270-275), Silber
(aus: DEGENHART u. SCHMITT 1968, 1. Band, Abb.131)
- Abb.39: Vespasian aus Suetons „De vita Caesarum“, Biblioteca Comunale, Fermo
(aus: DEGENHART u. SCHMITT 1968, 3. Band, Taf19b f45)
- Abb.40: Sesterz des Kaisers Vespasian (69-79), Messing
(aus: DEGENHART u. SCHMITT 1968, 1. Band, Abb.139)

- Abb.41: Antoninian des Kaisers Probus (276-282), Silber
(aus: SCHMITT 1974, Abb.68, S. 206)
- Abb.42: Aureus des Kaisers Diocletian (284-305), Gold
(aus: SCHMITT 1974, Abb.69, S. 206)
- Abb.43: Desiderio da Settignano: Julius Cäsar, Marmorrelief, Louvre, Paris
(aus: Ausstellungskat. „Desiderio da Settignano“ 2006, Kat.Nr.14)
- Abb.44: Nach Desiderio da Settignano: Vespasian, Marmor, Samml. Sir Harold Acton, Florenz
(aus: MIDDELDORF 1974-79, S. 257-269, Abb.203)
- Abb.45: Nach Desiderio da Settignano: Agrippa, Marmor, Casa Ropei, Ferrara
(aus: MIDDELDORF 1974-79, S. 257-269, Abb.204)
- Abb.46: Mino da Fiesole: Julius Cäsar, Marmorrelief, um 1460-1465, Museum of Fine Arts, Boston
(aus: Ausstellungskat. „Desiderio da Settignano“ 2006, Fig.63)
- Abb.47: Desiderio da Settignano (zugeschr.): Olympia, Marmorrelief, um 1460-64, Palacio Real La Granja de San Ildefonso, Segovia
(aus: Ausstellungskat. „Desiderio da Settignano“ 2006, Fig.65)
- Abb.48: Filippo Collino: Alexander der Große, Marmorrelief, 1756, Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio del Piemonte, Turin
(aus: Ausstellungskat. „Desiderio da Settignano“ 2006, Fig.68)
- Abb.49: Filippo Collino: Olympia, Marmorrelief, 1756, Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio del Piemonte, Turin
(aus: Ausstellungskat. „Desiderio da Settignano“ 2006, Fig.69)
- Abb.50: Le Neuf Preux (Giulio Cesare, Giosuè, David, Giuda Maccabeo, Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione) Castello della Manta, Saluzzo
(aus: DONATO 1985, Fig.76)
- Abb.51: Augustus und Tiberius, Sala Imperatorum, Palazzo Trinci, Foligno
(aus: DONATO 1985, Fig.78)
- Abb.52: Taddeo di Bartolo: Curio Dentato, Furio Camillo, Scipione Africano, Anticappella, Palazzo Pubblico, Siena
(aus: DONATO 1985, Fig.92)
- Abb.53: Domenico Ghirlandaio: Freskendekoration der Sala dei Gigli, Palazzo Vecchio, Florenz
(aus: KECKS 2000, Abb.82)
- Abb.54: Domenico Ghirlandaio: Freskendetail Sala dei Gigli (Brutus, Scaevola, Camillus)
(aus: KECKS 2000, Abb.87)
- Abb.55: Domenico Ghirlandaio: Freskendetail Sala dei Gigli (Decius, Scipio, Cicero)
(aus: KECKS 2000, Abb.88)
- Abb.56: Kaisermedaillon aus der Freskendekoration Ghirlandaio's der Sala dei Gigli, Palazzo Vecchio, Florenz
(aus: MIDDELDORF 1974-79, S. 257-269, Abb. 217)
- Abb.57: Fassade der Kartäuserkirche „La Certosa“, Pavia, um 1473-1523
(aus: http://www.enit.it/foto-ad/images/big/lom_0003.jpg, Stand:3.Juni 2007)
- Abb.58: Alexander der Große, Marmormedaillon, Certosa di Pavia
(aus: MORSCHECK 1978, Fig.97)
- Abb.59: Darius, Marmormedaillon, Certosa di Pavia
(aus: MORSCHECK 1978, Fig.98)
- Abb.60: Alexander der Große, Marmormedaillon, Certosa di Pavia
(aus: MORSCHECK 1978, Fig.90)
- Abb.61: Cäsar Augustus, Marmormedaillon, Certosa di Pavia
(aus: MORSCHECK 1978, Fig.87)

- Abb.62: Galba, Marmormedaillon, Certosa di Pavia
(aus: MORSCHECK 1978, Fig.116)
- Abb.63: Andrea Mantegna: Deckenfresko, Camera degli Sposi, Castello di San Giorgio, Mantua
(aus: DE NICOLÒ SALMAZO 2004, Detail von S. 170)
- Abb.64: Marco Zoppo: Kopf eines Mannes mit Helm, Londoner Skizzenbuch, 1465-70, British Museum, London
(aus: RUHMER 1966, Abb.114)
- Abb.65: Marco Zoppo: Kopf eines Mannes mit Helm, Londoner Skizzenbuch, 1465-70, British Museum, London
(aus: RUHMER 1966, Abb.120)
- Abb.66: Marco Zoppo: Kopf eines Mannes mit Helm, Londoner Skizzenbuch, 1465-70, British Museum, London
(aus: RUHMER 1966, Abb.122)
- Abb.67: Marco Zoppo: Kopf eines Mannes mit Helm, Londoner Skizzenbuch, 1465-70, British Museum, London
(aus: RUHMER 1966, Abb.131)
- Abb.68: Männliches Porträtbildnis mit phantastischem Helm, Stich, Florenz um 1470-80, National Gallery of Art, Washington
(aus: Ausstellungskat. „Heroic Armor“ 1989-99, Kat.Nr.9, S. 95)
- Abb.69: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Mannes, Feder und Tinte, Uffizien, Florenz
(aus: POPHAM 1972, n.130A)
- Abb.70: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Mannes, rote Kreide, weiß und schwarz überarbeitet, Windsor Royal Library, London
(aus: POPHAM 1972, n.148, RL 12556)
- Abb.71: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Mannes, rote und schwarze Kreide mit Feder und Tinte, Gallerie dell'Accademia, Venedig
(aus: Ausstellungskat. „Leonardo and Venice“ 1992, Abb.39)
- Abb.72: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Mannes mit Lorbeerkrantz, rote Kreide, Konturen in Feder und Tinte, Biblioteca Reale, Turin, um 1505-10
(aus: CAROLI 1991, Abb.15575)
- Abb.73: Rechtsprofil eines Mannes, schwarze Kreide, British Museum, London
(aus: POPHAM 1972, n.144)
- Abb.74: Francesco Melzi nach Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Mannes mit wehendem Haar, rote Kreide, Windsor Royal Library, um 1506
(aus: KWAKKELSTEIN 1994, Abb. 26)
- Abb.75: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines älteren kahlen Mannes, rote Kreide, British Museum, London, um 1490
(aus: POPHAM 1972, n.140B)
- Abb.76: Leonardo da Vinci: Linksprofil eines Mannes, Metropolitan Museum, New York
(aus: POPHAM 1972, n.140C)
- Abb.77: Leonardo da Vinci: Anatomische Kopfstudie, Feder und Tinte, um 1487-9, Windsor Royal Library, London
(aus: LAURENZA 2001, Abb.16, RL 12603r)
- Abb.78: Leonardo da Vinci: Anatomische Studien von Arm-, Hand- und Gesichtsmuskulatur (in der rechten unteren Ecke ein Kriegertypus mit lockigem Haar), Feder und Tinte sowie schwarze Kreide, Windsor, Royal Library, um 1510
(aus: KWAKKELSTEIN 1994, Abb.16, RL 19012v)
- Abb.79: Leonardo da Vinci: Proportions- und Reiterstudien, Gallerie dell'Accademia, Venedig, um 1490
(aus: KWAKKELSTEIN 1994, Abb.15)

- Abb.80: Leonardo da Vinci: Lichtstudie, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, um 1494
(aus: KWAKKELSTEIN 1994, Abb.18)
- Abb.81a: Leonardo da Vinci: Linksprofil mit Spitzbart, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London
(aus: CLARK 1968-69, RL 12555v)
- Abb.81b: Nach Leonardo: Rechtsprofil mit Spitzbart, rote Kreide sowie Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London
(aus: CLARK 1968-69, RL 12555r)
- Abb.82: Leonardo da Vinci: Profilblatt, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London, um 1478
(aus: POPHAM 1972, n.23, RL 12276r)
- Abb.83: Leonardo da Vinci: Profilblatt, Feder und Tinte, Windsor Royal Library, London, um 1478
(aus: POPHAM 1972, n. 24, RL12276v)
- Abb.84: Leonardo da Vinci: Rechtsprofil eines Jünglings, rote und schwarze Kreide, Windsor Royal Library, London, um 1504
(aus: POPHAM 1972, n.147, RL 12554)
- Abb.85: Leonardo da Vinci: Linksprofil eines Jünglings, schwarze Kreide, Windsor Royal Library, London
(aus: POPHAM 1972, n.143, RL 12557)
- Abb.86: Sesterz des Nero, Silber, British Museum, London
(aus: Gombrich 1954, Tav CXI, 12)
- Abb.87: Kopf- und Maschinenstudien, Feder und Tinte, Uffizien, Florenz
(aus: Ausstellungskat. „Il disegno fiorentino al tempo di Lorenzo“ 1992, Kat.Nr.6.6)
- Abb.88: Rechtsprofil eines alten Mannes gegenüber von einem Linksprofil eines Jünglings, rote Kreide, Uffizien, Florenz
(aus: POPHAM 1972, n.141)
- Abb.89: Leonardo da Vinci: Vorstudie für eine Neptun-Komposition, Windsor Royal Library, London
(aus: MARANI 2003, S. 287, RL 12570)
- Abb.90 a+b: Antonio Tempesta nach Michelangelo: Zwei Idealporträts, Stich, 1613, British Museum, London
(Ausstellungskat. „Michelangelo“ 2006, Fig.87 left and right)
- Abb.91: Unbekannter Künstler nach Michelangelo: Idealbildnis von Graf Canossa, schwarze Kreide, um 1550-80, British Museum, London
(Ausstellungskat. „Michelangelo“ 2006, Exh.No.65)
- Abb.92: Francesco Salviati: Kriegerporträt, rote Kreide, um 1545, Aufbewahrungsort unbekannt
(aus: Ausstellungskatalog „Michelangelo“ 1996, Kat.Nr.6, S. 49)
- Abb.93: Andrea Mantegna: Judith, Feder und Aquarell in Braun, Galleria degli Uffizi, Florenz
(aus: DE NICOLÒ SALMAZO 2004, Fig.11, S. 259)
- Abb.94: Umkreis Leonardo da Vinci: Kamee, Kopf eines Greisen, Kunsthistorisches Museum, Wien
(Foto: Kunsthistorisches Museum Inv.-Nr. XII 247)
- Abb.95: Raffael: Kopfstudien mit Kriegerprofil, Silberstift, Ashmolean Museum, Oxford
(aus: MEYER ZUR CAPELLEN 1996, Abb.48)

11 Bibliographie

AUSSTELLUNGSKATALOGE

„Alexander the Great in European Art“, Institute for Mediterranean Studies, Foundation for research and technology-Hellas, Thessaloniki 1997

„Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento“, [Hg. Anna Cavallaro e Enrico Parlato], Musei Capitolini, Roma 1988

„Desiderio da Settignano: sculpteur de la Renaissance florentine“, [Hg. Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny], Paris: Musée du Louvre, Firenze: Museo nazionale del Bargello, Washington: National Gallery of Art, Paris 2006

„Die Pracht der Medici. Florenz und Europa“, [Hg. Cristina Acidini Luchinat], Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Kunsthistorisches Museum, Wien; Château de Blois 1998/99

„Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and his Contemporaries“, Metropolitan Museum, New York 1998-1999

„Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico“, [Hg. Petrioli Tofani, Annamaria u.a.A.], Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Milano 1992

„Leonardo and Venice“, [Hg. Paolo Parlavecchia], Palazzo Grassi, Venice 1992

„Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor“, [Hg. Martin Kemp u. Jane Roberts], Hayward Gallery by the South Bank Centre, London 1989

„Leonardo da Vinci. Dessins et manuscrits“, [Hg. Francois Viatte], Louvre, Paris 2003

„Le tems revient – 'L tempo si rinuova, Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico“, [Hg. Paola Ventrone], Palazzo Medici Riccardi, Firenze, 8. Apr - 30. Jun 1992

„Master Drawings of the Woodner Collections“, National Gallery of Art, Washington 1995

„Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541“, Schallaburg 1982

„Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle“, [Hg. Paul Joannides], National Gallery of Art, Washington 1996

„Michelangelo Drawings: Closer to the Master“, [Hg. Hugo Chapman], British Museum, London 2006

„Old Master Drawings from the Malcolm Collection“, [Hg. Royalton-Kisch, Chapman und Coppel], London 1996

„Østens og Vestens Drager (Drachen des Ostens und des Westens)“, Museet på Koldinghus, Dänemark 1996

„Pollaiuolo o Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento“, [Hg. Maria Grazia Vaccari], Museo Nazionale del Bargello, Firenze 2001

„The Search of Alexander“, National Gallery of Art, Washington; the Art Institute of Chicago; the Museum of Fine Arts, Boston; The Fine Arts Museum of San Francisco, Young Memorial Museum, New York 1980

„Verrocchio's David restored. A Renaissance Bronze from the National Museum of Bargello“, Florence 2003

Sammlungskatalog „Summary Catalogue of European Paintings and Sculpture“, National Gallery of Art, Washington 1965

Sammlungskatalog „European Paintings and Sculpture“, Illustrations, National Gallery of Art, Washington 1968

ADORNO, Piero: Il Verrocchio. Nuove proposte nella civiltà artistica del tempo di Lorenzo Il Magnifico, Firenze 1991

AMES-LEWIS, Francis: Drawing in Early Renaissance Italy, Yale University 1982 (© 1981)

AMES-LEWIS, Francis: The Library and Manuscripts of Piero de' Medici, New York, London 1984

ANGIOLILLO, Marialuisa: Leonardo. Feste e teatri, Napoli 1979

ANONIMO GADDIANO: Vita di Leonardo aus dem Codice Magliabechiano Classe XVII. 17 contenante notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da anonimo fiorentino. [Hg. C. Frey], Berlin 1982

ARISTOTELES: Die aristotelische Physiognomik: Schlüsse vom Körperlichen auf Seelisches, [übers. u. eingel. von M. Schneidewin], Heidelberg 1929

ARISTOTELES: Physiognomik, in: Kleinere Abhandlungen über die Seele: 6. u. 7. Kapitel, [übers. von F. A. Kreuz], 1847

ARIULI, Rossella: „Disegni di Giovanni Francesco Grimaldi per la Galleria di Palazzo Borghese“ in: Studi Romani, 1994

ARMSTRONG, Lilian: The Paintings and Drawings of Marco Zoppo, New York and London 1976

ARMSTRONG, Lilian: „Marco Zoppo e il Libro dei Disegni del British Museum: Riflessioni sulle Teste 'All'Antica“ in: Marco Zoppo e il suo tempo, Cento 1993, S. 79-95

BADIAN, Ernst „Darius III“ in: Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 100, 2000 (2000), S. 241-267

BALOGH, Jolán: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst, Graz 1975

BAMBACH, Carmen C. „Leonardo da Vinci, Head of Man in Profile Facing to the Left“ in: Leonardo da Vinci. Master Draftsman, New York 2003

BAUTIER, Anne-Marie „Le thème des douze Césars dans les émaux peints de Limoges (XVI-XVII siècles)“ in: Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, 1990

BECK, James „Lorenzo il Magnifico and his cultural possessions“ in: La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Pisa 1996, S. 121-131

BERENSON, Bernard: The Drawings of the Florentine Painters, Chicago 1961

BERENSON, Bernard: The Drawings of the Florentine Painters, Chicago 1938

BERTAUX, Emile „Le secret de Scipion“ in: Mélanges offerts à Henry Lemonnier par la société de l'histoire de l'art français, ses amis et ses élèves, Paris 1913, S. 73ff.

BESCHI, Luigi „Le Sculture Antiche di Lorenzo il Magnifico“ in: Lorenzo il Magnifico e il suo Mondo, Convegno internazionale di studi, Firenze 1992, S. 291-317

BOCCIA, Lionello G.: Armi e Armature Lombarde, Milano 1980

BODE, Wilhelm von: Die italienischen Skulpturen der Renaissance, Berlin 1882

BODE, Wilhelm von „Leonardo als Bildhauer“ in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 1904, III, S. 102 ff

BODE, Wilhelm von: Denkmäler der Renaissance, Berlin 1905

BODE, Wilhelm von: Studien über Leonardo da Vinci, Berlin 1921

- BODMER, Heinrich: Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart 1931
- BODON, Giulio „L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle Historiae Imperialis di Giovanni Mansionario“ in: Xenia Antiqua, 1993
- BROWN, David Alan „Verrocchio and Leonardo: studies for the giostra“ in: Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at Villa Spelman, Florence 1992, S. 99-109
- BROWN, David Alan: Leonardo da Vinci. Origins of a Genius, New Haven and London 1998
- BUTTERFIELD, Andrew: The Sculptures of Andrea del Verrocchio, New Haven and London 1997
- CAGLIOTI, Francesco „Desiderio da Settignano. Les portraits de profil de héros et d'héroïnes de l'Antiquité“ in: Ausstellungskatalog „Desiderio da Settignano. Sculpture de la Renaissance Florentine“, Musée du Louvre Paris 2006, S. 87-101
- CAROLI, Flavio: Leonardo: studi di fisiognomica, Milano 1991
- CAROTTI, Giulio: Leonardo da Vinci, Torino 1952
- CASTELNUOVO, Enrico: Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988
- CHAPMAN, Hugo: Padua in the 1450s: Marco Zoppo and his contemporaries, London 1998
- CHASTEL, André „Vasari et la légende Médicéenne. L'école du jardin de Saint Marc“ in Studi Vasariani, Firenze 1952, 159-167
- CHASTEL, André: Fables, Formes, Figures, Paris 1978 (Artikel 1954 verfasst)
- CHASTEL, André „Raffaello e Leonardo“ in: Studi su Raffaello, atti del congresso internazionale di studi, Urbino, Firenze 1984
- CLARK, Kenneth: Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist, Cambridge 1952 (1. Auflage 1939)
- CLARK, Kenneth: Leonardo's Legacy. An International Symposium, Berkeley and Los Angeles 1969
- CLARK, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, 2nd edition, rev. with the assistance of Carlo Pedretti, London 1968-69
- CLARK, Kenneth: Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist, revised edition with an introduction by Martin Kemp, London 1989 (1. Auflage Cambridge 1939)
- CLAYTON, Martin: Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque, London 2002
- COLASANTI, Arnaldo u. CAZZINI TARTAGLINO, Anna: Letteratura Italiana, Milano 2006 (1. Aufl. 1997)
- COVI, Dario: Andrea del Verrocchio, Florenz 2005
- CRUTTWELL, Maud: Luca and Andrea della Robbia and their Successors, New York 1902
- CRUTTWELL, Maud: Verrocchio, New York and London 1904
- DEGENHART, Bernhard „Di alcuni problemi di sviluppo della pittura nella bottega del Verrocchio, di Leonardo e di Lorenzo di Credi“ in: Revista d'Arte, 1932, S. 404-444
- DEGENHART, Bernhard u. SCHMITT, Annegrit: Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450. Venedig 1300-1400, Teil II, Berlin 1968

DEGENHART, Bernhard u. SCHMITT, Annegrit: Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450. Süd- und Mittelitalien, Teil I, Berlin 1968

DELACOMPAGNE Ariane and Christian: Here be Dragons, Paris, Princeton 2003

DISTELBERGER, Rudolf: „Meister M. D. – Kopf eines Greisen“ in: Ausstellungskatalog „La Prima Donna del Mondo – Isabella d’Este“, Kunsthistorisches Museum, Wien 1994

DOLCINI, Loretta: La scultura del Verrocchio, Firenze 1992

DONATO, Maria Monica „Gli eroi romani tra storia ed exemplum“ in: La memoria dell’antico nell’arte italiana [Hg. Salvator Settis] Torino 1985, S. 97-154

EVANS, E.C. „Physiognomics in the Ancient World“ in: Transactions of the American Philosophical Society, 59, part 5, 1969, S. 1-101

FABRICZY, Cornelio: „Andrea del Verrocchio al Servizio de' Medici“ in: Archivio Storico dell'Arte, Roma 1895, S. 163-176

FIGUEIREDO, Maria Rosa: European Sculpture – Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon 1999

FITTSCHEN, Klaus: „Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo“ in: La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Pisa 1996, S. 7-23

FITTSCHEN, Klaus: „Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana“ in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Torino 1985, S. 383-412

GARZELLI, Annarosa: „L'<Antico> nelle Miniature dell'Età di Lorenzo“ in: La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Pisa 1996, S. 163-173

GENTILINI, Giovanni „Bastianini e i falsi da museo“ in: Gazzetta antiquaria, Associazione Antiquari d'Italia, Series 2 No. 2, Florenz 1988, S. 35-47

GENTILINI, Giancarlo: I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento, Vol. I und II, Firenze 1992

GENTILINI, Giovanni „Falsificazioni robbiane“ in: Sembrare e non essere - I falsi nell'arte e nella civiltà, a cura di Mark Jones e Mario Spagnol, Milano 1993, S. 242-246

GENTILINI, Giancarlo „Desiderio dans son atelier. Les Maitres et les élèves, les oeuvre et les commanditaires d'après les documents et les sources historiques“ in: Ausstellungskatalog „Desiderio da Settignano. Sculpture de la Renaissance Florentine“, Musée du Louvre Paris 2006, S. 25-47

GIULIANO, Antonio: „Novità sul Tesoro di Lorenzo il Magnifico“ in: Lorenzo il Magnifico e il suo Mondo, Convegno internazionale di studi, Firenze 1992, S. 319-322

GOLDSCHIEDER, Ludwig: Leonardo da Vinci. Life and Work. Paintings and Drawings, London 1959

GOMBRICH, Ernst „Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their study“ in: Leonardo. Saggi e ricerche, Roma 1954, S. 199-219

HAYWARD, John F. „The Revival of Roman Armour in the Renaissance“ in: Art, Arms and Armour. An International Anthology, Chiasso 1979-80, S. 145-163

HECKEL, Waldemar und YARDLEY, John: Alexander the Great. Historical Sources in Translation, Oxford 2004

HEYDENREICH, Ludwig Heinrich: Leonardo da Vinci, Basel 1995

HIRST, Michael: Michelangelo and his drawings, New Haven and London 1989 (1. Aufl. 1988)

- HOOGEWERFF, Gottfried Johannes: „Leonardo e Raffaello“ in: *Commentari*, Roma 1952, S. 173-183
- KAGAN, Jerome: *Galen's prophecy. Temperament in human nature*, New York 1997
- KECKS, Ronald G.: *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München, Berlin 2000
- KEMP, Martin: *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, London 1981
- KEMP, Martin: *Leonardo da Vinci. Biography and Early Art Criticism of Leonardo da Vinci*, New York and London 1999
- KEMP, Martin: *Leonardo on Painting*, New Haven and London 2001 (© 1989)
- KRAFT, K. „Der behelmte Alexander der Große“ in: *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, XV, 1965, S. 7-32
- KRYZA-GERSCH, Claudia: *Kurzkatalog zur Kunstkammer, gerade im Entstehen*
- KWAKKELSTEIN, Michael W. „Teste di vecchi in buon numero“ in: *Raccolta Vinciana*, XXV 1992, S. 39-62
- KWAKKELSTEIN, Michael W. „The Lost Book on 'moti mentali'“ in: *Achademia Leonardi Vinci*, VI 1993, S. 56-66
- KWAKKELSTEIN, Michael W.: *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leiden 1994
- KWAKKELSTEIN, Michael W. „Two Weimar Drawings Rediscovered“ in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1997, S. 197-198
- KWAKKELSTEIN, Michael W. „Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould“ in: *Leonardo's Science and Technology. Essential Reading for the Non-Scientist*, New York and London 1999, S. 195-204
- KWAKKELSTEIN, Michael W. „Leonardo da Vinci's Drawings of Monstrous Heads: Creative Inventions or Observed Realities?“ in: Pirsig, W. und Willemot [Hg]: *Ear, Nose and Throat in Culture*, Oostende, 2001, S. 223-242
- LAURENZA, Domenico: *De Figura Umana: fisiognomica, anatomia e arti in Leonardo*, Firenze 2001
- LEITHE-JASPER, Manfred „Scipio, eher vielleicht Alexander der Große“ in: *Ausstellungskatalog „Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541“* Schallaburg 1982, S. 314-317
- LEMBURG-RUPPELT, Edith: *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal rinascimento al neoclassico*, Trieste 1999
- LIGHTBOWN, Ronald: *Sandro Botticelli*, London 1978
- LODGE, Nancy: „A Renaissance king in Hellenistic disguise: Verrocchio's reliefs for King Matthias Corvinus“ in: *Italian Echoes in the Rocky Mountains: papers from the 1988 annual conference of the American Association for Italian Studies*, Provo 1990, S. 23-46
- MACKOWSKY, Hans „Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz“ in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XVII*, 1896, S. 239-244
- MACKOWSKY, Hans: *Verrocchio*, Leipzig 1901
- MACLAGAN, Eric „A Stucco after Verrocchio“ in: *Burlington Magazine*, 1921, S. 131-138
- MARANI, Pietro: *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, New York 2003

- MARANI, Pietro: Leonardo. Una carriera di pittore, Milano 1999
- MARQUAND, Allan: Andrea della Robbia and his Atelier, Princeton, London 1922
- MELLER, Peter „Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits” in: Leonardo's Science and Technology. Essential Reading for the Non-Scientist, New York and London 1999, S. 171-194
- MELLI, Lorenza: Maso Finiguerra. I disegni, Firenze 1995
- MEYER ZUR CAPELLEN, Jürg: Raphael in Florence, London 1996
- MICHEL, André „Two Italian Bas-Reliefs in the Louvre” in: Burlington Magazine, II 1903, S. 84-89
- MIDDELDORF, Ulrich „Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano” in: Raccolta di Scritti that is Collected Writings, 1974-1979
- MODE, Heinz: Fabeltiere und Dämonen. Die Welt der phantastischen Wesen, Leipzig 2005
- MÖLLER, Emil „Beiträge zu Leonardo da Vinci als Plastiker und sein Verhältnis zu Verrocchio” in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, IV 1932/34, S. 138-139
- MÖLLER, Emil „Leonardo e il Verrocchio - quattro rilievi di capitani antichi” in: Raccolta Vinciana, XIV 1933, S. 3-38
- MÖLLER, Emil: La Gentildonna dalle belle mani di Leonardo da Vinci, Bologna 1954
- MONGAN, Agnes: „On Silverpoint Drawings and the Subject of Left-Handedness” in: Drawings Defined [Hg. Walter Strauss und Tracie Felker], New York 1987, S. 151-164
- MORSHECK, Charles: Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia 1473-1499, New York, London 1978
- MÜLLER-WALDE, Paul: Leonardo da Vinci. Lebenskreis und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Raffael, München 1889
- MÜNTZ, Eugène: Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888
- MÜNTZ, Eugène „Le type de Meduse dans l'art florentin du Xve siècle et le Scipion de la Collection Rattier” in: Gazette des Beaux Arts, XVII 1897, S. 115-121
- NICOLÒ SALMAZO, Alberta de: Andrea Mantegna, Köln 2004
- OST, Hans: Leonardo-Studien, Berlin, New York 1975
- PAOLETTI, John T. „Familiar Objects: Sculptural Types in the Collections of the Early Medici” in: Looking at Italian Renaissance Sculpture [Hg. Sarah Blake McHam] Cambridge 1998, S. 79-108
- PASSAVANT, Günter: Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen, London 1969
- PFAFFENBICHLER, Matthias: Die Darstellung des All'Antica Harnisches in der Italienischen Kunst des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, Wien 1989
- PHILIPS GOLDSMITH, John: Early Florentine designers and engravers: Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli, Cambridge 1955
- PINELLI, Antonio: „Gli Apparati Festivi di Lorenzo il Magnifico” in: La Toscana al Tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte, Pisa 1996, S. 219-233
- PLANISCIG, Leo: Andrea del Verrocchio, Wien 1941
- PLANISCIG, Leo: Die Estenische Kunstsammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, Wien 1919

- PLINIUS: Histoire Naturelle (Historia Naturalis), XI, [übers. von Alfred Ernout], Paris 1947
- POESCHEL, Sabine „Alexander Magnus Maximus. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexanders des Grossen im Quattrocento“ in: Römisches Jahrbuch, 23/24 1988, S. 63-74
- POGÁNY-BALÁS, Edith „Remarques sur les Têtes de Guerriers de Léonard de Vinci et le Portrait Colossal en Bronze de Constantin“ in: Bulletin du Musée hongrois de Beaux-Arts, Budapest 1974, nr. 42, S. 40-54
- POGGI, Giovanni „La giostra medicea del 1475 e la <Pallade> del Botticelli“ in: L'arte, 1902, S. 71-77
- POPE-HENNESSY, John: Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum. Eighth to Fifteenth Century, London 1964
- POPE-HENNESSY, John „Some newly acquired Italian Sculptures“ in: Victoria & Albert Museum, Yearbook 4, London 1974, S. 3-25
- POPE-HENNESSY, John: Introduction to Italian sculpture. Italian Renaissance Sculpture, Band 2, London 1986 (3. Ausgabe)
- POPHAM, A. E. and POUNCEY Philip: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, The Fourteenth and Fifteenth Centuries, London 1950
- POPHAM, A. E.: The Drawings of Leonardo da Vinci, London 1972 (1. Aufl. 1946)
- RADCLIFFE, Anthony „New Light on Verrocchio's Beheading of the Baptist“ in: Verrocchio and the late Quattrocento Italian sculpture“ [Hg. Steven Blue], Firenze 1992, S. 117-123
- RICCI, Seymour de „Une Sculpture inconnue de Verrocchio“ in: Gazette des Beaux Arts, XI 1934, S. 244-245
- ROSENAUER, Artur: „Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandaios“ in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1969, XXII, S. 59-85
- ROWLANDS, John: Master Drawings and Watercolours in the British Museum, London 1984
- RUHMER, Eberhard: Marco Zoppo, Vicenza 1966
- SCALABRONI, Luisa „Masolino a Montegiordano: un ciclo perduto di 'uomini illustri' “ in: Ausstellungskatalog "Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento", Musei Capitolini, Roma 1988, S. 63-70
- SCHAFFRAN, Emerich „Matthia Corvino Re dell'Ungheria ed i suoi rapporti col Rinascimento italiano“ in: Revista d'Arte, 1932, S. 445-462
- SCHMITT, Annegrit „Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento“ in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, vol. 18, No. 2, 1974, S. 167-218
- SCHOTTMÜLLER, Frida: Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. 1. Band, Berlin, Leipzig 1933
- SCHRÖTER, Elisabeth „Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito. Zur Sueton-Illustration des 15. Jahrhunderts in Padua und Rom“ in: Jahrbuch der Berliner Museen, vol. 29-30 1987, S. 71-121
- SCHUBRING, Paul: Die italienische Plastik des Quattrocento, Berlin 1919
- SCHUBRING, Paul: Die italienische Medaille der Frührenaissance, Leipzig 1923
- SCHWARTE, Karl-Heinz: „Publius Cornelius Scipio Africanus der Ältere“ in: Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik, München 2000, S. 106-119
- SELIGMAN, Germain: Merchants of art: 1880-1960. 80 years of professional collecting, New York 1961

SETTIS, Salvatore [Hg.]: Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati, Torino 1985

SETTIS, Salvatore „Citarea su un impresa di bronconi“ in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London 1971, S. 135-177

SEYMOUR, Charles: Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art, Washington 1949

SEYMOUR, Charles: The Sculpture of Verrocchio, London 1971

SPALLANZANI, Marco e GAETA BERTALÁ, Giovanna [Hg.]: Libro d'Inventario dei Beni di Lorenzo il Magnifico, Firenze 1992

STITES, Raymond S. „Leonardo Scultore e il busto di Giuliano de' Medici del Verrocchio“ in: Critica d'Arte, X 1963, S. 1-32

SUETONIUS TRANQUILLUS GAIUS: Die Kaiserviten. De Vita Caesarum, [übers. und hg. von Hans Martinet], Düsseldorf 1997

SUIDA, Wilhelm „Leonardo's activity as a painter: a sketch“ in: Leonardo. saggi e ricerche [Hg. A. Marazza], Roma 1954, S. 313-129

SUIDA, Wilhelm: Leonardo und sein Kreis, München 1929

TOESCA, Ilaria „Di nuovo sulla cronaca Cockerell“ in: Paragone, 239, 1960, S. 62-66

TOESCA, Ilaria „Gli uomini famosi della Biblioteca Cockerell“ in: Paragone, III, 25, 1952, S. 16-20

ULLMANN, Ernst: Leonardo da Vinci, Leipzig, Berlin 1998 (1. Auflage 1980)

VALENTINER, W.R. „Leonardo and Desiderio“ in: Burlington Magazine, II 1932, S. 53-61

VALENTINER, W.R. „On Leonardo's Relation to Verrocchio“ in: The Art Quarterly, IV 1941, S. 3-31

VASARI, Giorgio: Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer (Basierend auf seinen Viten von 1568), Parkland Verlag, Köln 2002

VASARI, Giorgio: Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, Florenz 1568 [Hg. Carlo L. Raggiati] Milano 1945

VAYER, Lajos „Il Vasari e l'arte del Rinascimento in Ungheria“ in: Il Vasari. Storiografo e Artista, Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Arezzo, Firenze 1974, S. 501-524

VENTURI, Adolfo: Storia dell'arte italiana. La scultura del cinquecento, Band X, Parte I, Milano 1935

VERDON, Timothy: „Pictorialism in the Sculpture of Verrocchio“ in: Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture [Hg. Steven Blue], Firenze 1992, S. 25-31

VINCI, Leonardo da: Treatise on Painting [Trattato della Pittura, Übersetzung von John Francis Rigaudo], Mineola, New York 2005

VILHENA DE CARVALHO, Maria João und ANISIO, Franco „Darius“ in: Ausstellungskatalog „The Sense of Images - Sculpture and Art in Portugal 1300-1500“, Lissabon 2000, ohne Seitenangabe

WACKERNAGEL, Martin: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Leipzig 1938

WEILL-GARRIS BRANDT, Kathleen: Leonardo e la Scultura, Lettura Vinciana XXXVIII, Città di Vinci 18 aprile 1998, Firenze 1999

WEISS, Roberto: La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento, Padova 1989

WHITAKER, Lucy: "Maso Finiguerra, Baccio Baldini and the Florentine Picture Chronicle" in: Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a colloquium held at Villa Spelman, Florence 1992, S. 181-196

ZAPPERI, Roberto: Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian, München 2007

12 Anhang

A) Zusammenfassung

B) Lebenslauf

12.1 Zusammenfassung

Leonardo da Vincis „Kriegerbüste im Profil“, die sich heute im Department of Prints and Drawings des British Museum in London befindet, bildet den Ausgangs- und Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Die Zeichnung an sich besticht durch eine ausgeprägte Formenharmonie und eine verblüffende stilistisch-technische Raffinesse, vor allem aber kommt ihr für Leonardos graphisches Gesamtwerk eine außerordentliche Rolle zu. So bringt hier eine Analyse der Vielzahl seiner Studien ans Licht, dass Leonardo stets an diesem im Londoner Blatt angelegten physiognomischen Typus festhält und ihn in unterschiedlichsten Kontexten seiner Arbeiten immer wieder einbringt. Die Kriegerbüsten-Zeichnung ist jedoch die am feinsten ausgearbeitete Variante davon und stellt chronologisch gesehen das erste Beispiel Leonardos Auseinandersetzung mit diesem Gesichtstypus dar. Sie nimmt somit eine prototypische Funktion ein.

Einen zentralen Teil dieser Arbeit bildet die Untersuchung der künstlerischen und kulturhistorischen Einflüsse auf Leonardos Kriegerbüstenbildnis. Denn wie sich zeigt, stellt die Zeichnung zwar ein Phänomen innerhalb Leonardos graphischen Schaffens dar, jedoch bewegt auch er sich auf dem Gebiet der Kriegerporträtdarstellung nicht auf künstlerischem Neuland. Dieser Bildnisart geht eine Tradition voraus, die sich mittels der Rezeption antiker Münzen bereits im 14. Jahrhundert herausbildet und zur Zeit der Medici, die als Mäzene eine wichtige Rolle für Leonardo spielten, in Form von Reliefs besonders beliebt war. Von großer Bedeutung ist in diesem Kontext auch der wechselseitige Einfluss von Leonardo und seinem Lehrer Verrocchio, der hier genauso eine Untersuchung erfährt wie die Tradition von Helden- und Herrscherporträts.

Nachdem all diese Beiträge vor Augen führen, dass Leonardos Kriegerbüsten-Zeichnung vor dem Hintergrund verschiedener vergleichbarer Ausprägungen des Heldenporträts entsteht, sei schließlich der Fokus auf die prototypischen Funktion der Kriegerbüsten-Zeichnung in Leonardos graphischem Gesamtwerk gelegt. Der Krieger-Typus wird hier unter anderem im Kontrast zum ebenfalls häufig in Leonardos Studien vertretenen Jünglings-Typus untersucht.

Abschließend werden Schlussfolgerungen über den Charakter, den Zweck und die Datierung sowie den Nachhall der Kriegerbüsten-Zeichnung unternommen.

12.2 Lebenslauf

CURRICULUM VITAE

Katharina Fuchshuber

PERSÖNLICHE DATEN

Adresse: Auhofstraße 118/19 – 1130 Wien
Geburtsort/-datum: Linz, 18. März 1980
Nationalität: Österreich

AUSBILDUNG

Seit 2001: **Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien**

Okt. 2004 - Sep. 2005: **Stipendium der Italienischen Regierung** für ein Studienjahr in Rom: Studium an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Roma Tre der Studienrichtung „Storia e Conservazione del Patrimonio Artistico“ (entspricht in Österreich dem Kunstgeschichtestudium)

1998 - 2001: **Tourismusmanagement-Studium** an den Europa Wirtschaftsschulen Wien. Abschluss: Diploma in „International Travel and Tourism“

Sep. 2000 - Jul. 2001: **Erasmus-Stipendium** für ein Auslandsstudium an der Tourismusfakultät der Universität Alcalá de Henares in **Spanien**

Juni 1998: **Matura** am Stiftsgymnasium Wilhering, Oberösterreich

BERUFSERFAHRUNG

Seit Nov. 2001 **Kunsthistorisches Museum, Wien**
Mitarbeit in der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit und Marketing

FREMDSPRACHEN

Englisch, Italienisch, Spanisch und Französisch