

ALBERT BOESTEN-STENGEL
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

EIN BILDNIS DER CLAUDE DE FRANCE? ANTIKE UND HERALDIK IN LEONARDOS DAME MIT HERMELIN

Hier soll versucht werden, das Krakauer Bildnis aus seiner modernen Identifizierung mit Cecilia Gallerani zulösen. Besonders das Tier, mit Kenneth Clarks Worten seine „serpentine pose“ und „heraldic dignity“, verlangt und ermöglicht eine genauere Bestimmung des Stils, der Darstellungsweise und des so Dargestellten. Dies schließt ein, erneut nach der relativen Datierung suchen. Der Aufsatz besteht aus fünf Teilen. Der erste bildet den Prolog: Bellincionis *Sonett auf Leonardos Porträt der Madona Cicilia* (vor oder bis 1692) will mit Philologie gelesen sein. Die Verse beschreiben eine andere als die Krakauer Komposition. Auch wurde deren Tier keinesfalls später hinzugefügt. Der maltechnische Befund deutet auf eine zügige Ausführung ohne erhebliche Umstellungen hin. Als ihr früher Zeuge in Oberitalien gilt die Lorenzo Costa zugeschriebene *Dame mit Schoßhund* in Windsor Castle. Demnach könnte das Krakauer Gemälde als Ganzes noch bis etwa 1508 entstanden sein.

Der zweite Teil bezieht sich auf die kunstvoll zusammengesetzte und zugleich quasi bewegte Pose des Hermelins. Leonardo studierte zeichnerisch, wie die physische Fortbewegung unterschiedlicher Tierarten in beständigen Bildern darzustellen wäre. Seine Notizen verweisen intertextuell auf die neue lateinische Übertragung von Aristoteles' *Fortbewegung der Lebewesen* um 1500 in Padua. Der Zeichner koordinierte ein- und ausschwingende Umrisse mit gebogenen Schraffen, welche die wechselnde Ein- und Auswölbung des Leibes in Bewegung darstellen.

Der dritte Teil handelt davon, dass Leonardo sich diese Zeichenweise erstmals in Skizzen um 1504 in Florenz zulegte. Sie beruht offenbar auf Filippino Lippis vorhergehenden Studien nach den neronisch-flavischen Wandmalereien der Domus Aura in Rom. Leonardos über das Zeichnen vermittelte Antikenrezeption ist an seinem Entwurf für die *Kniende Leda mit dem Schwan* und auch an dem Krakauer Hermelin zu erkennen.

Der vierte Teil fragt nach den Zeichen eines Auftrags oder Anlasses, die an dem Krakauer Gemälde selbst abzulesen wären. Die bewegte Pose und Handlung des Hermelins begünstigen eine heraldische Auslegung. Sie hat den Vorzug, die bisher kaum beachtete Farbkomposition des Gemäldes in den Blick zu nehmen. Wenn ich hier ein um 1507 entstandenes Bildnis der Claude de France (1499–1524) in ihrer zeitweiligen Rolle als designierter Erbin der Lombardei und Liguriens erkenne, dann unter dieser Voraussetzung.

Der fünfte Teil betrachtet drei genealogische Themen mit weißen Tieren in den Hauptrollen, nämlich Schwan, Hermelin und Lamm, die Leonardo in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entwarf. Wenn Claudes Vater König Louis XII. sie vielleicht nicht unmittelbar vorgegeben haben sollte, so haben sie doch nach inneren Merkmalen der Entwürfe in ihm ihren ideellen Adressaten.

BELLINCIONIS SONETT AUF LEONARDOS MADONA CICILIA

Der Florentiner Bernardo Bellincioni, geboren im selben Jahr wie Leonardo da Vinci (1452–1519), ist vor allem als Dichter am Hof der Sforza in Mailand bekannt, wohin er 1485 übersiedelte und wo er am 12. September 1492 starb. Kaum ein Jahr nach seinem Tod erschienen dort die *RIME DEL ARGVTO ET FACETO POETA BERNARDO BELINCIONE FIORNTINO*¹, darin enthalten das Sonett auf Leonardos Bildnis der *Madona Cicilia* in folgender Schreibung:

¹ B. BELLINCIONI, „Rime del arguto et faceto poeta Bernardo Belincione fiorntino [sic!]“, Milano 1493. Kolophon: Impresso nella inclita citate de Milano per maestro Philippo di Mantegazi dicto el Cassano alle spese d e gulielmo di rolandi di sancto nazaro grato aleuo del auctore del opera, 1493 a di quindecim de Iulio. Das Buch



.S. opra il retracto de Madona
 Cicilia qual fece Maestro Leonardo.
 Di che ti adiri a chi inuidia hai natura
 Al vinci che ha ritrato una tua stella
 Cecilia si Bellissima hoggi e quella
 Che a suoi begli ochi el sol par übra oscura
 Lhonore e tuo se ben con sua pictura
 La fa che par che ascolti & non fauella
 Pensa quanto sara piu uiua & bella
 Piu a te fia gloria in ogni eta futura
 Ringratiar dunque Ludouico or poi
 E lingegno & la man di Leonardo
 Che a posterì di lei uoglion far parte
 Chi lei uedra così ben che sia tardo
 Vederla uiua dira basti ad noi
 Comprendre or quel che e natura & arte.²

Der Titelholzschnitt zeigt den Dichter auf einem Sessel in seinem mit Bücherregal, Lektionar und Fenster ausgestatteten *studiolo*. Er blickt vorgebeugt in ein aufgeschlagenes Buch, stützt das Kinn auf den Rücken der linken Hand und den linken Ellbogen auf das übergeschlagene Bein, lehnt den rechten Arm angewinkelt von hinten an die Lende. Die komplizierte Pose erinnert Edoardo Villata so sehr an die Figur des erzürnten Apostels *Petrus* in dem allerdings erst später vollendeten Mailänder *Abendmahl*, dass er hinter dem Holzschnitt einen Entwurf Leonardos vermutet.³ Tatsächlich schöpft die Pose aus dem Repertoire der heftig disputierenden Apostel in Donatellos Bronzeturzen⁴ der *Alten Sakristei* in San Lorenzo, wodurch der unbekannte Künstler des Holzschnitts doch nur illustriert, was auch der Titel des Buchs mit einem schönen Hendiadyoin *ARGVTO ET FACETO*⁵ in Aussicht stellt. Der Dichter oder genauer der Stil seiner Verse seien geistreich, witzig, scharfsinnig und lebhaft, Qualitäten, welche die Florentiner als ihren Vorzug betrachteten.⁶

ist heute offenbar sehr selten. Ich halte mich hier an das Exemplar der Bibliotheca Riccardiana in Florenz.

² B. BELLINCIONI, *Rime del arguto*, fol. 6 v.–7r.; siehe auch, E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, S. 76–77, Nr. 72a.

³ E. VILLATA, „Ventiquattro storie romane“. *Leonardo intorno al Cenacolo, il ritratto di Bernardo Bellincioni e un progetto di decorazione all'antica*, in P.C. MARANI (Hrsg.), „Hostinato rigore“. *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, Milano 2000, S. 61–70.

⁴ Siehe die Abbildung bei H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, Tafel 65b.

⁵ Aus lateinisch *argutus* und *facetus*. Beide Eigenschaftswörter enthalten Wurzeln mit der Bedeutung *hell* und *glänzend*. Zu *argutus* vergleiche das lateinisch Verb *arguere*, hell machen, erweisen, darlegen. Zu *facetus* vergleiche lateinisch *fax*, Licht, Glut, und *facies*, Aussehen, äußerer Schein, Gesichtsbildung.

⁶ Der lombardische Drucker dagegen, wie um anzuzeigen, dass er in solchen Dingen unbeholfen sei, beraubt ausgerechnet die stolze Herkunft um einen Vokal – *fior[e]ntino* – und schreibt den

Das interpunktionslos gedruckte, ganz in seiner Metrik aufgehende Sonett nennt vier Personen, die wie ein beseele Wesen angeredete *natura*, den Urheber des Bildes *Leonardo*, die dargestellte *Cecilia* und ihren Verehrer *Ludouico*. Letzterer ist im wirklichen Leben Ludovico Maria Sforza, 1494 bis 1500 Herzog von Mailand. Cecilia Gallerani war die von ihm ab etwa 1486 umworbene Dame des Hofes, die ihm 1491 mit siebzehn Jahren den natürlichen Sohn Cesare gebar.⁷ Die Verse evozieren in raschem Wechsel die Schönheit in Natur und Kunst, Vergänglichkeit und Dauer, Leben und Tod, Reden und Schweigen, so als improvisierten sie über eine alte Sentenz, die aus Leon Battista Albertis *De pictura* (1435) vertraut ist. „E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita“.⁸ Und so lebt gewiß das Gesicht dessen, der vielleicht schon tot ist, durch die Malerei ein langes Leben. Carlo Amoretti, Bibliothekar der Ambrosiana, zitiert 1804 in einer Fußnote seiner *Memorie storiche* Bellincionis Sonett und fügt hinzu, das Porträt der Gallerani sei noch „im vorigen Jahrhundert“ bei den Marchesi Bonesana zu sehen gewesen. Eine schöne und alte Kopie befinde sich in „unserer Galerie“.⁹ Mit letzterer kann Amoretti nur das *Porträt einer jungen Dame im Profil nach links*¹⁰ in der Ambrosiana meinen, das der Gründer des Museums, Kardinal Federico Borromeo, für ein Werk Leonardos hielt, welches aber heute Leonardos Werkstatt und meist Giovanni Ambrogio de Predis zugeschrieben wird.

Izabela Czartoryskis handschriftlicher Katalog von 1809 vermerkt lediglich, dass ihr Sohn Fürst Adam Jerzy

Familiennamen des Dichters so, als leite er sich von der damals lombardischen Stadt *Belinzona* (aus lateinisch *Bilitionem*, heute *Bellinzona*) her. Prompt druckt er BELINZONE in Monumentalschrift oberhalb des Titelholzschnitts, was erst ein Unbekannter in dem Druckexemplar der Bibliotheca Riccardiana in Florenz von Hand durch den Zusatz „BELLINCIONE non BELINZONE“ verbesserte.

⁷ C.A. BUCCI, *Gallerani, Cecilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 51, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 1998; A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani*, in A. BALLARIN (Hrsg.), *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, Bd. 1, Milano 2010, S. 233–257. Siehe auch die revidierte Neuauflage A. BALLARIN, *Leonardo a Milano: le due versioni della Vergine delle rocce: con una nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani*, Verona 2019, S. 261–298.

⁸ L.B. ALBERTI, *De pictura*, Libro II, Abschnitt 25, in L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, Bd. 3, Hrsg. C. Grayson, Bari 1973, S. 44.

⁹ C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita gli studj e le opere di Leonardo da Vinci scritte da Carlo Amoretti Bibliotecario nell'Ambrosiana die Milano* [...], Milano 1804, S. 30, Fußnote (1): „Trovo fra le note mss. del De Pagave, che il ritratto della Gallerani, maritata poi al conte Lodovico Pergamino, vedevasi ancora in Milano nel secolo ora scorso presso i marchesi Bonesana, e una bella e antica copia n'abbiamo nella nostra galleria“.

¹⁰ Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. 100, Tempera und Öl auf Holz, 51×34 cm.

das nachmals Krakauer Bildnis¹¹ „aus Italien“ mitgebracht habe.¹² Auch die nachträglich oben links auf dem Gemälde angebrachte, orthographisch fehlerhafte französische Beschriftung „LA BELE FERONIERE. LEONARD D'AWINCI“ erlaubt keinen Rückschluss auf seine Provenienz.¹³ Desungeachtet hielt Jan Bożo Antoniewicz im Jahr 1900 das Krakauer Bildnis für die bei Amoretti genannte originale *Cecilia*.¹⁴ Seitdem beruft sich fast jede Veröffentlichung auf Bellincionis Sonett als den vermeintlichen Augenzeugen der historischen Identität des Krakauer Bildnisses und seiner Entstehung vor dem Lebensende des Dichters.¹⁵ Wie kann es aber sein, dass die Verse das Bild der Dame rühmen und von dem Tier [Abb. 1] in ihren Armen schweigen? In zwei Briefen vom April 1498 handeln Isabella d'Este und Cecilia von einem Porträt, das Leonardo von letzterer einst malte. Isabella wünscht eine Gelegenheit, Cecílias Bild zu sehen, um es mit Bildnissen von der Hand Giovanni Bellinis in ihrem Besitz zu vergleichen. Cecilia gibt sich bereit, dem Wunsch nachzukommen, wendet aber ein, dass sie nicht mehr so aussehe, wie

¹¹ Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich, Inv. 134 (MNK XII-209), Öl auf Walnuß, 54,8×40,3 cm; vgl. L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, London 2011, S. 111–113, Nr. 10; siehe besonders die Abbildungen in K. PŁONKA-BAŁUS, N. KOZIARA (Hrsg.), *The National Museum in Krakow. The Princes Czartoryski Museum*, Kraków 2019, S. 178–180.

¹² Zitiert bei M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell'Ermellino*, in M. RZEPIŃSKA [et al.], *Leonardo. La Pittura*, Firenze 1977, S. 133–140, hier S. 137: „Ce tableau charmant qui a tout l'air d'un portrait est peint par le fameux Léonard d'Avinci. Il m'a été donné par mon fils aîné, qui l'a apporté d'Italie“.

¹³ *La Belle Ferronnière* war in den Inventaren des frühen 17. Jahrhunderts in Fontainebleau zunächst der Titel eines weiblichen Porträts im Profil (heute im Louvre, Inv. 786, modern Bernardino dei Conti zugeschrieben), mit welchem Bildtitel die Anekdote verknüpft wurde, dass es sich um eine Maitresse König François' I. gehandelt hätte. Erst seit dem 18. Jahrhundert wurde der Titel wohl in Verwechslung auf Leonardos *Dame mit Blick aus dem Bild* (Paris, Musée du Louvre, Inv. 778, Öl auf Walnuß, 63×45 cm) übertragen. Vgl. L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 123–127, Nr. 17 (wie Anm. 11); V. DELIEUVIN, M. EVENO, E. RAVAUD, *Sur la récente restauration de la Belle Ferronnière*, in P.C. MARANI, R. MAFEIS (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Busto Arsizio 2016, S. 143–154; V. DELIEUVIN (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, Ausst. Kat. Paris 2019, S. 154–160, Nr. 64.

¹⁴ J. BOŁOZ-ANTONIEWICZ, *Portret Cecylii Gallerani przez Lionarda da Vinci w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, in *Pamiętnik III Zjazdu Historyków Polskich w Krakowie. Referaty, Sekcja IV*, Kraków 1900, S. 1–9; hierzu auch M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell'Ermellino*, S. 136–137 (wie Anm. 12).

¹⁵ Weitere Literaturhinweise bei J. SHELL, G. SIRONI, *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine*, „Artibus et Historiae“, 13, 1992, N. 25, S. 47–66; L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 111–113, Nr. 10 (wie Anm. 11).

das Gemälde sie in jugendlichem Alter zeige.¹⁶ Offenbar ist sie mit den Pointen aus Bellincionis Sonett vertraut. Aber auch hier fehlt das Tier.

Gewiß stand Leonardo schon bei seinen Florentiner Zeitgenossen in dem Ruf, Auftragswerke nicht fertigzustellen, bei sich zu behalten und noch bis in seine letzten Tage umzuarbeiten. Doch im vorliegenden Fall widerspricht der maltechnische Befund der Auslegung, das Tier könne eben erst nachträglich eingefügt worden sein.¹⁷ Nichts am Farbaufrag deutet darauf hin, dass hier eine schon fortgeschrittene Komposition übermalt worden wäre.¹⁸ Zu bezweifeln ist vielmehr, dass sich die zitierten verbalen Zeugnisse, das Sonett und der Brief, überhaupt auf das Gemälde in Krakau beziehen.

Schon Henryk Ochenkowski, seinerzeit Konservator des Czartoryski-Museums, der in einem Sammelband zu Leonardos vierhundertstem Todestag Bożo Antoniewicz' Zuschreibung der Krakauer Dame allgemein bekannt machte, störte sich nicht nur daran, dass Bellincioni das Tier nicht erwähnte, sondern seine Verse auch nichts zur Art der Komposition des gemeinten Bildes mitteilten.¹⁹ Letzteres trifft nicht zu, sofern wir dort lesen:

[...] con sua pictura

La fa che par che ascolti & non fauella

Durch seine Malerei mache Leonardo die Dame so, dass sie zuzuhören und nicht zu reden scheine. Vorausgesetzt ist hier eine Stelle aus Platons *Phaidros* (275

¹⁶ E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 112–113, Nr. 129 (wie Anm. 2): Isabella d'Este an Cecilia, 26. April 1498; S. 113–114, Nr. 130, Cecilia an Isabella, 29. April 1498.

¹⁷ Siehe P. COTTE, *Lumière sur La dame à l'hermine de Léonard de Vinci. Découvertes inédites*, Saint-Fargeau-Ponthierry 2014, S. 206–207. Nach seinen multispektralen Aufnahmen unterscheidet Pascal Cotte an dem Krakauer Bildnis drei Stufen der Entwicklung auf dem Bildträger selbst: ein erstes Brustbild der Dame in den auch späteren Umrissen und mit einer Haltung der Hände, vergleichbar der halbfigurigen Skulptur der *Dame mit den Primeln* von Andreas del Verrocchio im Florentiner Bargello. Eine zweite Stufe, in der das Tier etwa an der Stelle des späteren auftauche, aber schlanker, kleiner und ohne die prägnante Pose, die uns in der dritten Stufe, dem schließlich vollendeten Gemälde, begegne. Cotte folgert, dass es zum Zeitpunkt des Sonetts und sogar der Briefe noch nicht existierte. Um das Tier hinzuzufügen, solle Leonardo erst danach wieder mit Cecilia in Kontakt getreten sein.

¹⁸ Siehe M. CHMIELEWSKA, A. GROCHOWSKA-ANGELUS, K. NOVLJAKOVIĆ, *O jedynym w Polsce obrazie Leonarda da Vinci. Uwagi konserwatorskie*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie“, 4, 2011, S. 199–227.

¹⁹ H. OCHENKOWSKI, „*La donna coll'Ermellino*“ è una composizione di Leonardo da Vinci, in *Raccolta Vinciana, Fascicolo Decimo*, Milano 1919 (Nel Quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci), S. 65–112, hier S. 66: „Disgraziamente il poeta non dice nulla del genere di composizione, nè della bestiolina che sarebbe di valore speciale per l'indagine sulla identità della donna“.



1. Leonardo da Vinci, *Dame mit Hermelin*, Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich. Abb. nach K. PŁONKA-BALUS, N. KOZIARA (Hrsg.), *The National Museum in Krakow*, S. 180 (wie Anm. 11)

d), die durch Marsilio Ficinos 1484 in Florenz gedruckte lateinische Übertragung bekannt gewesen sein dürfte.²⁰ Der Sokrates des Dialogs vergleicht scherzhaft und zu beider Nachteil die Malerei und die Schrift: Die Malerei stelle ihre Geschöpfe als lebendig vor. Wenn man sie aber nach etwas frage, schwiegen sie unbewegt. So sei es auch mit geschriebenen Texten. Es sei, als sprächen sie. Verlangt man von ihnen Auskunft über das Gesagte, bezeichneten sie doch immer nur dasselbe. Umso mehr rühmt Bellincioni den Maler, der die Not des stummen Bildes in eine Tugend zu verwandeln verstehe. Das italienische Verb *ascoltare*, im literarischen Latein *auscultare*, bedeutet *zuhören, lauschen*. Es erfordert eine gewisse

Aufmerksamkeit, Innehalten, Wendung in Richtung der Quelle des Tons oder der Stimme. Bei dem Taufnamen der Dame ist an die frühchristliche Heilige Cäcilia, Patronin der Musik, zu denken, welche die irdischen Musikinstrumente unbeachtet läßt, um wortlos den himmlischen Klängen der Engel zu lauschen.²¹ Der Name der Heiligen wiederum ist der einer plebeischen *Gens Caecilia*, die sich von einem mythischen Stammvater *Caecilius*, wörtlich *der Blinde*, herleitete, und der auch der Komödiendichter Caecilius Statius angehörte. So passen die Verse genau zu Leonardos Frauenbildnis²² im Louvre mit der traditionellen Bezeichnung *La belle Ferronnière*, das heute nach der jeweiligen Vermutung, wer hier dargestellt

²⁰ M. FICINO, *Prohemium Marsilii ficini florentini in libros Platonis ad Laurentium Medicem virum magnanimum* [...] Kolophon: *Impressum Florentie per Laurentium Venetum*, Firenze 1484, dort im Dialog *Phedrus* mit eigener Seitenzählung, fol. hii verso.

²¹ Die wohl bekannteste bildliche Darstellung des Themas ist Raffaels Bologneser Altarbild von 1514, jetzt in der Dresdner Gemäldegalerie.

²² Siehe oben Anm. 13.

sei, in die Jahre 1493-94 oder 1496-97 datiert wird²³, aber immerhin schon einmal für das von Bellincioni besungene Werk Leonardos gehalten wurde.²⁴ Durch kaum mehr als die leichte Wendung des Kopfs und Ausrichtung des Blicks in das Aussehen schweisgsamen Zuhörens versetzt, überspielt (dissimuliert) die im Louvre gezeigte Dame die unvermeidliche Kondition des Bildes, nicht antworten zu können.

Der hilfswise Gedanke, dass das griechische Wort für Wiesel *γαλέη* an die Lautung des Namens Gallerani denken lasse²⁵, und daran anknüpfend die Fabel von der in ein Wiesel verwandelten *Galanthis* aus Ovids *Metamorphosen*, der listigen Geburtshelferin der Alkmene, wie passend auch immer wir sie für das wirkliche Leben der *Madona Cicilia* um 1490 halten²⁶, ändern nichts daran, dass in dem

²³ Erst Carlo Amoretti glaubte 1804 in seinen *Memorie storiche*, S. 39 (wie Anm. 9), anhand von drei lateinischen Epigrammen im *Codex Atlanticus*, die Leonardos Portrait einer gewissen *Lucretia* rühmen, in dem Bildnis des Louvre *Lucrezia Crivelli*, seit etwa 1495 Geliebte Herzog Ludovico Sforzas, zu erkennen. H. OCHENKOWSKI, „*La donna coll'Ermellino*“, S. 78–79, S. 39 (wie Anm. 9), dagegen hält auch die Louvre-Dame für ein Bildnis der *Cecilia Gallerani*, aber unter der Bedingung, sie dem Mailänder Leonardo-Schüler Giovanni Boltraffio zuzuschreiben.

²⁴ F. MALAGUZZI VALERI, *Il ritratto femminile del Boltraffio lasciato dal Senatore d'Adda al comune di Milano*, „*Rassegna d'Arte antica e moderna*“, 12, 1912, S. 9–11, hier S. 10.

²⁵ Erstmals durch J. C. Holmes in einer Anmerkung zu A.E. HEWETT, *A Newly Discovered Portrait by Ambrogio de Predis*, „*The Burlington Magazine*“, 10, 1907, S. 309–312, hier S. 310. So schon bemerkt bei Shell und Sironi, S. 53 (wie Anm. 15).

²⁶ K. MOCZULSKA, *Najpiękniejsza Gallerani i najdoskonalsza γαλέη w portrecie namalowanym przez Leonarda da Vinci*, „*Folia Historiae Artium*“, SN 1, 1995, S. 55–86. Krystyna Moczulska glaubt hier die laut Ovids *Metamorphosen* (IX, 306–323) in ein Tier verwandelte Dienerin der Alkmene, *Galanthis*, zu erkennen, sei doch die in dem gemalten Porträt vermutete *Cecilia Gallerani* im wirklichen Leben eine *andere* Alkmene gewesen. Wie diese dem Göttervater Zeus einen außerehelich gezeugten Herakles geboren habe, so *Cecilia* dem nachmaligen Herzog Ludovico Maria Sforza einen natürlichen Sohn Cesare. Wie reimt sich aber Ovids Dichtung auf das von Leonardo so und nicht anders gestaltete Tier? Wenn der gelehrte Ovid für die emsige blonde (IX, 307: *flava comas*) Dienerin den Namen *Galanthis* erfindet, spielt er mit der griechischen Homophonie: Das Wort *γαλέη* klingt wie Wörter mit der Wurzel *γαλ-* / *γλα-* in der Bedeutung von Glanz, glänzen: *γαλήνη*, Stille, Ruhe, Heiterkeit; *γέλαω*, lachen, verlachen, verspotten; *γλήνη*, Augapfel, Pupille. Die Fabel entfaltet, was der Name der durch den Dichter dem griechischen Mythos hinzugefügten Dienerin besagt, dass sie nämlich die Entbindung Alkmenes glücklich herbeiführt, indem sie die feindselige *Lucina*, die eigentlich römische Geburtsgöttin vom Esquilin, überlistet und verlacht (IX, 317: *ridentem*), welche Göttin sie zur Strafe für diese Respektlosigkeit in jenes flinke Tier verwandelt, das ihre einstige Munterkeit und das blonde Haar für alle Zukunft bewahrt. Nichts von diesem burlesken Charakter der Dienerin niederer Herkunft,

Krakauer Bild offenbar ein Hermelin dargestellt ist, und sind nicht geeignet, den Abstand zu dem Gemälde zu überbrücken. Immer wird dabei Bellincionis Sonett, worin das Tier nicht vorkommt, als Zeuge für die historische Identität des Krakauer Gemäldes in Anspruch genommen.²⁷

Auf das im Zusammenhang oft genannte Faktum von Ludovico Maria Sforzas Investitur 1486 zum Ritter des neapolitanischen Ordens des hl. Michael, genannt *dell'armellino*, wird am Ende dieses Aufsatzes zurückzukommen sein. Das Aussehen und Verhalten des Tiers in dem Leonardo zugeschriebenen Entwurf einer *Imprese mit Hermelin* in Cambridge²⁸, ganz gleich ob dieser allgemein um 1488-1490 oder doch eher um 1494²⁹ eingeordnet wird, haben mit dem Krakauer Hermelin so wenig gemeinsam, dass sie dem Versuch einer Neubestimmung des Gemäldes nicht entgegenstehen. Lorenzo Costas (1460-1535) *Dame mit Schoßhund*³⁰ [Abb. 2] in Windsor Castle wird aktuell je nach Vermutung, wer die Dargestellte sei, zwischen 1506 und 1508 eingeordnet, als der Ferrareser Maler für Isabella d'Este in Mantua tätig war. Wenn deren

medica de plebe (IX, 306), ist in der hohen Grazie und edlen Haltung des Krakauer Tiers zu erkennen.

²⁷ Im Kreis bewegt sich auch der Schluß, Bellincionis Sonett verschwiege aus Diskretion die Konflikte und Freuden der Dame, die Leonardos Bildnis doch ausdrückte. F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci's Portraits: Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferroniere, and Mona Lisa*, in S. DUDZIK, T. ŻUCHOWSKI (Hrsg.), *Rafaël i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały sesji naukowej 24-25 X 2002*, Toruń 2003, S. 157–183, hier S. 167: „Of the nuptial and prenuptial conflicts and pleasures which possibly find expression in Leonardo's Portrait of Cecilia Gallerani there is naturally no mention in the panegyric poetry written for the court“. Ebenso F. ZÖLLNER, *From the Face to the Aura. Leonardo da Vinci's Sfumato and the History of Female Portraiture*, in M. KÖRTE (Hrsg.), *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, Berlin 2013, S. 67–83, hier S. 72: „Naturally, not a word can be found in the courtly panegyrics about the pre-marital conflicts and joys that are possibly expressed in the portrait of Cecilia Gallerani“.

²⁸ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD 120-1961, Feder in Braun über schwarzem Stift, auf einem kreisrund ausgeschnittenen Blatt Papier, Ø 9,1 cm; vgl. den Katalogbeitrag von C.C. Bambach, in F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, Ausst. Kat. Louvre 2003, Paris 2003, S. 163, Nr. 48. Zuletzt diskutiert die vorhergehende Literatur M. VERSIERO, *Leonardo da Vinci, Cecilia Gallerani e Ludovico il Moro: arte, amore e politica nella Milano del Rinascimento*, in L. SECCHI TARUGI (Hrsg.), *La Donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*, Atti del XXIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20–22 luglio 2017), Firenze 2019, S. 95–105.

²⁹ A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto*, S. 238 (wie Anm. 7).

³⁰ Windsor Castle, Royal Collections, Inv. RCIN 405762, *Portrait of a Lady with a Lapdog*, Öl auf Holz, 45,4×35 cm. Vgl. L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, London 2007, S. 120–121, Nr. 30: Laut technischer Untersuchung sind die Kanten der Tafel auf allen Seiten original.



2. Lorenzo Costa, *Dame mit Schoßhund*, Windsor Castle, Royal Collections. Abb. nach L. WHITAKER, M. CLAYTON, *The Art of Italy in the Royal Collection*, S. 121 (wie Anm. 30)

Komposition voranzusetzen scheint, dass Leonardos ungewöhnliches Krakauer Bildnis bereits existierte, genügt doch, dass es kurz zuvor entstanden wäre.³¹ Costas Tier besteht nur in dem gewiß lebhaften Köpfchen. Ihm fehlt die durch den Leib ausgedrückte Handlung. Es ist so, als reagiere der Nachahmer auf ein ihm nur flüchtig oder mittelbar bekanntes Werk. Doch wollen wir Costas *Dame* vorerst als Indiz für das Zeitfenster, in dem die Entstehung des Krakauer Gemäldes zu suchen wäre, akzeptieren. Zu berücksichtigen ist, dass der nachträglich von fremder Hand eingeschwärzte Hintergrund den Umrissen der Dame eine Schärfe und Steifheit verleiht, die zu ihrer Bewegung und auch zu der des Tiers nicht passen.

³¹ P.C. MARANI, *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in B. FABIAN, P.C. MARANI (Hrsg.), *Leonardo: La dama con l'ermellino*, Milano 1998, S. 30–49, nimmt Costas Gemälde und andere als Beleg, dass Leonardos Krakauer Bildnis, identifiziert mit dem des Bellincioni-Sonetts, „um 1500“ in Oberitalien bekannt gewesen sei.

Wir beginnen also damit, wovon sich doch bei Costa keine Spur findet, mit dessen gewundener Pose.

FORTBEWEGUNG DER LEBEWESSEN

Kenneth Clark (1939) erkannte das Tier als den eigentlichen Protagonisten und das Prinzip des Werks:

But most convincing of all is the beast. The modelling of its head is a miracle; we can feel the structure of the skull, the quality of skin, the lie of the fur. No one but Leonardo could have conveyed its stoatish character, sleek, predatory, alert, yet with a kind of heraldic dignity. The serpentine pose of the ermine gives, in epigrammatic form, the motive of the whole composition, and it is this movement, quite apart from details, which distinguishes it from the other portraits of this date attributed to Leonardo, such as the Belle Ferronière in the Louvre.³²

³² K. CLARK, *Leonardo Da Vinci: An Account of His Development as an Artist*, Cambridge 1939, S. 50.

Halten wir uns zunächst an diese beiden Aspekte, die Kenneth Clark hervorhebt: seine heraldische Würde und seine gewundene Pose. Die in einem solchen Kontrapost der Vorderbeine unbelastet angehobene Pfote übernimmt in der Heraldik oft die Aufgabe, einen Wappenschild aufrecht zu halten. So ist es auch bei dem in Florenz wohl berühmtesten aller heraldischen Wesen, dem *Marzocco* (von lateinisch *martius*, zu Mars, d.h. zum Krieg gehörend, kriegerisch), einer Sandsteinskulptur³³ [Abb. 3], die Donatello in den Jahren 1418–1420 aus Anlass des Besuchs Papst Martins V. für den Treppenaufgang der neuen Wohnräume im Komplex von *Santa Maria Novella* schuf und die heute im Florentiner Museo Nazionale zu sehen ist. Sie war noch an ihrem ersten Aufstellungsort, als Leonardo um 1504 in einem der Säle der Papstwohnung seinen Karton für das Wandbild der *Schlacht bei Anghiari* anfertigte.³⁴ Der Kunsthistoriker Horst Waldemar Janson, bekannt in America als H.W. Janson, beschreibt sie in *The Sculpture of Donatello* (1963) so:

The *Marzocco* is indeed somewhat more naturalistic than its predecessors, especially in the formation of the back and the hind legs, yet the distinguishing quality that stamps it as a Renaissance work is not its realism but its „humanism“ – the uncanny extent to which the animal physiognomy has been suffused here with the expressiveness and nobility of Donatello’s human heroes. In studying the head of the *Marzocco* one immediately thinks on the St. John from the Cathedral façade, the St. Mark of Or San Michele, and especially of the Abraham on the east face of the Campanile.³⁵

Die Skulptur vereint Expressivität und Adel gleichermaßen in Gesicht und Haltung. Mensch und Tier physiognomisch zu verschmelzen, eignet überhaupt den heraldischen Wesen. Wie weit aber geht der Maler dabei in unserem Fall? Alles an diesem Bild scheint uns von der Lebendigkeit des Tiers zu überzeugen. Unwillkürlich beginnen wir, seine Haltung und die seiner jungen Herrin zu vergleichen. Ihre schlanke Hand läßt die Anspannung der Sehnen ahnen, mit welchem Druck sie den Drang des Tiers so bändigt, dass es für einen langen Augenblick die Pose eines heraldischen Schildhalters einnimmt.

Es ist unverkennbar ein Hermelin im weißen Winterpelz. Lediglich die akzentuierten Gelenke und deutlichen Muskeln der Vorderbeine sind gewiß nicht vom ihm oder anderen Wieseln hergenommen, wo das Fell sie verbirgt, sondern vom Löwen nach Art des *Marzocco*.

Einige meinten, die Naturtreue des Krakauer Tiers sei nur insofern eingeschränkt, als es für ein Hermelin etwas zu groß ausgefallen sei.³⁶ Izabela Czartoryska dagegen sah



3. Donatello, *Marzocco*, Firenze, Bargello. Abb. nach H.W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, Plate 18a (wie Anm. 4)

sich in dem ersten handschriftlichen Katalog ihrer Sammlung von 1809 außerstande, die Tierart zu benennen:

La petite bête que la jeune personne tient, est difficile à peindre. Si c’est un chien, il était laid, si c’est un autre genre d’animal, il m’est inconnu. Il est blanc, a des pattes fort courtes et une tête assez grande.³⁷

Wer vollends meint, der Künstler habe es ohnehin aus Studien nach unterschiedlichen Tierarten zusammengesetzt, zum Beispiel aus dem Kopf eines Bären und der Pfote eines Hundes³⁸, beruft sich auf eine Passage in Leonardos Notizheft *Manuskript A* des Institut de France:

exaggerated size of the ermine leads the image away from exact naturalism“.

³⁷ Zitiert bei M. RZEPIŃSKA, *La Dama dell’Ermellino*, S. 137 (wie Anm. 12).

³⁸ L. SYSON (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 113v (wie Anm. 11), zu dem Krakauer Bildnis: „Leonardo’s ermine – the stoat in winterfur – is larger than in nature, but its size and its emphatic musculature should surely be taken as indications that this

³³ Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Sandstein, Höhe: 135,5 cm, an der Basis: 33×60 cm.

³⁴ H.W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, S. 41–43 (wie Anm. 4).

³⁵ *Ibidem*, S. 43.

³⁶ M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, revidierte Ausgabe, Oxford 2006, S. 188: „Only the

Come debi fare parere naturale uno animale fito.

Tu sai nō potersi fare alcuno animale il quale nō abbia le sue mèbra, – che ciascuno per se à similitudine cō qualcuno delli altri animali: adūque se voli fare parere naturale uno animale, finto da te, diciamo che sia uno serpēte, piglia per la testa una di mastino, o bracco, e per li ochi di gatta, e per l'orecchie d'istrice, e per lo naso di ueltro, e ciglia da liono e tēpie di gallo vechio, collo di testudine d'aqua.³⁹

Wie du ein erdachtes Lebewesen natürlich aussehen lassen sollst.

Du kannst kein Lebewesen machen, das nicht seine Teile hätte, so dass jeder für sich irgendeinem der anderen Lebewesen ähnlich wäre: Wenn du also ein von dir erdachtes Lebewesen natürlich aussehen lassen willst, sagen wir: einen Drachen (*serpente*), nimm für den Kopf den eines Bluthunds oder Bracken, für die Augen die einer Katze, für die Ohren die eines Stachelschweins, für die Nase die eines Windhunds, Augenbrauen des

animal is primarily symbolic. Naturalism is not the pint here. Leonardo has created a mythical beast, the composite of several animals he drew at this time.,, Der Londoner Katalog verzeichnet hierzu zwei Leonardo zugeschriebene Einzelblätter, als Nr. 14, S. 120, den *Kopf eines Bären*, Metallstift auf präpariertem Papier, 7×7 cm, in einer New Yorker Privatsammlung, sowie als Nr. 15, *Studien einer Hundepfote*, Metallstift auf präpariertem Papier, 14,1×10,7 cm, Edinburgh, The National Galleries of Scotland, Inv. D 5189r. Hierzu schreibt Arturo Galansino, sich auf Leonardos Notiz vom *animale finto* berufend: „The combination of fantasy and reality revealed in the invention of the ermine does not contradict Leonardo's conception of the natural, which, as stated in the *Treatise on Painting*, can include constructing imaginary or unknown creatures by assembling their parts from different animals“. Siehe zu diesen Tierstudien auch C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New Haven – London 2003, S. 357–362, Nr. 42 und 43.

³⁹ Paris, Institut de France, *Ms A*, fol. 109 recto; hier zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, 2 Bde., London 1883, Bd. 1, S. 292–293, Nr. 585. Siehe auch Faksimile und Transkription in: LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto A. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 2 Bde., Firenze 1990. Eine rasch mit rotbraunem Stift niedergeschriebene Kostenaufstellung mit dem Datum „10. Juli 1492“ auf dem offenbar nur zufällig hierfür genutzten Blatt fol. 114 hat sich in der Leonardo-Literatur zur Datierung des ganzen Konvoluts verfestigt. Alle weiteren Notizen dieser Blätter können auch später als 1492 entstanden sein. Hierzu auch A. BOESTEN-STENGEL, *Helldunkelrelief. Leonardos da Vinci „anima della pittura“ und Aristoteles' „Poetik“*, in N. GRAMACCINI, C. LEHMANN, J. RÖSSLER, T. DITTELBACH (Hrsg.), *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip, Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1600*, Berlin–Boston 2018, S. 143–165, hier S. 151–152.



4. Leonardo da Vinci, *Tierstudien*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12331. Abb. Nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Löwen, Schlafen des alten Hahns, den Hals der Wasserschilddrüse.⁴⁰

Das ausgedachte Lebewesen heißt hier *serpente*, Schlange oder Drache, mal ohne Füße, mal zwei- und mal vierfüßig. Bemerkenswerterweise finden wir es mitten in Leonardos vergleichender Zoologie der Wirbeltiere. Zwei Skizzenblätter in Windsor Castle sind mit Tierstudien besetzt. Das eine [Abb. 4], mit Pferden und Variationen des Kampfes eines Berittenen gegen einen Drachen, aber auch einer einzelnen Katze, trägt nahe am oberen Blattrand die Notiz in Leonardos Spiegelschrift:

Il serpegiamēto delle attitudjne / e principale actione (delli) ed e duplo nellj / movimēti delli anjmali (lj cioe) dj quali / il primo he nella lor lūgheza il secondo / e nella (lunghe) grossezza loro —⁴¹

⁴⁰ Im Anschluß an dieses und die nachfolgenden eingerückten Zitate aus Leonardos Notizen folgen jeweils meine deutschen Übersetzungen.

⁴¹ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12331, *Tierstudien*, Feder in Braun, einzelne Lavierungen, über schwachen Spuren schwarzer Kreide, 29,8×21,2 cm; nahe dem oberen Blattrand, halb links, beschriftet in Feder (Spiegelschrift), wie hier zitiert nach der

Das sich Winden der Haltungen ist die hauptsächliche Handlung und ist zweifach in den Bewegungen der Lebewesen, deren erste ihre Längenausdehnung, deren zweite ihre Dicke (Durchmesser) betrifft [...].

Das andere Blatt, auf dem übersichtlich einzelne Katzen und Gruppen sich balgender Katzen, aber auch ein vierfüßiger Drache verteilt sind, weist eine Notiz in Spiegelschrift nahe dem unteren Blattrand auf:

del pieghamêto / esstendimêto / La spetie dj que(q)ssiti
anjmali della quale il liono e principe per avere le giütture
delli sua spödjlj⁴² atte al piegharsi⁴³

vom sich Beugen Strecken Die Weise dieser Lebewesen,
von welchen der Löwe an erster Stelle steht, weil die Ge-
lenke seiner Wirbel geeignet sind für das sich Beugen

Jede Studie wurde zunächst zügig in schwarzem Stift angelegt, dann in Feder ausgeführt und zum Teil noch mit dem Pinsel laviert. Wie eine Mustersammlung, vielleicht kompiliert aus früheren Zeichnungen, zeigen diese Lebewesen die Anspannung und die Ausführung von Eigenbewegungen. Sie bestehen nach Leonardos Diktion in *piegamento*, *estendimento* und *serpeggiamento*⁴⁴, sich Beugen, Strecken und Winden. Kein wirkliches Lebewesen scheint sie so deutlich zu veranschaulichen, wie der ausgedachte Drache.

Das aus disparaten Arten zusammengesetzte künstliche Tier, *animale finto*, verdeutlicht, dass zu seiner Glaubwürdigkeit nicht genügt, einem jeden Körperglied den Platz anzuweisen, wo das entsprechende Organ sich auch bei wirklichen Tieren befände. Es kommt auf das allen Lebewesen gemeinsame Muster der Bewegung an – nicht nur, wie sie im Zusammenspiel der Gliedmaßen zustandekommt, sondern wie sie aussieht. Durch beständige Bilder sucht der Maler die Bewegung zu veranschaulichen. Er versucht, ihren Verlauf in Linien festzuhalten. Im schon zitierten *Manuskript A* lesen wir an anderer Stelle:

Transkription bei K. CLARK, 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. 29–30. In dem Anatomie-Manuskript B (Windsor Castle, Royal Library), f. 13 recto, notiert Leonardo Stichwörter zur Bewegung des Menschen und verschiedener Tiere, vielleicht das Vorhaben einer illustrierten Abhandlung zu diesem Thema.

⁴² Das italienische Wort *spondigli* (Plural) bedeutet die Wirbelknochen, Wirbelsäule, von griechisch *σπόδυλος*.

⁴³ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12363, *Tierstudien*, Feder in Braun, einzelne Lavierungen über schwarzer Kreide, 27×21 cm; nahe dem unteren Blattrand in Feder beschriftet (Spiegelschrift), wie hier zitiert nach der Transkription bei K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 49 (wie Anm. 41).

⁴⁴ Italienisch *serpeggiare*, von lateinisch *serpere*, sich wie eine Schlange fortbewegen.

De pictura liniale.

Siano con somma diligēza cōsiderati i termini di qualunque corpo: il modo del lor serpeggiare, le quali serpeggiature siano giudicate separate, se le sue volte partecipano di curvità arculare o di cōcavitā angulare.⁴⁵

Lineare Darstellung

Mit größter Sorgfalt sollen die Grenzen eines jeden Leibes, die Weise ihres sich Windens, beobachtet werden, welche Windungen gesondert zu beurteilen sind, ob ihre Biegungen an bauchender Rundung oder verengender Höhlung teilhaben.

Die geläufige Transkription *De pictura liniale* und auch die Überschrift *De pictura lineale* der etwa gleichlautenden Stelle im *Codex urbinas*⁴⁶ schreiben die Wörter getrennt. Hier steht aber wohlgermerkt nicht die lateinische Präposition *de* mit nachfolgendem Ablativ, sondern das italienische Wort *depictura*, Abbildung, Darstellung. *Liniale* meint hier sowohl die kontinuierende, lineare Veränderung an dem bewegten Leib, als auch die Weise des Zeichners, sie darzustellen. Wir erkennen in Leonardos Wortpaaren *curvità arculare* und *cōcavitā angulare* die Opposition: die bauchende Rundung und die verengende Höhlung. Man achte auf die Alliterationen. Statt italienisch *arcolare* und *angolare* schreibt Leonardo beide Wörter mit „u“ – *arcolare* und *angulare*. Er bleibt damit näher am Lateinischen, das ihm bei seiner Diktion offenbar als Vorlage diente. Die Wörter bezeichnen Entgegengesetztes, unterscheiden sich in dieser Schreibung aber nur durch den Austausch von „rc“ durch „ng“. Lateinisch *angularis* meint den Raum zwischen zwei aufeinanderzulaufenden Geraden, die sich in einem Punkt treffen. Das lateinische Verb *angere* bedeutet *zusammenziehen*, *-drücken*, *verengen*. Leonardo verbindet diesen Vorgang mit *concurvità*, Höhlung.

Niemand scheint bisher zu bemerken, dass Leonardo in seinem Florentinisch die Diktion lateinischer Übersetzungen nach Aristoteles' Abhandlung *Περὶ πορείας ζῴων*⁴⁷ (Über die Fortbewegung der Lebewesen)

⁴⁵ Paris, Institut de France, Ms A, fol. 94 verso, hier zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 29, Nr. 48 (wie Anm. 39).

⁴⁶ C. PEDRETTI (Hrsg.), *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. 202–203, Nr. 134: „De pictura liniale. Sia con somma deligenza considerato i termini di qualunque corpo, et il modo de lor serpeggiare, le quali serpeggiature sia giudicato se lle sue volte partecipano di curvità arculare o di concavitā angulare.“

⁴⁷ Zu den beiden Tierstudien-Blättern Royal Library Inv. 12331 und 12363 und der beabsichtigten Abhandlung über die Fortbewegung der Tiere vgl. die Bemerkungen von D. LAURENZA, *Figino and the Lost Drawings of Leonardo's Comparative Anatomy*, „The Burlington Magazine“ 148, 2006, S. 173–179, hier S. 178–179. Er scheint als einziger immerhin auf Aristoteles' *De incessu*

nachbildet. Es geht darin um den beständigen Wechsel von Ein- und Auswölbung, verbunden mit dem Zusammenziehen und Ausdehnen der Gliedmaßen paarfüßiger und sogar fußloser Wirbeltiere. Nicht Füße, sondern die Abfolge der Kontakt- oder Belastungspunkte sind für das Voranschreiten entscheidend. Sogar bei Zweibeinern erfolge es durch Drehungen und Gegendrehungen, die den ganzen Leib erfassen, schlängelnd. Aristoteles bemerkt:

ὄτω δεῖ νοεῖν καὶ τοὺς ὄφεις κινουμένους ἐπὶ τῇ γῆ ἡ ἰσορροπία. σημείον δ' ὅτι ὁμοίως κινούνται τοῖς τετραπόσιν· ἐν μέρει γὰρ μεταβάλλουσι τὸ κοῖλον καὶ τὸ κυρτόν.⁴⁸

Das ist besonders an den Schlangen zu erkennen, wie sie sich in Windungen über den Boden fortbewegen. Wie bei den vierfüßigen Lebewesen wird der Kontaktpunkt (*σημεῖον*) so verändert, dass Konkav und Konvex beständig abwechseln.

Niccolò Leonico Tomeo⁴⁹ (1456–1531), ein Venezianer aus albanisch-griechischer Familie, der seit 1497 in Padua den neu gegründeten Lehrstuhl zur Übersetzung und Auslegung der Schriften des Aristoteles innehatte, paraphrasiert die zitierte Stelle so:

eo maxime modo super terras incuruis moueri notis serpētium genus omne existimandum est: Namque totidem moueantur quot quadrupeda moueri diximus signis, & eo etiāmodo, in superioribus sufficienter est dictum: Serpendo nāq. curuū cum cōcauo uiciffim cōmutare uidentur: [...].⁵⁰

Schlängelnd nämlich scheinen Ein- und Auswölbung beständig abzuwechseln. Aus Aristoteles einprägsamer Alliteration τὸ κοῖλον καὶ τὸ κυρτόν (Ein- und Auswölbung) wird in der lateinischen Paraphrase *curuū cum cōcauo*. Leonardo wiederum greift diese Formel in seiner *depictura liniale* auf und behält sogar die Reihenfolge bei: [...] *di curvità arculare o di cōcavitā angulare*. Auch die Pose des Krakauer Tiers besteht aus diesen drei Aspekten,

animalium / *Περὶ πορείας ζώων* hinzuweisen, jedoch ohne Leonardos Berührung mit diesem Text zu spezifizieren.

⁴⁸ ARISTOTELES, *Περὶ πορείας ζώων*, Kap. 7 (707b).

⁴⁹ E. RUSSO, LEONICO TOMEIO, Niccolò, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 64, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 2005, S. 617–620.

⁵⁰ N. LEONICO TOMEIO, *De animalium progressu paraphrasis .L.*, in *Nicolai Leonici Thomaei opuscula nuper in lucem aedita*, Venezia 1525, fol. VII recto: „Flexuū aut illorum causa quibus animantia mouentur huiusmodi, corporis uidetur esse longitudo quēadmodum.n.hominū ii qui ob nimiam corporis uastitatem longationes appellātur, incurui ambulāt,& dextro procurrente humero, leua illum retro insequitur coxa, intermediūq. corpus concauū sit & repandū, eo maxime modo super terras incuruis moueri notis serpētium genus omne existimandum est: Namque totidem moueantur quot quadrupeda moueri diximus signis, & eo etiāmodo, in superioribus sufficienter est dictum: Serpendo nāq. curuū cum cōcauo uiciffim cōmutare uidentur [...]“.

welche bei allen Lebewesen die Bewegung oder doch wenigstens die Anspannung und Bereitschaft zu Bewegung ausmachen: Das linke Bein ist angehoben und gebeugt, das rechte aufgestellt und gestreckt, der Rumpf und der Hals sind gewunden.

Für die Datierung der beiden Tierstudienblätter gibt es aktuell nur weit auseinanderliegende Vorschläge, zwischen etwa 1508 und 1517.⁵¹ Ein weiteres Blatt⁵² in Windsor Castle zeigt mehrere Studien ein Pferdes aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Besonders in der Schrägsicht ist der nach Aristoteles natürliche Rechts-Linkswechsel in der Be- und Entlastung der Vorder- und Hinterhände zu beobachten. Man achte auf die zwanglos aus dem Schreiten heraus eingenommene Haltung, die kraftvoll gestreckt aufgestellte rechte, die sehr hoch erhobene und gebeugte linke Vorderhand und sogar die Wendung des Kopfes nach rechts, die wiederum an die bewegte Pose des Krakauer Hermelins erinnern.⁵³ Alle diese Tierstudien bekräftigen das Ein- und Ausschwingen der Umriss durch gebogenen Schraffen, welche die wechselnden Ein- und Auswölbungen der Tierleiber nachzeichnen. Wann und wo legte Leonardo dieses Darstellungsweise zu? Vielleicht ist so ein Datum *post quem* zu gewinnen, von dem an Leonardo das Krakauer Tier entworfen haben könnte.

ZEICHNERISCH VERMITTELTE ANTIKENREZEPTION

In seiner zweiten Florentiner Periode (1500–1506) veränderte Leonardo grundlegend die Weise, in Stift- und Federzeichnungen zu schraffieren. Bis dahin legte Leonardo sowohl Umraum- wie Körperschattierungen in geraden, meist linkshändig von links oben nach rechts unten gezogenen Parallelschraffen an. Nun unterschied er die oft

⁵¹ K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 29–30 (wie Anm. 41), ordnen beide Blätter um 1508 ein. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 631–633 (wie Anm. 38), Nr. 117, datiert sie in Leonardos römischen Aufenthalt in den Jahren 1513–17.

⁵² Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12344 recto, *Studien für ein Reitermonument, oben schreitendes Pferd, im Profil nach rechts, unten zwei schreitende Pferde, in schräger Ansicht von hinten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, 20,3×14, 3 cm; vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 634–636, Nr. 118 (wie Anm. 38).

⁵³ Martin Clayton, da an dem Papier ein in Frankreich belegtes Wasserzeichen erkennbar ist, datiert die Skizzen zusammen mit anderen Blättern französischer Wasserzeichen in Leonardos letzte Lebensjahre in Frankreich (1517–1518). Französische Zeichenpapiere könnten Leonardo aber ohne weiteres schon in Mailand zur Verfügung gestanden haben, als er wenigstens in den Jahren 1507 bis 1510 ganz offiziell König Louis XII. diene. Vgl. M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci: A Curious Vision*, London 1996, S. 142–149, Nr. 84; M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci: A Life in Drawing*, London 2018.

horizontalen Umraum- und Bodenschattierungen oder Schlagschatten deutlich von den Körperschattierungen. Gebogene Schraffen scheinen dicht den Ein- und Auswölbungen der Oberflächen zu folgen und sind nur dort unterbrochen, wo der ausgesparte helle Zeichengrund als Höhung wirken soll.

Die frühesten, durch ihr Thema bestimmbaren Projekte in dem neuen Modus sind die für die *Schlacht bei Anghiari*⁵⁴. Demnach erfolgte der Wechsel um 1504. Durch wenigstens ein Blatt⁵⁵ sind sie mit einem der vielleicht ersten Entwürfe zu *Leda mit dem Schwan* verbunden. In der Chatsworth-Skizze⁵⁶ [Abb. 5] kniet Leda in der Mitte, Jupiter in der Gestalt eines Schwans umarmt sie mit der rechten Schwinge, am Boden schlüpfen vier Kinder aus zwei Eiern. Ledas Physis, ihr Beugen, Strecken und Winden, ist den ein- und ausschwingenden Umrissen und Oberflächen des Schwans angeglichen. In den schwellenden Formen des Schwans angeglichener Duktus, so als handele es sich nicht nur um ein Relief bei schrägem Lichteinfall, sondern durch Bewegung modellierte Gestaltänderungen.⁵⁷ Die Leda-Skizze ist sicher



5. Leonardo da Vinci, *Leda und der Schwan*, Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv. 717. Abb. nach C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, Nr. 99 (wie Anm. 38)

⁵⁴ Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, Inv. 215 und Inv. 216; vgl. C. PEDRETTI (Hrsg.), *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*, 2 Bde., Firenze 2003, Bd. 1, S. 113–114, Nr. 15, und S. 117–118, Nr. 17. Hierzu besonders A. BOESTENSTENGEL, *Leonardos da Vinci Wende in der Schlacht bei Anghiari: Poetik und genetische Kritik der zeichnerischen Entwürfe*, „Artium Quaestiones“, 31, 2020, S. 313–367.

⁵⁵ Windsor Castle, Royal Library, 12337 recto, Feder in Braun und schwarzer Stift, 28,7×40,5 cm; vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 32–33 (wie Anm. 41) – mit Doppelnutzung des Blatts für eine erste Skizze der *Knienden Leda* und eine Pferdestudie, wohl für die *Schlacht bei Anghiari*. Hierzu auch M. KEMR, *Leonardo da Vinci*, S. 264 (wie Anm. 36).

⁵⁶ Chatsworth, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv. 717, *Leda und der Schwan*, Feder in Braun, laviert über schwarzem Stift, 16×13,9 cm; vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 530–536, Nr. 98 und Nr. 99 (wie Anm. 38). Dort auch besprochen ist die wohl etwa gleichzeitige Alternative der *Knienden Leda mit Schwan* in der gleichen Rundschraffenmanier im Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv. I 466, Feder in Braun, über schwarzem Stift, 12,6×10,9 cm.

⁵⁷ In der Leonardo-Literatur wird gelegentlich auf die modellierende Wirkung gebogener Schraffen in Albrecht Dürers Holzschnitten und vor allem Kupferstichen vor und um 1500 hingewiesen, wo sich die Krümmung schon ganz zwanglos aus der Handhabung des Grabstichels ergibt. In diesem Zusammenhang nennt S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print. Visual Culture in Early Modernity*, Farnham 2012, S. 165, die frühe Rezeption der Dürer-Graphik bei dem Florentiner Gherardo di Giovanni del Fora (1445–1497). Doch adaptiert dieser nur Dürers Figuren- und Kompositionsmotive und gerade nicht dessen gebogene

ein Höhepunkt dieses Stils. Aber seitdem nutzte Leonardo die lebhaften Effekte gebogener Schraffen bei allen Gelegenheiten – so auch in den genannten Tierstudien. Bei der Frage, wann und wie Leonardo die neuen räumhaften Schraffen einführt, ist darauf zu achten, welche künstlerischen Probleme er in diesen Zeichnungen verhandelte – es geht um die Darstellung von Lebewesen in Bewegung.⁵⁸

Schraffen. Ich finde kein Indiz, dass Leonardo Dürer-Graphiken irgendeine Aufmerksamkeit gewidmet hätte. Ohnehin fehlt Dürers optischem Relief die genaue Koordinierung mit einer bestimmten Beleuchtungsrichtung, die für die Florentiner Maler so unverzichtbar ist.

⁵⁸ Meine Überlegungen gehen hier in eine deutlich andere Richtung als bei: P.C. MARANI, *Leonardo dalla scienza all'arte. Un cambiamento di stile, gli antefatti, una cronologia*, in P.C. MARANI (Hrsg.), *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze 1984, S. 41–52, sieht den Anfang der gekrümmten Parallelschraffen in Leonardos Darstellungen von Maschinen und rotierenden Scheiben zu Beginn der 1490er Jahre, dagegen F. FEHRENBACH, *Tratteggi: sullo sviluppo della tecnica grafica nei disegni di Leonardo*, in P.C. MARANI, F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre 16–17 maggio 2003*, Firenze 2006, S. 135–155, in den zeichnerischen Hydraulik-Studien, Strömungsbildern derselben Periode.

Einige Kenner glauben, in der Zeichenweise des Malers Filippino Lippi (Prato 1457–1504 Florenz) eine Abhängigkeit von Arbeiten Leonardos zu erkennen, die ihnen allerdings kaum erklärlich vorkommt, da Filippinos datierbare Entwicklung dann erfolgte, als Leonardo bereits viele Jahre zuvor Florenz verlassen hatte und in Mailand lebte.⁵⁹ Genaue Betrachtung ergibt den umgekehrten Fall. Die Anfänge der gebogenen Schraffen, die Leonardo in der Leda-Skizze perfektionierte, sind zuvor schon bei Filippino Lippi zu beobachten. Dieser starb am 20. April 1504 in Florenz und wurde unter großer Anteilnahme der Künstlerschaft beigesetzt. Vielleicht hatte Leonardo erst jetzt die Gelegenheit, nicht nur dessen Gemälde, sondern auch Skizzen aus dem Nachlaß zu studieren.⁶⁰ Es ist daran zu erinnern, dass Leonardos erste Bezahlung für seine Arbeit an dem Karton der *Schlacht bei Anghiari* erst Ende Juni desselben Jahres erfolgte.⁶¹

Ein Blatt⁶² [Abb. 6] in den Uffizien, das dort zum ältesten Filippino Lippi-Bestand gehört, zeigt eine Harpye, halb Vogel und halb Kind, die mit einer gebauchten Vase

und einer flachen Schale in den Händen tanzt. Aus dem Schwung mehrgleisig wiederholter Umrißlinien heraus werden die Wölbungen des Rumpfes gleich den Rundschraffen gebildet. Damit ist schon ein gewisses Helldunkelrelief verbunden: Unterbrochene Umrisse gleichen den Höhungen, mehrfach leicht versetzt wiederholte Striche den Schattierungen. Nicht nur das Motiv, die Zeichenweise selbst folgt der Vorlage, die hier nachgeahmt wird.

Die Harpye und das Ornamentband lokalisierte erstmals Innis H. Shoemaker in dem als Kryptoportikus bekannten gewölbten Gang der *Domus Aurea* am *Mons Oppius*, jener nachmals mit den Titus-Thermen überbauten Säle des luxuriösen, durch Kaiser Nero nach dem Stadtbrand 64 n. Chr. bis zu dessen Tod 68 n. Chr. errichteten Palastes.⁶³ Auch die Vorlage der friesartig mehrere Figuren reihenden Episode, die Filippino auf dem um 90 Grad gedrehten Blatt separat skizzierte, konnte Shoemaker in diesen Sälen auffinden.⁶⁴ Die betreffende antike Malerei ist heute sehr verwittert, aber sichtbar genug, um sie anhand der 1776 durch den römischen Antiquar und Verleger Ludovico Mirri veröffentlichten ersten detaillierten Vermessung, Beschreibung und Illustration der *Domus Aurea* und ihrer Dekorationen aufzufinden.⁶⁵ Marco Carlones Kupferstich⁶⁶ nach einer Zeichnung von Franciszek Smuglewicz zeigt wie eine unbeschädigt vollständige und eingerahmte Komposition den Ausschnitt der modern als *Volta Dorata* bekannten Decke.⁶⁷ Unentscheidbar bleibt, wieviel deutlicher sie zur Zeit Filippinos oder noch im 18. Jahrhundert zu sehen war. Giuseppe Carlettis gelehrter Kommentar bestimmt das Thema als *Venus und Adonis* nach Ovid: links Venus, in der

⁵⁹ Vgl. den Kommentar von Andrea de Marchi in: A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, Milano 1992, S. 151, Nr. 7.6 (zu Filippinos Zeichnung in Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12821, *Madonna mit Kind und Engel*, sowie ein musizierender Engel: „[...] non è pensabile senza il precedente, pure indiretto, del Leonardo fiorentino. Anche il carattere estremamente sperimentale del disegno a penna è in qualche modo leonardesco [...].“ G.R. GOLDNER, *Filippino as a Draftsman*, in G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York 1997, S. 15–19, hier S. 18: „The emergence of this remarkably varied, lively, and original penstyle may have been influenced to some extent by the work of Leonardo. However, it should be noted that this phase of Filippino’s development did not occur until several years after Leonardo departed Florence for Milan in 1482.“

⁶⁰ Siehe D. CARL, *Das Inventar der Werkstatt von Filippino Lippi aus dem Jahre 1504*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 31, 1987, S. 373–391. Das unmittelbar nach Filippinos Tod erstellte Inventar des Nachlasses detailliert die umfangreichen Zeichnungsbestände nicht, da sie laut Protokoll zu diesem Zeitpunkt noch verschlossen oder versiegelt gewesen seien.

⁶¹ E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 172, Nr. 194 (30 giugno 1504) (wie Anm. 2): „[...] A Lionardo di Ser Piero Da Vinci dipintore fiorini 45 larghi in oro el mese, cominciati adè primo d’aprile 1504 et finiti per tuoto di 30 di giugno 1504, pagati sopra el cartone et dipintura í a ffare [...]“

⁶² Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E verso, *Skizzen* (nach Einzelheiten in der *Domus Aurea*), Metallstift auf mit Knochenmehl präpariertem Papier, 25,2×20,4 cm, beschriftet unten links in Feder: „filippino“. Inv. 1255 E besteht aus zwei aufeinandergeklebten Blättern. Das als *verso* bezeichnete Blatt ist obendrein in der Mitte mit einem schmalen Papierstreifen zur Verstärkung quer überklebt. Von Filippinos Zeichnung Inv. 1255 recto wird noch im folgenden die Rede sein. Vgl. den Kommtar von A. Natali in: A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 30–31, Nr. 1.5 (wie Anm. 59); siehe auch den Kommentar von

C.C. Bambach in: G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 234–237, Nr. 65 (wie Anm. 59).

⁶³ I.H. SHOEMAKER, *Drawings after the Antique by Filippino Lippi*, „Master Drawings“, 16, 1978, S. 35–43, hier S. 36, Tafel 28.

⁶⁴ *Ibidem*, S. 39 und 41, Anm. 3.

⁶⁵ L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere delle terme di Tito e le loro pitture restituite al pubblico da Ludovico Mirri romano delineate, incise, dipinte col prospetto, pianta inferiore, e superiore e loro spaccati descritte dall’abate Giuseppe Carletti romano [...] aggiuntovi in fine il metodo dell’associazione a questa raccolta*, Roma 1776. Zu der Publikation gehört ein separates Tafelwerk, bekannt als *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, gestochen von Marco Carlone nach Vorlagen von Vincenzo Brenna und Franciszek Smuglewicz.

⁶⁶ L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere*, Tafelwerk, Taf. 43 (wie Anm. 65), gezeichnet durch „Francesco Smuglewicz Pittore Polacco“ zu dem Detail der Decke des bei Mirri als „camera 21“ bezeichneten Saales.

⁶⁷ Im Saal der *Volta Dorata* wurde sogar der Namenszug *Filippino* wie von einem Besucher eingeritzt gefunden. Vgl. N. DACOS, *Graffiti de la Domus Aurea*, „Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome“, 38, 1967, S. 145–175; eadem, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969, S. 139–160.



6. Filippino Lippi, *Studien nach Einzelheiten in der Domus Aurea*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E verso. Abb. nach L. CATTERSON, *Michelangelo's Laocoön?*, S. 41 (wie Anm. 103)

Mitte Adonis, rechts der Aufbruch zur Eberjagd.⁶⁸ Shoemaker erkennt hier, ohne auf Carletti einzugehen, den *Aufbruch des Hippolytos zur Jagd* nach Euripides' Tragödie *Hippolytos*. Tatsächlich unterscheidet sich Filippinos rahmen- und umraumlose Skizze von Carlones Illustration in einem wichtigen Detail. Bei Filippino erblicken wir eine Frau, die von links her den jungen Mann durch einen energischen Griff an den Ellbogen daran zu hindern sucht, sich seinen schon nach rechts abreisenden Begleitern anzuschließen. Dessen abwehrender Gestus, die vor der Brust erhobene rechte Hand mit zu ihr hin gekehrter Handfläche, ist aus den Reliefs römisch kaiserzeitlicher Sarkophage, die den Mythos kontinuierend und den Protagonisten mehrfach wiederholt darstellen, bekannt.⁶⁹ Dem Aufbruch geht Hippolytos' Begegnung mit Phaidras Amme voraus, die ihm

das Liebesgeständnis seiner Stiefmutter Phaidra überbringt und zu bleiben auffordert.⁷⁰ Zu sehen ist das auch in der Front des Sarkophages, einst an und in der Pisaner Kathedrale als Grablege verwendet, danach im Campo Santo, den Nicola Pisano für seine Kanzel im Baptisterium studierte.⁷¹ Dort und im Gemälde der *Domus Aurea*, soweit es noch

⁶⁸ Carletti, in: L. MIRRI (Hrsg.), *Le antiche camere*, zu Camera 21, S. LXXV–LXXXIV (wie Anm. 65), hier S. LXXXII: „D'innanzi la Madre [Venus] stassi Amore privo di ali, e di Freccie, a lei additando Adone, che coll' asta in mano, e di sola rossa clamide ricoperta la schiena, è già pronto alla caccia, non ascoltando il duro Giovane una Vecchia, che cerca ogni argomento a rimuoverlo dal suo pensiero. Partono intanto i Cacciatori: e questi regge un Cavallo; quello grida ad un Cane a lui rivolta, ed accoppiato al compagno; guidati ambedue da un tenero Giovinetto“.

⁶⁹ Zum Beispiel Sankt Petersburg, Staatliche Ermitage, Inv. A. 432, *Sarkophag mit Szenen aus dem Mythos von Phaidra und Hippolytos*, Marmor, ca. spätes 2. Jhd. n. Chr. Vgl. C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III, 2. Einzelmythen: *Hippolytos–Meleagros*, Berlin 1904, S. 182–185, Nr. 154, Taf. 48, Abb. 154.

⁷⁰ Daran knüpft heute die Frage monumentaler Philologie, ob die Darstellung in der *Domus Aurea* auf der dramatischen Handlung nach Euripides oder vielmehr deren lateinischer Bearbeitung durch Seneca beruht. Siehe C. TORRE, *Senecan Drama and the Age of Nero*, in S. BARTSCH, K. FREUNDENBURG, C. LITTLEWOOD (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, Cambridge 2017, S. 137–150, hier S. 148: „A fresco from the Domus Aurea shows the same sequence of scenes that is followed in Seneca's *Phaedra*: Hippolytus off hunting, Hippolytus and the nurse discussing the nature of love, Phaedra love-sick. The parallel has led art historians to reinterpret the central scene, which had previously been read as the revelation of Phaedra's love through the nurse (as Euripides has it). In Seneca, Phaedra reveals her love to Hippolytus directly, while the nurse is given a more „philosophical“ role (*Phae.* 435–579). By way of the Senecan parallel, the central scene of the fresco becomes the pivotal part of a narrative that is framed as a sort of rhetorical debate for and against (*disputatio in utrumque partem*), in which Phaedra (the choice of love) and Hippolytus (the choice of chastity) are contrasted as irreconcilable“.

⁷¹ M. SEIDEL, *Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz“, 19, 1975, S. 307–392, hier S. 325–337; G. TEDESCHI GRISANTI, *Il*

in Spuren erkennbar ist, werden die Worte der Amme und Hippolytos Erwiderung lediglich durch Deklamationsgesten angedeutet. Welches Thema⁷² auch immer Filippino hier zu erkennen glaubte, er scheint die dramatische Handlung doch sehr genau zu treffen, indem er sie als ganz leibliche Bewegung und Gegenbewegung veranschaulicht.⁷³

Vasari rühmt Filippino: „Fu primo ancora a dar luce alle grottesche, che somigliano l'antiche“⁷⁴ – mit dem schönen dreifachen Sinn von „dar luce“, sofern der Maler die in dunklen, halb verschütteten Gewölben schlummern den Dekorationen „ans Licht“ brachte, sofern er dieser Art der Dekoration zu neuem Leben verhalf und sofern das Helldunkel hier überhaupt das Wunder dieser Malereien ausmacht. Zwei Stichwörter, zum einen den Gattungsnamen *grottesche*, zum anderen das Eigenschaftswort *bizzarro*⁷⁵, gleichermaßen geeignet die Wirkung dieser Malereien und das Interesse an ihnen zu charakterisieren, entlehnt Vasari einer ohne Datum und Druckort, aber wahrscheinlich in Rom „um 1500“ gedruckten burlesken Versdichtung, worin ein anonymes *Melanese depictore*⁷⁶

sarcofago della marchesa Beatrice di Toscana, [in:] A. PERONI (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, Bd. 1, S. 592–594.

⁷² Noch Vasari hielt zum Beispiel das Pisaner Relief für einen anderen Mythos, den des Meleager.

⁷³ Stets zu erinnern ist an die ganz florentinische Neigung, Dialoge und deren dramatische Bedeutung ganz handgreiflich zu veranschaulichen. In Brunelleschis Bronzerelief (Florenz, Bargello) für den Wettbewerb um die Baptisteriumstüren packt der Engel ganz physisch Abraham am Arm, um ihn gleichsam im letzten Moment davan abzuhalten, seinen Sohn Isaak zu töten.

⁷⁴ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste e ampliate, con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 insino al 1567*, 3 Bde., Firenze: Giunti 1568, Bd. 1, S. 493: „Fu dunque di tanto ingegno Filippo, e di sì copiosa inuentione nella pittura, e tanto bizzarro, e nuouo ne' suoi ornamenti; che fu il primo, il quale a i moderni mostrasse il nuouo modo di variare gl'habiti, & che abbellisse ornatamente con veste antiche soccinte le sue figure. Fu primo ancora a dar luce alle grottesche, che somigliano l'antiche, e le mise in opera di terretta, & colorite in fregi, con più disegno, e grazia, che gli innanzi a lui fatto non haueuano. Onde fu marauigliosa cosa a vedere gli strani capricci, che egli esprese nella pittura: E che è più, non laurò mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con gran studio non si seruisse, in vasi, calzari, trofei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempij, abbigliamenti di portature da capo, strane fogge da dosso, armature, scimitarre, spade, toghe, manti, & altre tante cose diuerse, e belle, che gradissimo, e sempiterno obbligo se gli debbe, p[er] hauere egli in questa parte accresciuta bellezza, e ornamenti all'arte“.

⁷⁵ Italienisch *bizzarro*: lebhaft, reizbar, schwungvoll, bei Dante ein Merkmal der Florentiner im Guten wie im Bösen. Vgl. DANTE, *Inferno* VIII, 62: „Lo fiorentino spirito bizzarro / In se medesimo si volgea co' denti“.

⁷⁶ Die Schreibung *depictore*, Maler, entspricht Leonardos *depictura*, Malerei, gemalte Darstellung, in Ms A 94 verso.

unseren Leonardo mit dem Wortspiel *vinci tu victore* anredet und nach Rom einlädt, mit ihm gemeinsam die antiken Ruinen, Statuenfunde und Reste der Wandmalereien zu entdecken.⁷⁷

Filippino Lippi war einer der Ersten, der diese sehr alten und zugleich überaus lebhaften Ornamente in seine Malerei übertrug.⁷⁸ Er nahm 1487 in Florenz den Auftrag an, Decke und Wände der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella zu schmücken, 1488 den Auftrag für die Ausmalung der Capella Carafa in Santa Maria sopra Minerva in Rom. Wir finden ihn danach bei wechselnden Aufenthalten in Rom und Florenz. Die Carafa-Dekoration wurde 1493 abgeschlossen, die der Strozzi-Kapelle zeigt die Jahreszahl „1502“ im Fresko der *Erweckung der Drusiana*.⁷⁹ Grottesken überziehen flächig die rahmenden oder in die Bilderzählungen hineingestellten Architekturkulissen. Filippino malt sie auch als Bauplastik, freistehende Skulpturen und sogar in Gestalt eines lebenden Drachens – in der Szene, wo der Apostel Philippus im Land der Skythen das Ungeheuer aus dem Marstempel vertreibt.

Die dekorative Wandmalerei der neronisch-flavischen Periode mit ihren Fundorten in Rom, den beiden neronischen Residenzen *Domus Transitoria* und *Domus Aurea*⁸⁰, und Pompeji⁸¹ wird heute bevorzugt mit einem Ausdruck aus der modernen Kunstkritik belegt: „Impressionismus“⁸² oder „pittura di macchia“⁸³, wegen der in unverschmolzenen, „flüchtigen Pinselstrichen“⁸⁴ evozierten schwerelosen Figuren, die durch kontrastierende Buntfarben, deren eine als Höhlung, deren andere als Schattie-

⁷⁷ *Antiquarie prospettiche Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore*, Roma 1500, S. 8: „Andiam per terra con nostre ventresche / con pane con presutto poma e vino / per esser piu bizzari alle grottesche“. Zur Frage des anonymen Autors vgl. M. GIONTELLA, R. FUBINI, *Ancora sulle „Antiquarie prospettiche romane“: Nuovi elementi per l'attribuzione a Bramante*, „Archivio Storico Italiano“, 164, 2006, S. 513–518.

⁷⁸ Vgl. E. PARLATO, LIPPI, *Filippino (Filippo di Fra Filippo di Tommaso Lippi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 65, Hrsg. A.M. GHISALBERTI, Roma 2005, S. 189–198.

⁷⁹ J.K. NELSON, P. ZAMBRANO, *Filippino Lippi*, Milano 2004, S. 579–588, Nr. 39 u. 40. E. Parlato, *L'archéologie créatrice dans les décors de Filippo Lippi*, „Les Cahiers de l'ornement“, 1, 2016, S. 106–120, hier S. 108.

⁸⁰ Die *Domus Aurea* am Mons Oppius wird allgemein nach dem Stadtbrand des Jahres 64 n. Chr. bis zum Tod Neros 68 n. Chr. datiert.

⁸¹ Der durch A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882, so genannte *vierte Stil* (50 bis 79 n. Chr.) ist vor allem durch die Reparaturen und Neubauten nach dem schweren Erdbeben (62 oder 63 n. Chr.) bis zur Verschüttung durch den Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. datiert.

⁸² G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike. Hellas und Rom*, Berlin 1927, S. 74–76, hier S. 75.

⁸³ R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1985, S. 132–141, besonders S. 139.

⁸⁴ G. RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, S. 75 (wie Anm. 82).

rung wirken, bemerkenswert belebt aussehen. Was aus einiger Entfernung wie ein fortlaufender Ornamentrapport aussieht, entpuppt sich nähertretend als eine Ansiedlung selbständiger Lebewesen, deren launenhafte Zusammensetzung schon in der Antike dazu diente, das Ungezügelte der Phantasie zu illustrieren.⁸⁵ Bei noch geringerem Betrachtungsabstand lösen sich diese Fabelwesen wiederum in unverbundene Striche auf. Der Reiz besteht eben in diesen evokativen Verwandlungen. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) findet hier die paradoxe Qualität des unverzüglich wie aufs Geratewohl und doch perfekt Ausgeführten⁸⁶, die er sonst unter den Modernen Raffaels Zeichnung vorbehält.⁸⁷

Das Florentiner Blatt [Abb. 6] mit Harpye und Hippolytos-Episode weist genau jenes trockene Zeichenmittel auf, das Leonardo für ambulante Einfälle oder Beobachtungen

empfiehlt, Metallstift auf mit Knochenmehl präpariertem Papier: „[...] sicché per questo sia vago di portar con teco un piccolo libretto di carte inossate e con lo stile d'argento nota con brevità tali movimenti [...]“.⁸⁸ *Movimenti* meinen hier zufällige, aber prägnante Haltungen und die unverzügliche Weise der Notation. Entsprechend vermutet Shoemaker, dass Filippinos Skizzen in dieser Technik *in situ* vor den Resten der antiken Malereien entstanden seien.⁸⁹ Im Atelier wendet Filippino Feder und Pinsel zur weiteren Ausarbeitung dieses Rohmaterials an.⁹⁰ Immer bleibt er dabei nahe auf der Spur des ersten Duktus und Helldunkels.⁹¹ Hier finden wir die Rundschraffen in Feder und die gewundenen Umrisse, die Leonardo in seine Leda-Skizze aufnimmt.⁹²

⁸⁵ Horaz, um ein drastisches Gegenbild zu der von ihm geforderten Stimmigkeit der Dichtung zu entwerfen, bezieht sich auf die Malerei solcher Chimären, die aussähen wie die Träume eines Kranken; siehe Horaz, *Ars poetica* 1–13. Eben auf Horaz und Aristoteles scheint sich Daniele Barbaro in seinem Kommentar zu Vitruv, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venezia 1556, S. 188, zu stützen, wenn er die Ornament-Grotesken definiert: „Certo si come la Fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le imagini delle cose, e spesso pone insieme nature diverse, così potremo dire, che facciamo le Grottesche, le quali senza dubbio potremo nominare sogni della pittura“. – Meine Übersetzung: „Wohl wie die Phantasie im Traum uns vermischt die Bilder der Dinge darstellt und oft unterschiedliche Naturen zusammenstellt, so könnten wir sagen, dass es die Grotesken täten, die wir ohne Zweifel Träume der Malerei nennen dürften“. Vgl. auch N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea*, S. 121–135 (wie Anm. 67).

⁸⁶ J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, Hrsg. A.H. BORBEIN [et al.], Mainz 2002, S. 556: „Was die Ausführung betrifft, so sind die mehresten alten Gemälde geschwinde, und wie die ersten Gedanken einer Zeichnung, entworfen; und so leicht und flüchtig sind die Tänzerinnen, und andere Herculanische Figuren, welche alle Kenner bewundern, auf einem schwarzen Grunde ausgeführt: diese Geschwindigkeit aber war so sicher, als das Schicksal, durch die Wissenschaft und Fertigkeit geworden“.

⁸⁷ *Ibidem*, S. 448: „Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisse, dass sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint. So wie die fertige Hand des großen Raphaels, die seinem Verstande als ein schnelles Werkzeug gehorchte, mit einem einzigen Zuge der Feder den schönsten Umriß des Kopfes einer heiligen Jungfrau entwerfen und unverbessert richtig zur Ausführung bestimmt setzen würde“.

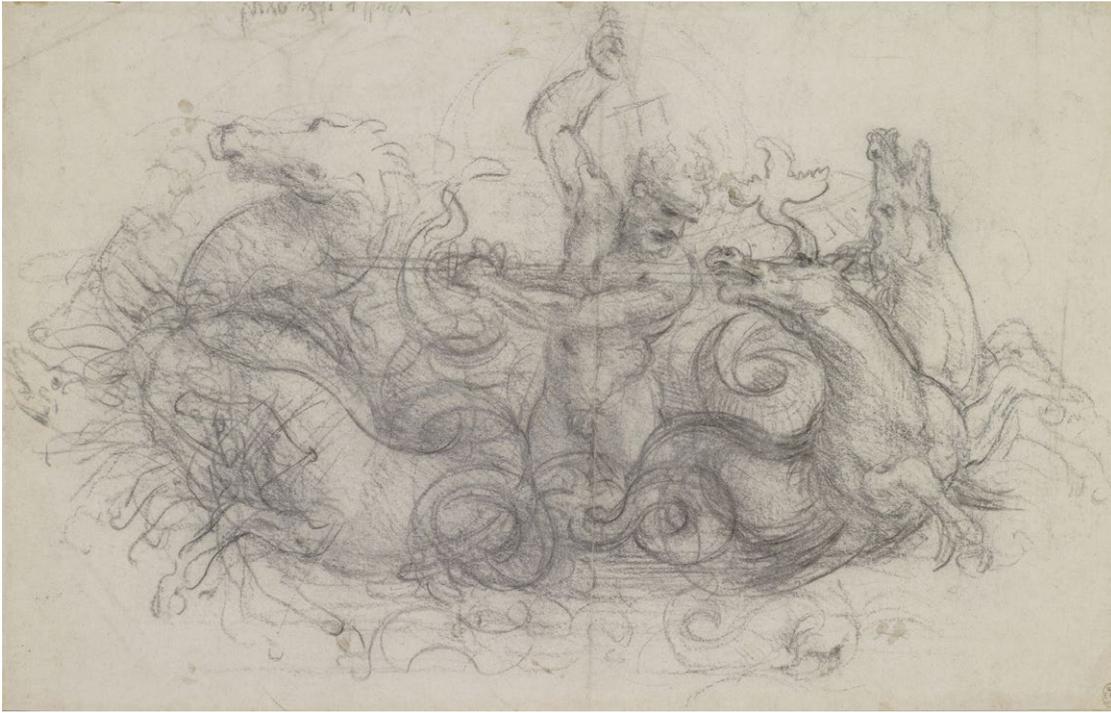
⁸⁸ C. PEDRETTI (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, Bd. 1, S. 219, Nr. 179 (wie Anm. 46).

⁸⁹ I.H. SHOEMAKER, *Filippino and his Antique Sources*, in G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 29–36, hier S. 29 (wie Anm. 59).

⁹⁰ Bei allen Überlegungen zu dem Hippolytos-Blatt der Uffizien blieb die umseitig aufgeklebte Zeichnung bisher fast unbeachtet: Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1255 E recto, *Halbfigur einer jungen Frau, die mit beiden Händen einen Schild mit Theatermaske hält*, Feder in Braun, Deckweiß, auf graublau eingefärbtem Papier, 25,2×20,4 cm. Was C.C. Bambach an dieser Zeichnung als „dramatic Leonardesque chiaroscuro“ erkennen will (siehe ihren Kommentar in: G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 234–237, Nr. 65, hier S. 234 [wie Anm. 59]), ist doch Filippinos ganz eigene und direkte Nachahmung der antiken, nur aus leuchtend farbigen Höhlungs- und Schattierungsstrichen locker gewobenen Figuren auf monochromem Grund.

⁹¹ Hier Beispiele der dreistufigen Zeichenprozedur Filippinos in Stift, Feder und Pinsel: – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1630 E, *Zwei konfrontierte, kentarengleiche Tritonen, die eine Vase halten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, Rundblatt, Ø 9,2 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 255, Nr. 12.12 (wie Anm. 59); G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 228, Nr. 61 (wie Anm. 59). – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E, *Ornamentstudie*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, 19,1×12 cm; vgl. A. Cecchi, in A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 256, Nr. 12.13. (wie Anm. 59). – Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1631 E, *Zwei konfrontierte Tritonen, die einen Leuchter halten*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, Rundblatt, Ø 9,2 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 255, Nr. 12.11 (wie Anm. 59); G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 229, Nr. 62 (wie Anm. 59).

⁹² Ein deutliches Beispiel für diese Rundschraffen ist auch Filippinos Blatt in Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 9876, *Nereide mit zwei Putten und einem Faun*, Feder in Braun über schwarzem Stift, 14,2×13 cm, dreieckiges Stück Papier unten links repariert, aber mit originaler Zeichnung Filippinos; vgl. G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH (Hrsg.), *The Drawings of Filippino Lippi*, S. 230–231, Nr. 63 (wie Anm. 59).



7. Leonardo da Vinci, *Neptun lenkt seine Quadriga*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570. Abb. nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Wenn Leonardo nicht doch bis 1504 bereits Rom besucht haben sollte, ersetzen ihm Filippino Lippis Skizzen mehr als dessen Florentiner Wandmalereien den fehlenden Kontakt zur Dekorationskunst der frühen römischen Kaiserzeit.⁹³ Er konnte hier alle erdenklichen gewundenen Posen und Richtungskontraste, nicht nur von flatternden Draperien umhüllt, sondern in klassischer Nacktheit studieren. Leonardo wäre dabei nicht, wie jeder Klassizist erwarten würde, von antiker Skulptur, sondern von mittelbar malerischen Vorlagen und unmittelbar zeichnerischen Manifestationen ausgegangen, die ihm erlaubten, das originär Statische der Skulptur zu überwinden.⁹⁴

⁹³ Ein erster Aufenthalt Leonardos in Rom um 1500 oder 1501 wird in der aktuellen Leonardo-Literatur aus einer sehr knappen Notiz im Mailänder *Codex Atlanticus*, fol. 618 verso (227 verso) erschlossen: „ARoma. ATivoli vecchio, casa d'Adriano“, auf demselben Blatt das Datum „Laus deo a dj 10 marzo pagati per questa prima di cambio“. Vgl. P.C. MARANI, *The 'Hammer Lecture' (1994): Tivoli, Hadrian and Antinoüs – New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, „Academia Leonardi Vinci“, 8, 1995, S. 207–225, hier S. 208. Es wird aber nicht besser, wenn man den 10. März 1500 als Datum im Florentinischen Stil und also nach heutiger Zählung das Jahr 1501 zählt. Leonardo vermerkt doch nur, dass sich in Tivoli ein Haus Kaiser Hadrians befindet, keineswegs aber dass er dorthin reisen werde. Ein Romaufenthalt Leonardos ist an dessen Werken um 1500 oder 1501 nicht zu erkennen.

⁹⁴ M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 266 (wie Anm. 36), entdeckt in den anmutigen Drehungen und Gegendrehungen der ersten

Zugleich regten diese Ornamente an, sich zeichnerisch in der mythologischen Welt der Verwandlungen, der Götter- und Heroengenealogien zu bewegen.⁹⁵

Skizzen (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12642) Leonardos zu einer stehenden *Leda* die klassische Pose nach Lysipps *Eros mit dem Bogen* (Rom, Museo Capitolino, Kopie nach einem Original um 330 / 320 v. Chr.), die ihm durch Filippinos Tafelgemälde *Muse Erato* oder *Allegorie der Musik* vermittelt worden sein könnte: „And where Filippino had overlaid the musical contours of his figure with an elaborate series of linear arabesques formed by fluttering drapery and spiralling ribbons, Leonardo has felt confident enough to allow the harmonic proportionality of his nude figure to stand unadorned [...]“. Dem widerspricht Jonathan K. NELSON, *Leonardo e la reinvenzione della figura femminile: Leda, Lisa e Maria. Lettura vinciana* 46, Firenze 2007, S. 21–22. Filippino Lippi sei auch hier von Leonardo abhängig und nicht Leonardo von Filippino. Beide Kunsthistoriker aber verkennen, wieviel in der Berliner *Erato* aus Filippinos eigenen römischen Beobachtungen stammt und dass Leonardo bei Filippino selbst ganz unverhüllte Menschen und Mischwesen vorfand. Einseitig in Richtung Skulptur gehen bisher die Überlegungen zu Leonardos antiken Quellen seiner *Leda mit dem Schwan* – so bei A.H. ALLISON, *Antique Sources of Leonardo's Leda*, „The Art Bulletin“, 56, 1974, Nr. 1, S. 375–384. Zu Filippinos *Muse Erato* (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. 78a, Tempera auf Holz, 61×51 cm,) vgl. P. ZAMBRANO, J.K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, S. 439–440 und S. 602, Kat. Nr. 60.

⁹⁵ Das Fragment eines teilweise vergoldeten Wandgemäldes im British Museum, Inv. 1908,04175, Teil eines Frieses, der



8. Rom, Domus Aurea, Sala delle Maschere, Nordwand (Detail). Abb. Roma, Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro

Vasari rühmt die überaus lebhaftige Zeichnung eines Neptun im aufgewühlten Meer auf seinem von Seepferden gezogenen Wagen und von weiteren phantastischen Meerwesen begleitet, welche der Künstler seinem Freund Antonio Segni gegeben habe, und zitiert das Epigramm mit dem zusammen sie wiederum an den, aus Florenz stammenden Sammler Giovanni Gaddi gelangt sei. Leonardos Veranschaulichung des Meergottes übertreffe Vergil und Homer.⁹⁶ Der Verbleib eines Blattes, auf das diese Beschreibung zuträfe, ist nicht bekannt.

konfrontierte Sphingen auf einer Akanthuspflanze und in zwei geöffneten Blüten die Figur der Leda in der einen und den ihr zugewandten Schwan in der anderen zeigt, verdeutlicht, dass eine Anregung auch von dort an Leonardo gelangt sein kann. Vgl. R.P. HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan & Roman Paintings & Mosaics in the British Museum*, London 1933, Kat. 55.b; E. PAYNE, D. BOOMS, *Analysis of Pigment Palettes as Evidence for Room Status in Nero's Golden House*, „British Museum Technical Research Bulletin“, 8, 2014, S. 117–126, m. Abb.

⁹⁶ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori*, Bd. 2, S. 5 (wie Anm. 74): „Ad Antonio Segni suo amicissimo fece in su un foglio un Nettuno condotto così di disegno con tanta diligenza, che e' pareua del tutto vivo. Vedeuasi il mare turbato, & il carro suo tirato da' caualli marini con le fantasime, l'Orche, & i noti, & alcune teste di Dei marini bellissime. Il quale disegno fu donato da Fabio suo figliuolo a M. Giovanni Gaddi, con questo epigramma: *Pinxit Virgilius Neptunum: pinxit Homerus / Dum maris undisoni per uada flectit eqūos. / Mente quidem uates illum conspexit uterque / Vincius ast oculis; iurēque vincit eos*“.

In der einzig erhaltenen Skizze⁹⁷ [Abb. 7] taucht lediglich Neptun aufrecht in Zweidrittelhöhe aus den Wellen auf, mit der erhobenen Rechten schwingt er gleich einer Waffe den Dreizack, mit der Linken zügelt er die paarweise zu beiden Seiten auseinanderstrebenden Seepferde. Wer vermutet, Leonardo habe um 1500 Rom besucht, nimmt als Vorlage einen kaiserzeitlichen Sarkophag an, der Ende des 15. Jahrhunderts auf den Stufen bei S. Maria in Aracoeli zu sehen war und dort von Künstlern studiert wurde.⁹⁸ Dessen Relief entfaltet einen Hochzeitszug von Meerwesen, in der Mitte frontal stehend Neptun, zu beiden Seiten paarweise die von ihm gezügelten Seepferde seiner Quadriga. Zu erkennen ist aber auch

⁹⁷ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570, *Neptun lenkt seine Quadriga*, schwarzer Stift, 25,2×38,9 cm; vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 109–110 (wie Anm. 41); C. GOULD, *Leonardo's „Neptune Drawing“*, „The Burlington Magazine“, 94, 1952, S. 289–295; C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 512–515, Nr. 93 (wie Anm. 38). M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 209–210 (wie Anm. 36), ordnet die Skizze zurecht bei den Entwürfen für *Leda mit dem Schwan* ein.

⁹⁸ Rom, Vatikanische Museen. *Meerwesensarkophag*. Zu dessen Rezeption durch Künstler der Renaissance vgl. P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford–New York 1986, S. 131; auch L. FREEDMAN, *Neptune in Classical and Renaissance Visual Art*, „International Journal of the Classical Tradition“, 2, 1995, Nr. 2, S. 219–237, hier S. 225.



9. Filippino Lippi, *Ornamentstudie*, Florenz, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E. Abb. nach A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino* (wie Anm. 59), Nr. 12.13

der niedrige, schiffbugartige Wagen, dessen Bordwand der Gott von den Unterschenkeln aufwärts überragt. Es fehlt der Dreizack. Nicht bei ihm im Wagen, sondern ganz links in der Komposition ist Neptuns Braut Salacia an ihrem Schleier zu erkennen.⁹⁹ Doch gibt es diese merkwürdige Erscheinung, die Leonardos Skizze bietet, an anderer Stelle in der römischen Kunst. Ein Fußbodenmosaik der Neptunsthermen in Ostia zeigt den Meerestriton in der fast fliegenden Pose eines Schnellläufers, der die nach links voransprengenden Hippokampen an ihren Zügeln lenkt, als befahre er ohne jedes Fahrzeug das offene Meer.¹⁰⁰ Das Fußbodenmosaik der kaiserzeitlichen Kronionsthermen in Olympia bietet eine frontale und symmetrische Variante des Motivs, die Leonardos

⁹⁹ Die lateinischen Dichter identifizieren Neptun und seine Gattin Salacia mit Poseidon und Amphitrite.

¹⁰⁰ Siehe das schwarzweiße Fußbodenmosaik (um 139 n. Chr.) in Ostia, Neptunsthermen, abgebildet bei B. Andraea, *Die römische Kunst. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe*, Freiburg 1999, S. 423, Abb. 493 u. 494.

Komposition sehr nahe kommt, ersetzt aber Neptun ikonographisch ungewöhnlich durch den doppelschwänzigen Triton, der wie zuvor die Zügel führt und zugleich den Dreizack des Meergottes hält.¹⁰¹ Innerhalb der *Domus Aurea* wird man zum Vergleich vielleicht ein Detail der vor kurzem restaurierten Wandmalereien in der sogenannten *Sala delle Maschere* nennen. Der *Triton mit Seestier* [Abb. 8], ein Motiv aus dem Hochzeitszug von Neptun und Salacia, schwebt wie eine Vignette ohne Horizont und Rahmen vor hellem Grund, plastisch geformt durch das Helldunkel aus nur zwei Farben, Graugrün und Rotbraun, und heftig bewegt durch die Rundungen und Winkel der Gliedmaßen. Ebenso sind auch Leonardos Seepferde aus energisch wiederholten Schwüngen der zeichnenden Hand entwickelt, als sollten sie selbst schon die Wogen und Strudel des bewegten Meeres verkörpern. Er folgt hier unmittelbar Filippinos Weise, die antiken Vorlagen in eigene Entwürfe zu übersetzen. Im Fall einer Kandelabergroteske [Abb. 9] bilden der doppelschwänzige Triton mit dem Haupt eines Greifen und zwei gespiegelte Nereiden nebst Putten eine verschlungene Gruppe.¹⁰² Die Ausarbeitung erfolgte in drei Stufen, mit schwarzem Stift, Feder und Lavierung. Schon der Stift hinterläßt feine Rundschrägen, die alles in einem bewirken: Beleuchtung, Volumen und Bewegung. Der Leib des Triton ist durch Drehung und Gegendrehung so mit Richtungskontrasten aufgeladen, wie es auch an Leonardos Neptun zu beobachten ist.¹⁰³

Der erste und entscheidende Grund, das Krakauer Gemälde zeitlich und thematisch neu zu bestimmen, bleibt der Stil des Hermelins, die vor aller Farbigkeit

¹⁰¹ Vgl. A. KANKELEIT, *Die kaiserzeitlichen Mosaiken von Olympia. Eine Bestandsaufnahme*, in *VI coloquio internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida Octubre 1990*, Guadalajara 1994, S. 135–147, hier S. 135–137 m. Abb.

¹⁰² Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1633 E, *Ornamentstudie*, schwarzer Stift, Feder in Braun, braun laviert, 19,1x12 cm; vgl. A. PETRIOLI TOFANI (Hrsg.), *Il disegno fiorentino*, S. 256–257, Nr. 12.13 und Nr. 12.14 (wie Anm. 59) (zu Filippinos *Entwurf für Kandelabergrotesken* GDSU Inv. 1634 E).

¹⁰³ Der Meerestriton selbst begegnet bei Filippino in den Resten seines um 1493 unvollendet gebliebenen Freskos des Vestibüls der Medici-Villa von Poggio a Caiano. Das in Grisaille fingierte Relief im Giebel des wohl als Neptunheiligtum gedachten Tempels schmiegt in die ovale Nische einer aufgerichteten Muschelschale den quergelagerten Meergott und munter spielende Tritonkinder. Ein agiler Delphin, der sich schlangengleich um den kurzen Dreizack windet, bildet die Mitte und das formale Prinzip der Komposition. Das abgenommene Fresko ist *in situ* an der östlichen Schmalwand des Vestibüls der Villa angebracht. Das hauptsächliche Interesse weckt dieses Werk durch das aus Filippino Lippis Zeichnungen zu erschließende Thema, das *Opfer des Laokoon*. Vgl. M. WINNER, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, „Jahrbuch der Berliner Museen“, 16, 1974, S. 83–121, hier S. 84, Abb. 1 und S. 90; L. CATTERSON, *Michelangelo's Laocöon?*, „Artibus et Historiae“, 26, 2005, Nr. 52, S. 29–56.

zeichnerisch und helldunkel entworfene gewundene Pose, Frucht der aus sprachlichen und bildlichen Zeugnissen, Aristoteles und der *Domus Aurea*, gewonnenen Antikenrezeption. Mehr als nur die Gegenstände beobachtet Leonardo bei Filippino Lippi die Bewegungen der zeichnenden Hand. Mehr als vermeintliche Inhalte oder Aussagen übernimmt Leonardo aus antiken Texten in sein Toskanisch Wiederholungen, Kontraste und Umstellungen der Laute, um so mimetisch zu verdeutlichen, wovon die Rede sei. Wie klang für ihn der Name des Tiers? Was hörte er heraus?

Weder den Griechen mit dem Wort *γαλέη* noch Plinius' mit seinen lateinischen *mures* und *mustelae* fiel es ein, Wiesel und Marder deutlich von Ratten und Katzen zu unterscheiden.¹⁰⁴ Sofern Plinius in seiner Zoologie weiße *mures Pontici*¹⁰⁵, Ratten vom Pontus, erwähnte, die sich im Winter versteckten, meinen viele neuzeitliche Etymologen, dass der zuerst mittellateinisch belegte Name des Tiers, *mus armillinus* oder *armeninus*, ähnlich sein Vorkommen jenseits des schwarzen Meeres meine, von lateinisch *Armenia*, griechisch *Ἀρμενία*, dem asiatischen Hochland, wo Euphrat und Tigris entspringen. Doch kommt das mittellateinische Wort *armeninus* lautlich und schriftlich dem griechischen *ἄρμενος* (gefügt nahe, Partizip zu dem Verb *ἀραρίσκω* (fügen, fest verbinden, anpassen, zusammenpassen). Welche poetische Fülle und Prägnanz das Wurzelwort *ar-* bei Lesern und Hörern griechisch-lateinischer Bildung zu entfalten vermochte, verdeutlicht das Lemma ARMIÑO¹⁰⁶ in dem spanischen Wörterbuch des gelehrten Sebastián de Covarrubias (Toledo, 1539–1613). Von spanisch *armiño* (vgl. italienisch *ar-*

mellino / *ermellino*) gelangt es über ein griechisches *ἄρμη* (Gefüge) zu dem Verb *ἀρμόζω* (zusammensetzen, zusammenfügen, verloben, verheiraten.). Diesem Verb und seiner Bedeutung ist das in dem Wörterbuch unmittelbar anschließende Lemma gewidmet: ARMONIA¹⁰⁷. Aus demselben Wurzelwort *ar-* ist auch das lateinische *arma* (Zusammengefügtes) herzuleiten und seine doppelte Bedeutung von Waffen und Wappen. Einen früheren Beleg für diese ingenöse Ableitung von *armellino* habe ich nicht gefunden. Doch könnte es sich im Fall von Leonardo lohnen, eine Probe auf den derart sprechenden Namen des Tiers zu versuchen.

HERALDISCHE AUSLEGUNG

Der Stil des Krakauer Hermelins zielt auf das Jahr 1504 als Datum *post quem*. Wenn Lorenzo Costas *Dame mit Schoßhund* eine erste Wahrnehmung des Krakauer Gemäldes bezeugen sollte, erlaubt dieses Argument doch seine Entstehung noch bis etwa 1508. Sind an ihm selbst ein Auftrag oder Anlaß seiner Entstehung abzulesen? Nicht nur das Tier, auch seine junge Herrin gehört in Leonardos Studien zur Bewegung der Lebewesen. Ihr Oberkörper weist deutlich nach links. Ihr Gesicht und ihre Augen wendet sie von uns nach rechts ab. Mit sanftem Griff zügelt sie den Bewegungsdrang des Tiers in ihren Armen. Ihm ist vorbehalten, durch eine gleichsam zufällige Gegendrehung des Kopfes mit uns in Blickkontakt zu treten. Für unbestimmte Dauer nimmt es die Pose eines heraldischen Schildhalters an. Sein Gestus geht nicht ins Leere. Anstelle des zu erwartenden Wappens erscheinen von oben nach unten das Blau der seidenen *Bernia* und dort, wo sie geschlitzt ist, zwei Streifen ihrer goldfarbenen glänzenden Innenseite. Es folgt das Rot des gekrempelten Ärmels. Die übrigen Teile des Kostüms weisen der fingierten Beleuchtung von rechts gemäß ein geringeres optisches Relief auf und sind schattenhaft in graubraune Töne zurückgestuft.

Ein blauer Mantel mit goldfarbener Innenseite und ein rotes Kleid kennzeichnen die Jungfrau Maria in Leonardos *Verkündigung* (um 1473–1474, Florenz, Uffizien) oder zum Beispiel in der anonymen *Pala Sforzesca* (um 1494–1495) in Mailand.¹⁰⁸ Ferner ist es kein ganz neuer Einfall,

¹⁰⁴ Letzteres beobachtet auch Moczulska, S. 62 und S. 68–69 (wie Anm. 26). Vgl. PLINIUS, *Historia naturalis* XXIX, 60 und 105; XXVIII, 162. Die Lateiner kennen das Wort *galea* für den mit Marderfell bedeckten Helm der Minerva, danach *galeatus* allgemein für *behelmt* und der Beinamen *Galeatius*, der sich durch einen frühchristlichen Heiligen in dem italienischen Taufnamen *Galeazzo*, in Mailand bei den Visconti und Sforza beliebt, erhalten hat.

¹⁰⁵ PLINIUS, *Historia naturalis* VIII, 132.

¹⁰⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española. Compuesto por el licenciado Don Sebastian de Cobarruias Orozco* [...], 2 Bde., Madrid 1611, Bd. 1, S. 88 recto/verso: „ARMIÑO, mus armillinus. [...] En el Reyno de Valencia, las dignidades, y Canonigos de las Iglesias Catedrales, y en la nuestra de Cuenca las usamos ni mas ni menos: son tan pequeños, que en vna Capilla, o pecho entran muchas dozenas, y assi pudieron traer su nombre de la diction Griega αρμη cō pago, a verbo αρμοζω coapto: pues para aprouecharse dellos es menester hazer vna gran junta. Dizen deste animalito, que si al rededor de donde tiene su estã cia lo cercan de barro, estiercol, o cosa que se aya de ensuciar, se dexa primero tomar del çaçador, que mãchar su piel: y assi ay vna empresa en esta forma, cō mote. *Malo mori, quam fœdari*. Para encarecer la blancura de alguna cosa, dezimos ser blanca como vn Armiño“. Christine Stengel verdanke ich den Hinweis dieses Lemma bei Covarrubias.

¹⁰⁷ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, Bd. 1, S. 88 verso (wie Anm. 106): „ARMONIA, Lat. Harmonia, cōcentus, convenientia, concordia, compositio: es la consonancia en la musica, que resulta de la variedad de las vozes en cōnuenientes interualos, es nombre Griego αρμονια, á verbo αρμοζω, congruo, adapto, quadro, conglutino, &c. [...]“.

¹⁰⁸ Unbekannter Meister (Maestro della Pala Sforzesca), Milano, Pinacoteca di Brera, Tempera und Öl auf Holz, 230×165 cm, aus Sant'Ambrogio ad Nemos. Blau mit goldfarbener Innenseite ist auch der Mantel der Gottesmutter in Leonardos erster (Paris, Louvre) und der mit Hilfe der Werkstatt bis 1508 fertiggestellten zweiten Fassung (London, National Gallery) der *Felsgrottenmadonna*.

in dem Krakauer Hermelin das Wappentier der Bretagne zu erkennen.¹⁰⁹ Hier aber kommt es auf den Gestus an, worin das Tier seine eigene Farbe mit den drei anderen verknüpft: Blau, Gold, Weiß und Rot verweisen auf Claude (Claudia) de France¹¹⁰ (1499–1524). Sie, die ältere von zwei Schwestern und zugleich den einzigen überlebenden Kindern aus der Ehe von König Louis XII. (1462–1515) und Anne de Bretagne (1477–1514), erbte von ihrem Vater die Farben des Hauses Valois-Orléans, die goldenen *Fleurs-de-lys* auf blauem Grund, und von ihrer Mutter die Hermelfelle, die bis dahin schon alle anderen Ornamente aus dem Wappen der Bretagne verdrängt hatten und zu ihrem Hauptmerkmal geworden waren. Hier im Gemälde ist das Tier so sehr auf die Makellosigkeit seines schneeweißen Winterpelzes bedacht, dass es uns nicht einmal die doch stets dunkle Färbung des kurzen Schwanzes sehen lässt, durch dessen stilisierte Zeichnung die ansonsten weißen Hermelfelle, wenn sie in der Heraldik auf weißem Grund (heraldisch: Silber) zu erscheinen haben, einzig erkennbar sind. Um so deutlicher erinnert es an den schon 1381 durch Herzog Jean IV. von Bretagne gegründeten ritterlichen *Hermelinorden*¹¹¹, dessen Emblem der spätere neapolitanische *Orden des heiligen Michael* doch nur usurpierte. Die Farbe des Ärmels aber kommt von der Schlange mit dem roten Kind im Maul, die Louis XII. von seiner Großmutter Valentina Visconti her zu seinem Wappen rechnete und mit der er seinen Anspruch auf das Herzogtum Mailand verfocht.¹¹²

¹⁰⁹ J. MYCIELSKI, *Galerya obrazów przy Muzeum Ks Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1893, S. 16, schließt von dem Hermelin als Wappentier auf Anne de Bretagne. G. REINA, *Due duchesse bretoni di Milano. Anna (1477–1514) e Claudia di Bretagna (1499–1524) e la Dama con l'ermellino di Leonardo*, „Atti della Società Italiana di Studi Araldici“, 22, 2014, S. 93–146, bringt aus demselben Grund zusätzlich Claude de France ins Spiel unter der Voraussetzung, dass das Gemälde eine etwa Sechzehn- bis Zwanzigjährige darstelle und für Leonardo eine Gelegenheit bestanden haben müsste, eine der beiden zu porträtieren. Für Reina folgt daraus, dass es entweder in Mailand um 1494 im ersten Fall oder im zweiten in Frankreich um 1517 entstanden sein müsste, und er entscheidet diese Frage nicht.

¹¹⁰ H. PIGAILLEM, *Claude de France: première épouse de François Ier, mère de Henri II*, Paris 2006.

¹¹¹ M. JONES, *Les signes du pouvoir. L'ordre de l'Hermine, les devises et les héralds des ducs de Bretagne au XVe siècle*, „Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne“, 68, 1991, S. 141–173.

¹¹² Siehe Francesco PETRARCA, *Les Triomphes*, traduction rouennaise anonyme, avec le commentaire de Bernardo Lapini, (um 1503); Paris, BNF MS fr. 594, fol. 2v. Diese Illumination in einer der Schule von Rouen zugeschriebenen Prachthandschrift der *Trionfi* Petrarcas in französischer Übertragung zeigt zwei Stachelschweine, die das Wappen des Königs halten: Drei goldene *Fleurs-de-lys* auf blauem Grund. Das Stachelschwein ist das persönliche Emblem Louis' XII. Der Collier erweist ihn als den Haupt des 1469 durch König Louis XI. eingerichteten ritterlichen Michaelsordens. Zu

1499 nahmen französische Truppen die Stadt ein. Doch erst im Zuge der Abkommen von Blois 1504 stimmte Kaiser Maximilian der Investitur Louis' XII. zum Herzog von Mailand zu.¹¹³ Für den Fall, dass er ohne männlichen Erben stürbe, sollte seine Tochter Claude namentlich die oberitalienischen Herrschaften zur Mitgift erhalten. 1506, im Alter von kaum sieben Jahren, wurde sie mit François (1494–1547), dem Neffen Louis' XII. aus der Nebenlinie der Angoulême, verlobt, den sie erst 1514 nach dem Tod ihrer Mutter heiratete und der 1515 als François I. gekrönt wurde. Damit aber ging der Anspruch auf Mailand an ihren Gatten über. Für ein Bildnis, das Claude als Erbin der Bretagne und Mailands darstellte, könnte demnach nur eine kurze Konjunktur bestanden haben. Mailand entglitt der französischen Herrschaft schon wieder 1512. Erst 1515 und, wie sich ergeben sollte, nur für eine kurze Periode wurde es durch François I. zurückgewonnen.

Leonardo waren die Farben der Könige des Hauses Valois natürlich aus der in den Jahren 1479 bis 1486 neu gestalteten *Sala dei Gigli* des Palazzo della Signoria vertraut. Dort erinnern die in den Wandmalereien der Ghirlandajo-Werkstatt dargestellten sechs römischen *uomini famosi* an die Tugenden der Republik und die goldenen Lilien auf blauem Grund, welche alle verbleibenden Flächen bedecken, an die Könige von Frankreich, namentlich Louis XI. (reg. 1461–1483), den die Signoria als besonderen Verteidiger der Florentiner Freiheit ansah.¹¹⁴ Diese Freundschaft wurde unter der republikanischen Regierung des *Gran Consiglio* in den Jahren 1494 bis 1512 und mit Charles VIII. und Louis XII. erneuert.¹¹⁵ Die im Jahr 1507 zwischen König Louis XII. und der Signoria ausgehandelte Beauftragung Leonardos mit einem allenfalls angedeuteten oder diskret

beiden Seiten stehen fruchtragende Bäume, jeweils umwunden von blauen Schlangen mit rotem Kind im Maul, der *biscia* der Visconti. Siehe R.W. SCHELLER, *Ensigns of Authority: French Royal Symbolism in the Age of Louis XII*, „Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art“, 13, 1983, Nr. 2, S. 75–141, hier S. 104; F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les Manuscrits à Peintures en France 1440–1520*, Paris 1993, 415–16, Nr. 237; N. HOCHNER, *Louis XII and the Porcupine: Transformations of a Royal Emblem*, „Renaissance Studies“, 15, 2001, Nr. 1, S. 17–36, hier S. 24.

¹¹³ Y. BOTTINEAU-FUCHS, *Georges I d'Amboise (1460–1510): un prélat normand de la Renaissance*, Rouen 2005, S. 67–68.

¹¹⁴ M. HEGARTY, *Laurentian Patronage in the Palazzo Vecchio. The Frescoes of the Sala dei Gigli*, „The Art Bulletin“, 78, 1996, Nr. 2, S. 264–285, hier S. 279. D. Carl, *Das Programm der Neugestaltung der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio von Florenz. Antikenrezeption als Selbstdarstellung der Florentiner Republik*, in L. GRENZMANN, K. GRUBMÜLLER (Hrsg.), *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, Göttingen 2004, S. 305–349.

¹¹⁵ A. LOIACONO, *Qualité des temps et diplomatie au XVIe siècle. La république florentine et Louis XII*, „La Clé des Langues“, Lyon, janvier 2021, [online: 16.11. 2021] <http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/moyen-age-renaissance/qualite-des-temps-et-diplomatie-au-xvie-siecle-la-republique-florentine-et-louis-xii>.

verschwiegenen Thema ist doch nur unter diesem diplomatischen Vorzeichen zu denken.¹¹⁶

Leonardos zweiter Mailänder Aufenthalt verzeichnet nach den erhaltenen Dokumenten, dass er wenigstens in den Jahren 1507 bis 1510 in dessen Diensten stand.¹¹⁷ Der Florentiner Botschafter Francesco Pandolfini berichtet der Signoria am 12. Januar 1507 von einer Unterredung mit dem König. Auf die Frage, welche Werke er sich in Mailand von Leonardos Hand ausgeführt wünschte, habe der König geantwortet: „Certe tavolette di n.^{ra} donna et altro, secondo che mi verrà alla fantasia: et forse anche li farò ritrarre me medesimo.“¹¹⁸ Im Januar 1507 folgt ein durch den König selbst in seiner Residenz Blois unterzeichneter Brief an die Signoria. Er werde demnächst in Mailand sein und wünsche, dass „Maistre Léonard a Vince, peintre de votre cité de Fleurence“ während des königlichen Aufenthalts in Mailand ein Werk für ihn ausführe.¹¹⁹ Sein Anlaß, nach Italien zu kommen, ist zunächst ein Feldzug gegen das rebellische Genua. Als sein Sieg schon sicher ist, schreibt der König am 18. April 1507 aus Asti an Guillaume de Montmorency, einen engen Vertrauten, der bei der königlichen Familie in Blois geblieben ist: „Et quant la chançon sera faicte par Fenyn et voz visaiges pourtrai[tz] par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer pour monstrer aux dames de par deca, car il n'en y a point de pareilz.“¹²⁰ Der Angeschriebene möge ihm, sobald es fertig sei, das Gedicht eines gewissen Fenyn sowie „eure Gesichter porträtiert durch Jehan de Paris“ nach Italien senden, damit er sie den Damen „diesseits“ (der Alpen) zeige, denn es gebe hier nichts Vergleichbares. Am 24. Mai des Jahres hielt der König mit großem Gefolge und im Prunk eines römischen Triumphators seinen zweiten Einzug in Mailand.¹²¹ Hier nun finden wir Leonardo in dessen Diensten.¹²² Sollten die vom König gewünschten Porträts der königlichen Familie rechtzeitig eingetroffen sein, könnte Leonardo hier gefunden haben, was ihm

als Vorlage noch fehlte. In einem Brief vom 15. August 1507 bittet der Statthalter Louis' XII. in Mailand, Charles d'Amboise, die Signoria, Leonardo in der Stadt am Arno bei dem Rechtsstreit um das Erbe seines Onkels zu unterstützen, damit der Maler bald nach Mailand zurückkehre, um das begonnene Unterfangen zu vollenden, „ad finire l'impresa comenzata“, welcher Ausdruck sich im selben Brief auf ein Tafelbild bezieht, das dem allerchristlichsten König sehr teuer sei, „una tavola ad esso molto carissima“.¹²³

Handelte es sich bei den „visaiges pourtrai[tz]“ um wirkliche Aufnahmen nach dem lebenden Modell, gezeichnet auf Papier und mit Kreiden in mehreren Farben, wie sie für Jean Fouquet in wenigstens einem Exemplar¹²⁴ belegt sind, und mit denen Jean Clouet (um 1480 – 1540–1541) und seine Schule die Bildnisse der Mitglieder des französischen Hofes vorbereiteten?¹²⁵ Auf diese Machart

¹²³ L. BELTRAMI, *Documenti e memorie*, S. 120, Nr. 191 (wie Anm. 118): „1507, agosto 15. Excelsi Domini. Vene li maestro Leonardo Vinci pittore del Christianissimo Re, al quale cum grandissima difficoltà havemo dato licentia, per essere obligato fare una tavola ad esso molto carissima, volendo determinare certe sue differentie vertiscano tra luy et certi soi fratelli per una heredità gli ha lassato uno suo zio. Per il che, ad ciò possa presto ritornare ad finire l'impresa comenzata esso M.ro Leonardo, pregamo le V.^e Ex.^e voliano expedirlo presto et che essa sua causa sia expedita, prestandoli omne adjuto et favore justo: et le Ex.^e V.^{re} farano piacere alla M.^{ia} Ch.^{ma} et ad noi, alle quale se ricomandiamo. Datum Mediolani, 15 augusti 1507.“

Le tout vostre
d'Amboize
Regius etc. etc“

¹²⁴ Das einzige bekannte Beispiel aus der Kunst vor 1500 und zugleich eine eminent unidealisierte Aufnahme nach dem Leben ist Jean Fouquets Studie für das Porträt des *Guillaume Jouvénel des Ursins* (um 1460), Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. KdZ 4367, Schwarze, rote, weiße, ockerfarbene Kreiden, mit Pinsel rosafarben gehöht auf grau grundiertem Papier, 26,7×19,6 cm. Vgl. G.J. DIETZ, D. KORBACHER, *Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Berlin, Hrsg. S. KEMPERDICK, Petersberg 2017, S. 162, Nr. 3 (mit weiterer Literatur). Sie ist verfertigt mit trocken auftragenden Stiften (Kreiden) in den Farben Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, die im Verhältnis zu dem grauen Mittelton des präparierten Papiers zugleich als Höhungen und Schattierungen und als Lokalfarben wirken. Bemerkenswert ähnelt die Auswahl den klassischen vier Farben, auf welche der antike Maler *Polygnot* nach literarischer Überlieferung seine Palette beschränkt habe: Schwarz, Weiß, Rot und Gelb (Ocker). Vgl. I. SCHEIBLER, *Die „Vier Farben“ der griechischen Malerei*, „Antike Kunst“, 17, 1974, S. 92–102; J. GAGE, *A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 44, 1981, S. 1–26.

¹²⁵ Der erste Herausgeber des Briefs, R.A.M. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal*, S. 7 (wie Anm. 120), meinte hier von einer bislang unbekanntem illuminierten Handschrift mit

¹¹⁶ Vgl. zu den Schreiben des Jahres 1507 auch L. FAGNART, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes 2019, S. 19–61.

¹¹⁷ Vgl. C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 235–237 (wie Anm. 38); M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 271–272 (wie Anm. 36).

¹¹⁸ L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci: in ordine cronologico*, Milano 1919, S. 114–115, Nr. 183, hier S. 115.

¹¹⁹ *Ibidem*, S. 115–116, Nr. 184, Brief vom 14. Januar 1507.

¹²⁰ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2915, fol. 17, hier zitiert nach R.A.M. DE MAULDE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal et Pierre de Fémin, a propos d'une lettre de Louis XII. (1507)*, „Revue de l'art français ancien et moderne“, 3, 1886, S. 1–9, hier S. 9.

¹²¹ N. HOCHNER, *Le Trône vacant du roi Louis XII. Significations politiques de la mise en scène royale en Milanais*, in P. CONTAMINE, J. GUILLAUME (Hrsg.), *Louis XII en Milanais. XLle colloque international d'études humanistes, 30 juin-3 juillet 1998*, Paris 2003, S. 227–244, besonders S. 236–237; R.W. SCHELLER, *Gallia Cisalpina: Louis XII and Italy 1499–1508*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art“, 15, 1985, S. 5–60.

¹²² Vgl. M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 270–271 (wie Anm. 36).



10. François Clouet, Gruppenbild mit Claude de France, in: *Horae ad usum Romanum*, genannt *Heures de Catherine de Médicis*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, NAL, 82, fol. 100 recto. Abb. Paris, Bibliothèque Nationale de France

könnte sich vielleicht eine undatierte Notiz Leonardos im *Codex Atlanticus* beziehen, die bezeugt, dass ihm etwas vor Augen gekommen sei, worüber er nun mehr in Erfahrung zu bringen sich vornimmt. In dem Namen des

Fenyns Dichtung und den Porträts der königlichen Familie und ihrer Vertrauten zu erfahren, die vielleicht eines Tages in einer Bibliothek Frankreichs, Spaniens oder Italiens gefunden würde. Doch schon Étienne Moreau-Nélaton fiel bei einer Porträtskizze in der Sammlung des Musée Condé in Chantilly, die offenbar Guillaume de Montmorency darstellt, ein, dass es sich bei den zitierten *visaiges pourtraï[tz]* um Zeichnungen in mehreren Kreiden auf Papier gehandelt haben könnte. Vgl. É. MOREAU-NÉLATON, *Chantilly. Crayons français du XVI^e siècle. Catalogue*, Paris 1910, S. 41–42 und S. 151. Auf diese nur durch den Brief bekannte Serie von Porträts der Mitglieder des Hofes weist hin M. WOLFF, *Jean Perréal*, in E. TABURET-DELAHAYE, G. BRESCE-BAUTIER, T. CRÉPIN-LEBLOND (Hrsg.), *France 1500: Entre Moyen Age et Renaissance. Catalogue de l'exposition du Grand Palais à Paris, 6 octobre 2010–10 janvier 2011*, Paris 2010, S. 108–112, hier S. 112.

Künstlers, nur in Leonardos Schreibung italianisiert, ist der soeben vom König bewunderte zu erkennen: „piglia da Gian di Paris il modo de colorire a secco“¹²⁶ – nimm dir bei *Jehan von Paris*¹²⁷ die Weise, trocken zu kolorieren.

¹²⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, fol. 699r, alte Zählung: 247r-a, oben zitiert nach der Transkription bei J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo*, Bd. 2, S. 421–422, Nr. 1379 (wie Anm. 39). Hierzu am ausführlichsten: C. VECCE, „Piglia da Gian di Paris“, *Achademia Leonardi Vinci*, 10, 1997, S. 208–213; siehe auch P.C. MARANI, *Leonardo's Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists*, in C.C. BAMBACH (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 155–190, hier S. 180–182 (wie Anm. 38). Sofern Leonardo von demselben auch noch in Erfahrung bringen will, wie man bestimmte Arten des Papiers verfertige, „el modo [...] del fare le carte inpaste; folie in molti doppi; e la sua cassetta de' colori“ – die Weise die geklebten Papiere herzustellen, Blätter in vielen Lagen, und seinen kleinen Kasten mit den Farben, sieht die moderne Leonardo-Literatur darin einen Hinweis auf das Zeichnen mit Kreiden in mehreren Farben. Ausgehend von dem italienischen Substantiv *pasta* (Teig, Knetmasse, Kleber) hat das Verb *impastare* zwei miteinander eng verbundene alte Bedeutungen: *kneten*, *kleben*. Verbunden mit dem Wort *carta* kann es sich nur auf die Herstellung von Papier beziehen, im Fall des Plurals *carte* auf einzelne Blätter. Das Deutsche kennt die Wörter *Papp* (Kleber, Kleister) und *pappen* (kleben) und das entsprechende, aus mehreren aufeinandergelegt verklebten oder gepreßten Blättern bestehende Produkt heißt *Pappe*, hier also eine feste, langfaserige, genügend rauhe Zeichenfläche, um die Striche der trockenen, mehr oder weniger weichen und geschärften Stifte anhaften zu lassen. K. KRZYŻAGÓRSKA-PISAREK, *La Bella Principessa. Arguments against the Attribution to Leonardo*, „*Artibus et Historiae*“, 71, 2015, S. 61–89, hier S. 79, erkennt richtig, dass sich Leonardos Ausdruck *carte impastate* nur auf eine bestimmte Machart von Papier beziehen kann und nicht, wie Martin Kemp meint, auf Pergament oder *vellum*. Siehe M. KEMP, P. COTTE, *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci: La Bella Principessa*, London 2010, S. 14 et passim.

¹²⁷ Die Schreibung *Gian de Paris* wird seit der ersten Kommentierung dieser Notiz im 19. Jahrhundert mit Jean Perréal (ca. 1455–1530) identifiziert, der unter anderem König Louis XII. als Miniaturist und Porträtmaler sowie Entwerfer von Grabmälern diente, ihn auf Reisen und Feldzügen begleitete. Perréal selbst scheint den Alias-Namen *Jehan de Paris* nicht vor 1506 geführt zu haben. Vgl. P. BÉGHAIN, *Une histoire de la peinture à Lyon: de 1482 à nos jours*, Lyon 2011, S. 19. C. VECCE, „Piglia da Gian di Paris“, S. 209, zitiert einen Eintrag zum August 1501 in Mailand aus den *Chroniques de Louis XII* des Jean d'Auton (1466–1528): „Ung nommé Jehan de Paris, peintre du Roy, dist aussi avoir veu a Milan, peu de jours devant. la semblance d'ung enfant monstrueux [...] avoit celuy Jehan de Paris portraicté la figure dudit monstre, aupres le vif.“ J. D'AUTON, *Chroniques de Louis XII*, éd. R. A. M. de Maulde la Clavière, 4 Bde., Paris, 1889–1895, Bd. 2, S. 102–104. Der Chronist schreibt jedoch aus der Retrospektive und verbürgt also nicht, dass der Maler sich schon damals so nannte.

Folgen wir der heraldischen Botschaft des Tiers und der Farben, dann wird in dem Krakauer Gemälde Claude als designierte Erbin der Bretagne und Mailands gezeigt. Nehmen wir das Jahr 1507 zum Indiz, dann sollte hier ein Kind zu sehen sein. Das würde genügen, um das vermeintlich etwas zu groß geratene Hermelin, „the exaggerated size of the ermine“¹²⁸, zu erklären. Wieviel Individualität aber verlieh der Maler dem Gesicht? Wieviel davon sollte eine Ähnlichkeit mit der wirklichen Claude herstellen? Unter den bekannten Bildnissen gibt es nur eines, das beanspruchen darf, auf einer Studie nach dem Leben zu beruhen. François Clouets (um 1515–1572) Miniatur¹²⁹ [Abb. 10] in dem *Stundenbuch der Caterina de' Medici* zeigt Claude als Königin in Begleitung ihrer drei Töchter sowie rechts hinten ihre jüngere Schwester Renée (1510–1574). Links im Hintergrund ist Eleonore von Habsburg (1498–1558), die nachfolgend zweite Gattin König François' I., zu erkennen. Sofern letztere in Witwentracht erscheint, muß das Gruppenbild nach 1547 in anachronistischer Zusammenstellung der Lebensalter und nach älteren Einzelvorlagen unterschiedlicher Datierung entstanden sein.¹³⁰ Gewiß ist Claude hier als Erwachsene und Mutter gemeint. Und doch ist nicht zu sagen, in welchem Alter genau die originäre Studie ihr Aussehen festhielt. Als eine der für das Gruppenbild verwendeten originalen Vorlagen gilt die François' Vater Jean Clouet zugeschriebene Porträtzeichnung¹³¹ [Abb. 11] in Chantilly, welche ihre Schwester Renée, die nachmalige Herzogin von Ferrara, im Alter von vielleicht acht oder neun Jahren zeigt. Die tastenden und mehrfach korrigierten Umrisse sind die einer ersten Aufnahme nach dem lebenden Modell. Feine Umraum- und Körperschattierungen vermitteln eine Idee von Beleuchtung und Volumen. Nur die Haube und das Kostüm wurden später in einer recht steifen Manier der Werkstatt vervollständigt. Eine derartige Studie von der Hand Jean Clouets dürfte auch für das Gesicht



11. Jean Clouet, *Bildnis der Renée de France*, Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 28. Abb. nach M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 23 (wie Anm. 130)

von Claudes Tochter Charlotte (verstorben 1524), links im Vordergrund des Gruppenbildes, vorhanden gewesen sein. Die gleiche Dreiviertelansicht ist in dem kleinen Bildnis¹³² [Abb. 12] in Minneapolis wiederholt, das der Büste im Atelier die Haltung der Arme hinzufügte. Charlotte, hier vielleicht im Alter von sechs oder sieben Jahren, betastet die schwarzen Perlen und goldenen Knoten eines Rosenkranzes. Schon kurz vor 1500 war es in Frankreich die Art der Porträts königlicher Kinder, auch deren Hände und den Rosenkranz als einen zu ihren ernststen Mienen passenden Schmuck zu zeigen.¹³³ Die fremde Vorlage,

¹²⁸ M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 188 (wie Anm. 36); wie schon oben zitiert.

¹²⁹ François Clouet (vor 1520–1572), Buchmalerei, in: *Horae ad usum Romanum*, genannt *Heures de Catherine de Médicis* (Stundenbuch der Caterina de Medici), Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAL, 82, fol. 100 recto. Vgl. E. JOLLET, *Jean et François Clouet*, Paris 1997, p. 83. M.D. ORTH, *Renaissance Manuscripts. The Sixteenth Century*, London 2015, Bd. 2, Nr. 100.

¹³⁰ Eine alte Replik (Französischer Zeichner des 16. Jahrhunderts nach Jean Clouet?) der gezeichneten Vorlage für das Gesicht Claudes befindet sich im Louvre: Paris, Louvre, Inv. 3343, *Claude de France*, schwarze Kreide, Rötel, braune Kreide, Pinsel, 26×17,8 cm.

¹³¹ Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 28, schwarze Kreide und zwei Töne Rötel, beschriftet oben rechts in Feder: *Madame de ferrare*, 28,7×20,5 cm. Vgl. A. ZVEREVA, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Medici*, Paris 2011, S. 210, Nr. 21; M. DELDICQUE, *Clouet. Le miroir des dames*, Ausst. Kat. Musée Condé, Chantilly 2019, S. 22–23, Nr. 1, mit Hinweisen auf die bisherige Literatur.

¹³² Jean Clouet, *Bildnis der Charlotte de France*, Öl auf Holz, 17,7×13,3 cm, Minneapolis Institute of Arts, Inv. 35.7.98; vgl. den Katalogtext von Anthony M. Clark in M. CLARK [et al.], *European Paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, New York 1971, S. 152–154.

¹³³ Siehe die Jean Hey (auch genannt Meister von Moulins) zugeschriebenen Kinder-Bildnisse: Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1942 28, *Portrait des Dauphin Charles-Orlant* (1492–1495, Sohn König Charles' VIII. und Annes de Bretagne), datiert auf dem Rahmen 1494, Öl auf Eichenholz, Maße mit originale Rahmen: 39×33 cm; vgl. C. SCAILLIÉREZ (Hrsg.), *François Ier et l'art des Pays-Bas*, Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris 2017, S. 196 und 214, Abb.; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.130, *Portrait der Margarete von Österreich* (1490–1530, Tochter Kaiser



12. Jean Clouet, *Bildnis der Charlotte de France*, Minneapolis, Institute of Arts. Abb. nach M. CLARK, *European paintings from the Minneapolis Institute of Arts*, S. 152 (wie Anm. 132)

die Leonardo für das Krakauer Bildnis benutzte, mußte kaum mehr als diese Wendung des Kopfes und der Augen aufweisen. Die Beleuchtung von rechts, die Drehung und Gegendrehung der Figur, die ihm so schön erlaubte, das Gesicht der jungen Dame, die Pose des Tiers und die heraldischen Farben ins Licht zu setzen, und natürlich das Kostüm selbst sind dann ganz Leonardos eigene Zutat.¹³⁴

Maximilians I.) im Alter von etwa zehn Jahren (um 1490–1491), Öl auf Eichenholz, 32,7×23 cm; vgl. den Katalogtext von C. Sterling und M. W. Ainsworth in: C. STERLING (Hrsg.), *The Robert Lehman Collection, II: Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings*, Princeton 1998, S. 11–18, Nr. 3.

¹³⁴ Allein A. BALLARIN, *Nota sul Ritratto* (wie Anm. 7), indem er das Krakauer Bildnis unter der Voraussetzung, dass es sich um Cecilia Gallerani handele, sehr früh in die Zeit ihrer ersten Begegnung mit Ludovico il Moro und unmittelbar nach dessen Investitur zum Ritter des Hermelinordens datiert, kommt der Idee, hier werde ein Kind dargestellt, sehr nahe.

DREI WEISSE TIERE

Das Krakauer Bildnis ist nach seiner Form ein Geschwister der *Leda* in Chatsworth. Auch sie ist eine junge Dame mit Tier und in wunderbarem Einklang mit dessen Bewegung. Vielleicht schon für eine stehende Leda erfand Leonardo eine zu der gewundenen Pose passende Frisur aus spiralig geflochtenen Zöpfen [Abb. 13].¹³⁵ Die Neigung des Gesichts nach links unten und die Richtung der Augen entsprechen der Gottesmutter in der Londoner *Felsgrottenmadonna*. Wenn man die Skizze spiegelverkehrt betrachtet, fallen die Umrisse des Nackens, der zugewandten und der abgewandten Schulter genau wie im Krakauer Bildnis. Die vielleicht früheste erhaltene Skizze für die *Kniende Leda* findet sich auf einem Blatt zusammen mit einem schwungvoll bewegten Pferd nach Art der *Schlacht bei Anghiari*. Wenn Raffael einen gezeichneten Entwurf

¹³⁵ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12516; schwarzer Stift, Feder in Braun, 20×16,2 cm. Vgl. K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, S. 91–92 (wie Anm. 41).

Leonardos für die *Stehende Leda* kopierte¹³⁶ und sich dabei auch Leonardos Methode der gebogenen Schraffen aneignete, dann geschah das sicher in Florenz.¹³⁷ Dort aber ist Leonardos eigener Anlaß zu diesem Thema nicht zu finden. Worin könnte der Auftrag bestanden haben?

Sein Entwurf setzt offenbar eine Variante des Mythos voraus, bei der aus zwei Eiern vier Kinder geboren werden. In der reichen antiken und mittelalterlichen Überlieferung ist sie nur einmal durch eine anonyme Kompilation bezeugt.¹³⁸ Erst durch Giovanni Boccaccios *Genealogie deorum gentilium*, verfaßt um 1360 in lateinischer Prosa, danach in Abschriften und seit 1472 in italienischen Frühdrucken verbreitet, bekommt sie die Bekanntheit, die Leonardos Bild zu verlangen scheint. Die betreffende Passage im elften Buch, das von Jupiters Nachkommen handelt, lautet:

Non nulli dicunt, inter quos Paulus, ex compressu ilio duo esse nata ova, ex uno quorum Castor et Pollux nati sunt, ex altero vero Helena et Clytemestra. [...] Iovem autem in cignum versum ideo forsitan finxit antiquitas, quia dulce canat cignus, quod possibile est et Iovem fecisse, et sui cantus dulcedine, ut sepe contigisse vidimus, in sui dilectionem atque concupiscentiam Ledam traxisse. Est enim cantus ex uncis Veneris unus. Seu forsitan erat iam senex Iuppiter, et ob senium canus, quando Ledam amavit; et quia ob fervens desiderium querulus factus sit, fictum fore eum in cignum versum, qui canus est, et morti propinquans canorus. Quod autem ex eius concubitu ova peperit, non ob aliud dictum credo, nisi ne in fictione fetus videretur a genitore dissimilis. Aves autem ova gignere consueverunt. Seu quia pellicula quadam carnea circumvoluti ambo eodem partu nati sint, ut videmus non nunquam ova nasci panniculo nondum in nucleum solidato.¹³⁹

¹³⁶ Windsor Castle, Royal Library Inv. 12759, *Leda* (nach Leonardo da Vinci), Feder in Braun über schwarzer Kreide, 31×19,2 cm; vgl. A. BOESTEN-STENGEL, *Winckelmanns Primato del Disegno. Zeichen als Modell der Stilentwicklung*, in S. BRUNI, M. MELI (Hrsg.), *La Firenze di Winckelmann*, Pisa 2018, S. 175–190, hier S. 185.

¹³⁷ Zur Frage, ob Leonardo selbst nach seinen Entwürfen eine kniende oder stehende *Leda mit Schwan* als Tafelbild gemalt hätte und wo sie vielleicht geblieben wäre, vgl. B. HOCHSTETLER MEYER, *Leonardo's Hypothetical Painting of Leda and the Swan*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, 34, 1990, S. 279–294.

¹³⁸ Es handelt sich um ein Manuskript wohl des 10. oder 11. Jahrhunderts, das aus dem Besitz der Königin Christina von Schweden in Rom in die vatikanische Bibliothek gelangte, seit Bodes Edition *erster vatikanischer Mythograph* genannt. Siehe G.H. BODE (Hrsg.), *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper reperti* [...], Bd. 1, Celle 1834, S. 64, Abschnitt 204, *Genealogia deorum et heroum*, Zeilen 28–30, zu den Liebschaften des Zeus / Jupiter: „[...] Item concubuit cum Leda, uxore Tyndari, in specie cygni. Inde duo ova nata sunt, ex quorum altero Castor et Pollux, ex alio Clytemnestra et Helena natae sunt.“

¹³⁹ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, Hrsg. V. ROMANO, 2 Bde., Bari 1951, Bd. 2, S. 546–547: Liber undecimus,



13. Leonardo da Vinci, *Skizzen für Leda* (Ausschnitt), Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12516. Abb. nach K. CLARK, C. PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Bd. 2 (wie Anm. 41)

Einige andere Versionen des Mythos, laut denen aus der Verbindung von Leda und Zeus nur zwei oder drei Nachkommen hervorgingen und die weiteren dem irdischen Gatten Tyndareus zuzuschreiben seien, schickt Boccaccio voraus.¹⁴⁰ Wie um diese Ungereimtheiten auszuräumen, beruft er sich zuletzt auf einen gewissen Paulus, in dem nach weiteren Angaben Paolo da Perugia alias Paulus Perusinus (gestorben 1348), Bibliothekar am Hof König Roberts von Anjou in Neapel, zu erkennen ist.¹⁴¹ Es ist diese Version, die das Autoren-Ich der *Genealogie deorum gentilium* durch seine eigene Auslegung bekräftigt – „non ob aliud dictum credo“: In der Fiktion sei nämlich daran gelegen gewesen, dass die Früchte aus der Verbindung nicht dem Erzeuger unähnlich aussähen. Eben daran scheint sich Leonardo zu halten, wenn er die gewundenen Umrisse und Wölbungen des Schwans zum Formprinzip der ganzen Gruppe nimmt. Durch Armges-

CAP. VII, De Castore XIII^o et Polluce XV^o filiis Iovis. Vgl. auch den nur orthographisch leicht abweichenden Druck in *Genealogie Joannis boccacii* [...], Venezia: Manfredus de Strevio de Monteferrato, 1497, fol. LXXXII recto.

¹⁴⁰ Apollodoros der Mythograph verteilt in seiner *Bibliotheca* (III, 10, 7) die Nachkommen sogar wie folgt: Zeus habe mit Leda die Kinder Helena und Pollux gezeugt. In derselben Nacht aber wohnte König Tyndareus seiner Gattin Leda bei, und daraus gingen Castor und Clytemnaestra hervor.

¹⁴¹ Vgl. P.R. SCHWERTSIK, *Paolo da Perugia*, in P.R. SCHWERTSIK, *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der Genealogia Deorum in Neapel*, München 2014, S. 207–453.

te und Blickrichtung fordert die kniende Leda der Chatsworth-Skizze den Betrachter auf, die Kinder mit dem Vater zu vergleichen. Und wie der Schwan seinen Schnabel zu ihrem Ohr hin lenkt, denken wir uns seinen ebenso gewundenen Gesang hinzu.

In seinen als *Bestiario* bekannten Notizen schreibt Leonardo: „Cigno è candido senza alcuna macchia, e dolcemente canta nel morire, il qual canto termina la vita.“¹⁴² Der Philologe Augusto Marinoni nennt eben diesen Satz als Beispiel für Leonardos Stil rhythmisierter Prosa.¹⁴³ Der Schwan ist weiß ohne irgendeinen Fleck und singt süß im Sterben, welcher Gesang das Leben beendet. Boccaccio erwähnt auch den Gesang, wählt aber statt *candidus*, *rein weiß* und *aufrechtig*, Leonardos italienisches *candido*, die Vokabel *canus*. Nur im Lateinischen ermöglicht sie mit den lautlich und buchstäblich zum Verwechseln ähnlichen Verben *canere* (*ertönen lassen, tönen*, im übertragenen Sinn *betören, verzaubern*) und *canere* (*weiß, silbergrau oder altersgrau sein*) zu spielen. Jupiter wählte demnach mit dem Schwanengefieder eine ihm doch nicht ganz ungemäße und um so täuschendere Verkleidung, sofern Leda vielleicht sein Altersgrau (*canus*) mit dem fehlerlosen Weiß (*candidus*) der Aufrichtigkeit verwechselte.

Durch die Erläuterung *erat iam senex* verrät Boccaccio die Herkunft seines Wortspiels aus einer anderen, vor allem durch die Sprachmagie ihres Dichters berühmten Verwandlung.

Unter Aeneas' Verbündeten in seinem italischen Krieg nennt Vergil *Cupavo*, den *ductor Ligurum*, dessen Helm Schwanenfedern zur Erinnerung an seinen Vater *Cycnus*¹⁴⁴ zieren (griechisch *κύκνος*, ital. *cigno* in der Bedeutung von *Schwan*). In Trauer über den Sturz seines Freundes Phaëthon begann er nämlich zu singen und wie vom Silbergrau vorzeitigen Alterns befiedert flog er auf zu den Sternen:

Namque ferunt luctu Cycnum Phaethontis amati,
populeas inter frondes umbramque sororum
dum canit et maestum musa solatur amorem,
canentem molli pluma duxisse senectam,
linquentem terras et sidera voce sequentem.¹⁴⁵

Mit den drei Vokabeln *canit* – *canentem* – *senectam* ereignet sich in lautlichen Wiederholungen der Gesang

¹⁴² Siehe Paris, Institut de France, Ms H, fol. 13v; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari. Nuova edizione accresciuta con in manoscritti di Madrid*, Milano 1987, S. 104. Marinoni datiert die Notizen des Heftes um 1493–1494).

¹⁴³ A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 51 (wie Anm. 142): „Qui la frase hat un ritmo calmo e sicuro, una musica lineare, in cui la parola si colloca con concisa evidenza“.

¹⁴⁴ Vergil, *Aeneis* X, vv. 185–187: „Ligurum ductor [...] Cupavo, cuius olorinae surgunt de verice pennae, [...] formaeque insigne paternae“.

¹⁴⁵ *Ibidem*, vv. 189–193.

selbst und zugleich in der Vorstellung die Änderung von Gestalt und Farbe. Mit *amor* und *musa*, auch sie alliterierend, klingen die unheilvollen und tröstenden Mächte elegischer Liebesdichtung an.¹⁴⁶ Ovids *Metamorphosen*, nur wenige Jahre später verfaßt, lokalisieren das Geschehen an den Ufern des *Eridanos*. Tränen fließen aus den zu Bäumen erstarrenden Schwestern des Phaëthon und trocknen im Sonnenlicht zu Bernsteinen (II, vv. 364–366). Längst aber erkennen die lateinischen Autoren im *Eridanos* der griechischen Mythologie ihren größten Fluß *Padus* im Norden der Halbinsel *Italia*.¹⁴⁷ Der weiße Schwan, die düstere Rinde der Schwarz-Pappeln (*populus nigra*) an seinen Ufern und die vermeintlich dort geborgenen Bernsteine¹⁴⁸ genügen, um die oberitalienische Landschaft zu entwerfen. Claudianus dichtet:

fractaque nobilium ramis electra sororum
Cycnus oloriferi vexit ab amne Padi¹⁴⁹

Noch unter den Bildern, welche die Florentiner Künstler 1564 zur Totenfeier für Michelangelo anfertigten, beschreibt Vasari neben den Personifikationen von *Nil* und *Ganges* die des größten heimischen Flusses: „Hauēua per contrasegno [...] il Po un Cigno, & una corona d'ambrene.“¹⁵⁰ Der Po hatte hier einen Schwan und einen Kranz aus schwarzen Bernsteinen. Italienisch *corona* bedeutet Krone und Kranz, wie man etwa einen Rosenkranz *corona del rosario* nennt. Sollten wir demnach in den aus Licht und Dunkelheit komponierten Perlen der Kette, die den Hals der jungen Krakauer Dame zweimal umwindet, die Tränen aus den Pappeln am Ufer des Po erblicken?

Bevor in Frankreich das lateinische Original der *Genealogie deorum* erstmals nachgedruckt¹⁵¹ wurde, erschien dort bereits 1498 eine anonyme französische Übersetzung und damit zugleich die erste vollständige Aus-

¹⁴⁶ Die schönste Zusammenstellung aus den griechischen und lateinischen Autoren zum Schwanengesang bietet immer noch JOHANN HEINRICH VOSS, *Mythologischen Briefe. Zweiter Band*, Königsberg 1794, S. 94–114 (Briefe XII. und XIII). Voss, S. 98 f., dichtet die hier zitierten Zeilen aus der *Aeneis* nach: „Denn man erzählt, dass Cyknus, um Phaethon traurend den Liebling, / Unter grünendem Pappelgespross, und dem Schatten der Schwestern, / Während er sang, durch Lieder den Gram der Liebe zu trösten, / Silbergrau sein Alter mit weichem Falume beschleunigt, / Und, von der Erd' auffliegend, mit Klang die Gestirne verfolgt“.

¹⁴⁷ Zum Schwan als dem Erkennungszeichen des Eridanos / Padus in dem linken Relief der Ostseite der *Ara Pacis* (9 v. Chr.) siehe E. SIMON, *Die Götter der Römer*, München 1990, S. 207–208 und Abb. 265a.

¹⁴⁸ F.M. AHL, *Amber, Avallon and Apollo's Singing Swan*, „American Journal of Philology“, 103, 1982, S. 373–411.

¹⁴⁹ CLAUDIANUS, *Opera*, 40 (C. *Claudianus epistula ad serenam*), vv. 11–12.

¹⁵⁰ G. VASARI, *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori* [...]. *Secondo, et vltimo Volume della Terza Parte*, Firenze 1568, S. 793.

¹⁵¹ I. KIERHEUS (Hrsg.), *Genealogie Johannis Boccacij* [...], Paris 1511.

gabe dieses Werks in einer Volkssprache.¹⁵² Anstelle des literatursprachlichen Wortes *canus* verfügt sie über ein aus dem spätantiken *canutus* hervorgegangenes *chenu* und zusätzlich über das Wort *blanc* fränkischer Provenienz, bedeutungsgleich für weiß, hell und glänzend:

ou par aduventure Jupiter estoit ia Vieil & chenu par Viellesse quant il ayma ladicte lede. Et pource que par feruent Desir Delle. Il fut fait querimonieux et plaintif. Peust estre feingt quil a este transforme en Vng cygne qui est blanc comme chenu et chantant quant il est prochein ala mort. Ce que a este dit q[ue] de celluy arbochement charnel leda enfanta deux oeufz/ a este pource feigt affin que le fruit ne semblast estre dissèblable a lengendreur [...].¹⁵³

Im Frühjahr 1500 widmete Octavien de Saint-Gelais, Bischof von Angoulême, seine Übertragung der *Aeneis* in französische Verse dem König, und dieser ließ sie sich auch vorlesen.¹⁵⁴ Hier wird aus Vergils lateinischem *cuius olorinae surgunt de vertice pennae*, dem sich von Cupavos Scheitel (*vertex*: der Wirbel des Hauptes) erhebenden Schwanengefieder, ausdrücklich ein dem Leser und Hörer von Ritterromanen vertrauter Helm (das fränkische Wort *helme* des *Rolandslieds*) mit Federbusch:

Dess⁹ ton heaulme euz lors plumal isigne
tout fait d' plumes doyseau quō nōme signe
Amour fut cause de Vostre crime¹⁵⁵ tel
Et de presser le signe paternel
Celluy cignus pour le pleur se dit on
Que fit iadis de son amy pheton
Entre les boys et branches populees
Et dessoubz lombre de ses seurs adolees
Lors qui chantoit ses piteuses chansons
Pleines damours en diuerses facons
Tost fut son corps et chanue Viellesse
De plumes blanches conuert a largesse

¹⁵² G. BOCCACCIO, *Boccace de la genealogie des dieux*, Paris 1498.

¹⁵³ *Ibidem*, fol. CLXXXII recto – CLXXXIII recto: *De castor quatorziesme et de pollux quinziesme fils de iupiter. Chap. VII*, hier fol. CLXXXII verso.

¹⁵⁴ Das dedizierte Exemplar befindet sich in Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 861, mit Datum 27. April 1501 (neuer Stil) auf fol. 138v. Gedruckt erschien diese erste vollständige Nachdichtung der *Aeneis* in französischen Versen erst einige Jahre später: *Les eneydes de Virgille translatez de latin en françois par messire Octovian de Sainct Gelaiz [...] Reveues et cotez par maistre Jehan diury [= d'Yvry]*, Paris 1509. Vgl. H.-J. MOLINIER, *Essai biographique et littéraire sur Octovien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême (1468–1502)*, Rodez 1910, S. 232 und 239; M. SCOLLEN, *Octovien de Saint-Gelais' Translation of the Aeneid: Poetry or Propaganda?*, „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance“, 39, 1977, Nr. 2, S. 253–261; T. BRÜCKNER, *Die erste französische Aeneis. Untersuchungen zu Octovien de Saint-Gelais' Übersetzung; mit einer kritischen Edition des VI. Buches*, Düsseldorf 1987.

¹⁵⁵ Das lateinische Wort bei Vergil, *crimen*, bedeutet Klage, Anklage.

Laissant les terres et suyant o sa Voix
Les estoilles a son chant mainteffois¹⁵⁶

Vergils und danach Boccaccios lateinisches Wortspiel mit *canere* und *canère* war durch *chantoit* [...] *chansons* und *chanue Viellesse* leicht nachzubilden. Darüber hinaus bot sich dem Übersetzer eine eigene Gelegenheit aus der Gleichlautung im Französischen von *le signe* (das Zeichen) und *le cygne* (der Schwan). Der Schwan, der von der Erde auffliegt, ist am Firmament verewigt. Er bildet dort den wesentlichen Körper im *Kreuz des Nordens*. Und in seiner Nähe befinden sich die Himmelslichter der *Lyra*, die seinen Gesang begleitet.¹⁵⁷

So unvermeidlich Leonardo bereits beim Helldunkel seines ersten zeichnerischen Entwurf an die *plumes blanches* denken mußte, die jedes danach auszuführende Gemälde doch auch farblich darzustellen haben würde, werden wir nach ihnen als dem Indiz eines Auftrags oder Anlasses Ausschau halten. Im Jahr 1505 verfügte König Louis XII. in Blois, dass seine Tochter Claude, wenn er ohne weitere Kinder sterben sollte, namentlich die Herzogtümer Mailand und Genua sowie die Grafschaften Pavia und Asti erben würde: „*qu'en cas qu'il mourût sans autres enfans, sa fille Claude auroit par droit d'hoirie & d'institution, les Duchez de Milan & de Genes, Comtez de Pavie & d'Ast, [...]*“.¹⁵⁸ Diese Städte und Herrschaften liegen in der antiken Landschaft der Ligurer und des Flusses *Padus*. Eben um dieses Erbe zu sichern, brach er zu seinem jüngsten Feldzug auf.

Jean Marot besang den Genua-Feldzug des Königs in Versen, Jean Bourdichon, einem Schüler Fouquets in Tours, werden die elf ganzseitigen Illuminationen der Handschrift zugeschrieben. Die erste zeigt, wie der Dichter sein Werk Anne de Bretagne im Beisein ihrer Tochter Claude überreicht.¹⁵⁹ In den folgenden Bildern ist der

¹⁵⁶ VERGIL, *Les eneydes de Virgille*, s. pag. (wie Anm. 154).

¹⁵⁷ In allen Ausgaben des *Poeticon astronomicum* Hygins geht die *Lyra* dem Sternbild des Schwans (*Olor / Cygnus*) in der Reihenfolge des Textes vorher. Aber nur in den Holzschnitten der venezianischen Drucke von 1488 und 1502 konnte Leonardo den Sternenvogel stehend, nach links gewandt mit zum Singen geöffnetem Schnabel und also fast schon in der richtigen Pose vorgefunden haben, um durch Leda und ihre Kinder vervollständigt zu werden. Siehe G.J. HYGINUS, *Clarissimi Hyginij Astronomi De mundi et sphere ac utriusque partium declaratione cum planetis et uarijs signis historiatis*, Venezia 1502, s. pag. [fol. 18 verso]. Der Holzschnitt wiederholt seitengleich die Illustration aus *Clarissimi uiri Hyginii Poeticon staronomicum*, Venezia 1488.

¹⁵⁸ J. BERNIER, *Histoire de Blois, contenant les antiquitez et singularitez du comté de Blois*, Paris 1682, S. 450.

¹⁵⁹ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 5091, J. Marot, *Le Voyage de Gènes*. Vgl. den Katalogtext von M. Evans in: E. TABURET-DELAHAYE, G. BRESCH-BAUTIER, T. CRÉPIN-LEBLOND (Hrsg.), *France 1500*, Nr. 51 (wie Anm. 125). Im Widmungsbild (fol. 1 recto) nimmt die unter einem Baldachin thronende Königin Anne de Bretagne das Werk aus den Händen des knienden



14. Jean Bourdichon, *Louis XII. greift eine Festung der Genuesen an und siegt*, 1507–1508, in: Jean Marot, *Le Voyage de Gênes*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. français 5091, fol. 17v. Abb. Paris, Bibliothèque Nationale de France

König wiederholt zu Pferd und in voller Rüstung zu sehen, seine jeweiligen Helme geschmückt mit strahlend weißen Federbüschen, wie er sie vielleicht wirklich oder nur eigens vom Maler erdacht trug, aber für Louis XII. vor oder nach diesem Feldzug nicht bezeugt sind. In der Szene [Abb. 14], wo er mit geschlossenem Visier gleichsam maskiert, in den Kampf gegen eine von den Genuesen gehaltene Festung reitet, ist er doch an diesem Zeichen zu erkennen. Materialiter mögen sie von den weißen Flügelenden oder Schwänzen der ansonsten schwarz gefiederten Hähne des afrikanischen Straußes herrühren. Wie die Federn hier aber angeordnet sind, verbinden sie das Aussehen einer Krone mit dem eines strahlend weißen Vogels.

Sollte demnach schon bei dem ersten Entwurf um 1505 für die *Kniende Leda mit dem Schwan* König Louis XII. als Auftraggeber oder doch wenigstens Adressat eines

Dichters entgegen. Unmittelbar zu ihrer Rechten steht eine junge Dame in goldgelbem Kleid mit weiten, hermelinbesetzten Ärmeln. Diesem Rang nach kann sie nur die zum Zeitpunkt einzige Tochter, zum imaginierten Zeitpunkt noch ein Kind, darstellen. Passend dazu bemerken wir links im Mittelgrund auf dem Fliesenmuster des Fußbodens ein schneeweißes Hündchen.

geplanten Gemäldes gemeint gewesen sein? Nur das Krakauer Bildnis wurde dann wenig später zügig ausgeführt. Aber wir wissen nicht einmal, ob es ihn erreichte. Unsicher bleibt, wie Leonardo den heute monochrom dunklen Hintergrund zu gestalten gedachte und ob es in diesem Sinn vielleicht unvollendet blieb. Konnte die Botschaft, Prinzessin Claude als Erbin Mailands und Genuas, die kurze Konjunktur der Jahre 1504 bis 1512 überdauern und fremden Augen im nachhinein noch verständlich sein?¹⁶⁰ Wo befand es sich die ganze Zeit, bevor Fürst Adam Jerzy Czartoryski es von einer seiner Reisen mitbrachte? Wer aus Lorenzo Costas *Dame* [Abb. 2] folgert, dass es um 1508 wenigstens diesem Maler nicht unbekannt gewesen sei, wird die sichtbare Bezeugung durch einen anderen Künstler nicht verwerfen. Zu erkennen ist sie in dem noch von Jean Clouet gezeichneten *Bildnis der Marguerite d'Orléans-Angoulême* (1492-1549), Schwester François' I., Königin von Navarra und Dichterin der ersten Novellen in französischer Sprache nach dem Vorbild von Boccaccios *Decamerone* [Abb. 15].¹⁶¹ Die Dame streichelt mit der Rechten das geliebte Malteser-Hündchen. Am unteren Blattrand, wo die Skizze nachträglich abgeschnitten wurde, ist genug erhalten, um den linken Unterarm und die linke Hand genau anzugeben.¹⁶² So hält auch die junge Krakauer Dame ihr Tier. Und wie dort dem Hermelin ist es hier dem kleinen Hund vorbehalten, freimütig mit uns in Blickkontakt zu treten. Wenn wir mit ihr schließlich noch Marguerites Lächeln vergleichen, werden wir dabei den Altersunterschied berücksichtigen. Er ist etwa so wie in Leonardos *Anna selbdritt mit Lamm*¹⁶³ (Paris, Louvre) der von Anna und Maria. Marguerites Lächeln erinnert eher an die Züge Annas, die der Krakauer Dame mehr ähneln als denen Mariens. Ich beziehe mich hier auf das Gemälde, das Leonardo unfertig in seinen letzten Aufenthalt nach Frankreich mitbrachte¹⁶⁴, aber vielleicht schon

¹⁶⁰ Nach dem Tod Annes de Bretagne heiratete Louis XII. noch im Jahr 1514 Mary Tudor, die junge Schwester Heinrichs VIII. von England, doch schon im Januar 1515 starb er ohne den ersehnten Thronerben. Claudes Gatte François wurde König.

¹⁶¹ Jean Clouet oder François Clouet (vor 1544), Chantilly, Musée Condé, MN 44, schwarze Kreide und Rötöl, 33,4×23 cm, Oben rechts in Feder: *La feü roine de nauarre / marguerite*. Vgl. C. SCAILLIÉREZ (Hrsg.), *François I^{er} par Clouet*. Ausst. Kat. Paris, Louvre-Chantilly 1996, S. 86, als *Jean Clouet*; A. ZVEREVA, *Portraits dessinés*, S. 214, Nr. 27 (wie Anm. 131), als *François Clouet*; M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 63, Nr. 25 (wie Anm. 131).

¹⁶² Dieses Detail ist in der Zeichnung deutlicher zu erkennen als in dem danach durch François Clouet und die Werkstatt ausgeführten Gemälde in Chantilly, Musée Condé, Inv. PE 262, Öl auf Holz, 31×24 cm.

¹⁶³ Paris, Louvre, Inv. 776, Öl auf Pappelholz, 168×129 cm; vgl. V. DELIEUVIN (Hrsg.), *La Sainte Anne, Pultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, Ausst. Kat. Paris 2012, S. 205–208, Nr. 66.

¹⁶⁴ Zu den wechselnden Bezeugungen des Gemäldes in französischen Sammlungen siehe auch J. BARONE, *Leonardo nella Francia del*

um 1503¹⁶⁵ in Florenz zu malen begonnen hatte. Das erste sicher datierte Zeugnis für Leonardos Beschäftigung mit diesem Thema ist der Brief vom 3. April 1501, den Fra Pietro da Novellara aus Florenz an Isabella d'Este nach Mantua sandte:

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 retenerne 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.¹⁶⁶

Nicht ein werkgroßer Karton, aber eine kleine Skizze Leonardos, auf die Fra Pietros Ekphrase zutrifft, ist

XVII secolo: eredità paradossali, Firenze 2013 (Lettura vinciana 52), S. 9–10.

¹⁶⁵ Nur ein Indiz und keine Gewißheit, dass Leonardo bereits um 1503 das nachmalige Tafelbild des Louvre zu malen begonnen hatte, folgt aus dem Kopf der hl. Anna – *caput [...] Anne matris virginis* – in der am 8. Oktober 1503 datierten Randnotiz wohl Agostino Vespuccis, die vor einigen Jahren in einem Frühdruck der *Epistulae ad familiares* Ciceros, aus Florentiner Besitz und seit langem in der Heidelberger Universitätsbibliothek, entdeckt wurde; zuerst publiziert in A. SCHLECHTER (Hrsg.), *Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 2005, Nr. 20; V. DELIEUVIN (Hrsg.), *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.

¹⁶⁶ Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, serie E, XXVIII, 3, busta 1103, f. 272, 3 aprile 1501; hier zitiert nach E. VILLATA (Hrsg.), *Leonardo da Vinci*, S. 134–136, Nr. 150 (wie Anm. 2): 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 an sich zu drücken 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.



15. Jean Clouet, *Bildnis der Marguerite d'Orléans-Angoulême, Königin von Navarra*, Chantilly, Musée Condé, Inv. MN 44. Abb. nach M. DELDICQUE, *Clouet*, S. 63 (wie Anm. 130)

erhalten.¹⁶⁷ Schon der unfarbige zeichnerische Entwurf und seine Beschreibung setzen voraus, daß auch hier ein weißes Tier der unstreitige Protagonist sein sollte.

Alle drei weißen Tiere finden ihre grammatisch männlichen Bezeichnungen in den als *Bestiario* bekannten Notizen Leonardos. Da sind der auf seine Makellosigkeit bedachte *ermellino* als Verkörperung der *moderanzia*¹⁶⁸ und der Schwan, *candido senza alcuna macchia*¹⁶⁹. In der Reihenfolge ihrer Niederschrift erscheint zuerst das Lamm:

¹⁶⁷ Paris, Louvre, Inv. RF 460, *Skizze für Anna selbdritt*, Feder in Braun, über schwarzem Stift, Griffelritzungen, 16,4×12,8 cm; vgl. F. VIATTE, V. FORCIONE (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, S. 253–254, Nr. 83 (wie Anm. 28); V. DELIEUVIN (Hrsg.), *La Sainte Anne* (wie Anm. 163), S. 66–67, Nr. 12. Zu dem Vergleich der Ekphrase mit der kleinen Skizze im Louvre siehe A. BOESTEN-STENGEL, *Leonardos da Vinci*, S. 338–340 (wie Anm. 54).

¹⁶⁸ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 12r; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 102 (wie Anm. 142).

¹⁶⁹ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 13v; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 104 (wie Anm. 142).

Dell'umilità si vede somma sperienza nello agnello il quale si sottomette a ogni animale, e quando per cibo son dati all'incarcerati leoni, a quelli si sottomettano come alla propria madre, in modo che spesse volte s'è visto i lioni non li volere occidere.¹⁷⁰

Das Lamm, das sich allen unterwirft, bezog Leonardo aus den *Fior di virtù*, dem anonym um 1300 in Bolognesischer Volkssprache verfaßten Florilegium zu den Tugenden und Lastern in antiker und christlicher Auslegung, das in Abschriften weit verbreitet und in viele Sprachen übersetzt wurde und von dem Leonardo selbst vor 1503 eine der in Italien bereits gedruckten Ausgaben¹⁷¹ erworben hatte:

E Puose apropiare e aseminare¹⁷² la uirtu de la humilita alagnello: che lo piu humile animale che sia al mōdo: e comporta tutto quello che ie uiē fatto: sottometādosī a ciascuno: e pero e aseminato e apelato ne la sacra scrittura: al fiol de dio: digango¹⁷³ Agnus dei & cetera:¹⁷⁴

Das Lamm Gottes, unverzichtbar im christlichen Kontext, ersetzte Leonardo dann doch durch ein Exempel, das durch zweimalige Sichtbarkeit bekräftigt wird: „si vede somma sperienza“ und „spesse volte s'è visto“. Aus den Gliedern eben dieses Exempels, „per cibo son dati [...] come alla propria madre [...] non li volere occidere“, dem Lamm als Speise und der Mutter, die nicht will, dass ihr Kind getötet wird, komponierte er dann den Anfang der anekdotischen Bildhandlung, die Fra Pietro nach dem noch unfertig skizzierten Entwurf beschreibt: „La mamma [...] piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale inmolatīle) che significa la passione.“ In dem späteren Gemälde hat der einige Monate ältere Knabe seine erste Position auf dem Schoß der Mutter verlassen, um das zu Füßen der Gruppe lagernde Lamm nicht nur an sich zu drücken, sondern wie ein Reittier zu besteigen. Annas Lächeln aber vertraut auf die genealogische Verheißung vom gesegneten Sproß aus dem Stamm Jesse. In dessen Reich würden Lamm und Löwe friedlich zusammenleben und ein kleiner Junge würde sie führen. Hier zu

¹⁷⁰ Paris, Institut de France, Ms H, fol. 11r; hier zitiert nach der Transkription bei A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 101 (wie Anm. 142). Meine Übersetzung: Von der Demut sieht man die höchste Probe in dem Lamm, das sich jedem Tier unterwirft, und wenn sie den gefangenen Löwen zur Nahrung gegeben werden, denen sie sich wie der eigenen Mutter unterwerfen, wird auf diese Weise oft gesehen, dass die Löwen sie nicht töten wollen.

¹⁷¹ Siehe A. MARINONI, *Leonardo da Vinci*, S. 242, Nr. 53, und 248 (wie Anm. 142).

¹⁷² Das Wort *aseminare* entspricht italienisch *assomigliare*, *ähnlich sein*.

¹⁷³ Das Wort *digango* entspricht italienisch *dicendo*, Gerundium von *dire*, *sagen*.

¹⁷⁴ Hier zitiert aus dem Kapitel XXXIII *De la Humilita* nach der Ausgabe *Comencia vna opera chiamata Fiore de virtude che tracta de tutti iuitii humani* [...]. Kolophon: Venesia: nel beretin conuento, 1477, fol. h3 recto.

zitierten sind die Verse des Isaias in der Version des Venezianers Nicolò Malermi, wie sie durch eine der in Venedig gedruckten Ausgaben Leonardo zur Verfügung standen:

Et uscira de la radice di iesse la bacheta:
& ascendera el fior de la radice:
[...]
habitarā el lupo col agnello:
& dimorara el pardo col capreto:
el vitello: & el leone: & la pecora staranno in sieme:
& el picolino fanciullo guidara quelli.
[...]
Non nocerano & non occiderano in tuttol monte sancto mio: perche rempiuta e la terra dela scientia del signore [...].¹⁷⁵

Bei aller Unsicherheit in der Abfolge der Alternativen, die Leonardo erwog, scheint er in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts im wesentlichen zwei Kompositionen der *Anna selbdritt* ausgearbeitet zu haben, die unterschiedlichen Aufträgen oder Anlässen entsprochen haben dürften, eine mit dem Johannesknaben¹⁷⁶ und eine andere mit dem Lamm¹⁷⁷. Die ersten Zeilen eines undatierten, im Original verschollenen Briefs des Kenners und Sammlers Padre Sebastiano Resta (1635–1714) an Giampietro Bellori nähren bis heute Vermutungen, wenigstens eine der Versionen sei originär für König Louis XII. bestimmt gewesen.¹⁷⁸ Wie im Fall des Schwans und des Hermelins käme aus französischer Perspektive sicher dem Lamm der Vorzug zu. Jedenfalls entspricht die junge Dame mit Hermelin einem dieser drei verflochtenen Themen mit weißen

¹⁷⁵ *Biblia Vvlgare Istoriata*, Venezia 1490, fol. EEi verso. – Nach Isaias 11, vv. 1, 6 und 9 im Text der Biblia Vulgata.

¹⁷⁶ Hierfür steht vor allem Leonardos Karton in der Londoner National Gallery.

¹⁷⁷ Hierfür steht vor allem das Gemälde im Louvre.

¹⁷⁸ G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura*, Bd. 3, Roma 1759, S. 326–327, Nr. CC. Der Brief beginnt so „Eccole sig. Giampietro le notizie, ch'ella desidera circa il mio cartone. Lodovico XII. re di Francia prima del 1500 ordinò un cartone di s. Anna a Lionardo da Vinci dimorante in Milano al servizio di Ludovico il Moro“. – Womit sogleich Anne de Bretagne und der Anlaß, die Geburt ihrer Tochter Claude, assoziiert wurden – J. WASSERMAN, *The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon*, „The Art Bulletin“, 53, 1971, Nr. 3, S. 312–325, hier S. 324; V. DELIEUVIN, *Mélancolie et joie*, in V. DELIEUVIN (Hrsg.), *Léonard de Vinci*, S. 258–289 (wie Anm. 13). Beide, die heilige Anna und der Täufer, wurden als Schutzheilige der Florentiner Republik verehrt. Daher ist es vollkommen naheliegend, den Karton Leonardos in der Londoner National Gallery mit dem Auftrag für das Altarbild in dem neuen großen Ratssaal in Verbindung zu bringen, für den Leonardo auch seine *Schlacht bei Anghiari* entwarf: E. VILLATA, *La Sant'Anna di Leonardo tra iconografia, documenti e stile*, „Iconographica. Studies in the History of Images“, 14, 2015, S. 153–167, hier S. 160–163; hierzu auch A. BOESTEN-STENGEL, *Leonardos da Vinci*, S. 336–343 (wie Anm. 54).

Tieren – dem Lamm aus *Isaias*, dem Schwan aus *Vergil* und *Boccaccio*, dem Hermelin aus der *Heraldik*. Mehr als nur von der *depictura liniale*, Leonardos Nachahmung der ein- und ausschwingenden Bewegung der Lebewesen, handeln sie von *lignage*, den Linien hoher Herkunft und illustrierter Nachkommenschaft. Aus dem klassisch lateinischen *linea* (Linie) wird auf dem Weg über die mündliche Sprache im Altfranzösischen *lignee* und vielleicht über ein schriftlich nicht belegtes *lineaticum* das Wort *linage* oder *lignage* der altfranzösischen *Vie de saint Alexis* um 1050.¹⁷⁹ Um 1500 verwendet der französische Übersetzer der lateinischen *Genealogie deorum gentilium* neben *lignage* in gleicher Bedeutung auch das altfranzösisch bezeugte *lignée*. Boccaccios lateinischer Werktitel enthält Nachkommenschaft in zwei Wörtern aus derselben Wurzel, als ein griechisches, latinisiertes *genealogia* und als lateinisches Adjektiv *gentilis*. Die *gens* vereint alle leiblichen und rechtlichen Nachfahren eines vorgestellten Stammvaters, und dieselbe Idee drückt sie in ihren Erzählungen von Göttern, Heroen und ersten Herrschern aus. Wo Boccaccio zum Beispiel ankündigt, Abkunft in ununterbrochener Folge ermitteln zu wollen – „ordine in posteritatem procedere“¹⁸⁰, fügt der französische Übersetzer das seinen Lesern besser vertraute *lignee* hinzu: „par ordre convenable en sa posterite & lignee“.¹⁸¹ Im Italienischen bleibt das Wort *linea* für *Linie* in seiner Lautung und Schreibung erhalten. Wenn der Florentiner Giovanni Villani durch seine *Nuova Cronica* bald nach 1300 das Wort *lignagio*¹⁸² ins Italienische einführt, entlehnt er deutlich das Wort französische Prägung und seine spezifische Bedeutung in der Verbundenheit des guelfischen Florenz mit dem Haus Anjou, als dessen legitimer Erbe nachmals Louis XII. wenigstens in der kurzen Spanne von 1501 bis 1504 den Thron von Neapel einnahm.¹⁸³

¹⁷⁹ G. ROHLFS (Hrsg.), *Sankt Alexius. Altfranzösische Legendendichtung des 11. Jahrhunderts*, Tübingen 1968, S. 13, Vers 250.

¹⁸⁰ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, Bd. 1, S. 10 (wie Anm. 139) – Liber primus, *Quis primus apud gentiles deus habitus sit*.

¹⁸¹ Idem, *Boccaccio de la genealogie*, fol. i verso (wie Anm. 152).

¹⁸² Die *editio princeps* erschien unter dem Titel *Croniche di messer Giovanni Villani cittadino fiorentino, nelle quali si tratta dell'origine di Firenze, & di tutti e fatti & guerre state fatte da Fiorentini nella Italia*, Venezia 1537, fol. 4 verso – 5 recto: „[...] il buono Pipino, & fu fatto decreto per lo Papa, che mai nō potesse essere Re di Francia altri che di suo lignagio“.

¹⁸³ Vgl. R.W. SCHELLER, *Ensigns of Authority*, S. 18, *et passim* (wie Anm. 112).

ZUSAMMENFASSUNG

Das Krakauer Hermelin, seine gewundene Pose und heraldische Würde, bilden den Anfang und das Ende der vorliegenden Untersuchung. Die hier vorzuschlagende relative Datierung des Gemäldes erfolgt in zwei Schritten: nach seinem Stil und nach inneren Anzeichen eines Anlasses oder Auftrags. In Leonardos Studien zur Fortbewegung der Lebewesen traten in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts erstmals die gebogenen Schraffen auf, Merkmal einer wohl durch Filippino Lippi vermittelten, spezifisch zeichnerischen Antikenrezeption nach Wandmalereien der römischen Kaiserzeit. Kurz zuvor hatte Leonardo schon begonnen, eines der drei genealogischen Themen mit weißen Tieren zu entwerfen, die *Anna selbdritt mit Lamm*. In der Skizze für die *Kniende Leda mit Schwan* sind dann die gebogenen Schraffen und das Beugen, Strecken und Winden der Gliedmaßen genau aufeinander abgestimmt. Für das Krakauer Gemälde besitzen wir keinen solchen Entwurf, aber die Bewegung und das Helldunkel in der malerischen Ausführung genügen, um es hier einzuordnen. Die heraldische Auslegung des Hermelins und der Farben Weiß, Blau, Gold und Rot läßt ein Bildnis der Claude de France in ihrer zeitweiligen Rolle als designierter Erbin Mailands und Genuas erkennen.

Namentlich im Fall Leonardos ist auf die Nähe von Schreiben und Zeichnen zu achten. Sie ereigneten sich oft ganz wörtlich im selben Blattraum. Seine Notizen, kreative Paraphrasen nach Gehörtem und Gelesenem im Licht eigener Beobachtung, lenken die Aufmerksamkeit darauf, wie die Wörter aussehen und klingen, in geringen Veränderungen oder starken Kontrasten aufeinander folgen und dadurch sonst auseinanderliegende Vorstellungen so vereinen, dass der Maler sie in Sichtbarkeit übersetzen konnte. Im Fall der drei Themen und der Genese ihrer Gestalt kommen weitere philologische Aspekte hinzu, vor allem durch Vergils *Aeneis* und Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* in französischen Übersetzungen um 1500. Wiederum geht es um die in Schreibungen und Lautungen gebahnten Vergleiche und Gedankenverbindungen. Sie erstrecken sich von der Gestalt bis zum Thema, von *depictura liniale* zu *lignagio*, von den ein- und ausschwingenden Linien, die der Maler nachzeichnet, bis zur Linie der Erbfolge in einem dynastischen Bildnis.

SUMMARY

Albert Boesten-Stengel
 A PORTRAIT OF *CLAUDE DE FRANCE*?
 ANTIQUITY AND HERALDRY IN LEONARDO'S
LADY WITH AN ERMINE

The ermine's "serpentine pose" und "heraldic dignity" (Kenneth Clark) demand and permit a closer examination of its style and meaning. It frees Leonardo's *Lady with an ermine* from her modern identification as Cecilia Gallerani and the connected dating of the painting before the year 1492. Philological arguments and technical observations explain that Bellincioni's *sonnet on Cecilia's portrait* does not refer to the Cracovian composition.

The new relative dating occurs as follows. The serpentine pose of the ermine corresponds to Leonardo's drawings and notes on the locomotion of the animals. While his vocabulary follows recent latin translations of Aristotle's treatise *Περὶ πορείας ζῴων* (*On locomotion of the animals*), the draftsman demonstrates the forces and movements by means of concave and convex outlines, coordinated with curved parallel hatching. Precisely this method emerges in Leonardo's sketches for the first time around the year 1504. He follows here Filippino Lippi's earlier reception of Antiquity, sketches after wall paintings of the early imperial period in Rome. Filippino imitates the antique brushwork and *chiaroscuro*. By mere graphic means he shows the effects of changing light on the surfaces of bodies in movement. Leonard's curved hatching is especially linked with two projects of the same period, the *St Anne with the Virgin, the Child and a Lamb* and *Leda with the Swan*. The ermine's serpentine pose belongs here.

In the Cracovian composition we find signs of its occasion or commission around the year 1507. The colours white, blue, gold and red of the animal and the lady's costume allow to recognize here a portrait of Claude de France (1499–1524) in her temporary role as designated heiress of Milan-Lombardy and Genoa-Liguria. The painting does not only manifest the Florentin-French political alliance. Further philological aspects around the year 1500, French translations and editions of Virgil's *Aeneis* and Boccaccio's *Genealogie deorum gentilium*, let discover the genealogical meaning of the three white animals, the lamb, the swan and the ermine.