

VARIA

ALBERT BOESTEN-STENGEL

LEONARDOS DA VINCI WENDE IN DER *SCHLACHT BEI ANGHIARI*: POETIK UND GENETISCHE KRITIK DER ZEICHNERISCHEN ENTWÜRFE

In der Ausstellung *Europa in der Renaissance* (1.8.–27.11.2016) des Schweizer Landesmuseums in Zürich war die von mir konzipierte und unter meiner Regie durch das Studio *xkopp* in Berlin erstellte digitale Animation zu sehen. In bewegten Bildern ohne Worte koordiniert sie die Suchbewegung des Kunsthistorikers, der erprobt, wie die originalen Skizzen zusammenpassen, und die an den Skizzen ablesbaren Entwurfsschritte des Künstlers. In ihnen sind Veränderungen der Positionen und Posen bestimmter zeichnerischer Protagonisten so zu verfolgen, als sähen wir, wie sie sich im Blattraum bewegten, gleichsam handelten und die schließlich auszuführende Szene daraus hervorginge. Die Animation rekonstruiert nicht das Aussehen des unvollendeten und nachmals zerstörten Wandbilds im Florentiner Palazzo Vecchio nach den unsicheren Bezeugungen durch Kopien fremder Hand, sondern das von Leonardo beabsichtigte Werk aus dem Zeichenvorgang.*

TOPOS DES UNGLÜCKLICH UNVOLLENDETEN MEISTERWERKES

Im Herbst 1503 erhielt Leonardo den Auftrag, eine der Wandflächen des erst 1495 erbauten großen Ratssaales im Palazzo Vecchio, des institutionellen Zentrums der nach der Vertreibung der Medici erneuerten Republik, mit einer Darstellung der Schlacht bei Anghiari zu schmücken. Ab Januar 1504 wurden in der *Sala del Papa* im Konvent von Santa Maria Novella die Vorbe-

* Editorische Notiz: Der hier vorgelegte Aufsatz setzt meine Arbeit an der Animation fort und ergänzt sie um den wissenschaftlichen Kommentar.

reitungen getroffen, daß Leonardo dort den bildgroßen Karton erstellen könnte. Einzelheiten wurden in einem Vertrag am 4. Mai 1504 geregelt.¹ Als nur ein, wenn auch zentraler Teil des Kartons ausgearbeitet war, begann er schon, ihn auf die Wand zu übertragen und in Farben auszuführen. Ende Mai 1506 erbat und erhielt er die Erlaubnis, für drei Monate Mailänder Aufgaben nachzukommen, wenn er nur nach seiner Rückkehr das Werk fertigstellen würde. Was immer danach im einzelnen geschah: Er nahm offenbar die Arbeit nicht wieder auf. Der etwa gleichzeitige Auftrag an den jungen Michelangelo, im selben Saal die *Schlacht bei Cascina* zu malen, erreichte ebenfalls nur den Stand eines nachmals berühmten Teilentwurfs.²

In einem Frühdruck der *Epistulae ad familiares* Ciceros, aus Florentiner Besitz und seit langem in der Heidelberger Universitätsbibliothek, findet sich eine erst vor wenigen Jahren entdeckte Randnotiz³, datiert im Oktober 1503 und vielleicht von der Hand des Agostino Vespucci, der damals Assistent des ersten Sekretärs der Republik Niccolò Machiavelli war. Cicero spielt an der betreffenden Stelle auf gewisse Gegner an, die sich um die Gesundheit seines Kopfes sorgten, aber das Wohlergehen seines Leibes unerwähnt ließen, und vergleicht sie spöttisch mit dem Maler Apelles, der in seiner vom Hörensagen berühmten *Venus* den Kopf der Göttin und den obersten Teil der Brust äußerst fein ausgeführt, aber den übrigen Leib unfertig hinterlassen habe. Der Florentiner vermerkt am Rand: So verfare Leonardo in allen seinen Gemälden:

¹ E. Villata (Hg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, S. 164, Nr. 187; S. 166–169, Nr. 189.

² Siehe zur Frage einer Rekonstruktion des beabsichtigten Wandbildes aus den Zeichnungen und Kopien R. Salvini, „La Battaglia di Cascina. Saggio di critica delle varianti“, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, S. 131–144; wiederabgedruckt in R. Salvini, *Medioevo nordico e Medioevo Mediterraneo. Raccolta di Scritti (1934–1985)*, 2 Bde., Firenze 1987, Bd. 2, S. 409–422.

³ Die Randnotiz bezieht sich auf Cicero, *Epistulae ad familiares*, 1, 9, 15, in Heidelberg, Universitätsbibliothek, Signatur D 7620 qt, Marcus Tullius Cicero, *Epistulae ad familiares*, Bologna [Dominicus de Lapis] für Sigismundus de Libris, 1477. fol. 11a. Sie wurde entdeckt und publiziert durch Armin Schlechter in A. Schlechter (Hg.), *Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 2005, Nr. 20; vgl. A. Schlechter, „Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis. Leonardo da Vincis Mona Lisa in einer Heidelberger Cicero-Inkunabel und deren Geschichte“, in: R. Kretzschmar und S. Lorenz (Hg.), *Leonardo da Vinci und Heinrich Schickhardt. Zum Transfer technischen Wissens im vormodernen Europa*. Stuttgart 2010, S. 242–284; V. Delieuvin (Hg.), *La „Sainte Anne“, l'ultime chef-d'oeuvre de Léonard de Vinci*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Paris 2012, S. 120–121, Nr. 30.

Apelles pictor. Ita Leonar / dus Vincius facit in omnibus suis / picturis, ut enim caput Lise del Gio / condo et Anne matris virginis. / Videbimus, quid faciet de aula / magni consilii, de qua re convenit / iam cum vexillifero. 1503. 8bris⁴

Daß es sich, wie einige meinen⁵, bei den genannten Themen schon materialiter um die nachmaligen Gemälde der *Monalisa* und der *Anna selbdritt* im Louvre gehandelt hätte, verbürgt der bloße Wortlaut nicht. Doch ist die knappe Wendung *Videbimus, quid faciet de aula magni consilii* Ciceros heiter-sarkastischem Stil nachgebildet. Sie liest sich wie vorgreifende Ironie, sofern die gemeinte *Schlacht bei Anghiari* dann wirklich über den verheißungsvollen Entwurf und mißglückten Anfang nicht hinausgelangen sollte.

Der gelehrte Sammler und Historiker Paolo Giovio erwähnt in seiner um 1527 in Latein verfaßten *Vita Leonardos*, daß sich im Florentiner Ratsaal ein berühmtes Werk dieses Künstlers befinde, welches aufgrund eines fehlerhaften Malgrundes, der hartnäckig die in Nußöl angerührten Pigmente aufzunehmen verweigerte, unvollendet geblieben sei. Die sehr berechtigte Wehmut über das unerwartete Mißgeschick scheinete das Wohlgefallen an ihm vergrößert zu haben – „[...] *cujus inexpectatae (injuriae) justissimus dolor interrupto operi gratiae plurimum addidisse videtur.*“⁶ Diese Worte setzen nicht voraus, daß Giovio die Reste des Wandbildes selbst gesehen haben müsse⁷ Es kommt auf den antiken Topos von *dolor* und *gratia* an, für den wiederum Apelles' *Venus-Aphrodite* die literarische Vorlage liefert. Plinius der Ältere bemerkt:

⁴ Zitiert nach V. Probst, *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa: Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci*, Heidelberg 2008, S. 13, der dort übersetzt: „Maler Apelles. So macht es Leonardo da Vinci in allen seinen Gemälden, wie zum Beispiel dem Antlitz der Lisa del Giocondo und der Anna, der Mutter der Jungfrau. Wir werden sehen, was er bezüglich des großen Ratssaales machen wird, worüber er sich gerade mit dem Gonfaloniere geeinigt hat.“

⁵ Vgl. Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, 117–119; Schlechter, *Ita Leonardus Vincius...*; L. Konečný, „Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18 (XXXIX), S. 219–227: 225.

⁶ P. Giovio, „Leonardi Vinci Vita (1527)“, erstmals abgedruckt in: G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Venezia 1796, Bd. 7, S. 1641–1642: „Manet etiam in Comitio Curic Florentinè pugna atque victoria de Pisanis præclare admodum, sed infeliciter inchoata vitio tectorii colores juglandino oleo intritos singulari contumacia respuentis. Cujus inexpectatè justissimus dolor interrupto operi gratiè plurimum addidisse videtur.“

⁷ Giovio nennt das Thema irrtümlich einen *Sieg über die Pisaner*. Das trifft aber nur für den gleichzeitigen Auftrag an Michelangelo, die *Schlacht bei Cascina*, zu.

illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificium imperfectas tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in his liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificium spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus cum id ageret, exstinctae.⁸

Das in Grundzügen Angelegte appelliert an den Möglichkeitssinn des Betrachters, als ob wir teilnähmen, wie der Künstler innehielte, um die nächsten Schritte zu erwägen. Das Kunstwerk aber, nicht nur das unvollendete oder beschädigte, evoziert eine Vorstellung von Vollständigkeit und, wenn man so will, Perfektion. Dies gilt es bei allen folgenden Überlegungen im Auge zu behalten.

Derselbe Giorgio Vasari, der den neuen Apelles Leonardo in den 1550 erstgedruckten *Vite* tadelt, aus ungezügelmtem Erkenntnisdrang kaum je etwas fertiggestellt zu haben⁹, sollte in den 1560er Jahren, als er und seine Mitarbeiter die Wände des Ratssaals mit einem Zyklus anderer Schlachten schmückten, die das neue Herzogtum der Medici verherrlichen, die bis da-

⁸ Plinius d.Ä., *Naturalis Historiae*, 35, 145. Meine Übersetzung: „Es ist aber eine sehr seltsame und merkwürdige Tatsache, daß die letzten Werke der Künstler und unvollendeten Bilder, wie die *Iris* des Aristeides, die *Tyndariden* des Nikomachos, die *Medea* des Timomachos und die bereits erwähnte *Venus* des Apelles, mehr bewundert werden als die vollendeten, weil man in ihnen die zurückgelassenen Vorzeichnungen (*liniamenta*) und selbst die Überlegungen (*cogitationes*) der Künstler sieht und die Wehmut darüber, daß die Hand während des Schaffens erstarrte, sie noch reizvoller (*in lenocinio*) erscheinen läßt.“

⁹ „Vedesi bene, che Lionardo per l' intelligenza de l' arte cominciò molte cose, & nessuna mai ne finì, parendoli, che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell' arte ne le cose, che egli si imaginava, conciossia, che si formava nell' idea alcune difficoltà sottili, e tãto marauigliose, che con le mani ancora, ch' elle fussero eccellentissime, non si sarebbono espresse mai. Et tanti furono i suoi capricci, che filosofando delle cose naturali, attese a intendere la proprietã delle erbe, continuando, & osservando il moto del cielo, il corso della luna, & gl' andamenti del sole.“ G. Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI PITTORI, SCVLTORI, E ARCHITETTORI Scritte da M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO. Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate, CON I RITRATTI LORO Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti Dall' anno 1550. insino al 1567.*, 3 Bde., Firenze 1568, Bd. 2: Primo Volume della Terza Parte, S. 3. Meine Übersetzung: „Man sieht gut, daß Leonardo, um die Kunst zu erkennen, viele Dinge begann und keines je beendete, schien es ihm doch, daß die Hand nicht zur Perfektion der Kunst gelangen könnte in den Dingen, die er sich vorstellte; er formte sich nämlich in der Vorstellung einige subtile und so erstaunliche Schwierigkeiten, daß sie mit den Händen, selbst wenn sie ganz hervorragend wären, niemals ausgedrückt würden. Und seine Launen waren so zahlreich, daß er über die Dinge der Natur philosophierend beharrlich die Eigenschaft der Pflanzen zu erkennen suchte und zugleich die Bewegung des Himmels, den Lauf des Mondes und den Gang der Sonne verfolgte und beobachtete.“

hin sichtbaren Reste der begonnenen *Schlacht bei Anghiari* zerstören. Dessen künstlerischen Ruhm bezeugen die mehr oder weniger zeitnahen, in zahlreichen Aspekten voneinander abweichenden oder aus zweiter Hand reproduzierten Kopien¹⁰ nach der zentralen Szene oder ihres ebenso verlorenen werkgroßen Kartons, die durch Vasaris Ekphrase als *Lotta per lo stendardo* (Kampf um die Standarte) bekannt ist:

Peri che volēdola condurre Lionardo, cominciò vn cartone alla sala del Papa luogo in s. Maria Novella, dentroui la storia di Niccolò Piccinino Capitano del Duca Filippo di Milano, nelquale disegnò vn groppo di caualli, che combatteuano vna bandiera, cosa che eccellentissima, & di gran magistero fu tenuta per le mirabilissime considerazioni, che egli hebbe nel far quella fuga. Perciochè in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno, & la vendetta ne gli huomini, che ne' caualli: tra quali due intrecciatisi con le gambe dinanzi non fanno men guerra co i denti, che si faccia chi gli caualca nel combattere detta bādiera, doue apiccato le mani vn soldato, con la forza delle spalle, mentre mette il cauallo in fuga, riuolto egli con la persona, agrappato l'aste dello stēdardo, per sgusciarlo per forza delle mani di quattro, che due lo difendono con vna mano per vno, & l'altra in aria con le spade tentano di tagliar l'aste: mētre, che vn soldato vecchio con vn berretton rosso, gridando tiene vna mano nell'asta, & con l'altra inalberato vna storta, mena con stizza vn colpo, per tagliar tutte a due le mani a coloro, che con forza digrignando i denti, tentano con fierissima attitudine, di difendere la loro bandiera: oltre che in terra fra le gambe de' cauagli, v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, [...].¹¹

¹⁰ Siehe die Zusammenstellung der bekannten Kopien bei F. Zöllner, „Rubens Reworks Leonardo: 'The Fight for the Standard'“, in: *Academia Leonardo Vinci* 1991, 4, S. 177–190; auch F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. Lettura Vinciana*, 37, Firenze 1998, vor allem S. 34–38; A. Perissa Torrini, „La Battaglia di Anghiari“, in: C. Pedretti (Hg.), *La mente di Leonardo al tempo della 'Battaglia di Anghiari'*, Ausst.-Kat. Firenze 2006, S. 48–71: 54 und 69–70, Anm. 36, 37, 38, sowie S. 106–109, Kat. Nr. VII. 1.k bis 1.q.

¹¹ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 2, S. 9. Ich bevorzuge hier die Orthographe der Florentiner Ausgabe von 1568 gegenüber der modernisierten Schreibung, welche die sogenannte kritische Ausgabe bietet. Vgl. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori & architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von R. Bettarini und P. Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1967, Bd. 4, S. 32–33. Meine Übersetzung: „Um den Auftrag zu erfüllen, begann er in Santa Maria Novella in der Sala del Papa einen Karton mit der Historie des Niccolò Piccinino, des Heerführers Herzog Filippus von Mailand. Darin zeichnete er ein Knäuel (*groppo*) von Pferden, die um eine Fahne (*una bandiera*) stritten, eine Sache, die als überaus hervorragend und meisterhaft galt wegen der ganz erstaunlichen Überlegungen, die er beim Herstellen jener *fuga* (Flucht, rasche/dichte Abfolge) zeigte. Denn darin erkennt man Wut, Zorn und Vergeltungsdrang nicht weniger bei den Menschen als bei den Tieren. Zwei der Tiere, deren Vorderfüße ineinander verflochten sind, üben Vergeltung aneinander

Vasari bildet die ungestüme Verknäuelung der Pferde und Reiter – *gruppo di cualli*¹² – durch die kaum entwirrbare Verschränkung der Satzglieder nach. Er schreibt, daß zwei der Reiter ihre *bandiera* gegen den Zugriff des Soldaten mit dem roten Barett verteidigten, klärt aber nicht über die Identität der dargestellten Kämpfer auf, weder namentlich noch im Sinn ihrer Zugehörigkeit zu einer der beiden Kriegsparteien. Allein der *berretton rosso*, ein rotes Barett, in Vasaris Beschreibung die einzige Farbbezeichnung, gibt zu verstehen, daß er anderes als den wahrscheinlich monochromen Karton vor Augen hatte, vielleicht die Reste des Wandbildes oder bereits eine wenigstens teilweise mehrfarbige Kopie wie die der Florentiner Uffizien (Abb. 1).¹³ Sie gilt seit Karl Friedrich Suters Aufsatz von 1929 als die früheste und treueste, sofern sie mit ihren Lücken und Unausgeführtheiten wohl nur wiedergebe, was Leonardo bis dahin wirklich auf die Wand gemalt habe.¹⁴ Zu erkennen sind vier Berittene im Gefecht und zwischen den Hufen der Pferde am Boden der Zweikampf, von dem Vasari zu schreiben scheint. Weder Vasaris Beschreibung noch diese Kopie verzeichnen den zu Boden gestürzten und gefährlich unter die Hufe des vorderen linken Pferdes geratenen Fußsoldaten, den doch alle anderen be-

mit den Zähnen nicht weniger, als es ihre Reiter im Streit um die genannte Fahne tun. An sie hat ein Soldat (Söldner) die Hände geheftet. Während er sein Pferd zu fliehen anspornt, ist er selbst in eigener Person zurückgewandt und umklammert den Schaft der Fahne (*stendardo*) mit der Kraft seiner Schultern, um ihn mit der Kraft der Hände von Vieren herauszuwinden, während zwei sie verteidigen. Zum einen mit der Hand, die andere in der Luft mit den Schwertern, versuchen sie den Schaft zu durchtrennen, wohingegen ein alter Soldat (Söldner) mit rotem Barett schreiend mit der einen Hand den Fahnschaft festhält und mit der anderen den Säbel schwingt, um wütend mit einem Hieb die Hände derer zu zerteilen, die zähnebleckend und in wilder Stellung ihre Fahne zu verteidigen suchen. Ferner sind da zwischen den Füßen der Pferde zwei Figuren, in Verkürzung dargestellt, die miteinander kämpfen [...].“

¹² Der Ausdruck *gruppo* findet sich in der italienischen Kunstliteratur in gleicher Bedeutung wie *gruppo* verwendet. Ascanio Condivi zum Beispiel nennt Michelangelos aus einem Marmorblock gearbeitete *Pietà* (Firenze, Museo dell' Opera del Duomo) *un gruppo di quattro figure*. Vgl. A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553, fol. 39r.

¹³ Firenze, Gallerie Fiorentine, Depositum im Museo di Palazzo Vecchio, Inv. (1890) 5376, Unbekannter Florentiner Maler, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Öl auf Holz, 86 × 144 cm; vgl. E. Micheletti, in: L. Berti (Hg.), *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Strozzi, Milano–Firenze 1980, S. 131; Zöllner, *La Battaglia di Anghiari...*, S. 13–14 und 35, Nr. XII; A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 106, Kat. Nr. VII. 1.k, mit Literatur.

¹⁴ K. F. Suter, „The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari“, *The Burlington Magazine* 1929, 55 (319), S. 181–188: 182, 187–188.



Abb. 1 Unbekannter Florentiner Maler, *Kopie nach Leonardos Lotta per lo stendardo*, Öl auf Holz,, 86 × 144 cm, Firenze, Gallerie fiorentine (Depositum im Museo di Palazzo Vecchio), Inv. (1890) 5376. Bild: Pedretti 2006 (Anm. 10), S. 106

kannten Kopien an dieser Stelle zeigen. Die wie entblößten Beine und Arme, das Fehlen von Zügeln und Steigbügeln wären dem Entwicklungsstand des Wandbilds zuzuschreiben. Der Kopf des vorderen rechten Reiters ist schon weiter fortgeschritten, sein übriger Leib nur als ausgespartes, hell-ocker grundiertes Feld umrissen. Vier Hände heften sich an den Schaft der umkämpften Standarte: die beiden des vorderen linken Reiters, die linke Hand des Reiters mit dem roten Barett und die linke Hand eines der Reiter von links. Wenn genau bei dieser vierten Hand der Schaft endet, dann nicht weil er zerbrochen wäre, sondern weil Leonardo ihn noch nicht weiter gemalt hätte.

Schon Vasaris Worte beginnen die Lücken zu füllen und das Unausgeführte in unserer Vorstellung zu vollenden. Hierin besteht auch die ganze Schwierigkeit der weiteren frühen wie der späten, sekundären Kopisten, ob und in welche Richtung sie den Schaft verlängern oder sogar den Wimpel hinzufügen. Das kleine Gemälde (Abb. 2)¹⁵, einst in der Pariser Sammlung Timbal,

¹⁵ Ort unbekannt, Anonyme Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*. Öl auf Leinwand (von Holz auf Leinwand übertragen?), 72,8 × 84 cm; im Jahr 2014 im Handel: Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014*, Nr. 225, mit Angabe der Provienz u.a. aus der Sammlung Timbal in Paris, wo Jean Paul Richter es um



Abb. 2. Anonyme Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Öl auf Leinwand, 72,8 × 84 cm. (Bild: Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014, Nr. 225*)

1882 noch als 'on panel' beschreibt und für das kleine Tafelbild hält, das Raphaël Trichet du Fresne um 1650 im Palast der Tuileries als ein Werk von der Hand Leonardos gesehen haben will. Vgl. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883, Bd. 1, S. 336: „The picture, which is very carefully painted, seems to me however to be the work of some unknown Florentine painter, and probably executed within the first ten years of the 16th century.” – R. Trichet du Fresne, „Vita di Lionardo da Vinci”, in: *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello du Fresne*, In Parigi, Appresso Giacomo Langlois 1651, o.S.: „In questo genere è dipinto quel quadro che si vede qui a Parigi fra molti altri che si conseruano in vna stanza del palazzo reale delle Tuilleries sott la guardia del signore Le Maire pittore, come ogn'vn sà, di non ordinario valore, nel quale sono dipinte due caualieri in atto di togliere per forza a due altri vna bandiera: il qual gruppo faceua parte d'vna opera maggiore, cioè del cartone ch' egli fece per la sala del palazzo di Fiorenza, come di sotto si dirà, ma per la sua bellezza fù da lui dipinto in picciolo volume con gusto & amore incredibile.”

kann gerade in seinem Anschein akurater Vollständigkeit nicht Augenzeuge des angefangenen Wandbildes sein. Ungewiß bleibt, wieviel der Kopist mittelbaren Vorlagen entlehnte, an Farbgebung, Landschaft und Kostüm nach eigenem Ermessen ergänzte. Wie alle anderen Kopien ist es keine Grundlage meiner genetischen Kritik. Nur am Ende erweist sich, daß seine Weise, die Standartenlanze in genauem Verhältnis zu den Figuren fortzusetzen, dem aus Leonardos originalen Skizzen hervorgehenden Handlungsgefüge wie sonst keine entspricht.¹⁶

DAS THEMA IN DER WEISE SEINER DARSTELLUNG

Eine erste Rekonstruktion der Absichten des Künstlers aus den erhaltenen Skizzen versuchte Günther Neufeld 1949. Er dehnt Vasaris unbestimmte Rede auf das vermutete Bildganze aus. Leonardo habe ein Kräftemessen ohne namentliche Helden und mit ungewissem Ausgang entworfen.¹⁷ Es erfüllte demnach eher die Gattungsmerkmale eines Grenrebildes. Der Auftrag dagegen erforderte zwei erkennbare Seiten. An einem Tag Ende Juni 1440 trafen im Tibertal bei dem Kastell von Anghiari die Truppen des Filippo Maria Visconti, Herzogs von Mailand, unter dem Condottiere Niccolò Piccinino¹⁸ auf die der florentinisch-päpstlichen Koalition unter dem Heerführer Piergiampaolo Orsini¹⁹, die zu vorgerückter Stunde die Mailänder zum verlustreichen Rückzug nach Borgo S. Sepolcro zwangen.

Im *Codex Atlanticus*, dem Konvolut von Leonardo-Manuskripten in der Mailänder Biblioteca Ambrosiana, findet sich auf einem eingebundenen Ein-

¹⁶ Die digitale Animation für die Ausstellung 2016 in Zürich, von mir auch vorgestellt in einem öffentlichen Vortrag am 28. September 2017 in Florenz auf Einladung der *Accademia delle Arti di Disegno*, konzipierte ich *nota bene* vor und unabhängig von dem Erscheinen der folgenden Publikation: C. Pedretti und M. Melani, *Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari: la sua origine attraverso la tavola Timbal. Indagine scientifiche* Maurizio Seracini e Silvia Romagnoli, Poggio a Caiano 2018. Sie trägt zu meinem Thema der Poetik und genetischen Kritik zeichnerischer Entwürfe nichts bei.

¹⁷ G. Neufeld, „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction“, *The Art Bulletin* 1949, 31, S. 170–183: 182: „In the final composition no episode is dominated by a single protagonist. [...] The *Battle of Anghiari* is a battle without a hero.“ Siehe bei Neufeld auch das bis dahin mit Leonardos Vorhaben in Verbindung gebrachte Repertoire von Skizzen.

¹⁸ S. Ferente, „Piccinino, Niccolò“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015, 83, online: www.treccani.it.

¹⁹ A. Falcioni, „Orsini, Piergiampaolo“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, 2013, online: www.treccani.it.

zelblatt das italienische Exzerpt²⁰ wohl nicht von Leonardos Hand²¹ nach dem *Trophaeum Anglicum* des Leonardo Dati, einem kurzen lateinischen Vers-epos von 1443, verfaßt zum Lob seines Gönners, des Kardinals Ludovico Trevisan Scarampo, seit 1439 Patriarch von Aquileia, der als Legat des Papstes an der Schlacht teilnahm.²² Datis Verserzählung und das Exzerpt kommen mit wenigen Andeutungen der Topographie aus, einem Hügel, von dem aus der Kardinal als Feldherr das Schauspiel beobachtet und seine Truppen dirigiert, und der Brücke über einem Wasserlauf, die, zunächst bewacht von den Florentinern, vom Impetus der angreifenden Mailänder eingenommen, wieder zurückerobert und in einem aufreibenden Hin und Her umkämpft ist: „[...] et così lungo tempo si combattè variamente [...]“²³. In kritischer Lage, als die Koalitionstruppen zusehends an Boden verlieren, befiehlt der Kardinal einen Flankenangriff und den Einsatz der Artillerie, welcher die Fußtruppen des Gegners zerstreut und seinen fluchtartigen Rückzug nach Borgo San Sepolcro bewirkt. Das Exzerpt lenkt die Aufmerksamkeit zuerst auf die beteiligten Florentiner, stellt eine Liste der wichtigsten Namen voran und verwandelt dann die Erzählsequenz in eine Reihe von Regieanweisungen, worauf der Maler bei der Darstellung der Schlacht zu achten habe:

Cominciasi da l'oration di Niccolò Piccinino a soldati e fuoriusciti Fiorentini tra quali era ms. Rinaldo delli Albizzi e altri Fiorentini; Di poi si faccia come lui prima montò a cavallo armato; e tutto lo esercito li andò drieto, 40 squadre di cavalli, 2000 pedoni andavano con lui; [...].²⁴

²⁰ Vgl. die Transkription bei J. P. Richter, *The literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., New York ³1970, Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669, nach *Codex Atlanticus* 74a–b; entsprechend fol. 202ar–bv in: A. Marinoni, *Leonardo da Vinci Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 3 Bde., Firenze 2000.

²¹ Carlo Pedretti glaubte in dem Exzerpt die Hand desselben Agostino Vespucci zu erkennen, dem heute die eingangs zitierte Randbemerkung in dem Heidelberger Frühdruck zugeschrieben wird. Vgl. C. Pedretti (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter, Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977, Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669.

²² L. Dati, *Trophaeum anglicum* (1443; nach dem Codex Riccardianus 1207, fol. 47v–58r) (FONTES 74), herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von G. Maurach und kommentiert von C. Echinger-Maurach (29. April 2013), S. 18–19 – online URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>>.

²³ *Codex Atlanticus* 74a–b, in: Richter, *The literary Works* (1970), Bd. 1, S. 381–382, Nr. 669. Meine Übersetzung: „und so kämpfte man lange Zeit hin und her“.

²⁴ *Ibidem*. Meine Übersetzung: „Beginne mit der Ansprache des Niccolò Piccinino an seine Soldaten und die verbannten Florentiner, unter ihnen Messer Rinaldo degli Albizzi und andere Florentiner. Dann lasse sehen, wie zuerst er (Piccinino) in Rüstung sein Pferd

In der berühmten Notiz 'Come si de' figurare una battaglia', wie man eine Schlacht darstellen muß, die gewiß ein Genrebild ohne historisch bestimmte Kriegsparteien oder bestimmten Ausgang entwirft, zeigt Leonardo keine andere Weise, die Aspekte des zu Malenden in eine quasi erzählerische Abfolge von Darstellungsschritten zu bringen: „Farai [in] prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli [e] de' combattitori; [...]“²⁵ Wir bemerken die in Wörter zerlegten und assoziativ gereihten Aspekte sich gleichsam stetig wiederholender Teilereignisse und Handlungen. Moderne Leser glaubten hier kinematographische Wirkungen und die Sprache eines Drehbuchs wahrzunehmen.²⁶ Doch ist das literarische Verfahren durch den 18. Gesang in Homers *Ilias* vorgebildet, worin uns der reich mit belebten Bildern eines Weltpanoramas verzierte Schild des Achill so beschrieben wird, als wohnten wir seiner schrittweisen Verfertigung bei.²⁷ Die originär epische Darstellung eines ganzen Tages sind danach für einen Maler so abwegig nicht, wenn wir uns von der bekannten Forderung des

besteigt, und die ganze Armee ihm folgte, 40 Reiterabteilungen und 2000 Fußsoldaten gingen mit ihm; [...].“

²⁵ C. Pedretti (Hg.), *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, kritische Transkription von C. Vecce, 2 Bde., Firenze 1995, Bd. 1, S. 207–208, Nr. 148; entspricht Leonardos originaler Aufzeichnung in Paris, Institut de France, Manuskript A, f. 111r und f. 110v.; vgl. Faksimile und Transkription: Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990, Bd. 1, S. 229–230. Meine Übersetzung: „Du wirst zuerst den Rauch der Artillerie erzeugen, vermischt in der Luft mit dem Staub, aufgewirbelt durch die Bewegung der Pferde und Kämpfer.“

²⁶ So der Filmregisseur Sergei Michailowitsch Eisenstein, zustimmend zitiert bei C. Vecce, *Le battaglie di Leonardo [Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia]*, Firenze 2012, S. 5.

²⁷ Dieser Musterfall einer Ekphrasis in Homers *Ilias*, 18. Gesang, Verse 478–607, war Leonardo vielleicht bekannt durch Lorenzo Vallas lateinische Prosaparaphrase: *Homeri poetae clarissimi Ilias per Laurentiū Vallensem Romanum e graeco in latinum translata: et nuper accuratissime emendata*, Venezia 1502 (zuvor schon gedruckt in Brixen 1474 und Brescia 1497), fol. LXXVIII recto und verso. Gotthold Ephraim Lessing kommentiert in Stück XVIII seiner Schrift *Laokoon: oder ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Erster Theil, Berlin 1766, S. 183–184: „[...] das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemählde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor Alters als ein Lehrer der Mahlerey betrachtet wurde. [...] Homer mahlet nehmlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Mahlerey eines Körpers, das lebendige Gemählde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister [d.h. Hephais-tos], wie er das Schild verfertigt.“ Siehe auch E. Simon, „Der Schild des Achilles“, in:

*punctum temporis*²⁸, der sich im stillgestellten Bild allein angemessen wirkliche, lösen und vielmehr eine friesartige Komposition mit bestimmter Leserichtung oder eben ein Panorama vorstellen, in dem sich die feindlichen Heere von den Rändern her aufeinander zu- und wieder fortbewegen.

Leonardo indessen entwarf seine *Schlacht bei Anghiari* von deren Mitte her. Nach den eigenhändigen Skizzen und den Kopien fremder Hand zu urteilen, galt der *Lotta per lo stendardo* seine vorrangige Aufmerksamkeit. Als nur dieser Teil im Karton vorbereitet war, begann er mit dessen Ausführung auf der Wand, sofern alles im Entwurf noch Ausstehende später maßstabgerecht hinzuzufügen gewesen wäre.²⁹ Von irgendeiner Heldentat eines Reiters oder dem Kampf um eine Standarte ist in dem Versepis und dem Exzerpt nicht die Rede. Erst Cecil Gould wollte 1954, ohne eine andere als diese Quelle, in dem durch die Kopien bekannten Reiterkampf zwei Mailänder Reiter links und zwei Florentiner rechts erkennen.³⁰ Peter Meller ging dann 1977 so weit, den bei Vasari anonymen *alten Soldaten mit dem roten Barett* als Niccolò Piccinino, den Heerführer der Mailänder, und den verdrehten Reiter links als dessen Sohn Francesco zu identifizieren.³¹ Martin Kemp erwog in der ersten Auflage 1981 seiner Leonardo-Monographie immerhin, es könne auch umgekehrt gemeint gewesen sein: zwei Mailänder rechts und zwei Florentiner links. Die Figur des *alten Soldaten* verkörpere durch die dominante Position und den heroischen Gestus eher einen Sieger als den Verlierer.³² Gerade die-

G. Boehm und H. Pfothner (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 123–155; K. Fittchen, *Der Schild des Achilles*, Göttingen 1973.

²⁸ Den Augenblick als angemessenen Gegenstand bildlicher Darstellung betont nicht erst G. E. Lessing, *Laokoon...*, S. 154: „Die Mahlerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“

²⁹ Claire J. Farago legt plausibel dar, daß Leonardo von der Mitte aus nachträglich alle Hintergrund- und Nebenszenen nach einem einheitlichen Perspektivsystem passend vergrößert oder verkleinert in der Bildtiefe hätte ansiedeln können, ohne vorab über einen in allem detaillierten Entwurf zu verfügen. Vgl. C. J. Farago, „The Battle of Anghiari: A Speculative Reconstruction of Leonardo’s Design Process“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1996, 9, S. 73–86.

³⁰ C. Gould, „Leonardo’s Great Battle-Piece: A Conjectural Reconstruction“, in: *The Art Bulletin* 1954, 36, S. 117–129: 121.

³¹ P. Meller, „La Battaglia d’Anghiari“, in: G. C. Argan (et al.), *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, S. 187–194: 189.

³² M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge–London–Toronto 1981; siehe auch M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell’uomo*, ins Italienische übersetzt von F. Saba Sardi, Milano 1982, S. 226–227.

se Beobachtung kommt in Kemps revidierter Ausgabe von 2006 nicht mehr vor, wo er die seit den 1990er Jahren durch die Leonardo-Literatur³³ entdeckten *Commentarii* des Neri di Gino Capponi einbezieht.³⁴ Im Bericht dieses prominenten Condottiere und Teilnehmers der Schlacht ist es der Florentiner Heerführer Piergiampaolo Orsini, der mit seinen Leuten die gegnerische Standarte angreift, nimmt und siegt, als handele es sich um ein Turnier: „Il Capitano nostro corse dall’altro lato con circa 400 cavalli in battaglia, andò ad assaltare lo Stendardo inimico, e presolo.“³⁵ Leonardos Szene selbst blieb dennoch in Kemps Augen wie schon für Neufeld ungewiß in ihrem Ausgang.³⁶ Die vor allem durch Carlo Pedretti seit 1973 und noch 2006 vertretene Lesart lautet hingegen so: Die extreme Verdrehung des Reiters links, des originären Besitzers der Standarte, sei als Abwehr des gegnerischen Zugriffs von rechts zu verstehen.³⁷ Die Standarte sei die der Mailänder. Es seien die beiden linken Reiter, die sie nicht hergeben, und die beiden rechten, die sie erbeuten wollen. Sähen wir doch, wie die Hand eines der rechten Reiter ihren Schaft bereits umklammere und der linke Reiter, dabei unterstützt durch den *Soldaten mit dem roten Barett*, den Schaft mit ganzer Kraft als einen Hebel einsetze, den-

³³ Vgl. G. Nepi Scirè, „La Battaglia di Anghiari“, in: G. Nepi Scirè und P. C. Marani (Hg.), *Leonardo & Venezia*, Ausst.-Kat. Venezia, Milano 1992, S. 256–257 und 262, Nr. 29 und 29a; A. Cecchi, „Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l’assetto compositivo delle ‚Battaglie‘ di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio“, in: *Prospettiva* 1996, 83/84, S. 102–115: 103–104.

³⁴ M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006, S. 235–236.

³⁵ N. di Gino Capponi, *Commentarii di Neri di Gino Capponi di cose seguite in Italia dal 1419 al 1456*, in: L. A. Muratori (Hg.), *Rerum Italicarum scriptores*, Sala Bolognese 1975–1990 (Reprint der Edition 1723–1750), Bd. 18, Sp. 1158–1216: Sp. 1195: „Il Capitano nostro corse dall’altro lato con circa 400 cavalli in battaglia, andò ad assaltare lo Stendardo inimico, e presolo, e furono rotti, e presi di 26 capi di squadra de’nemici 22, e 400 uomini d’arme, in tutto circa di 3000 cavalli, e prigionieri da taglia circa 1540, e furono i nemici seguitati da’nostri fino in su’ fossi alli alloggiamenti.“ Meine Übersetzung: ‘Unser Heerführer kam von der anderen Seite her mit 400 Pferden in die Schlacht, machte sich daran, die feindliche Standarte anzugreifen, und nahm sie. Es wurden im Kampf geschlagen und gefangengenommen von den 26 Truppenführern der Feinde 22 sowie 400 Krieger, insgesamt etwa 3000 Pferde und ungefähr 1540 Gefangene, und die Feinde wurden von den Unseren bis zu den Gräben ihres Lagers verfolgt.’

³⁶ Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006)..., S. 237: „It is, however, characteristic of Leonardo that he should have portrayed a moment of dramatic tension, when the outcome of the struggle seemingly remains in balance, rather than illustrating a more obvious moment of triumph. If the Florentine authorities had wanted a simple propagandistic image, Leonardo was not their man.“

³⁷ So versteht die zentrale Szene schon Neufeld, *Leonardo da Vinci’s Battle...*, S. 174.

selben rechten Reiter im nächsten Moment aus dem Sattel zu heben.³⁸ Pedrettis Hauptzeuße seiner Version, die sogenannte *Tavola Doria*, kann nicht mehr als Original Leonardos oder seiner Werkstatt gelten.³⁹

POETIK ZEICHNERISCHEN ENTWERFENS

Gegen Pedrettis Hebelakrobatik, aber auch gegen Kemps Gefecht mit ungewissem Ausgang gilt es, neu und vielleicht erstmals genau hinzusehen. Leonardo stellt sich selbst und den Betrachter vor die Frage, wie die gewalt-sam verdrehte Pose des Reiters ganz links gleichsam kinetisch in der vor-gestellten Handlung und zeichnerisch auf dem Papier zustande gekommen sein könnte und was sie demnach für den Fortgang des Kampfes bedeute. Ich stützte mich dabei auf nicht mehr als drei erhaltene Blätter (Abb. 3, 4, 5) aus dem einst sicher umfangreicheren Zeichenprozeß.⁴⁰ Die lückenhafte,

³⁸ Vgl. das Kapitel *Hercules* in: C. Pedretti, *Leonardo. A study in chronology and style*, London 1973, S. 78–96: 86: „The warrior has grasped the flag’s pole with both hands and has managed to place it on his back so as to use his whole body against it as a lever, which is in fact pivoting at the point grasped by the warrior in the centre.“ Zuletzt auch C. Pedretti, „Leonardo, 1505 e dopo“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 13–35: S. 34–35, Abb. 21–24. Im Impressum dieses Ausstellungskatalogs ist zu dem im Katalog abgebildeten 3D-Modell zu lesen: „Ideazione e sceneggiatura: Gigetta Dalli Regoli, Paolo Galluzzi e Carlo Pedretti. Produzione Istituto e Museo della Storia delle Scienze, Modelli 3D di Fabio Corica.“

³⁹ Tokyo, Fuji Art Museum, *Tavola Doria*, Öl auf Holz, 85 × 115 cm. Zu der nach ihrer Provenienz aus prominentem neapolitanischen Familienbesitz so genannten *Tavola Doria* wurde lange vertreten, daß es sich um einen originalen Entwurf oder *ricordo* Leonardos handeln könnte, so F. Piel, „Die Tavola Doria – Modello Leonardos zur Anghiarischlacht“, in: *Pantheon* 1989, 47, S. 83–97; F. Piel, *Die Tavola Doria*, München 1995. Alle Argumente, daß sie weder von der Hand Leonardos stammen, noch zeitnah zu dem Wandbildprojekt entstanden sein dürfte, finden sich in dem Tagungsband C. Acidini Luchinat und M. Ciatti (Hg.), *La Tavola Doria tra storia e mito. Atti della giornata di studio* (Firenze, Salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014), Firenze 2015, darin besonders C. Acidini, „Riflessioni sulla Tavola Doria“, S. 41–50, sowie P. C. Marani, „Sulla cronologia e l’attribuzione della Tavola Doria, qualche precisazione dopo il convegno“. S. 105–110. Siehe auch P. C. Marani, „La Tavola Doria dalla *Battaglia d’Anghiari* di Leonardo: un riesame“, in: *Raccolta Vinciana* 2013, 35, S. 69–85. Mein Fazit lautet: Anders als der Florentiner Kopie der Uffizien, an welche die *Tavola Doria* auf den ersten Blick anknüpft, fehlt ihr der Sinn für die von Leonardo entworfene bildräumliche Situation und Handlung.

⁴⁰ – Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell’Accademia, Inv. 215 recto, *Reitergefecht* (oben) und *Studien zur Bewegung von Fußsoldaten* (unten), Feder

aber eigenhändige Reihe künstlerischer Zeugnisse ist den untereinander abweichenden Kopien von fremder Hand vorzuziehen, bei denen doch unsicher bleibt, welche Spuren des heute verlorenen Wandbildes und anderer unbekannter Vorlagen sie nach eigenem Verständnis wiedergeben, verändern oder ergänzen.⁴¹

in Braun, schwarzer Stift, auf vergilbtem weißen Papier, 16 × 15,2 cm, auf der Rückseite beschriftet in Feder, in seitenverkehrter Schrift von rechts nach links, am unteren Rand abgeschnitten: „Sono e motori de' corpi gravi di tre varie nature, delle quali la prima / è de' corpi animati e sensibili, la 2^a è de' corpi insensibili di terminata / figura, 3^a è de' corpi insensibili (*de determinati*) de figura indeterminata. // Le 3 varie (*potentie*) nature de' corpi, nelle quali s' include la potenza motrice de' corpi / gravi, sol per 2 diverse cause in sé generano la potenza motiva, dele quali l'una / è detta carestia, l'altra soprabbondante è nominata. Queste 2 cause (*di moto / locale*) di potenza motiva generatrici (*p*) sol per 2 (*vie*) contrarie vie adoperano loro / potenzie, cioè l' una è attrattiva, l' altra scacciatrice è nominata. L' attrattiva / è creata dalla potenza della carestia, ò a scacciatrice dalla soprabondantia è generata. / (*le due dette*) Ciascuna delle 2 potenzie per 3 diverse linie può (*ade*) muovere i sua / mobili, delle quali la / prima è retta, la 2^a è obliqua, la 3^a è curva. Di queste / 3 linie di moti può nasciere 3 varie linie (*moti cioè nella retta perpendicolare nascie / rà semplice moto*) più nasciere 4 vari moti, delle quali l'uno è semplice naturale, / il 2^o è semplice violente, il 3^o (*è misto co*) è naturale violente (*cioè misto*). Il semplice / naturale cade per la linea retta iperpendicolare, e 'l semplice violente is' inalza per / medesima linia perpendicolare, el 3^o natural v'olente discende per la retta obliqua / e per la curvas, e 'l quarto è violente composto (*che si va*) si leva per la linia obliqua e per / la curva. I motori de' pesi sol per due vie scacciano o ttirano a ssé e corpi gravi: / l' una, el mobile, è congiunto col motore insino al fine del moto, l' altra (*subito si*) / disgiun(*gie*)to. Cacion o ttiran a ssé il mobile come calamita o bombarda in oposite di <rezioni>. // Puossi generare il moto pel mobile per 3 diverse [...]“ Zitiert nach der Transkription in C. Pedretti (Hg.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo a cura di Giovanna Nepi Sciré e Annalisa Perissa Torrini*, Firenze 2003, Bd.1, S. 113–114, Nr. 15; siehe auch C. C. Bambach (Hg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Ausst.-Kat. New York, New Haven–London 2003, S. 478, Nr. 82.

– Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 216, *Skizze für Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, auf vergilbtem weißen Papier, 10,1 × 14,2 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, S. 117–118, Nr. 17; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 479–485, Nr. 83.

– Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 verso: *Studie für einen behelmten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem weißen Papier, 22,7 × 18,6 cm; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

⁴¹ Siehe hierzu unten meine Anmerkung 98.



Abb. 3. Leonardo da Vinci, *Reitergefecht* (oben) und *Studien zur Bewegung von Fußsoldaten* (unten), Feder in Braun, schwarzer Stift, 16 × 15,2 cm, Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215 recto. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S. 482

Die Reiter, Fußsoldaten und Pferde der Skizzenblätter sind jeweils kaum mehr als zwei Zentimeter hoch. Sie zeigen dasjenige Stadium, das Leonardo in einer undatierten Notiz des *Codex Urbinas*⁴² als *componimento inculto*, Rohentwurf, charakterisierte:

⁴² Der als Leonardos Traktat über die Malerei bekannte *Codex urbinas* lat. 1270 (Biblioteca Apostolica Vaticana) ist ein postumes Kompilat von fremder Hand nach Leonardos hinterlassenen Manuskripten. C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting: a Lost Book (Libro A)*, Berkeley 1964, S. 260–264, nennt Gründe, den Leonardo-Schüler Francesco Melzi

Or non hai tu mai considerato li poeti componitori de'lor versi, alli quali non dà noia il fare bella lettera, né si cura di cancellare alcuni d'essi versi, rifaccendoli migliori? Adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure, e attendi prima alli movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia che alla bellezza e bontà delle loro membra. Perché tu hai a intendere che, se tal componimento inculto ti reusirà appropriato alla sua inuenzione, tanto maggiormente satisfarà, essendo poi ornato della perfezzione apropiata a tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelli nuvoli e' muri machie, che m'anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in sé private di perfezzione di qualonque membro non manchavano di perfezzione nelli loro movimenti o altre actioni.⁴³

Leonardo vergleicht die Methode und das Erscheinungsbild seiner zeichnerischen Rohentwürfe mit den ersten Niederschriften und Ausarbeitungen der Dichter, wie denen des Francesco Petrarca in Feder auf Papier mit ihren Streichungen und Varianten im Kodex der Biblioteca Apostolica Vaticana.⁴⁴ Die lateinischen Autoren nannten rasch notierte Einfälle und danach sogar eine gewisse Art geistreich nachlässig komponierter Verse *silva* (auch *silvae*, Dickicht).⁴⁵ Das von Leonardo verwendete Wort *macchia* hat im Italienischen

anhand von Schriftproben als den hauptsächlichen Schreiber des *Codex urbinas* zu identifizieren.

⁴³ Pedretti, *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura...*, Bd. 1, S. 221f., Nr. 189; eine Vorlage dieser Stelle in originalen Notizen Leonardos ist bisher nicht bekannt. Pedretti und Vecce schlagen eine Entstehung um 1490–1492 oder um 1500–1505 vor. Meine Übersetzung: „Oder hast du nie die Dichter beobachtet, wenn sie ihre Verse komponieren? Sie verdrießen sich nicht damit, schöne Buchstaben zu verfertigen, und kümmern sich auch nicht darum, einige Verse zu tilgen und durch bessere zu ersetzen. Also, Maler, komponiere grob die Glieder deiner Figuren, und achte eher auf die Bewegungen, daß sie den geistigen Ereignissen der Lebewesen, aus denen die Erzählung zusammengesetzt ist, gemäß seien, als auf die Schönheit und Sorgfalt ihrer Glieder. Du mußt nämlich verstehen, daß, wenn dir eine solche unkultivierte Zusammensetzung der Invention gemäß gelingen sollte, sie umso mehr, schließlich geschmückt durch die allen ihren Teilen angemessene Perfektion, befriedigen wird. Ich habe schon in Wolken und auf Mauern Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedener Dinge erweckten, welchen Flecken, auch wenn sie in sich jeder Perfektion irgendeines Gliedes ermangeln, es doch nicht an Perfektion in ihren Bewegungen und anderen Handlungen fehlt.“

⁴⁴ Der Kodex mit Petrarcas Gedichtentwürfen, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 3196, ist ediert als A. Romano (Hg.), *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955; zu Petrarcas Gedichtentwürfen und die Methode genetischer Kritik literarischer Manuskripte siehe L. Hay, *Les manuscrits des écrivains*, Paris 1993, S. 17; L. Hay, „Défense et illustration de la page“, in: *Genesis* 2013, 37, S. 33–53: 37–38.

⁴⁵ Zum Beispiel Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 3, 17.

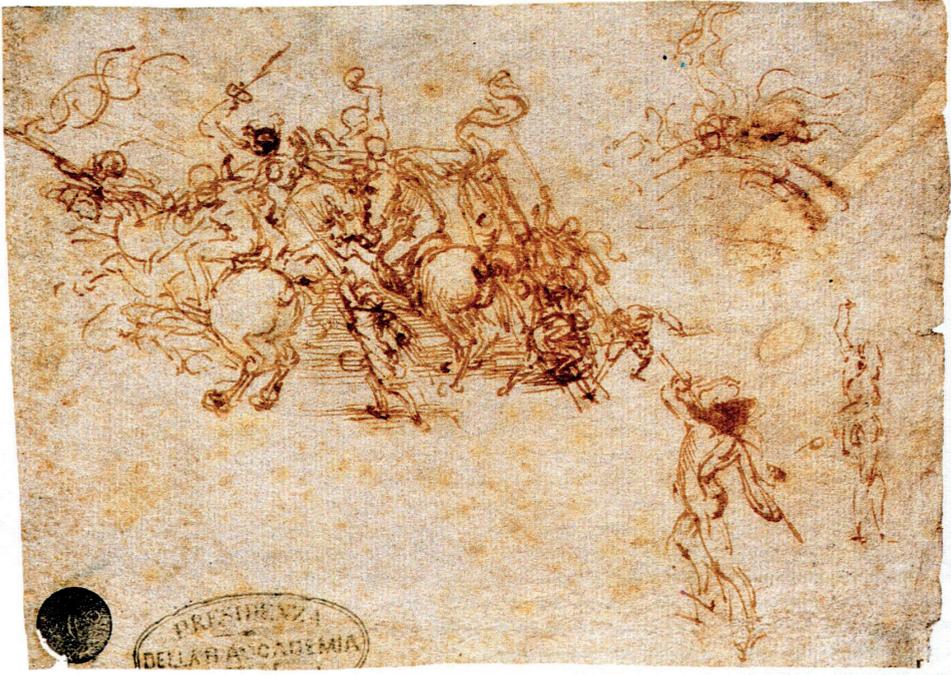


Abb. 4. Leonardo da Vinci, *Skizze für Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, 10,1 × 14,2 cm, Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 216. Bild: Bam-bach 2003 (Anm. 40), S. 484

zwei alte Bedeutungen: Fleck, Schandmal (von lateinisch *macula*) und eben Dickicht, Gestrüpp. Wie bei den Dichtern blieb in seinen Skizzen alles, das im Prozeß Erste und Letzte, in ungetilgtem Neben- und Ineinander stehen. Doch hatte er einst das soeben Gezeichnete unverdeckt durch die je nachfolgenden Zeichenspuren vor Augen. Unmittelbar oder in zeitlichen Abstand beobachtete er die figürliche Wirkung, fügte weitere Einzelheiten, Alternativen und Korrekturen ein. Der Beschreibstoff Papier, erste farblose Griffelpuren und die anschließend nach Farbe, Dichte und Strich kontrastierenden Zeichensmittel, Stift, Feder und Pinsel, hielten die Schichtung von Korrekturen und Alternativen wenigstens für den Zeichner bis zuletzt durchsichtig.⁴⁶ Früheste datierbare Florentiner Beispiele dieses Verfahrens und zugleich dafür, daß sol-

⁴⁶ A. Boesten-Stengel, „Verdeckte Linien – Operationen im Blattraum. Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2012, 39, S. 7–25.



Abb. 5. Leonardo da Vinci, *Studie für einen behelmtten Reiter*, Rötel, 22,7 × 18,6 cm, Budapest, Szépmvészeti Múzeum, Inv. 1774 verso. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S. 502

che Blätter aufbewahrt wurden, sind mit Werken des Malers Fra Filippo Lippi seit 1450 verbunden.⁴⁷

Leonardo erkannte im vermeintlichen Gestrüpp, worauf es ihm ankam, und übertrug ausgewählte Resultate auf ein anderes Blatt, um mit der Bearbeitung fortzufahren, oder in den werkgroßen Karton, der noch weitere Korrekturen und Ergänzungen zuließ. Beim ersten Skizzieren genügten ihm rasch hingesezte Kürzel, locker gefügte Kringel, Haken und Bögen. Sie stehen für „li versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra“⁴⁸, für Drehungen, Beugungen und Streckungen der Gliedmaßen. An ihnen sind Richtung, Verlauf, Dauer und Intensität, Kräfte und Widerstände abzulesen, als verliehe eine zusammenhängende Selbstbewegung – „moto azionale“⁴⁹ – der jeweiligen Figur eben diese prägnante Gestalt. Ohne jede sonstige Detaillierung, zeigen sie doch vollkommen die Art und Anordnung ihrer Bewegungen und Handlungen. Das und nur das macht die Analogie zeichnerischer Rohentwürfe zu den unsteten Figuren in Wolkenformationen aus.⁵⁰ Der erst anschließenden Ausarbeitung weist Leonardo durch den Ausdruck *ornato della perfezzione appropriata* explizit die Rolle der passen-

⁴⁷ Zum Beispiel Filippo Lippis Entwurf Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 184E recto, *Madonna mit dem Kind und zwei Engel* (für das gleichbetiteltete Gemälde, um 1460–1465, in den Uffizien), Metallstift, schwarzer Stift, Feder in Braun, laviert, Deckweiß, auf hellbraun grundiertem Papier, 33,3 × 23,9 cm; vgl. A. De Marchi, in: A. Petrioli Tofani, *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Uffizi, Milano 1992, S. 144–145, Nr. 7.1. Der Zeichner begann mit dem sitzenden, nach links Maria zugewandten Kind, um dann im nächsten Schritt alternativ die komplexe Beugung seines rechten Beines und die Hand des Engels am Knie des Kindes einzutragen. Vielleicht ergab sich nur so, einen zweiten Engel, dessen Gesicht in der Lücke zwischen dem Kind und seiner Mutter auftaucht, hinzuzufügen, damit er dem ersten Engel bei dem zunächst ganz instabilen Emporhalten des Kindes assistierte.

⁴⁸ Pedretti, *Leonardo da Vinci: Libro di Pittura...*, Bd. 1, S. 219–220, Nr. 181: „Lo studio de' componitori delle istorie debbe essere de porre le figure disgrossatamente, cioè bozzate, e prima saperle ben fare per tutti li versi e piegamenti e distendimenti delle lor membra. Di poi sia presa la descrizione di due che arditamente combattino insieme, e questa tale invenzione sia esaminata in vari atti e per vari aspetti, di poi sia seguitato il combattere de l'ardito col vile e pauroso, e queste tali azzioni, e molti altri accidenti de l'animo, sieno con grande esaminazione e studio speculate.“ Eine Vorlage dieser Stelle in originalen Notizen Leonardos ist unbekannt.

⁴⁹ Ibidem, Bd. 1, S. 265–266, Nr. 304.

⁵⁰ A. Boesten-Stengel, „Leonardos da Vinci *cose confuse*, Ernst Gombrichs *dreamlike loosening of controls* und Zeichnen als kritische Genese“, in: R. Paulin und H. Pfothenhauer (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 13–42: 26–30.

den Einkleidung (lat. *ornatus*) der lateinischen Rhetorik und Poetik zu. Zu denken ist an die klassische Lehre von der Hierarchie der sogenannten Teile des Werks und der so begründeten Arbeitsschritte des Dichters oder Vorbereitung des Redners.⁵¹

Ernst Gombrich meinte, Leonardos Dramaturgie im Mailänder *Abendmahl* ähnele Aristoteles' Definition der Tragödie, auch wenn der Maler die *Poetik* wahrscheinlich nicht gelesen habe.⁵² Aber was heißt *gelesen*? Die intertextuellen Spuren ihrer Diktion sind in Leonardos Notizen wahrzunehmen. In seinem Manuskript A (Paris, Institut de France) schreibt Leonardo: „L'ombra hanno i loro termini a certi gradi, e chi n'è ignorante, le sue cose fieno senza rilievo, il quale rilievo è la importanza e l'anima della pittura.“⁵³ Leonardos Hendiadyoin „la importanza e l'anima“, Hauptsache und Seele, leitet zu einer Stelle der *Poetik*, die vergleichsweise von der Malerei handelt:

ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη· παραπλήσιον γάρ ἐστιν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφῆσας εἰκόνα· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πρᾶττότων.⁵⁴

⁵¹ Siehe Aristoteles, *Poetik* 1449b30 – 1450b20; Cicero, *De oratore* 1, 138–146.

⁵² E. H. Gombrich, „Prefazione“, in: P. C. Marani (Hg.), *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo*, Ausst.-Kat. Milano 2001, S. 25–27: 25: „È improbabile che Leonardo da Vinci abbia letto la *Poetica* di Aristotele, ma si potrebbe sostenere che il suo modo di concepire l'obiettivo della pittura somigli da vicino alla definizione della tragedia formulata da Aristotele.“

⁵³ Paris, Institut de France, Manuskript A, fol. 81 recto. Hier zitiert in Augusto Marinonis diplomatischer Transkription nach Leonardos Rechtsnachlinks-Schrift, Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A...*, Bd. 1, S. 162. Meine Übersetzung: „Die Schatten haben ihre Grenzen nach gewissen Abstufungen, und wer sich darauf nicht versteht, dessen Dinge werden ohne Relief sein, welches Relief die Hauptsache und Seele der Malerei ist.“ Siehe auch A. Boesten-Stengel, „Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*“, in: N. Gramaccini, C. Lehmann, J. Rößler und T. Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165.

⁵⁴ Aristoteles, *Poetik* 1450a–b, zitiert nach Aristoteles, *Aristotle's Ars Poetica*, hg. von R. Kassel, Oxford 1966. Meine Übersetzung: „Das Erste (Prinzip, Hauptsache) also und gleichsam die Seele der Tragödie ist der Mythos, an zweiter Stelle kommen die Charaktere. Es ist wie in der Malerei. Denn wenn einer gar die schönsten Farben ringsum verteilt, wird er doch nicht so gefallen wie mit der hell(dunkel)en Darstellung (von etwas). Und sie (die Tragödie) ist Darstellung von Handlung und vor allem dadurch (auf diese Weise) Darstellung handelnder Menschen.“

Leonardo verzeichnet 1504 Buchtitel seiner privaten Bibliothek, darunter ein „libro di g[i]org[i]o valla“.⁵⁵ Die knappe Angabe paßt gut zu dem venezianischen Frühdruck des Jahres 1498, dessen Frontispiz den Namen des Übersetzers hervorgehoben in roter Schrift obenanstellt, *Giorgio Valla Placentino interprete*⁵⁶, und gleich einem Inhaltsverzeichnis die lange Liste der hier von ihm neu oder erstmals ins Lateinische übertragenen Werke antiker griechischer Autoren folgen läßt. In eben diesem Sammelband veröffentlichte der Gräzist Giorgio Valla (Piacenza, um 1447 – Venedig, 23. Januar 1500), Professor der Eloquenz in Pavia und seit 1485 an der *Scuola di San Marco*⁵⁷ in Venedig, seine Übertragung nach einem Manuskript der *Poetik* in seinem Besitz und damit ihre erste gedruckte Ausgabe überhaupt.⁵⁸ Eine Nachricht von März 1500 bezeugt Leonardos zeitweiligen Aufenthalt in Ve-

⁵⁵ C. Maccagni, „Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: L’elenco di libri ai fogli 2 verso – 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (1970)“, in: P. Galluzzi (Hg.), *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I–XII (1960–1972)*, Firenze 1974, S. 283–309: 296. Den Sammelband Vallas seiner lateinischen Übersetzungen nach griechischen Autoren vermutet hinter dem knappen Eintrag dagegen C. Scarpatis, „Per la biblioteca di Leonardo: ‘Libro di Giorgio Valla’“, in: *Aevum* 2000, 74, S. 669–673. Bei C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017, wird Scarpatis Hinweis nicht erwähnt.

⁵⁶ Das Titelblatt lautet: „Giorgio Valla Placentino interprete. / Hoc in volumine hec continentur / Nicephori logica / Georgij valle libellus de argumentis / Euclidis quartus decimus elementorum / Hypsiclis interpretatio eiusde[m] libri euclidis / Nicephorus de astrolabo / Proclus de astrolabo / Aristarchi samij de magnitudinibus / [et] distantijs solis [et] lune / Timeus de mundo / Cleonidis musica / Eusebii pamphili de quibusdam / theologicis ambiguitatibus / Cleomedes de mundo / Athenagore philosophi de resurrectione / Aristotelis de celo / Aristotelis magna ethica / Aristotelis ars poetica / Rhazes de pestile[n]tia / Galenus de in equali distemperantia / Galenus de bono corporis habitu / Galenus de co[n]firmatione corporis hu[m]ani / Galenus de presagitura / Galenus presagio / Galeni introductorium / Galenus de succidaneis / Alexander aphrodiseus de causis febrium / Pselus de victu humano.“ Auf dem Kolophon: „Impressus Venetiis per Simonem Papiensem dictum Bevilacqua, 1498. Die ultimo septembris.“

⁵⁷ Die in den Quellen seit 1446 als *Scuola di San Marco* nachgewiesene Bildungseinrichtung war organisatorisch und räumlich der *Cancellaria di San Marco* der venezianischen Regierung angeschlossen. Vgl. V. Branca, „L’umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo“, in: G. Arnaldi und M. Pastore Stocchi (Hg.), *Storia della cultura veneta*, Bd. 3, 1, Vicenza 1980, S. 123–175. Zu Giorgio Valla als Sammler und Übersetzer griechischer Manuskripte siehe A. Raschieri, „Giorgio Valla Editor and Translator of Ancient Scientific Texts“, in: P. Olmos (Hg.), *Greek Science in the Long Run: Essays on the Greek Scientific Tradition (4th c. BCE – 16th c. CE)*, Newcastle upon Tyne 2012, S. 127–149.

⁵⁸ Eine Edition des griechischen Textes der *Poetik* des Aristoteles sollte erst zehn Jahre später Aldus Manutius besorgen in den Sammelbänden *Aphthonii Progymnasmata*. Her-

nedig – irgendwann zwischen Dezember 1499, als er Mailand verließ, und Frühjahr 1500, als er sich wieder in Florenz niederließ.⁵⁹

Wenn Leonardo in der berühmten Passage zum *componimento inculto* behauptet, beim Entwerfen komme es zuerst auf die treffende Darstellung der Handlungen an und nur an zweiter Stelle und abhängig davon auf das Aussehen der Figuren im einzelnen, erinnert das bemerkenswert an Aristoteles' *Poetik* (1450a), dort gemünzt auf die Kunst des Dramas.

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης⁶⁰

In Giorgio Vallas Latein lautet diese Stelle nach Auflösung seiner Abkürzungen:

at horum maximum est rerum complexus. Tragoedia namque est imitatio non hominum sed actionis et vitae et felicitatis⁶¹ et infelicitas in actione est et finis actio quaedam est non qualitas⁶²

Aristoteles vergleicht das Drama in seiner begrenzten Ausdehnung und inneren Gliederung mit einem Lebewesen, betrachtet aus gewisser Entfernung, und nennt diese Qualität, wiederum vom Sehsinn ausgehend, *eusynoptos* (*Poetik* 1451a). Giorgio Valla übersetzt *conspicuous*, weithin sichtbar.⁶³ Das

mogenis Ars rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem Ars poetica, 2 Bde., Venetiis: in aedib. Aldi, 1508–1509.

⁵⁹ Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, serie E, XLV, busta 1439, f. 55; Brief aus Venedig des Lorenzo Gusnasco da Pavia an Isabella d'Este in Mantua, 13. März 1500; vgl. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 130–131, Nr. 144; P. C. Marani, „Leonardo a Venezia nel Veneto: documenti e testimonianze“, in: Nepi Scirè und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 23–36: 24.

⁶⁰ Aristoteles, *Poetik* 1450a–b, zitiert nach Aristoteles, *Aristotle's Ars Poetica...*

⁶¹ Der Genetiv *felicitatis* ist den beiden vorhergehenden Genetiven *actionis* und *vitae* angeschlossen. Vallas Übertragung weicht hier, vielleicht abhängig von dem griechischen Manuskript, das er benutzte, vom der heutigen Standardedition der *Poetik* ab. Danach müsste er nämlich übersetzen: *felicitas et infelicitas in actione sunt*.

⁶² Valla, *Giorgio Valla Placentino interprete...*, fol. 97 recto. Meine Übersetzung: „Das Wichtigste von diesen (Teilen) ist die Zusammensetzung der Handlungen. Die Tragödie ist nämlich nicht die Nachahmung (Darstellung) von Menschen sondern von Handlung und Leben. Glück und Unglück bestehen in Handlung. Sie (die Tragödie) hat ihr Ziel in Handlung und nicht in der Schilderung von Beschaffenheit.“

⁶³ Valla, *Giorgio Valla Placentino interprete...*, fol. 97 verso.

ist in der Rhetorik die Vokabel für die dem Zuhörer gleichsam vor Augen stehende Klarheit der Rede. Bedeutet Handlung dem Prinzip nach Veränderung, so im genau ausgearbeiteten Werk keine beliebige und unbegrenzte zeitliche Abfolge von Ereignissen, sondern genaue Komposition, *sýstasis prágmaton* (*Poetik* 1450a). Der Umschlag von Unglück in Glück oder Glück in Unglück soll sich genau aus dem, was im Drama selbst vorhergegangen ist, ergeben:

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν, ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. (Aristoteles, *Poetik* 1452a20)

In Vallas Latein lautet die Stelle:

hęc vero fieri oportet ex ipsius fabulę complexu ut ex iam ante pactis contingat aut necessario aut ut equum est ita factum esse. differt namque plurimum quod fit hęc ipsa ob hęc ipsa: aut post hęc ipsa.⁶⁴

Hierin liegt der Schlüssel, wie es auch der Malerei gelingen könnte, ihr erstes Ziel in der Darstellung von Handlung zu finden. Das Gemeinte verdeutlicht die Ekphrase eines heute verschollenen Kartons Leonardos zum Thema der *Anna selbdritt*, die Fra Pietro da Novellara, seit 1499 Generalvikar der Kongregation der Karmeliten und nachmals Prior des Mantuaner Karmeliter-Konvents, in einem Brief am 3. April 1501 aus Florenz an Isabella d'Este nach Mantua mitteilte:

À facto solo, dopoi che è ad Firenci, uno schizo in uno cartone: finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello, et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolabile) che significa la passione. Santa Anna, alquanto levandose da sedere, pare che voglia retener la figliola che non spica el bambino da lo agnellino, che forse vole figurare la chiesa che non vorebbe fussi impedita la passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale ma stano in piccolo cartone, perchè tutte o sedeno o stano curve, et una stae alquanto dinanti ad l'altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non è finito.⁶⁵

⁶⁴ Ibidem, fol. 98 recto. Meine Übersetzung: „Diese Veränderung muß aus dem Komplex der Fabel selbst erwachsen, so daß sie sich notwendig oder wahrscheinlich aus dem zuvor Geschehenen ergibt. Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob etwas lediglich zeitlich nach einem Ereignis oder aufgrund eines Ereignisses geschieht.“

⁶⁵ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, serie E, XXVIII, 3, busta 1103, f. 272, 3 aprile 1501; hier zitiert nach Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 134–

Die Beschreibung beginnt mit dem Kind und endet mit der Figur Annas. In Lokalisierung, Richtung, Haltung und Gestik der Figuren erkennt Fra Pietro die Kon-Sequenz der Handlungen: Jede folgt auf die andere nicht eigentlich zeitlich (die Simultaneität der Bildgegenstände bleibt unberührt), sondern dem Grunde nach. Und nur an diese Evidenz der Handlung, *sensus historicus*, die herzustellen ganz in die Zuständigkeit des Künstlers fällt, schließt der gelehrte Theologe vorsichtig einen denkbaren und würdigen *sensus figurativus* an – „[...] forse vole figurare la chiesa [...]“.⁶⁶

Der Brief ist das bislang früheste Zeugnis, daß Leonardo an diesem Thema arbeitete.⁶⁷ Seit Anton Springers *Leonardofragen* (1889) glaubten viele, darin die Komposition des nachmaligen Gemäldes⁶⁸ zu erkennen, das Leonardo unfertig wie die bekannte *Monalisa* nach Frankreich mitnahm, unter der Voraussetzung, daß „verso la man sinistra“ nicht vom Betrachter aus gesehen, sondern auf die linke Hand der dargestellten Figuren bezogen sei.⁶⁹ Doch paßt die Beschreibung „pare che lo stringa“ nicht zu dem Gemälde im Louvre. Denn dort hält das Kind das Lamm, statt es zu umarmen, an den Ohren fest

136, Nr. 150. Meine Übersetzung: „Seit er (Leonardo) in Florenz ist, hat er nur einen zeichnerischen Entwurf auf einem Karton angefertigt: er zeigt einen etwa einjährigen Christus als kleines Kind, das beinahe den Armen der Mutter entgleitet, nach einem Lamm greift und es zu umarmen scheint. Die Mutter, fast im Begriff, sich vom Schoß der hl. Anna zu erheben, greift nach dem Kind, es von dem kleinen Lamm fortzuziehen, einem Opfertier, das die Passion bedeutet. Sankt Anna erhebt sich etwas aus der sitzenden Lage, als wolle sie die Tochter davon abhalten, das Kind von dem Lamm fortzuziehen. Was vielleicht die Kirche darstellen soll, die nicht will, daß die Passion verhindert würde. Und diese Figuren sind lebensgroß, aber befinden sich auf einem kleinen Karton, denn alle sitzen oder sind gebeugt und eine befindet sich nach links vor der anderen. Und dieser Entwurf ist noch nicht fertig.“

⁶⁶ Die Figur der hl. Anna als die Personifikation der *Kirche (ecclesia)* zu apostrophieren, tritt hier an die Stelle der üblichen *Maria-Ecclesia*-Auslegung. T. Verdon, „La Sant'Anna Metterza. Riflessioni, domande, ipotesi“, in: *Gli Uffizi: Studi e Ricerche* 1984, 5, S. 33–58: 50, versteht Fra Pietros Deutung indessen vor dem Hintergrund der Verehrung Annas als der Schutzheiligen von Florenz. Zum Annen-Kult bei den Karmeliten vgl. M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven–London 1999, S. 67–68 und 168–172.

⁶⁷ Siehe – ansonsten von meiner Kommentierung abweichend – Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 74–76 und 77–78, Nr. 17.

⁶⁸ Paris, Louvre, Öl auf Pappelholz, 1,68 × 1,29 cm (Originalmaße der Tafel: 1,675 × 1,12 cm); vgl. Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 205–208, Nr. 66.

⁶⁹ Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006) ..., S. 213: „If Fra Pietro meant towards *his* left, this would not correspond to the painting, but he may have been thinking in terms of the left hands of the figures themselves, a not uncommon form of description.“ Ebenso argumentiert zuletzt E. Villata, „La Sant'Anna di Leonardo tra iconografi, documenti e stile“, in: *Iconographica. Studies in the history of images* 2015, 14, S. 153–167: 156–157.

und ist im Begriff, sich auf dem lagernden Tier wie ein Reiter niederzulassen. Das sah auch der Goldschmied und Dichter Girolamo Pandolfi, genannt Casio de' Medici, im Titel seines 1528 publizierten Sonetts so – „la Modonna [...] che non volea il Figlio scendessi sopra un Agnello“⁷⁰, welcher den Unterschied zu der von Fra Pietro beschriebenen Komposition verdeutlicht und zugleich dessen Wortlaut und figurativer Deutung so nahe kommt, daß der Dichter oder Fra Pietro in seinem Brief vielleicht nur wiederholten, wie andere oder Leonardo selbst bereits über seine Bilderfindung redeten.

Unter allen Varianten und Entwicklungsstufen Leonardos zum Thema erfüllt nur die kleine Skizze⁷¹ (Abb. 6) im Louvre alle Bedingungen aus Fra Pietros Beschreibung.⁷² Die Figuren sind von rechts hinten nach links vorne versetzt angeordnet. Links am Rand erscheint schemenhaft das Tier in der Umarmung des Kindes. An dessen linker Schulter bemerken wir die linke Hand der Mutter, die das Kind in seiner Bewegung hemmt, woraufhin es anscheinend seinen Blick zu ihr zurückwendet. Fra Pietro schreibt, wie oben zitiert: „La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino [...]“ Links neben dem Kopf Marias erscheint wiederum an deren Schulter die rechte Hand Annas, ihre Tochter mit gleichartigem Gestus von deren Tun abzuhalten. Genetische Betrachtung erkennt in Leonardos früherer *Madonna mit dem Kind und Katze*⁷³ den Nukleus der Louvre-Skizze, den Drang des quergelagerten Kindes, das Tier – dort

⁷⁰ Das Sonett mit dem Titel „Per s. Anna che dipinse L. Vinci, che tenea la M. in braccio, che non uolea il Figlio scēdessi sopra un Agnello“ ist abgedruckt als „So[netto]. cxliiii“ in der Papst Clemens VII. gewidmeten Sammlung geistlicher Dichtungen: Girolamo Pandolfi, *Libro de Fasti Giorni Sacri, de liquali si fa mentione in capitoli XLV. Canzoni VII. Sonetti CLXXV. & Madrigaletti XII. Per il mag. Hieronimo Casio de Medici* [...]. *Lo anno del giubileo M.D.C.XXV*, Bologna: per Benedetto de Hettor libraro, 1528, fol. 70 recto: „[...] La madre lo ritien, che non uoria / Veder del Figlio e di se stessa e danni. / Santa Anna, come quella che sapeua / Giesu uestir de lhuman Znostru uelo / Per Cancellar il fal di Adam, e di Eua, / Dice a sua figlia con pietoso zelo, / Di ritirarlo il pensier suo ne lieua, / Che gli è ordinato il suo immolar dal Cielo.“; auch in Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 290–292, Nr. 336; Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 327, Nr. 120.

⁷¹ Paris, Louvre, Inv. RF 460, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4 × 12,8 cm; vgl. F. Viatte, in: F. Viatte und V. Forcione (Hg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst.-Kat. Paris 2003, S. 253–254, Nr. 83; Delieuvin, *La „Sainte Anne“ ...*, S. 66–67, Nr. 12.

⁷² Boesten-Stengel, *Verdeckte Linien...*, S.13–18.

⁷³ Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 421E recto und verso, *Maria mit dem Jesuskind und Katze*, Feder in Braun, etwas laviert, Griffelritzungen, recto auf hellgrau grundiertem Papier, 12,7 × 11 cm; vgl. A. De Marchi, in: Petrioli Tofani, *Il disegno fiorentino...*, S. 147–148, Nr. 7.3.



Abb. 6. Leonardo da Vinci, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4 × 12,8 cm, Paris, Louvre, Inv. RF 460. Bild: Delieuvin 2012, S. 67

eine Katze – zu umarmen, und die Mutter, die besorgt das Kind zu bändigen sucht, welches den Druck ihrer Hand spürend, den Kopf umwendet, um in einen stummen Dialog mit ihrem Blick einzutreten. Die Louvre-Skizze erweitert die Gruppe um die Figur *Annas*. Wie schon im traditionellen Schema der *Anna selbdritt* das Kind auf dem Schoß der Mutter und diese wiederum auf dem Schoß ihrer Mutter Anna sitzen, so verdoppelt die Komposition nun die Anzeichen von Drang und Hemmung.⁷⁴ Sie bildet die Voraussetzung für die Schritte auf dem Blatt⁷⁵ im British Museum, deren wesentliches Resultate

⁷⁴ Den stummen Dialog der Gesten und Blicke erkennt Fra Pietro auch in Leonardos kleinem Gemälde verwandter Thematik für „uno Roberteto favorito del Re de Francia“, von dem er in einem folgenden Brief an Isabella d’Este vom 14. April 1501, New York, Privatsammlung, berichtet: „El quadretino che fa è una Madona che sede como se volesse inaspere fusi, el Bambino posto el piede nel canestrino dei fusi, e ha preso l’aspo e mira attentamente que’ quattro raggi che sono in forma di Croce. E como desideroso d’essa Croce ride et tienla salda, non la volendo cedere a la Mama che pare gela volia torre.“ Zitiert nach Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 136, Nr. 151.

⁷⁵ London, British Museum, Inv. 1875-6-12-17 recto, *Skizze für Anna selbdritt mit Johannesknabe und Lamm*, Feder in Braun, grau laviert, über schwarzem Stift, in der Hauptskizze etwas Weißhöhung, Griffelspuren, 26,6 × 20 cm, beschriftet, Feder in Braun, in Rechtsnachlinks-Schrift, nahe am rechten Blattrand: „pagol data vechia p[er]/ vedere le machie de/ lle pietre tedessece“; unten links: „fa co[n]che dove lac[qu]a“; verso: *Kopf eines Mannes im Profil*, schwarzer Stift, Spuren von zerstäubter Zeichenkohle des Pausverfahrens. Vgl. A. E. Popham, in: A. E. Popham und P. Pouncey (Hg.), *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, Catalogue*, London 1950, S. 65–69, Nr. 108; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 525–528, Nr. 96.

Die in mehreren Schichten mit schwarzem Stift und Feder entwickelte Hauptskizze (oben) begann offenbar mit einer seitenverkehrten, maßgleichen Wiederholung der Komposition aus der Louvre-Skizze. Ferner sind zwei aufeinander folgende Positionen und Haltungen des Jesuskindes zu erkennen. Die erste (weiter rechts angesiedelt) zeigt rechts neben seinem Kopf die Kürzel eine frontalen Tierkopfes mit Ohren (Lamm), dessen weitere Ausarbeitung unterblieb. Die nachfolgenden Teilskizzen (unten) markieren den Motivwechsel. An die Stelle des Tieres tritt der Johannesknabe, an die Stelle der Umarmung des Tieres der Segensgestus. Möglich ist auch, daß Leonardo vorübergehend erwog, Lamm und Johannesknabe zugleich darzustellen. Vasari wenigstens, gestützt auf unbekannte Quellen, berichtet von einem Karton Leonardos, den er nach seiner Rückkehr in Florenz ausgearbeitet und den das Publikum sehr bewundert habe, worin neben der *Anna selbdritt*-Gruppe sowohl der Johannesknabe als auch das Lamm zu sehen gewesen sei: „Finalmente fece vn cartone dentroui vna Nostra Dōna, & vna S. Anna, con vn Cristo; [...]. [...] vn S. Giouanni piccol fanciullo, che si andaua trastullando con vn pecorino [...]. Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in Francia.“ Vasari, *LE VITE DE’ PIV ECCELLENTI...*, Bd. 2, S. 8.

im Karton⁷⁶ der Londoner National Gallery und andererseits in der kleinen Skizze⁷⁷ in Venedig wiederzuerkennen sind. Letztere geht von den Nebenskizzen des British Museum-Blattes aus, in denen das Kind nicht mehr auf dem Schoß der Mutter quer lagert, sondern aufrecht sitzt und sich zu dem Johannesknaben vorbeugt. An dessen Stelle erscheint in der venezianischen Skizze das auf dem Boden lagernde Lamm. In der gemalten Version, die Leonardo mit nach Frankreich nahm, hat das wenigstens einige Monate ältere Kind seine frühere Position verlassen, entgleitet den Händen der Mutter, um das Tier in Besitz zu nehmen.

Am 17. Juni 1500 erhielt Filippino Lippi den Auftrag⁷⁸, das große Altarblatt für den neuen Ratssaal der Florentiner Republik anzufertigen. Vasari berichtet, daß der Maler bis zu seinem Tod 1504 nur den gezeichneten Entwurf für Bild und Rahmen, 'il disegno d'un'altra tauola grande con l'ornamento'⁷⁹, gefertigt habe. Der Maler Fra Bartolomeo übernahm 1510 die liegegebliebene Aufgabe und hörte bereits 1512 auf, an dem Tafelgemälde zu arbeiten, das nur bis zur Helldunkeluntermalung aller Figuren gediehen war und dennoch oder deswegen schon bald von der Nachwelt sehr bewundert wurde.⁸⁰ Zu sehen ist es heute im Florentiner Museo di San Marco: Den Mittelgrund und zugleich die Mitte nehmen die *Anna selbdritt mit Johannesknabe* ein, umgeben von nachgeordneten Schutzheiligen der Republik. Edoardo Villata fällt auf, daß Fra Bartolomeos Maßen der zentralen Gruppe genau die des Londoner Kartons entsprechen, so als habe Leonardo ihn für denselben Ort konzipiert unter der Voraussetzung, daß die Komposition in dem notwendig größeren Format des Altarbildes noch um weitere Figuren zu ergänzen gewesen wäre.⁸¹ Sollte sich Leonardo einst mit einem eigenen Entwurf zum Thema der Florentiner Öffentlichkeit für empfohlen haben,

⁷⁶ London, National Gallery, Inv. 6337, *Karton für Anna selbdritt*, Zeichenkohle, schwarze Kreide, gehöht mit weißer Kreide, auf leicht braun gefärbtem Papier, 141,5 × 106 cm.

⁷⁷ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 230, *Skizze für Anna selbdritt mit Lamm*, Feder und zwei Farbtöne brauner Tinte, über schwarzem Stift (Metallstift?), 12,2 × 10 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 112–113, Nr. 14; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 520–524, Nr. 95.

⁷⁸ A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1935, doc. XXVI.

⁷⁹ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 496.

⁸⁰ *Ibidem*, Bd. 2, S. 41: „Gli fu da Piero Soderini allogata la tauola della sala del consiglio, che di chiaro oscuro da lui disegnata ridusse in maniera ch'era per farsi honore grandissimo. [...] Così imperfetta: nella quale sono tutti e protettori della città di Fiorenza: E que santi che nel giorno loro la città ha hauute le sue vittorie dou'è il ritratto d'esso fra Bartolomeo fattosi in uno specchio.“ Siehe auch S. Padovani (Hg.), *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Venezia 1996, S. 99–103, Nr. 21.

⁸¹ Vgl. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 160–163.

bevor er den Zuschlag für das Wandbild der *Schlacht bei Anghiari* im selben Saal erhielt?

Bemerkenswerterweise scheint der italienische Ausdruck *schiz[z]o* in der Bedeutung von *zeichnerischer Entwurf* erstmals durch die zitierte Ekphrase Fra Pietros belegt. Er findet sich dann auch bei Leonardo.⁸² Erst später sollte Giorgio Vasari *schizzi*, *disegni* und *cartoni* als drei Schritte und Ausarbeitungsgrade des zeichnerischen Entwurfs unterscheiden und den Begriff wenn nicht unmittelbar aus dem schon früher belegten italienischen Verb *schizzare* mit seiner Bedeutung (*ver-*)*spritzen* (*von Flüssigkeiten*), so doch aus dessen Effekt herleiten, dem Fleck – „fatti in forma di vna machia“.⁸³ Tatsächlich teilt uns Fra Pietro nicht mit, welchen Ausarbeitungsgrad jener „schizo in uno cartone“ Leonardos zeigte, sondern nur, daß er noch nicht fertig gewesen sei. Bleibt zum Verständnis dieses alten, aber neu verwendeten Wortes die gelehrte Laut- und Gedankenverbindung zu dem griechischen ἐπισκιάζειν (aus σκιά – *Schatten*, *Schemen*), analog zu dem lateinischen *adumbrare* (*schemenhaft*, *in Umrisen andeuten*, *zeichnerisch entwerfen*, aus *umbra*, *Schatten*), womit immerhin das *Vokabular der Crusca* in seiner vierten Auflage (1729–1738) den Bedeutungsumfang von *schizzare* in der Kunst angibt.⁸⁴

⁸² Leonardo verzeichnet 1504 unter seinen Büchern „un libro di chavalli schizzati pel cartone“ – Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 297; A. Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari, Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987, S. 256–257, glaubt an dem Ausdruck „pel cartone“ zu erkennen, daß die gezeichneten Pferde für den Karton der Anghiarschlacht bestimmt gewesen seien.

⁸³ Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 46: „Gli schizzi [...] chiamiamo noi vna prima sorte di disegni, che si fanno per trouare il modo delle attitudini, & il primo componimento dell' opra. Et sono fatti in forma di vna machia, e accennati solamente da noi in vna sola bozza del tutto. Et perche dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna, ò cō altro disegnatoio, ò carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli souuene perciò si chiamano schizzi“.

⁸⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Bd. 4, Firenze 1735, S. 389: „§. II. *Schizzare*, in signific. att. è anche termine di pittura, e vale *Disegnare alla grossa*. Lat. *leviter deformare*, *prima ducere lineamenta*, *adumbrare*. Gr. ἐπισκιάζειν.“ Schon die frühen italienischen Philologen fanden es offenbar unbefriedigend, den Ausdruck *schizzo* in seiner Kunstverwendung allein aus dem italienischen *schizzare* abzuleiten. Ottavio Ferrari, *Origines linguae Italicae*, Padova 1676, S. 267, verweist auf lateinisch *schedium* (Stegreifgedicht), entsprechend lateinisch *schedius* (in der Eile, leichthin), vielleicht nach griechisch σχέδιος (eilig, flüchtig). So kommentieren noch moderne Wörterbücher, z.B. P. Robert (Hg.), *Dictionnaire [...] de la langue française*, Paris 1973 (Le petit Robert), S. 620, zu *esquisse* (italienisch *schizzo*), abgeleitet von lateinisch *schedium*.

GENETISCHE KRITIK DER SKIZZEN: DIE ZEICHNERISCHE WENDE IM DARGESTELLTEN GESCHEHEN

Die beiden Blätter Inv. 215 (Abb. 3) und Inv. 216 (Abb. 4) der Gallerie dell'Accademia in Venedig enthalten Vorstufen der schließlich im Karton ausgearbeiteten *Lotta per lo standardo*. Sie wurden in der modernen Leonardo-Literatur stets als Abfolge verstanden, so als ereigne sich von dem einen auf das andere Blatt der vielleicht wichtigste Schritt hin zu der schließlich durch die Kopien bekannten Komposition⁸⁵ – indem der Zeichner den Reiterkampf verdichtete⁸⁶, den nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* samt Pferd umdrehte und die Komposition fast symmetrisch auf ein Zentrum hin ordnete. Die wertvollen Einzelbeobachtungen aus den Skizzen änderten jedoch nichts an den Meinungen über die vermeintlich beabsichtigte Handlung oder historische Identität der dargestellten Figuren, die man bereits aus den Kopien von fremder Hand gewonnen zu haben glaubte.⁸⁷ Worin genau besteht das Handeln der auf beiden Blättern dargestellten Figuren und worin das des Zeichners?

⁸⁵ Vgl. Neufeld, *Leonardo da Vinci's Battle...*, S. 173–174.

⁸⁶ Zum Beispiel Kemp, *Leonardo da Vinci (2006)...*, S. 234: „As the forms emerged from the maelstrom of swirling lines, some by design and some my spontaneous accident, so he [Leonardo] progressively condensed his image, locking the percussive forces together in an ever more concentrated implosion. The two horses on the left of the drawing were transformed into one, and the right hand horseman was drawn more closely into the engagement. This tightening of the compositional knot eliminated the fallen horse and his threatened rider, leaving room only for the strikingly foreshortened pair of fighting soldiers below the horses' bodies.“

⁸⁷ Siehe zum Beispiel C. Echinger-Maurach, „*Virtute vincere*. Leonardos und Michelangelos *Schlachtenbilder* im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio“, in: T. Weigel und J. Poeschke (Hg.), *Leitbild Tugend. Die Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster 2013, S. 255–294: 279–280: „Leonardo zwingt das dynamische Geschehen unter sein Gesetz von Symmetrie und Hierarchie, auch wenn der ‚Held‘ in der Mitte [...] den Kampf nicht gewinnen, sondern verlieren wird: Er ist der Kapitän der Mailänder der seine Fahne nicht retten kann.“ Sowie S. 281: „Leonardo rückt die drei Hauptreiter eng aneinander und läßt den eigentlich Fliehenden in der Mitte (unseren ‚Helden‘) nun plötzlich in die Gegenrichtung auf die Verfolger zusprennen. Sein Pferd verhakt sich mit den Vorderläufen des angreifenden Pferdes, beide Rösser verbeißen sich überdies ineinander; dadurch wird der Pferdekopf rechts außen nach vorne gebogen. Auf den ersten Blick scheint es, als gewönne nur auf Kosten der Logik die Endkomposition Gestalt, indem ein Fliehender plötzlich wieder die Richtung wechselt und zum Angriff übergeht. Allerdings erreichen dadurch Karton und Fresko solche Schlagkraft, daß man diese Unlogik bisher übergangen hat.“

Es geht zunächst um das Reitergefecht auf Blatt Inv. 215 oben. Überschnidungen, Körper- und Umraumschraffen erzeugen eine Perspektive mit hochliegendem Horizont und Aufsicht des Bodens unter den Hufen der Pferde sowie ein optisches Relief mit bestimmter Beleuchtung von rechts. Alle Pferde weisen in der Bewegungsrichtung von rechts nach links. Natürlich ist das keine vollständige Beschreibung der Skizze. Unten und bildräumlich im Vordergrund ist noch ein samt Pferd gestürzter Reiter zu erkennen, über den sich ein Fußsoldat hermacht. Der Reiter oben in der Mitte wendet sich gegen die Richtung seines Ritts zurück und schwingt einen Säbel, als gelte es, einen Verfolger abzuwehren. Bei allen noch ausstehenden Wandlungen ist hier bereits *Vasaris Soldat mit dem roten Barett* zu erkennen. Die gewaltsame Bewegung mit ihrem Richtungscontrast ebenso wie das Motiv des stürzenden Pferdes und Reiters sind dem Repertoire der Relieffronten kaiserzeitlicher Sarkophage entlehnt, die Schlachten siegreicher Römer gegen unterliegende Barbaren darstellen⁸⁸, und kommen auch in dem Florentiner Bronzerelief (Abb. 7) *all' antica* einer *Reiterschlacht* vor, das erstmals 1492 im Florentiner Palazzo Medici *in via larga* nachgewiesen ist und Vasari dem Schüler und Erben Donatellos Bertoldo di Giovanni (1420–1491) zuschreibt.⁸⁹ Anders als in den antiken Vorbildern unterscheidet Bertoldo nicht nach Kostüm und Habitus Römer und Barbaren. Doch gibt es auch bei ihm eine klare Verteilung der Rollen. Von links stürmen Berittene heran, die Angegriffenen wehren sich, unterliegen oder entweichen

⁸⁸ Zum Beispiel die Front des großen *Sarkophags Ludovisi* (um 260 n. Chr.), Roma, Museo Nazionale Romano, Inv. 8574.

⁸⁹ Bertoldo di Giovanni, *Reiterschlacht*, Bronzerelief, 45 × 99 cm, Firenze, Bargello, Museo nazionale, Inv. Bronzi (1879) 258. Nach dem Vorbild römischer Schlachtensarkophage komponiert, u. a. nach dem (heute auf wenige Reste reduzierten) Relief des Sarkophags *Inv. C 21 est* im Camposanto in Pisa. Auch die Figuren der Viktorien und Gefangenen an den Ecken folgen diesen Mustern. Das Relief ist ohne Angabe des Künstlers 1492 im Inventar des Palazzo Medici in Via Larga über dem Kamin der *Saletta* neben der *Sala Grande* verzeichnet als „Una storia di bronzo sopra il chamino die piu chavagli ignudi, cioe una battaglia“ und den gleichen Maßen. Vgl. E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888, S. 84. Vasari, *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI...*, Bd. 1, S. 336, nennt unter den Schülern Donatellos an erster Stelle „Bertoldo scultore Fiorentino, che l'imitò assai, come si puo vedere in vna battaglia in bronzo, d'huomini a cuallo, molto bella, la quale è hoggi in guardaroba del S. Duca Cosimo.“ Vgl. M. Lisner, „Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1980, 24, S. 299–344; J. D. Draper, *Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household*, Columbia (Mo.) 1992; J. D. Draper, in: K. Weil-Garris Brandt und C. Acidini Luchinat (Hg.), *Giovinezza di Michelangelo*, Ausst.-Kat. Firenze, Firenze–Milano 1999, S. 258–264, Nr. 8.



Abb. 7. Bertoldo di Giovanni, *Reiterschlacht*, Bronzerelief, 45 × 99 cm, Firenze, Bargello, Museo nazionale, Inv. Bronzi (1879) 258. Bild: eigene Aufnahme

nach rechts. Bertoldos Antikenfiktion hilft, die erste Anlage der Komposition bei Leonardo zu erkennen, eine gleichartige Verfolgungsjagd, lediglich in entgegengesetzter Richtung von rechts nach links. Rechts erkennen wir in dem Reiter, der mit seiner Lanze auf den einen zielt, der sich in seinem Abwehrgestus zurückwendet, einen Verfolger. Vasari nennt die ausgearbeitete Szene eine *fuga*, welches lateinische und italienisch unveränderte Wort das überstürzte Flihen und Entweichen vor einer Bedrohung und nur im übertragenen Sinn rasches Dahineilen meint.

Auf den ersten Blick haben drei Reiter Lanzen mit flutternden Wimpeln. Der eine, ganz links in leichten Strichen angedeutet, scheint sich am raschesten zu entfernen. Er kommt noch in der Skizze Inv. 216 vor, nicht aber in dem durch fremde Kopien bekannten Resultat. Die beiden anderen Reiter rechts und links sind von größerer Dichte. Der linke zeigt eine Oberfläche, die der Zeichner über die erste Anlage der Figur legte. Zuerst wurde hier ein wie seine Nachbarn nach links fliehender Reiter skizziert. In der Überarbeitung wurde daraus ein Verfolger, aber so als sähen wir in ihm nicht den Anfang eines Lanzenangriffs (wie bei dem Reiter rechts), sondern sein Resultat. Alles was dazugehört, die Lanze, die verdrehte Pose des Lanzenreiters, alles trug der Zeichner *ad hoc* in den erstskizzierten Reiter ein, mit schwarzem Stift über Feder, mit Feder über schwarzem Stift. Die vorhergehende Angriffsposition des Reiters ist indessen als ungetilgte Alternative rechts in der Skizze stehen geblieben. Die beiden Reiter mit Lanzen und Wimpeln vorne links und rechts sind zeichnerisch und in der dargestellten Handlung aufeinander folgende Positionen, Posen und Gesten des einen Protagonisten.

Die Lanze zielte auf den *Soldaten mit dem roten Barett* und glitt wohl zu dessen linker Seite hin vorbei. Der Angegriffene bekam im selben Moment den Schaft der Lanze mit seiner linken Hand (bei angewinkeltem Arm) zu fassen. Nur so ist mit Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der *Poetik* zu folgern, daß er ihn schließlich, wie in den Kopien des Resultats zu sehen, mit der Hand von unten umklammert. Da der angreifende Reiter den Schwung seines Pferdes nicht mehr aufhalten konnte, gelangte dessen Lanze durch Drehung um diesen Punkt (vom Betrachter aus gesehen im Uhrzeigersinn) in genau die vom Zeichner entworfene Position. Der Schaft der Lanze biegt sich über seinen Rücken. Mit dem Zugriff seiner linken Hand versucht er zu verhindern, daß sie ihm vollends entglitte. Als *causa efficiens* der gewaltsam verdrehten Pose des Reiters kommt nur die Intervention des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* in Betracht.

Nachdem der Zeichner aus dem ersten Angreifer rechts dessen fortgeschrittene Lage und Niederlage links generiert hatte, war es dem Blatt Inv. 216 aufgegeben, diese fast schon fertig zu übernehmen und durch Anpassungen des Übrigen zu vollenden. Er dreht das Pferd des *alten Soldaten* um und bringt es in Kollision mit einem neu von rechts nahe herangerückten Verfolger, zu dessen Bewaffnung nicht mehr die Lanze, sondern ein kurzer Speer gehört. Das Pferd des *alten Soldaten* demonstriert dabei seine Überlegenheit, sofern es sich mit den Vorderhänden auf die des rechten Pferdes fallen läßt, um es mit seinem ganzen Gewicht niederzuzwingen.⁹⁰

Ein Fußsoldat richtet seine Hellebarde gegen den *Soldaten mit dem roten Barett*. Der Zeichner verdeutlichte ihn in einer vereinzelt, leicht größer proportionierten Figur rechts unten auf demselben Blatt und erkannte zugleich, daß für den aufrecht kämpfenden Soldaten in der durch den Zusammenprall und die Verknotung der drei Reiter verdichteten Szene kein Platz mehr bliebe. Er ersetzte ihn durch den kompakten Zweikampf am Boden, den er auf einem

⁹⁰ Anders als Kenneth Clark finde ich hier keine Anzeichen, daß Leonardo den nachmals berühmten römischen Sarkophag mit dem Relief des *Phaeton-Sturzes* wahrgenommen hätte, der in Trastevere aufgefunden, um 1500 bei der Kirche *S. Maria in Aracoeli* zu sehen war und später in den Florentiner Uffizien gelangte. Das Motiv der im Kampf kollidierenden Reiter und Pferde entwickelte Leonardo in Varianten auf einem Skizzenblatt in Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12338, *Skizzen für Berittene und Fußsoldaten*, Zeichenkohle, 21,5 × 38,5 cm; vgl. K. Clark und C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. durchgesehene Aufl., 3 Bde. London–New York 1968, Bd. 1, S. 33–34; K. Clark, „Leonardo and the Antique“, in: C. D. O'Malley (Hg.), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Los Angeles 1969, S. 1–34: 14–16.

weiteren Blatt⁹¹ separat studierte und der so auch in der Kopie der Florentiner Uffizien (Abb. 1) zu erkennen ist.

Der Aktionsraum der Figuren beschäftigte den Zeichner auch im folgenden – immer noch auf dem Blatt Inv. 216: Nachdem er die neue Kollision der beiden Reiter und Pferde und den schon bekannten verdrehten Reiter links zusammengefügt hatte, suchte er mit zusätzlichen Federstrichen zu erkunden, ob und wie der herangerückte Reiter von rechts den bereits durch den *Soldaten mit dem roten Barett* festgehaltenen Schaft der Lanze seinerseits ergreifen könnte.⁹² Die Striche, welche den ausgestreckten linken Arm des rechten Reiters erproben, verdeutlichen jedoch, daß der Abstand, bei natürlicher Proportionierung des Arms, nicht plausibel zu überbrücken wäre.

Erst jetzt ließ Leonardo Seite an Seite mit ihm und in gleicher Richtung einen weiteren Reiter auftauchen. In der Kopie der Florentiner Uffizien ist er leicht zu lokalisieren. Dort ziert ein geflügelter Drache seinen Helm. Eine kleine Skizze⁹³ (Abb. 5) in Budapest gilt der Leonardo-Literatur bisher als eine *erste Idee* zu dem Reiter von rechts in Blatt Inv. 216 – immer unter der Voraussetzung, daß er nach dem Lanzenschaft griffe und so auch im schließlichen Bild zu sehen gewesen sein sollte.⁹⁴ Tatsächlich verdeutlicht sie die Haltung und Handlung des zuletzt hinzukommenden Reiters, der dann, an entsprechender Stelle in den Reiterkampf eingefügt, durch den vorderen rechten Reiter teilweise verdeckt erscheint. Die rechte Hand des Skizzierten ist zu einem Waffenhieb erhoben, mit der Linken greift er nach dem Schaft der umkämpften Lanze, der seine linke Schulter und den Nacken streift, so als handele es sich um einen äußersten Versuch, noch zu verhindern, daß der *Soldat mit dem roten Barett* sie vollends erbeute.⁹⁵

⁹¹ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 214, *Skizzen für eine Gruppe von zwei miteinander kämpfenden Männern*, Feder in Braun, Metallstift (zu Beginn der beiden oberen Skizzen), auf vergilbtem weißen Papier, 8,7 × 15,2 cm; vgl. Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, S. 118, Nr. 18.

⁹² Das erkennt Echinger-Maurach, *Virtute vincere...*, S. 283–284.

⁹³ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 verso: *Studie für einen behelmteten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem, weißen Papier, 22,7 × 18,6 cm; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

⁹⁴ Nepi Scire, in: Nepi Scirè und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 274, Nr. 35; Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–501.

⁹⁵ Richter, *The Literary Works* (1883)..., Bd. 1, S. 340: „[...] at the back of one of the drawings at Buda-Pesth there is the bust of a warrior carrying a spear on his left shoulder, holding up the left [...].“ Auch wenn er den Zusammenhang dieser Zeichnung mit der *Lotta per lo stendardo* nicht erkennt und den Gestus als ein Tragen und nicht als ein nach etwas Greifen versteht, sieht er den Stab doch richtig auf der linken Schulter – „on his left shoulder“. Auszuschließen ist nach der Budapester Studie, daß die linke Hand von rechts

Indem der Zeichner davon abließ, den Reiter rechts vorne mit einer Hand bis an die querliegende Lanze greifen zu lassen, war der Weg frei für eine Neujustierung dieser Figur. Sie vollzieht sich in einer Skizze auf einem in das Manuskript K des Institut de France eingebundenen Blatt.⁹⁶ Wir erkennen dort, wie ihr linkes Bein zunächst in lockeren Bögen, dann in Ober- und Unterschenkel ausdifferenzierender Artikulation ad hoc gefunden wird. Der linke Arm des weit vorgebeugten Reiters ist so an den Rumpf gelegt, als führe er zusätzlich mit seiner Linken und nicht nur mit der schwungvoll nach hinten ausholenden Rechten den Schaft einer Waffe, die dann in der Kopie der Florentiner Uffizien als auf den Kopf des *Soldaten mit dem roten Barett* gerichteter kurzer Speer wiederkehrt.⁹⁷

Unter den fremden Kopien kommt sie (Abb. 1), bei aller Lückenhaftigkeit und Unausgeführtigkeit, der durch Leonardo schrittweise entworfenen bildräumlichen Situation und Handlung am nächsten.⁹⁸ Will man aber wissen,

am Schaft der Lanzen-Standarte dem vorderen rechten Reiter gehören sollte, wie Pedretti, „Leonardo, 1505 e dopo“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 32, meint, oder daß der Schaft der Lanze vom Betrachter aus gesehen hinter dem Kopf des Reiters mit dem Schlangenhelm vorbeigehe, wie die in Pedrettis Text abgebildete Rekonstruktion es darstellt.

⁹⁶ Paris, Institut de France, Ms. K¹, fol. 14verso – 15recto, *Skizze für einen Reiter der Anghiarischlacht*, schwarzer Stift; vgl. Leonardo da Vinci, *Il manoscritto K. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1989; Pietro C. Marani, in: Viatte und Forcione, *Léonard de Vinci...*, S. 426–427, Nr. 151, mit Abbildung. Carlo Pedretti kommt das Verdienst zu, den Zusammenhang der Skizze in Manuskript K mit dem Reiter der Anghiarischlacht erkannt zu haben. Er meint indessen noch 2006, in Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 27–30, daß der von Leonardo in Ms. K formulierte Reiter dazu bestimmt gewesen wäre, nach dem querstehenden Lanzenschaft zu greifen. Das genau zeigt die Skizze aber nicht.

⁹⁷ Gewiß muß man die Manuskriptseite um etwa 12 Grad im Uhrzeigersinn drehen, um diejenige Orientierung zu erhalten, die der dann in die Komposition eingefügten Figur entspricht.

⁹⁸ Die für das Verständnis der Handlung so wichtige linke Hand des *Soldaten mit dem roten Barett* fehlt in den folgenden Kopien:

– Firenze, GDSU Inv. 14591F, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, braun laviert, 29 × 43 cm, beschrifte in Feder in der Position Innenseite des Rundschildes bei dem unten links kauernenden Soldaten: „1553“.

– Firenze, Sammlung Rucellai, Kopie nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, Feder in Braun, 28,5 × 42,7 cm.

Der Lanzenschaft reicht nur bis zu der Hand des Reiters von links in der Kopie der Florentiner Uffizien und in der sogenannten Tavola Doria, Tokyo, Fuji Art Museum.

Der Lanzenschaft reicht bis nahe an den Kopf des zuletzt hinzugekommenen Reiters in der Zeichnung Firenze, GDSU Inv. 14591F (siehe oben), in der Zeichnung der Sammlung Rucellai (siehe oben) sowie in dem Kupferstich des Lorenzo Zacchia mit Jahreszahl „1558“.

wie der Schaft der Standarte gemäß Leonardos Vorhaben fortzusetzen gewesen wäre, halte ich das Timbal-Gemälde für die beste Illustration (Abb. 2).⁹⁹ Wo Kunsthistoriker bisher einen Kampf zweier Mailänder links gegen zwei Florentiner rechts erblickten, ist nun im Lichte genetischer Kritik der Sieg des *alten Soldaten mit dem roten Barett* gegen wenigstens drei Angreifer zu erkennen. Den einen links hat er schon mit dessen eigener Lanze in die unkomfortable, ausweglose Lage gebracht. Mit der Wucht seines Pferdes kämpft er das des vorderen rechten Reiters nieder. Er schwingt den Säbel, um die Hand des zuletzt Hinzukommenden, der soeben nach dem Lanzenschaft greift, mit einem Hieb zu durchtrennen. Noch im Vordringen von rechts des Feindes sehen wir hier die Wende in der Schlacht, d.h. wer schließlich die Oberhand gewinnen wird. Die Wende von Unglück in Glück erzielte Leonardo zeichnerisch in kaum mehr als zwei Schritten, indem er zuerst einen der von links nach rechts stürmenden Angreifer so verdrehte und anschließend den *Soldaten mit dem roten Barett* samt Pferd in Gegenrichtung kehrte. Letzterer ist gewiß der Florentiner.

REKONSTRUKTION DES BEABSICHTIGTEN WANDBILDES

Bis hierhin beachtete Leonardo gleich Aristoteles' *Poetik* den Vorrang der Handlung vor den Charakteren. Die Gesichter der Protagonisten entwarf er offenbar erst, als die Zusammenstellung der Posen sowie ihre Position und

Der Schaft der Lanze scheint vom Betrachter aus gesehen hinter dem zuletzt hinzugekommenen Reiter vorbeizuführen in der Kopie: Firenze, Museo Horne, Inv. 6, Öl auf Leinwand, 154 × 212 cm. Vgl. A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 106–108, zu Nr. VII.1.1 bis o, sowie M. Seracini, in: *Ibidem*, S. 94–95.

Die von einigen ganz oder teilweise Peter Paul Rubens zugeschriebene Zeichnung Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20.271, nach Leonardos *Lotta per lo stendardo*, schwarzer Stift, weiße Kreide, Feder in Braun, 42,8 × 57,7 cm, zeigt die umkämpfte Lanzen-Standarte im Schaft abgeknickt oder zerbrochen, so als ginge es nur noch darum, die Spitze mit dem daran befestigten Wimpel zu erbeuten oder zu behalten. Zöllner, *Rubens Reworks Leonardo...*, S. 188, sieht den Lanzenschaft sogar an zwei Stellen zerbrechen: einmal für den Betrachter nur indirekt erkennbar auf dem Rücken des linken Reiters und zweitens eben da, wo die Louvre-Zeichnung es darstellt, und hielt das für ein originales, wenigstens zeitweise von Leonardo erwogenes Motiv. Tatsächlich dürfte der kreative Kopist eine nur mittelbare und lückenhafte Vorlage frei ergänzt oder eine so ergänzte bereits vorgefunden haben.

⁹⁹ Eine ganz andere Frage ist, welchen Zeugniswert wir dem Timbal-Gemälde darüber hinaus beimessen wollen. Den hochliegenden Bildhorizont und die einheitliche Beleuchtung konnte der Kopist ohne weiteres an Skizzen Leonardos abgelesen, die Farben aber nach eigenem Ermessen gewählt haben. Der Wimpel mit zwei Spitzen hat in seiner grünbraunen Farbe keine heraldische Spezifik.

Projektion im Bildraum feststanden. Erhalten sind die Studien von drei Gesichtern, die durch genaue Ansicht und Beleuchtung gekennzeichnet sind. Der jugendliche Kopf¹⁰⁰ (Abb. 8), der auf der Rückseite des Blatts der genannten Skizze (Abb. 5) erscheint, ist genau in dieser Ansicht für den vorderen rechten Reiter bestimmt. Dagegen weist die Skizze für den zuletzt hinzukommenden Reiters eine Projektion auf, die nur mit der des Alten im Profil nach links auf dem weiteren Blatt¹⁰¹ (Abb. 9) in Budapest übereinstimmt, wo er ganz bildräumlich mit dem aus gleicher Richtung beleuchteten Kopf des *Soldaten mit dem roten Barett* konfrontiert ist. Beide Gesichter sind offenbar nach derselben Physiognomie studiert und nur in Ansicht und Mimik soweit unterschieden, daß sie den in der Handlung entgegengesetzten Protagonisten verliehen werden konnten.

Ohne Leonardo auf das tatsächliche Aussehen einer historischen Person zu verpflichten, könnte man bei dem *alten Soldaten mit dem roten Barett* an den Florentiner Heerführer denken, der als Piergiampaolo Orsini im wirklichen Leben zum Zeitpunkt der Schlacht etwa 50 Jahre als war.¹⁰² Das rote Barett¹⁰³ genügte, um ihn im Bild gegenüber allen noch so prunkvoll und phantastisch Behelmten auszuzeichnen. Pisanellos Gedenkmedaille mit dem Porträt des Niccolò Piccinino, wo dieser eine ähnliche Kopfbedeckung trägt, ist hier nicht vorausgesetzt.¹⁰⁴

In Haltung, Gestus und dem wie zum Schrei geöffneten Mund wiederholt die Figur des *alten Soldaten* Antonios del Pollaiuolo *Herkules Kampf mit der vielköpfigen Hydra*, welche Komposition durch eine kleinformatige

¹⁰⁰ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 recto, *Studie für den Kopf eines Reiters in Leonardos Schlacht bei Anghiari*, Rötel, auf blaß ocker-rosa präpariertem Papier, 22,7 × 18,6 cm, verso: *Studie für einen behelmteten Reiter*, Rötel, auf unpräpariertem, weißen Papier; vgl. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 500–505, Nr. 90.

¹⁰¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1775, *Studie von zwei Köpfen*, schwarzer Stift, Spuren von Rötel links, 192 × 188 mm. Vgl. Bambach, *Leonardo da Vinci...*, S. 505–508, Nr. 91; Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 36–37.

¹⁰² Zu dem mit Grabmal, aber ohne Bildnis in S. Maria Novella beigesetzten Piergiampaolo Orsini siehe Falcioni, *Orsini...*

¹⁰³ Man vergleiche die elegante, in der Florentiner Malerei sehr verbreitete Art der Kopfbedeckung in Benozzo Gozzolis *Zug der hl. drei Könige* im Palazzo Medici-Riccardi, Paolo Uccellos und Andreas del Castagno gemalte Reiterstandbilder in der Florentiner Kathedrale sowie Andreas del Castagno *Farinata degli Uberti* im Zyklus der *Uomini e donne illustri* (1448), Firenze, Galleria degli Uffizi.

¹⁰⁴ Zu Pisanellos Medaille für Niccolò Piccinino (1441–1442), Bronze, Ø 9 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, siehe S. K. Scher, in: K. Christiansen und S. Weppelmann (Hg.), *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portraitkunst*, Berlin 2011, Nr. 97.



Abb. 8. Leonardo da Vinci *Studie für den Kopf eines Reiters*, Rötel, auf blaß ocker-rosa präpariertem Papier, 22,7 × 18,6 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1774 recto. Bild: Bambach 2003 (Anm. 40), S 501

Replik (Abb. 10) erhalten ist.¹⁰⁵ Es war eines von drei großen Leinwandgemälden der *Taten des Herkules*, die 1492 im *Palazzo Medici in Via Larga* als „del Pollaiuolo“¹⁰⁶ verzeichnet und 1495 nach der Vertreibung der Medici mit anderen Kunstgegenständen gleich Trophäen in den *Palazzo Vecchio* verbracht worden waren. Unter dessen Sehenswürdigkeiten nennt der 1510 gedruckte *Memoriale* des Francesco degli Albertini in der alten *Sala del Consiglio* die Ta-

¹⁰⁵ Antonio del Pollaiuolo (zugeschrieben), *Herkules und Hydra* (um 1475), Tempera auf Holz, 17 × 12 cm, Firenze, Uffizi, Inv. 8268.

¹⁰⁶ Müntz, *Les collections...*, S. 61–62.



Abb. 9. Leonardo da Vinci, *Studie vom zwei Köpfen*, schwarzer Stift, Spuren von Röteln, 19,2 × 18,8 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1775. Bild: Bam-bach 2003 (Anm. 40), S. 506

ten des Herkules, „li tre quadri grandi di Hercole in tela del Varrocchio“, um kaum eine Zeile später im großen neuen Ratssaal „li cavalli di Leonar. Vinci, et li disegni di Michelangelo“, Pferde Leonardos und Zeichnungen Michelangelos, zu betrachten.¹⁰⁷ Es ist keine abwegige Verwechslung, daß Albertini die drei *Herkulestaten* Leonardos Lehrer Andrea del Verrocchio zuschreibt. Leonardo selbst, als er seine *Battaglia d'Anghiari* entwarf, dürfte insbesondere das *Herkules und Hydra*-Gemälde im Sinn gehabt haben. Antikisierend und heroisch sind darin die Weise, mit beiden Armen zu kämpfen, zum Hieb

¹⁰⁷ F. Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della Città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze 1863, S. 15; Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti...*, S. 239–240, Nr. 277.

auszuholenden und nach vorne zuzupacken, und der Ausfallschritt, das eine Bein gestreckt, das andere gebeugt.

Eine Zeichnung des Ashmolean Museum in Oxford zeigt in schwarzem Stift auf blaugrauem Papier den Kopf des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett*.¹⁰⁸ Es ist eine von Leonardo veranlaßte oder selbst angefertigte Pause nach dem originalen Karton, ein sogenannter Hilfskarton, von dem aus die Umrisse wiederum auf den vorgesehenen Bildträger, die Wand, übertragen wurden. Die groben Striche passen gut zur Hilfsfunktion dieser Zeichnungskategorie. Sie bezeugt die originale Figurengröße, aus der sich eine Höhe des zentralen Reitergefechts von wenigstens 3,5 Meter und eine Breite von etwa 6 Meter ergibt.¹⁰⁹ Alle mit Leonardos Projekt verbundenen Zeichnungen weisen eine durch Hell-dunkel fingierte Beleuchtung von rechts auf. Die wohl detaillierteste Kopie nach einem Teil von Michelangelos Karton für die *Cascina-Schlacht*¹¹⁰ zeigt dagegen Schattierungen, die einer fingierten Beleuchtung von links entsprechen. Schon Johannes Wilde lokalisierte danach beide Wandbilder an der breiten Ostwand des Saales, so daß jedes durch die nächstgelegenen Fenster der Schmalseiten seine natürliche Beleuchtung erhalten sollte: Leonardos Wandbild von Süden und Michelangelos von Norden.¹¹¹ Schon die ersten Skizzen geben die

¹⁰⁸ Oxford, Ashmolean Museum, Western Art Drawings Collection, Inv. 20, *Kopf des Soldaten mit dem roten Barett*, schwarzer Stift, auf blaugrauem Papier, 50,5 × 37,5 cm (unregelmäßig); vgl. M. Seracini, „Indagini scientifiche“, in: Pedretti, *La mente di Leonardo...*, S. 90–95: 90–93 und 109, Kat. Nr. VII.1.q.

¹⁰⁹ Diese Ausdehnung der zentralen Gruppe schätzt bereits C. Echinger-Maurach, *Vir-tute vincere...*, S. 287–288. Die Maße des von Leonardo beabsichtigten oder ihm vorgegebenen Bildfeldes sind unbekannt. Merkmale des einstigen Saales, der vermutbaren Sockelzone (Holztäfelung) unterhalb des Wandbildes, und der sonst bei Leonardos zu beobachtenden Praxis lassen aber zu, ein bestimmtes Verhältnis von Höhe und Breite des Bildes vorzuschlagen, vielleicht 18 Meter in der Breite und 7 Meter in der Höhe. Das Wandbild war mit Sicherheit oberhalb der Augenhöhe der Besucher des Saales angebracht. Zu kontroversen Lokalisierungen und Vermaßungen siehe J. Wilde, „The Hall of the Great Council of Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1944, 7, S. 65–81; C. A. Isermeyer, „Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz“, in: W. Lotz, und L. Möller (Hg.), *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich*, München 1964, S. 83–130; H. Travers Newton und J. R. Spencer, „On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari“, in: *The Art Bulletin*, 1982, 64, S. 45–52.

¹¹⁰ Aristotile (Bastiano) da Sangallo (attr.), *Kopie (1542?) nach Michelangelos Karton für die Schlacht bei Cascina*, Grisaille (Tempera) auf Holz, 77 × 133 cm, Holkham Hall, Earl of Leicester Collection.

¹¹¹ Vgl. Wilde, *The Hall of the Great Council...*, S. 81. Florentiner Maler seit Giotto achteten darauf, die fingierte Beleuchtungsrichtung in Wand- oder örtlich fixierten Tafelgemälden nach der Hauptquelle natürlicher Beleuchtung, den nächsten, größten oder nach Süden gehenden Fenstern, auszurichten.



Abb. 10. Antonio del Pollaiuolo zugeschrieben; *Herkules und Hydra* (um 1475), Tempera auf Holz, 17 × 12 cm, Firenze, Uffizi, Inv. 8268. Bild: eigene Aufnahme

rudimentäre Topographie und Perspektive an. Auf einem der venezianischen Blätter erscheint rechts oben eine wohl auch mit Kampfgeschehen besetzte Bogenbrücke und angedeutet das Ufer des hier überspannten Gewässers. Die Brücke gehört proportional zum bildräumlichen Hintergrund und gibt damit zugleich den relativ hoch liegenden optischen Horizont (Bildhorizont) an, der durch die akzentuierte Schrägaufsicht der Skizzen für den *Zweikampf am Boden* (Inv. 214) im Vordergrund bestätigt wird.¹¹² Der Kopf des nachmaligen *Soldaten mit dem roten Barett* scheint demnach den Bildhorizont ein wenig zu überragen, was seinem Gestus des erhobenen Säbels nur umso deutlichere Sichtbarkeit verliehen haben dürfte.

Die größte Unsicherheit besteht in der Frage, was Leonardo rechts und links von der zentralen *Lotta per lo stendardo* beabsichtigt haben könnte. Für die rechte Seite schlug bereits Neufeld¹¹³ die Skizze in schwarzem Stift einer *Kavalkade*¹¹⁴ in Windsor Castle vor, die in gleichsam zunehmender Geschwindigkeit einen Bogen von rechts vorne nach links hinten zu beschreiben scheint, bestens geeignet, vom rechten Rand her in die Mitte des Bildfeldes einzumünden. Links stellte er sich das Getümmel von Reitern und Fußsoldaten aus dem venezianischen Blatt Inv. 215 A vor, das grob umschrieben nach links abzufallen und von Hügeln hinterfangen zu sein scheint.¹¹⁵ Zu sehen

¹¹² Ständen der Horizont und Fluchtpunkt fest, konnte Leonardo mit Gitternetzlinien (wie er sie schon mit einem Blatt in den Uffizien zu seiner frühen unvollendeten *Anbetung der Könige* verwendete) die Vergrößerung oder Verkleinerung bestimmen, die jedem Objekt je nach seiner Lokalisierung im Bildraum zukam.

¹¹³ Siehe G. Neufeld, *Leonardo da Vinci's Battle...*, S. 180–181, besonders dessen versuchsweise Montage dreier Skizzen in Abb. 9.

¹¹⁴ Windsor Castle, Royal Library Inv. 12339, schwarze Stift, 15,9 × 19,7 cm; Clark und Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 34; Vgl. Bambach, *Leonardo da Vinciop...*, S. 485–487, Nr. 84. Den Zusammenhang dieser Kavalkade mit der *Anghiari-Schlacht* bezeugt eine kleine Skizze in grauem Stift (Metallstift) des Malers Raffael auf einem Blatt im Ashmolean Museum (Oxford), Inv. P. II 535, das ansonsten Zeichnungen für dessen Fresko von 1505 der *Hl. Trinität mit Heiligen* in San Severo in Perugia aufweist. Raffael hält hier in raschen Strichen fest, was ihm von Leonardos zentralem *Kampf um die Standarte* bekannt war, und zeigt separat ein bewegtes Pferd in Rückansicht, das genau so inmitten der vorliegenden Kavalkade zu erkennen ist. Bei aller Undetailliertheit berühren und halten in seiner Version nur die Linke des *Soldaten mit dem roten Barett* und die beiden Hände des verdrehten Reiters die umstrittenene Lanzen-Standarte.

¹¹⁵ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215A recto, *Zwei Gefechte zwischen Reitern und Fußsoldaten* Feder in Braun, laviert, auf vergilbtem weißen Papier, 14,5 × 15,2 cm; auf der Rückseite: in Feder schematische Zeichnungen und Notizen zur Mechanik bewegter Körper, in seitenverkehrter Schrift von rechts nach links:

wären demnach als Anfang die von Borgo San Sepolcro her anrückenden Mailänder, die im Sturm die von den Florentinern gehaltene Brücke einzunehmen beabsichtigen. In der *Lotta per lo stendardo* erblickten wir danach die Entscheidung. Das Ende der Gefechts wäre links zu erkennen, wo sich die bis dahin koordinierten Formationen in Einzelkämpfe von Reitern und Fußsoldaten auflösen.

ZEICHNENDE PHILOLOGIE

Genetische Kritik, die das Neben- und Ineinander der Blattnutzungen untersucht, wird neben den zeichnerischen auch schriftlichen Spuren derselben Hand beachten. Die Rückseiten der genannten venezianischen Blätter Inv. 215a und 215 sind mit Notizen in Leonardos Spiegelschrift besetzt. In wiederholten Anläufen seines mit *parole dotte* durchsetzten Florentinisch suchte er bestimmte Probleme der aristotelischen Mechanik zu formulieren. Es liegt nahe, nicht nur nach der zeitlichen Abfolge, sondern gedanklichen Verbindung der vorder- und rückseitigen Blattnutzungen zu fragen.¹¹⁶ Die Notizen handeln von Flugbahnen und der Gestalt von Bewegungen nach je beteiligten Kräften und Gegenkräften. Auf Blatt Inv. 215 steht unter anderem:

„Corela / tio [...] quete fien più propinqui al mezo d'essa corda. / Generasi la potenza del moto dentro ai motori de' corpi gravi per 3 diverse cause, / delle quali la prima (*dell'altre 2*) è causatrice, l'atre due da queste son causate. La / causale è quella che ssi trova ne' corpi animati. // Segna queste pallottole col numero o alfabeto e ffa / che nell lor fugire terminino il loro moto sopra del fango o nneve, / ma falle in loco alto a ciò che lla percussione si fatta dal discienso / perpendicolare delle ballotte. / Ogni potenza di gravità motiva da carestia e dovizia con equal tempo nate e oposiotamente / (*se gie son generate*) situate, è generata e con equal tempo è consumata, // con eqaul tempo opositamente nate e generate. // Generasi la potenza del moto dentro ai motori de' corpi gravi per 3 diverse causem / delle quali la prima è sensibile, la 2^a insensibile determinata, la terza è insensibile / indeterminata. // Sono i motori de' corpi gravi di 3 varie nature, delle quali la prima è de' corpi animati / e sensibili, la 2^a è dei corpi insensibili determinate. La 3 è dei corpi insensibili / de indeterminata figura. Le 3^a dette potenzie movano i corpi ponderosi per 2 diverse / cause, delle quali l'una è detta attrazione, l'altra (*remo*) di scacciatrice. Qella che / attrae a ssé i pesi (*sol per care*) sol da carestia è necciesitata; quella che discaccia da ssé tali / ccorpi, da soprabbondanzia è costretta“. Zitiert nach der Transkription in Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 115–116, Nr. 16.

¹¹⁶ Vgl. G. Nepi Sciré, in: Nepi Sciré und Marani, *Leonardo & Venezia...*, S. 258, Nr. 28a, zu den rückseitigen Notizen Leonardos der Blätter Inv. 215 und 215a: „Entrambi trattano di studi di meccanica dei gravi, probabilmente in relazione a gli stessi studi bellici sul recto, che comportavano movimenti di mazze, di aste ecc.“

Queste 2 cause (*di moto locale*) di potenza motiva generatrici (*p*) sol per 2 (*vie*) contrarie vie adoperano loro potenzie, cioè l'una è attrattiva, l'altra scacciatrice è nominata. L'attrattiva è creata dalla potenza della carestia, ò a scacciatrice dalla soprabondantia è generata.¹¹⁷

Leonardos Ausdrücke für Zug und Stoß (Anziehung und Abstoßung) folgen dem Lateinischen der Übersetzungen und Kommentare zum zweiten Kapitel von Buch VII der *Physik* des Aristoteles.¹¹⁸ Es beschreibt, was zur gleichsam mechanischen Genese des verdrehten Reiters in der *Lotta per lo stendardo* benötigt wird.¹¹⁹ Leonardo aber interessierte an Bewegung nicht nur, wie sie wirklich erfolgt, sondern aussieht und in fixierter Weise dargestellt werden könnte.

Wenn Zeitgenossen in Leonardos Methode den neuen Apelles oder im vielfigurigen und bewegten Schlachtenbild einen neuen Nicias¹²⁰ erkennen wollten, traf sich Leonardos eigene Ambition, ein gleichsam griechisches Werk zu schaffen, mit jener der Florentiner Republik. Ihr langjähriger Kanz-

¹¹⁷ Zitiert nach der Transkription in Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 113–114, Nr. 15. Meine Übersetzung: „Diese zwei Wirkursachen von Bewegungsmacht verwirklichen ihre Macht nur auf zwei entgegengesetzte Weisen, die eine wird Anziehung (Zug) [*attrativa*], die andere Abstoßung (Stoß) [*scacciatrice*] genannt. Die Anziehung entsteht durch die Macht des Mangels, die Abstoßung dagegen wird durch den Überfluß hervorgebracht.“

¹¹⁸ In Manuskript I des Institut de France (um 1497), fol. 130 verso, notiert Leonardo seine Absicht, unter anderem das Buch VII der *Physik* des Aristoteles zu konsultieren. Vgl. Kemp, *Leonardo da Vinci* (2006)..., S. 123. Leonardo verzeichnet 1504 in der Liste der von ihm deponierten Bücher aus seinem Besitz „burleo“. Zu der Nennung nur des Autorennamens paßt der kurze Werktitel „Burleus super octo libros Phisicorum“ der drei venezianischen Druckausgaben 1491, 1494 und 1501 (Venetiis: Simone de Luere 1501) des lateinischen Kommentars des Oxforder Gelehrten Walter Burley (um 1274 – nach 1344) zur *Physik* des Aristoteles. Vgl. Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 296; Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 250.

¹¹⁹ Zum Beispiel in Aristoteles, *Physik* 244a: „ἡ δὲ δίνησις σύγκειται ἐξ ἑλλεώσ τε καὶ ὤσεως· ἀνάγκη γὰρ τὸ δινούν τὸ μὲν ἔλκειν τὸ δ' ὠθεῖν“. Meine Übersetzung: „Drehung hingegen ist zusammengesetzt aus Zug und Stoß; was Drehbewegung in Gang setzt, muß doch an der einen Stelle ziehen, an der anderen stoßen.“ Vgl. die moderne lateinische Übersetzung in *Aristotelis opera omnia graece et latine*, Bd. 2, Paris 1850, S. 335 (Naturalis auscultationis Lib. VII, Cap. II): „Conversio autem constat ex tractu et pulsu: quia necesse est ut id quod convertit, partem trahat, partem pellat: partem enim a se, partem ad se ducit.“ Ist das nicht die Situation, die Leonardo mit seiner zeichnerischen Wende im Kampfesgeschehen veranschaulicht?

¹²⁰ Vgl. L. Konečný, „Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari* Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18, S. 219–227: 223–225.

ler, der Gräzist Leonardo Bruni¹²¹ (1370 – 1444), verfaßte und verbreitete um 1428 eine lateinische Rede auf den im Kampf gegen Mailand getöteten Florentiner Heerführer Nanni Strozzi.¹²² Sie folgt dem Muster der öffentlichen Ansprache, die laut Tukydidēs Perikles auf die ersten im Peleponnesischen Krieg gefallenen Athener hielt. Florenz verteidige seine innere und äußere Freiheit gegen das despotische Mailand, und die Tugenden und Werte, die es dabei leiteten, seien die der Athener.¹²³ Nicht nur das Lateinische, auch die seit Jahrhunderten in Italien verlorene griechische Sprache und Literatur werde gegenwärtig eben in Florenz wiedergewonnen, so daß wir die Philosophen, Redner und in anderen Disziplinen hervorragenden Autoren nicht in den rätselhaften Andeutungen unzulänglicher Übersetzungen, sondern von Angesicht zu Angesicht betrachten könnten: „[...] non per aenigmata interpretationum ineptarum, sed de facie ad faciem intueri valeremus.“¹²⁴ Den Adressaten der Rede wird nicht entgangen sein, daß Bruni hier den Hellenisten unter den Aposteln, Paulus' ersten *Brief an die Korinther* im Wortlaut der *Vulgata*, nachbildet: „Videmus nunc per speculum in énigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.“ (I AD CORINTHIOS 13, 12) Anders als der Literat Bruni gewann Leo-

¹²¹ C. Vasoli, „Bruni (Brunus, Bruno), Leonardo (Lionardo), detto Leonardo Aretino“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1972, 14, S. 618–633; H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and the Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny*, 2 Bde., Princeton 1955.

¹²² S. Daub, *Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi*, Stuttgart–Leipzig 1996; G.G. Lanziti, *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.) 2012, S. 130–141.

¹²³ Zum Lob der Stadt Florenz bei Bruni und allgemein zur Gattung des Städtelobs siehe C. Revest, „Les enjeux de la transmission aux origines de l'humanisme: l'exemple de l'Éloge de la ville de Florence de Leonardo Bruni“, in *Questes* 2007, 7–16 – online: <<http://questes.revues.org/565>>; DOI : 10.4000/questes.565.

¹²⁴ L. Bruni, „ELOQUENTISSIMI VIRI LEONARDI ARETINI ORATIO IN FUNERE NANNIS STROZCI EQUITIS FLORENTINI“, in: E. Baluze (Hg.), *Stephani Baluzii [...] Miscellanea novo ordine digesta [...]. Tomus 4. & ultimus continens monumnta miscellanea varia*, Lucé [Lucca]: apud Vincentium Junctinium, 1764, S. 2–7: 4: „Iam vero litterarum Graecarum cognitio, quae septingentis amplius annis per Italiam obsoluerat, a civitate nostra revocata est atque reducta, ut & summos philosophos & admirabiles oratores caeterosque praestantissimos disciplina homines, non per aenigmata interpretationum ineptarum, sed de facie ad faciem intueri valeremus.“ Bruni verwendet die Formulierung fast gleichlautend im Vorwort seiner lateinischen Übertragung von 1437 der *Politik* des Aristoteles, zitiert in: H. Baron, (Hg.), *Leonardo Bruni Aretino: Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig 1928, S. 73–74. Zu Paulus' „von Angesicht zu Angesicht“ bei Bruni siehe auch N. S. Struever, *The Language of History in the Renaissance: Rhetorical and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton 1970, S. 88–89.

nardo seine Wiederbelebung der antiken Kunst durch zeichnende Philologie. Wenn er nur durch unzulängliche Übersetzungen und vielleicht sogar nur als Zuhörer seiner gelehrten Freunde von der *Poetik* des Aristoteles wußte, glich er diesen Mangel aus, indem er zeichnerisch erprobte und klärte, was Sprache nur unzulänglich und dunkel mitteilte.

Man nehme Vitruvs *homo bene figuratus* (*De architectura* 3, 1, 2–3) und Leonardos berühmte Illustration¹²⁵ in Venedig. Evident geht Leonardo nicht nur von dem originär lateinischen Text oder einer italienischen Übersetzung wie der des Sienesischen Baumeisters und Ingenieurs Francesco di Giorgio Martini aus.¹²⁶ Dessen *Trattato d'architettura civile e militare* in einer Manuskriptfassung nach 1484 gelangte zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Leonardos Besitz, der es mit eigenen Randbemerkungen versah.¹²⁷ Francesco di Giorgio paraphrasiert an einer bestimmten Stelle Vitruvs Schönheitsformel und zeichnet dazu in Feder einen Mann in Kreis und Quadrat. Anders aber als bei Vitruv gefordert, ist der Mittelpunkt des Kreises nicht im Nabel, sondern wie der des Quadrats im Geschlecht der Figur, und die Arme sind keineswegs so ausgestreckt, daß die Spannweite der Höhe der Figur entspräche.¹²⁸ Die ganze Schwierigkeit besteht darin, daß Vitruv doch nur mit einem rätselhaft vielsagenden *item* (ebenso) beide Vermessungen des Leibes verbindet: „[...] *item quadrata designatio in eo invenietur.*“ In Francescos di Giorgio Italienisch: „Similmente una quadrata disegnatione si troverà i(n) nel corpo de

¹²⁵ Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 228, Metallstift, Feder in Braun, laviert, 34,4 × 24,5 cm, beschriftet oben und unterhalb des Bildes in Leonardos Spiegelschrift mit einem Kommentar zu der dargestellten proportionalen Teilung des Leibes; vgl. Transkription und Erläuterung bei G. Nepi Scirè und A. Perissa Torrini, in: Pedretti, *I disegni di Leonardo da Vinci...*, Bd. 1, S. 99–102, Nr. 6 – mit ausführlicher Bibliographie.

¹²⁶ M. Biffi (Hg.), *Francesco di Giorgio Martini. La traduzione del De Architettura di Vitruvio. Dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Pisa 2002, S. 15 (III, I).

¹²⁷ Als „franco da siena“ (Francesco da Siena) in Leonardos Bücherliste von 1504; vgl. Maccagni, *Riconsiderando...*, S. 297; Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 243 und 255–256.

¹²⁸ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Codice Ashburnham 361*, f. 5r; Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, 2 Bde., Firenze 1994, Bd. 1, S. 11 [xxv]. Die Federzeichnung bezieht sich auf die folgende Passage: „Avendo le città ragion, misura e forma del corpo umano, ora delle cricunferenzie e partizioni loro pregissamente descriverò. In prima è da sapere esteso in terra el corpo umano, posto un filo a l'inbellico, alle stremità d'esso tirata circolare forma sirà. Similmente quadrata e angolata disegnatione si troverrà. Adunque è da considerare come el corpo ha tutte le partzioni e membri con perfetta missura e conferenzie, el medesimo innele città a altri difizii osservar si debba.“

l'uomo [...]."¹²⁹ Wie der Kreis sei im Leib auch das Quadrat zu finden. Leonardos eigener zeichnerischer Versuch demonstriert, wie Vitruvs Bedingungen wortgemäß zu erfüllen und doch, Francesco di Giorgios Entwurf korrigierend, in nur einem Schaubild darzustellen wären: Der Kreis erhält seine Mitte im Nabel, nur das Quadrat abweichend im Geschlecht des einen Mannes in zwei simultanen Posen.

Auf einem Blatt des *Codex Atlanticus* notiert Leonardo:

So bene che, per non esser io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll' allegare io essere omo senza lettere. Diranno che per non avere io lettere, non potere bene dire quello di che voglio trattare. [...] Or non sanno questi che le mie cose son più da essere tratte dalla sperienza, che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi allegherò.¹³⁰

Er spielt mit dem Doppelsinn von *lettere*, Buchstaben und Literatur. Weil er kein Gelehrter (in den alten Sprachen) sei, könne ihn jemand frech einen Mann ohne Buchstaben (Analphabeten) nennen, der das, wovon er handeln wolle, nicht gut zu sagen verstünde. *Trattare* meint das Kompilieren aus den alten Autoren, die *tractatio*. Dem stellt er sein *tratte dalla sperienza* von lateinisch *trahere* (ziehen) und *experimentum* (Erfahrung, Probieren) entgegen. Mit dem grammatisch femininen *esperienza* wird daraus eine weibliche Personifikation, Lehrmeisterin eines jeden, der gut schrieb. Durch dieselbe Ausdrucksweise stellt er aber seine durch Verleumder bestrittene literarische Bildung ebenso unter Beweis. Denn sie ist aus zwei Stellen der *Commedia* zusammengezogen. Dante nennt Vergil sein Vorbild in der schönen Schreibart (*stilus*, Griffel), die ihm Ehre eingebracht habe: „Tu sei lo mio maestro el mio auctore / tu se solo colui da chui io tolsi / lo bello stilo che mha facto honore [...]“.¹³¹ Und in der

¹²⁹ Biffi, *Francesco di Giorgio Martini...*, S. 15 (III, I).

¹³⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, 119 v.a; zitiert nach der Verschriftung bei Marinoni, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari...*, S. 148–149, Nr. 6. Meine Übersetzung: „Ich weiß wohl, daß es irgendeinem Unverschämten begründet erscheinen wird, mich, da ich kein Literat bin, zu schmähen mit dem Hinweis, daß ich ein Mensch ohne Buchstaben sei. Da ich keine Buchstaben besitze, werden sie sagen, könnte ich nicht gut ausdrücken, wovon ich handeln wolle. Sie wissen aber nicht, daß meine Dinge statt aus dem Wort eines anderen mehr aus der Erfahrung zu ziehen (gewinnen) sind, welche die Lehrmeisterin eines jeden war, der je gut schrieb. Und so nehme ich sie zur Lehrmeisterin und werde mich in allen Fällen auf sie berufen.“

¹³¹ *Inferno*, c. I, 85–87 – zitiert nach der Ausgabe *Dante alighieri fiorentino* [mit dem Kommentar des Christophoro Landino], Venezia: Piero de Zuanne di Quarengii 1497, S. VIII recto.

Schar der antiken Philosophen erblickt er an erster Stelle Aristoteles, den Meister überhaupt derer, die wissen: „l maestro di cholor che sanno“¹³², mit dessen Lehre sich Leonardo eben durch das Kennwort *sperienza* verbunden zeigt.

Was Leonardo wie auch immer vermittelt und unvollständig von der *Poetik* erfuhr, war ihm Herausforderung genug, zeichnerisch zu erkunden, wie Aristoteles' Komposition der Handlung im Bild zu verwirklichen wäre. Bei Vasaris *gruppo di caualli* mit seiner nicht nur für die Kämpfer, sondern auch Betrachter verwirrenden Verwicklung wird man an jenes Stadium des Dramas denken, das Aristoteles *desis* (Verwicklung) und *ploke* (Geflecht, Knoten) nennt. Hierauf folgt die Lösung, *lysis*.¹³³ Kaum mehr als die Bearbeitung in zwei Skizzen genügte Leonardo, sich den ganzen Verlauf der Handlung zu vergegenwärtigen und noch in der Verwicklung schon die Lösung darzustellen, womit er zugleich die Kompositionsaufgabe löste.

BIBLIOGRAPHIE

- Acidini Luchinat C. und M. Ciatti (Hg.), *La Tavola Doria tra storia e mito. Atti della giornata di studio* (Firenze, Salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014), Firenze 2015
- Albertini F., *Memoriale di molte statue e pitture della Città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze 1863
- Bambach C. C. (Hg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Ausst.-Kat. New York, New Haven–London 2003
- Baron H., (Hg.), *Leonardo Bruni Aretino: Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig 1928
- Baron H., *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and the Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny*, 2 Bde., Princeton 1955
- Berti L. (Hg.), *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, Ausst.-Kat. Firenze, Palazzo Strozzi, Milano–Firenze 1980
- Biffi M. (Hg.), *Francesco di Giorgio Martini. La traduzione del De Architettura di Vitruvio. Dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Pisa 2002
- Boesten-Stengel A., „Leonardos da Vinci *cose confuse*, Ernst Gombrichs *dreamlike loosening of controls* und Zeichnen als kritische Genese“, in: R. Paulin und H. Pfothenhauer (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 13–42

¹³² *Inferno*, c. IV, 131, zitiert nach ibidem, S. XXIX verso.

¹³³ Siehe Aristoteles, *Poetik* 1455b 24–32 und 1456a 8–10.

- Boesten-Stengel A., „Verdeckte Linien – Operationen im Blattraum. Genetische Zeichnungskritik am Beispiel der Skizzen Leonardos da Vinci“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2012, 39, S. 7–25
- Boesten-Stengel A., „Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci *anima della pittura* und Aristoteles' *Poetik*“, in: N. Gramaccini, C. Lehmann, J. Rößler und T. Dittelbach (Hg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165
- Branca V., „L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo“, in: G. Arnaldi und M. Pastore Stocchi (Hg.), *Storia della cultura veneta*, Bd. 3, 1, Vicenza 1980, S. 123–175
- Bruni L., „ELOQUENTISSIMI VIRI LEONARDI ARETINI ORATIO IN FUNERE NANNIS STROZÆ EQUITIS FLORENTINI“, in: E. Baluze (Hg.), *Stephani Baluzii [...] Miscellanea novo ordine digesta [...]. Tomus 4. & ultimus continens monumnta miscellanea varia*, Lucé [Lucca]: apud Vincentium Junctinium, 1764, S. 2–7
- Capponi N. di Gino, *Commentarii di Neri di Gino Capponi di cose seguite in Italia dal 1419 al 1456*, in: L. A. Muratori (Hg.), *Rerum Italicarum scriptores*, Sala Bolognese 1975–1990 (Reprint der Edition 1723–1750), Bd. 18, Sp. 1158–1216
- Cecchi A., „Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle 'Battaglie' di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggiore Consiglio in Palazzo Vecchio“, in: *Prospettiva* 1996, 83/84, S. 102–115
- Clark K. und C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2. durchgesehene Aufl., 3 Bde. London–New York 1968
- Clark K., „Leonardo and the Antique“, in: C. D. O'Malley (Hg.), *Leonardo's Legacy. An International Symposium*, Los Angeles 1969, S. 1–34
- Condivi A., *Vita di Michelagnolo Buonarroto raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553
- Dati L., *Trophaeum anglicum* (1443; nach dem Codex Riccardianus 1207, fol. 47v–58r) (FONTES 74), herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Gregor Maurach und kommentiert von Claudia Eching-Maurach (29. April 2013), – online URL: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2177>>
- Daub S., *Leonardo Brunis Rede auf Nanni Strozzi*, Stuttgart–Leipzig 1996
- Draper J. D., *Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household*, Columbia (Mo.) 1992
- Eching-Maurach C., „*Virtute vincere*. Leonardos und Michelangelos *Schlachtenbilder* im Rahmen der Ausstattung der Florentiner Sala grande del Consiglio im Palazzo Vecchio“, in: T. Weigel und J. Poeschke (Hg.), *Leitbild Tugend. Die Leitbild Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster 2013, S. 255–294
- Falcioni A., „Orsini, Pergiampaolo“, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, 2013; online: www.treccani.it
- Farago C. J., „The *Battle of Anghiari*: A Speculative Reconstruction of Leonardo's Design Process“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1996, 9, S. 73–86
- Ferente S., „Piccinino, Niccolò“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015, 83; online: www.treccani.it

- Fittchen K., *Der Schild des Achilles*, Göttingen 1973
- Giovio P., „Leonardi Vinci Vita (1527)“, in: G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Venezia 1796, Bd. 7, S. 1641–1642
- Gombrich E. H., „Prefazione“, in: P. C. Marani (Hg.), *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo*, Ausst.-Kat. Milano 2001, S. 25–27
- Gould C., „Leonardo’s Great Battle-Piece: A Conjectural Reconstruction“, in: *The Art Bulletin* 1954, 36, S. 117–129
- Hay L., *Les manuscrits des écrivains*, Paris 1993
- Hay L., „Défense et illustration de la page“, in: *Genesis* 2013, 37, S. 33–53
- Holmes M., *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven–London 1999
- Isermeyer C. A., „Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz“, in: W. Lotz, und L. Möller (Hg.), *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich*, München 1964, S. 83–130
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge–London–Toronto 1981
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell’uomo*, ins Italienische übersetzt von F. Saba Sardi, Milano 1982
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006
- Konečný L., „Leonardo da Vinci’s Battle of Anghiari Revisited“, in: *artibus et historiae* 2018, 18, S. 219–227
- Lanziti G. G., *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge (Mass.) 2012
- Leonardo da Vinci, *Il manoscritto K. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1989
- Leonardo da Vinci, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990
- Lessing G. E., *Laokoon: oder ueber die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Erster Theil, Berlin 1766
- Lisner M., „Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht, mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 1980, 24, S. 299–344
- Maccagni C., „Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: L’elenco di libri ai fogli 2 verso – 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid (1970)“, in: P. Galluzzi (Hg.), *Leonardo da Vinci. Letture Vinciane I–XII (1960–1972)*, Firenze 1974, S. 283–309
- Marani P. C., „La Tavola Doria dalla Battaglia d’Anghiari di Leonardo: un riesame“, in: *Raccolta Vinciana* 2013, 35, S. 69–85
- Marinoni A., *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987
- Marinoni A., *Leonardo da Vinci. Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 3 Bde., Firenze 2000
- Martini F. di Giorgio, *Trattato di architettura. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, 2 Bde., Firenze 1994

- Meller P., „La Battaglia d'Anghiari“, in: G. C. Argan (et al.), *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977, S. 187–194
- Müntz E., *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888
- Nepi Scirè G. und P. C. Marani (Hg.), *Leonardo & Venezia*, Ausst.-Kat. Venezia, Milano 1992
- Neufeld G., „Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction“, *The Art Bulletin* 1949, 31, S. 170–183
- Padovani S. (Hg.), *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Venezia 1996
- Pedretti C., *Leonardo da Vinci on Painting: a Lost Book (Libro A)*, Berkeley 1964
- Pedretti C., *Leonardo. A study in chronology and style*, London 1973
- Pedretti C. (Hg.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original Manuscripts by Jean Paul Richter, Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977
- Pedretti C. (Hg.), *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, kritische Transkription von C. Vecce, 2 Bde., Firenze 1995
- Pedretti C. (Hg.), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo a cura di Giovanna Nepi Scirè e Annalisa Perissa Torrini*, Firenze 2003
- Pedretti C. (Hg.), *La mente di Leonardo al tempo della 'Battaglia di Anghiari'*, Ausst.-Kat. Firenze 2006
- Pedretti C. und M. Melani, *Leonardo da Vinci e la Battaglia di Anghiari: la sua origine attraverso la tavola Timbal. Indagine scientifiche Maurizio Seracini e Silvia Romagnoli*, Poggio a Caiano 2018
- Petrioli Tofani A., *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Ausst.-Kat. Firenze, Uffizi, Milano 1992
- Piel F., „Die Tavola Doria – Modello Leonardos zur Anghiarischlacht“, in: *Pantheon* 1989, 47, S. 83–97
- Piel F., *Die Tavola Doria*, München 1995
- Popham A. E. und P. Pouncey (Hg.), *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteenth and Fifteenth Centuries, Catalogue*, London 1950
- Raschieri A., „Giorgio Valla Editor and Translator of Ancient Scientific Texts“, in: P. Olmos (Hg.), *Greek Science in the Long Run: Essays on the Greek Scientific Tradition (4th c. BCE – 16th c. CE)*, Newcastle upon Tyne 2012, S. 127–149
- Revest C., „Les enjeux de la transmission aux origines de l'humanisme: l'exemple de l'Éloge de la ville de Florence de Leonardo Bruni“, in *Questes* 2007, 7–16
- Richter J. P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883
- Richter J. P., *The literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., New York 3 1970
- Romano A. (Hg.), *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955
- Scarpati C., „Per la biblioteca di Leonardo: 'Libro di Giorgio Valla'“, in: *Aevum* 2000, 74, S. 669–673

- Simon E., „Der Schild des Achilles“, in: G. Boehm und H. Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995, S. 123–155
- Sotheby's New York, *Auction results. Old master paintings. 30 January 2014*
- Struever N. S., *The Language of History in the Renaissance: Rhetorical and Historical Consciousness in Florentine Humanism*, Princeton 1970
- Suter K. F., „The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari“, *The Burlington Magazine* 1929, 55 (319), S. 181–188
- Travers Newton H. und J. R. Spencer, „On the Location of Leonardo's Battle of Anghiari“, in: *The Art Bulletin*, 1982, 64, S. 45–52
- Trichet du Fresne R., „Vita di Lionardo da Vinci“, in: *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele du Fresne*, In Parigi, Appresso Giacomo Langlois 1651, o.S.
- Valla G., *Georgio Valla Placentino interprete. Hoc in volumine hec continentur Nicephori logica [...] Aristotelis ars poetica [...]*, Venezia 1498
- Valla L., *Homeri poetae clarissimi Ilias per Laurentiū Vallensem Romanum e graeco in latinum translata: et nuper accuratissime emendata*, Venezia 1502
- Vasari G., *LE VITE DE' PIV ECCELLENTI PITTORI, SCVLTORI, E ARCHITETTORI Scritte DA M. GIORGIO VASARI PITTORE ET ARCHITETTO ARETINO. Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate, CON I RITRATTI LORO Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti Dall'anno 1550. insino al 1567.*, 3 Bde., Firenze 1568
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori & architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von R. Bettarini und P. Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1967
- Vasoli C., „Bruni (Brunus, Bruno), Leonardo (Lionardo), detto Leonardo Aretino“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1972, 14, S. 618–633
- Vecce C., *Le battaglie di Leonardo [Codice A, ff. 111r e 110v, Modo di figurare una battaglia]*, Firenze 2012
- Vecce C., *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017
- Verdon T., „La Sant'Anna Metterza. Riflessioni, domande, ipotesi“, in: *Gli Uffizi: Studi e Ricerche* 1984, 5, S. 33–58
- Viatte F. und V. Forcione (Hg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst.-Kat. Paris 2003
- Villata E. (Hg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999
- Villata E., „La Sant'Anna di Leonardo tra iconografi, documenti e stile“, in: *Iconographica. Studies in the history of images* 2015, 14, S. 153–167
- Weil-Garris Brandt K. und C. Acidini Luchinat (Hg.), *Giovinezza di Michelangelo*, Ausst.-Kat. Firenze, Firenze–Milano 1999
- Wilde J., „The Hall of the Great Council of Florence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1944, 7, S. 65–81
- Zöllner F., „Rubens Reworks Leonardo: 'The Fight for the Standard'“, in: *Achademia Leonardi Vinci* 1991, 4, S. 177–190
- Zöllner F., *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. Lettura Vinciana*, 37, Firenze 1998

Albert Boesten-Stengel

Nicolaus Copernicus University in Toruń

LEONARDO'S DA VINCI TURN IN THE BATTLE OF ANGHILIARI.
POETICS AND GENETIC CRITICISM OF THE PREPARATIVE SKETCHES

Summary

In 1505 or 1506, Leonardo da Vinci abandoned his project of the *Battle of Anghiari*, which was to depict the historical victory in 1440 of Florence over Milan. The last traces of the wall painting were obliterated in the 1560s when Giorgio Vasari and his collaborators restructured and redecored the once *Sala del Maggior Consiglio* of the Florentine Republic. More or less contemporary foreign copies seem to reproduce what is believed to be the central part of the composition, known even by the same Vasari's description as the group of horsemen fighting for a standard, "vn groppo di caualli, che combatteuano vna bandiera", and only one colour detail, an old soldier in a red cap, "vn soldato vecchio con vn berretton rosso". Vasari's words do not identify in the scene any protagonist of the historical event. Only in the eyes of recent interpreters did it become the confrontation of two Milanese horsemen on the left and two Florentine on the right. Observations on Leonardo's method of projecting allow a new approach. The exhibition "Europe in the Renaissance", organized in 2016 by the Swiss National Museum in Zürich, showed a computer animation produced based on the author's screenplay by the studio xkopp creative in Berlin. The succession of sequential images demonstrate how both the final composition and the depicted action emerge from Leonardo's drawing process. The present essay completes the silent animation with the necessarily verbal commentary. The inquiry concerns five original drawing-sheets in the collections of the *Gallerie dell'Accademia* in Venice and the *Szépművészeti Múzeum* in Budapest. Leonardo calls the first shaping of figures, the rough composition sketch, *componimento inculto*. From classical poetics he borrows the word, the term, and the priority of suitable actions which the same figures should demonstrate. Genetic criticism distinguishes in the simultaneity of uneraser strokes the variations of tools and their handling. Arranging the step-by-step changes, first traces, insertions and alternatives in the individual sketch and from sheet to sheet we recognize earlier and later positions and postures of the same protagonists. Just in the first sketch we discern the future "old soldier in a red cap" emerging victorious from the duel. His action represents the *causa efficiens* of the extreme left horseman's finally twisted posture. At the beginning of the internal drawing procedure we recognize the same horseman in a different position, how he rides from right to left, holding the staff of the standard like a lance directed to the left. The counterattacking "old soldier", coming from the left side and evading the mortal thrust, grips the enemy's standard and turns it in the opposite direction. With few rapid modifications, the draftsman dramatically creates the "reversal" in the battle, Aristotle's "change from bad fortune to good, or from good fortune to bad" (*Poetics*, 1451a). The final composition shows the "old soldier" fighting simul-

taneously at least three enemies like the paradigmatic Hercules defeating the multi-headed Hydra. The victorious "old soldier in the red cap" embodies the Florentine Republic.

Keywords:

Leonardo da Vinci, Battaglia di Anghiari (wallpainting), Genetic criticism, Preparative Drawings, Classical Poetics

