

## Werk

**Titel:** Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatue. Mit zwei Ta...

**Autor:** Meller , Simon

**Ort:** Berlin

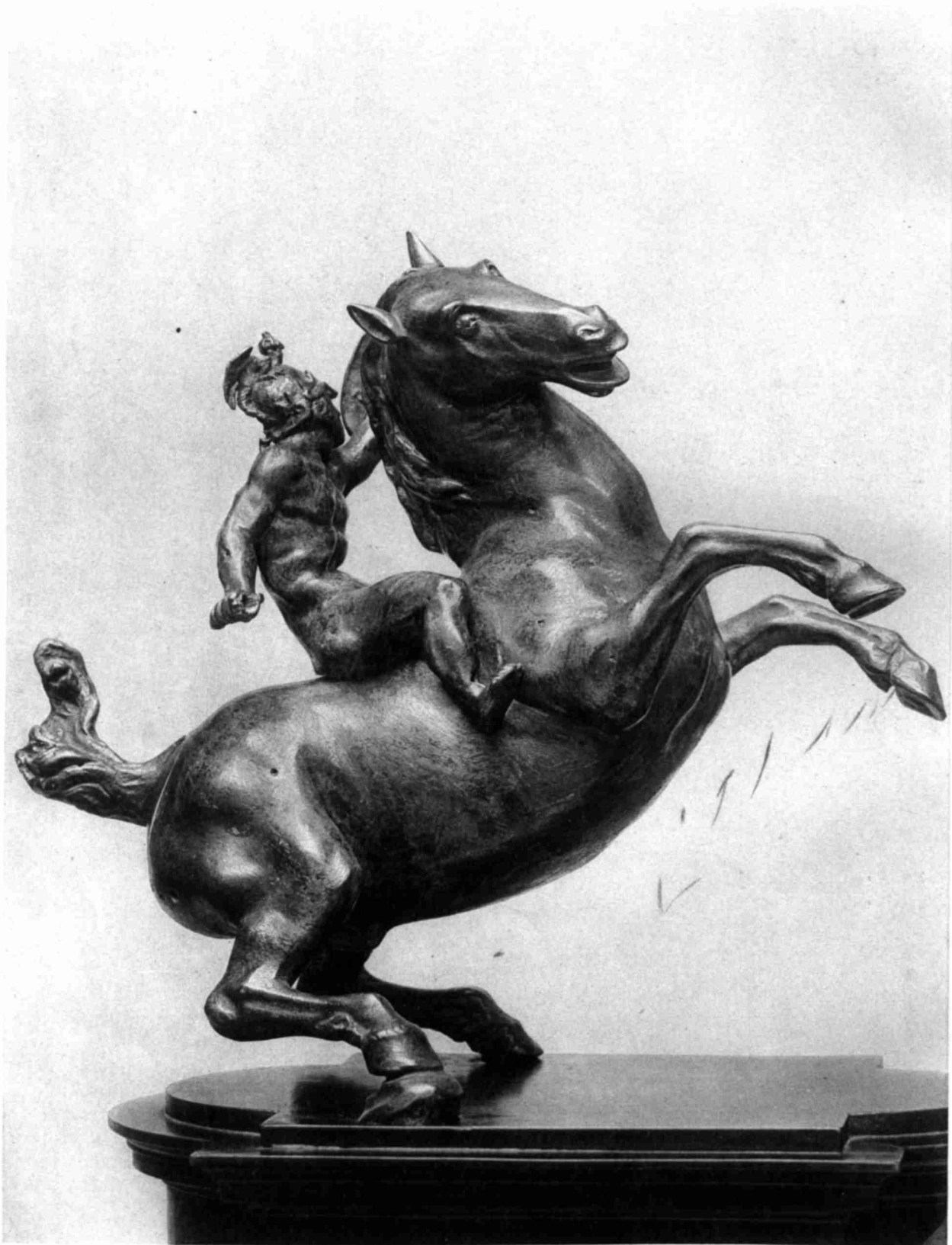
**Jahr:** 1916

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572\\_0037](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0037) | LOG\_0030

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)



LEONARDO

STUDIENMODELL ZUM TRIVULZIODENKMAL

BUDAPEST, MUSEUM FÜR BILDENDE KUNST

## DIE REITERDARSTELLUNGEN LEONARDOS UND DIE BUDAPESTER BRONZESTATUETTE

VON SIMON MELLER

Fünfundzwanzig Jahre seines besten Mannesalters hindurch rang Leonardo mit dem Problem der Reiterdarstellungen und erntete damit bei seinen Zeitgenossen höchsten Ruhm und bittersten Spott. In Mailand schuf er 16 Jahre lang, von 1483 bis 1499, an der kolossalen Reiterstatue des Francesco Sforza; von 1504 bis 1506 entstand in Florenz der Karton und das Fresko der Reiterschlacht, und von 1506 an beschäftigte er sich wieder mit der Idee einer bronzenen Reiterstatue, dem Grabdenkmal des Marschalls Trivulzio. Ein schweres Verhängnis waltete über diesen Arbeiten; das Sforza-Denkmal ist nur bis zum Modell gediehen und auch das ging nach einigen Jahren zugrunde; von der Anghiari-Schlacht ist weder der Karton noch das Fresco auf uns gekommen, und die Trivulzio-Statue war immer wohl nur ein Projekt geblieben. Sforza-Denkmal und Reiterschlacht galten den Zeitgenossen als Hauptwerke des Meisters und somit die Reiterdarstellung als das zentrale Thema seines künstlerischen Schaffens. Er hat sich mit dem Problem auch wissenschaftlich auseinandergesetzt und eine Anatomie des Pferdes angelegt. Neben den erwähnten drei großen Werken gehen zahlreiche kleinere einher; Pferdestudien von seiner Hand sind in großer Anzahl erhalten; seine Entwürfe zum Drachenkampf des heil. Georg oder zum Neptun mit seinem Viergespann gehören ebenfalls in diesen Stoffkreis; ja schon im Hintergrund seiner unvollendet gebliebenen Anbetung der Könige von 1482 regen sich Rosse und Reiter.

Die Reiterdarstellungen Leonardos sind in der Literatur oft und eingehend behandelt worden und man versuchte die drei Hauptwerke auf Grund der spärlichen Quellen zu rekonstruieren. Auffallend ist es, daß bei allen diesen Versuchen eine Entwicklung des Motivs nicht herauskam, als ob Leonardo es 25 Jahre hindurch nur variiert, aber nicht weiterentwickelt hätte. Das wäre ein ganz merkwürdiger, fast unglaublicher Fall und die Frage mußte daher noch einmal genau revidiert werden. Den willkommenen Anlaß zu dieser Revision bot eine Reiterstatuette, die kürzlich für das Museum der bildenden Künste in Budapest erworben wurde. Sie ist ein eigenhändiges Modell des Meisters zum Trivulzio-Denkmal und der Schlüssel zum verwickeltsten aller Leonardo-Probleme. Die eingehende Analyse des Materials wird zeigen, wie sich das Reitermotiv Leonardos Schritt für Schritt von quattrocentistischer Befangenheit zur klassischen Größe entwickelt, und wie die stetige Arbeit es zu einer Reife der Bildung erhebt, die in der großen Kunst bis ins neunzehnte Jahrhundert nachhallt. Die Reiterstatuette gibt uns endlich die volle Anschauung von Leonardos plastischem Wollen und Können und wirft neues Licht über den künstlerischen Entwicklungsgang des großen Bahnbrechers.

## I

Leonardo da Vinci, der 1472 seine Lehrzeit bei Verrocchio beendigte, blieb weiter bei seinem Meister und wird noch 1476 als bei ihm wohnend angeführt<sup>1)</sup>. Im Jahre 1481 dagegen wird urkundlich »seine eigene Wohnung« genannt<sup>2)</sup>. Dieses äußere Zeichen der Selbständigkeit verbindet sich in diesem Falle mit künstlerischem Richtungswechsel; Leonardo verläßt die Spuren Verrocchios, und in der »Anbetung der Hirten« schlägt er den neuen Weg der klassischen Komposition ein. Auf die Neuorientierung seiner Kunst scheint Bertoldo, der Lieblingsmeister des Lorenzo Medici, von größtem Einfluß gewesen zu sein; doch beweist das keineswegs den Abbruch eines persönlichen Verkehrs mit seinem ersten Meister. Im Gegenteil, gewisse Zeichen deuten auf den Fortbestand dieses Verkehrs hin. In seinen Zeichnungen kehrt der alte, bartlose Modellkopf, den Verrocchio auf seinem Dossale-Relief und dann zum Colleoni verwendete, öfter wieder. Verrocchio bekam den Auftrag zum Colleoni-Monument im Jahre 1479 und lieferte sein Modell aus weißem Wachs im Herbst 1481 in Venedig ein<sup>3)</sup>. Die bedeutendste künstlerische Aufgabe, deren Eindruck Leonardo bei seiner Übersiedelung nach Mailand gegen Ende 1482 aus Florenz mitnahm, war zweifellos die des Colleoni-Entwurfes, dessen Werden er wohl in allen Einzelheiten miterlebte, obwohl seine Mitarbeit weder in den Dokumenten angedeutet noch stilistisch irgendwie festzustellen ist.

Die Gründe, weshalb Leonardo Florenz untreu wurde, sind uns unbekannt. Doch mußten sie triftige sein, denn er hatte dort schon bedeutende Aufträge erhalten, so ein Altarbild von der Signoria für die Kapelle des hl. Bernhard und ein anderes — die Anbetung der heiligen drei Könige — von den Mönchen von San Donato, die er unerledigt zurückließ, wodurch er bedeutender materieller Vorteile verlustig ging. In Mailand bekommt er wohl bald nach seiner Ankunft, am 25. April 1483, den Auftrag zum Mittelbild eines Altars — die Londoner Grottenmadonna —, den die Bruderschaft der heiligen Empfängnis bei ihm und den Brüdern De Preda bestellt; doch ist diese noch dazu gemeinsame Aufgabe zu gering, um ihn für das in Florenz im Stich Gelassene zu entschädigen, und kann daher nicht der Grund zur Übersiedelung gewesen sein. Sind wir aber auch über die Motive seines Abganges aus Florenz im unklaren — was er in Mailand hofft und erwartet, können wir leicht erraten. Seine bekannte Eingabe an Lodovico il Moro klärt uns darüber auf. Er muß diese Eingabe bald nach seiner Ankunft in Mailand, wohl noch vor dem Kontrakt mit der Bruderschaft der heiligen Empfängnis, verfaßt haben, da darin ein gänzlich Unbekannter, der sich auf keinen Gewährsmann und keinen Protektor beziehen kann, seine Talente dem Fürsten anbietet. Damit wird auch die Angabe des Anonimo Gaddiano und des Vasari, daß er im Auftrag von Lorenzo Medici eine Lyra dem Herzog überbrachte, höchst unwahrscheinlich, denn als amtlicher Abgesandter hätte er eine schriftliche Eingabe gar nicht nötig gehabt, und wenn doch, dann gewiß nicht im Sinne eines gänzlich Unbekannten verfaßt<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Archivio Storico dell'Arte 1896, 313 ff.

<sup>2)</sup> G. Uzielli, Ricerche intorno a L. d. V. II, Roma 1884, S. 201.

<sup>3)</sup> Hans Mackowsky, Verrocchio, Bielefeld und Leipzig 1901, S. 72. Seidlitz, Leonardo da Vinci, Berlin 1909, I, 412b.

<sup>4)</sup> Paul Müller-Walde in seinen Beiträgen zur Kenntnis des Leonardo da Vinci, I, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 100, meint mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen zu können, daß Leonardo diesen Brief von Florenz aus nach Mailand an Lodovico Sforza sandte. Dieser Annahme widersprechen manche Wendungen des Briefes. Der einleitende



In dem Schriftstück<sup>1)</sup> empfiehlt er sich bekanntlich zuerst als Kriegingenieur, dann sagt er, daß er als Baumeister, als Bildhauer in Marmor, Bronze und Ton und als Maler mit jedem, wer es auch sei, den Wettkampf aufnehme; zuletzt bietet er sich zum Verfertigen des schon seit langem geplanten Bronzedenkmals für Francesco Sforza an. Der Sinn des Briefes ist meist falsch verstanden worden; daß er die Bronzestatue an letzter Stelle erwähnt, bedeutet nicht, daß er sie für unwichtig hält; im Gegenteil, der Brief, unbefangen gelesen, macht den Eindruck, als ob alles übrige nur zum Vorwand dienen sollte, und daß die Eingabe ausschließlich um des Denkmals willen geschrieben ist. Der Übergang zum letzten Punkt: «ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo» will wohl den Eindruck erwecken, als ob von etwas Selbstverständlichem die Rede wäre; doch während der Brief bisher ruhig und sachlich gelautet, bekommt er jetzt plötzlich einen seltsam vollen Ton, und mit verhaltenem Pathos, das die innere Erregung verrät, fährt er fort: «che sarà gloria immortale e eterno onore della felice memoria del signore vostro padre e della inclita casa Sforzesca». Leonardo kam mit dem Eindruck von Verrocchios großartiger Aufgabe in die Sforza-Stadt; er hat die Lösung seines Meisters noch gesehen und wohl am klarsten unter den Zeitgenossen die Mängel derselben empfunden; wie mußte ihn im Vollbewußtsein seiner Kunst die Möglichkeit einer ähnlichen, noch kolossaleren Aufgabe reizen, und der Zauber der «gloria immortale e eterno onore» erfaßte ihn.

Nach dieser Eingabe, die Anfang 1483 zu datieren ist, haben wir sechs volle Jahre keine Nachricht über das Ergebnis. Am 22. Juli 1489 schreibt Pietro Alemanni, der Florentiner Gesandte in Mailand, im Auftrag Lodovico il Moro folgenden Brief an seinen Herrn Lorenzo il Magnifico: «Il signor Lodovico è in animo di fare una degna sepoltura al padre et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello; cioè uno grandissimo cavallo di bronzo suvi il duca Francesco armato; et per che S. Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, ma decto che per sua parte vi scriva che desiderebbe voi gli mandassi un maestro o due apti a tale opera; et per benchè gli abbi commesso questa cosa, in Leonardo da Vinci non mi pare si consuli molto lo sappi condurre»<sup>2)</sup>).

Aus diesem Brief erfahren wir, daß Leonardo den Auftrag zum Verfertigen des Modells schon bekommen hat, der Fürst jedoch Zweifel hegt, ob er die Arbeit auch zu Ende führen könne. Der Ausdruck — lo sappi condurre — beweist klar, daß der Herzog nicht etwa künstlerische Bedenken gegen die Auffassung Leonardos hatte, sondern nur an seiner Fähigkeit, die Arbeit zu vollenden, zweifelte, was bei Leonardos bekanntem Hang zum Experimentieren leicht verständlich ist. Es mußte daher die Saumseligkeit Leonardos den Fürsten verstimmt haben und somit seit dem Auftraggeben geraume Zeit verflossen sein. Denn ohne diese Annahme wäre es schwer verständlich,

Satz: Auendo uisto e considerato oramai a sufficientia le prove di tutti quelli che si reputano maestri e compositori di instrumenti bellici et che la inventione di operatione di detti instrumenti non sono niente aliene dal commune uso — hat nur Sinn, wenn er nicht allgemein gefaßt, sondern auf die Mailänder Kriegsinstrumentenmacher des Herzogs bezogen wird, und Leonardo ihre Arbeiten schon an Ort und Stelle gesehen hatte. Besonders klar deutet aber in diese Richtung der Schlußsatz des Briefes: mi offro paratissimo a farne esperimento in parco vostro. Von Florenz aus ist diese Wendung ganz unmöglich.

<sup>1)</sup> J. P. Richter, *The Litterary Works of Leonardo da Vinci*, London 1883, II, Nr. 1340.

<sup>2)</sup> Aus dem Florentiner Staatsarchiv zum erstenmal publiziert durch Müller-Walde, *Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml.* 1897, S. 155.

daß der Fürst sich genötigt sah, nach anderen Meistern Umschau zu halten, nachdem er einen Leonardo für die Aufgabe verpflichtet hatte.

Die Mißverständnisse müssen sich aber bald gelöst haben, denn in einer Handschrift Leonardos findet sich die eigenhändige Notiz: «adi 23. di Aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo»<sup>1)</sup>. Was wieder nur bestätigt, daß Leonardo das Modell einstweilen stehen gelassen hat und erst jetzt daran wieder zu arbeiten anfängt.

Klares Licht über diese Vorgänge wirft ein an Lodovico gerichtetes Briefkonzept Leonardos, das wohl schon publiziert<sup>2)</sup>, aber in diesem Zusammenhange nicht beachtet worden ist, obwohl es evident ist, daß es sich nur auf diesen Fall beziehen kann und sicherlich zwischen die obigen Daten, nach dem 22. Juli 1489 und vor den 23. April 1490 zu setzen ist.

« Assai mi rincresce che l' avere a guadagnare il vitto mi abbia forzato interrompere l' opera e di soddisfare ad alcuni piccoli, del seguitare l' opera che già vostra Signoria mi commise; ma spero in breve avere guadagniato tanto che potrò soddisfare ad animo riposato a vostra Eccellenza, alla quale mi raccomando, e se vostra Signoria credesse ch' io avessi dinari, quella s' ingannerebbe; o tenuto 6 boche 56 mesi e ò avuto 50 ducati.»

Leonardo hat demnach die Arbeit am Modell eine Zeitlang wirklich ganz ruhen lassen und begründet das damit, daß er nicht zu leben gehabt und erst durch kleinere Arbeiten sich die Mittel verschaffen mußte, um mit ruhiger Seele am großen Werk weiterarbeiten zu können. Der Schlußsatz des Konzeptes kann nur so verstanden werden, daß er während der 56 Monate, die er mit der Arbeit verbrachte, 50 Dukaten Lohn erhielt, obgleich er sechs Personen zu versorgen hatte. Daraus kann man leicht ausrechnen, daß ihm der Auftrag zum Modell 1484 oder spätestens 1485 gegeben worden ist.

Wenn wir nun bedenken, daß der Künstler, bevor er den Auftrag für das Modell erhielt, doch gewiß mehr oder minder ausgeführte Zeichnungen oder kleine Modelle vorlegen mußte, unter welchen der Fürst das ihm zusagende als Grundlage des Auftrages auswählen konnte, so ist es klar, daß die Anfänge seiner Beschäftigung mit der Idee noch weiter zurückliegen müssen. Damit kommen wir aber schon auf das Jahr 1483, den Anfang seines Mailänder Aufenthaltes.

Die Anfänge des Sforza-Denkmal's stellen sich also auf Grund der Dokumente folgendermaßen dar: Kurz nach seiner Ankunft in Mailand, Anfang 1483, bietet sich Leonardo dem Fürsten als Verfertiger des geplanten Monumentes in einer schriftlichen Eingabe an und fast gleichzeitig beginnt er, sich zeichnerisch mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen. Die große Zahl der erhaltenen Skizzen und ihre stetige Entwicklung lassen auf eine längere Dauer dieses Stadiums schließen; den erhaltenen Entwürfen folgten gewiß ausgeführtere, vorlegbare Zeichnungen und auch kleine Modelle, bis er im nächsten Jahre oder spätestens 1485 den endgültigen Auftrag erhielt. Er arbeitete mit einem Personal von 6 Köpfen 4½ Jahre an dem großen Modell, bis das Stocken der fürstlichen Zahlungen ihn zwang, es eine Weile stehen zu lassen und mit kleineren

<sup>1)</sup> Ravaisson-Mollien, Les Manuscrits de Leonardo da Vinci, Paris 1888, Bd. III, Cod. C, Fol. 15.

<sup>2)</sup> Richter II, Nr. 1344. Müller-Walde im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 111 ff., bringt diesen Brief mit dem Ausmalen der Camerini in Verbindung. Doch ist das entschieden ein Irrtum. Es ist unwahrscheinlich, daß der Maler, der am 8. Juni 1496 beim Ausmalen der Camerini »einen gewissen Skandal« gemacht und die Arbeit stehengelassen hat, Leonardo gewesen sei. Doch selbst, wenn wir das zugeben würden, könnte der Brief nicht auf diesen Fall bezogen werden. Die Arbeit in den Camerini begann erst einige Monate vorher, und der Brief spricht von 56 Monaten.

Arbeiten den Lebensunterhalt zu verdienen. Der Fürst, der über die materielle Lage Leonardos scheinbar falsch unterrichtet war, wird über den Stillstand der Arbeit unmutig und sieht sich Mitte 1489 genötigt, nach anderen Meistern Umschau zu halten. Leonardo wird vom Inhalt des an Lorenzo Medici gerichteten Briefes Kenntnis erhalten haben; er entschuldigt sich, schützt die zwingende Notlage vor und stellt die baldige Fortsetzung der Arbeit in Aussicht. Nach Aufklärung der Mißverständnisse geht er am 23. April 1490 wieder ans Werk.

Nach drei Jahren ist das große Tonmodell des Pferdes schon weit vorgeschritten, wird allgemein bewundert und von Dichtern besungen. Vor 1498, wie aus Fra Luca Pacioli's Vorrede zu seiner »Divina Proportione« hervorgeht, war das Modell des Reitermonumentes gußreif. Doch zum Guß kam es nicht; 1499 kehrte Leonardo Mailand den Rücken, und nach dem Sturze Sforzas ging das Modell bald gänzlich zugrunde.

## II

Eine authentische Abbildung oder eine anschauliche Beschreibung des Sforza-Modells ist uns nicht erhalten geblieben. Fra Luca Pacioli gibt uns nur über die kolossalen Dimensionen genauen Aufschluß; Paulus Jovius spricht vom »habitus vehementer incitatus et anhelans« des Pferdes; die übrigen Schriftquellen begnügen sich mit lobenden Allgemeinheiten. Aus alledem läßt sich nichts Sicheres folgern. Dagegen ist uns eine große Anzahl von Originalskizzen Leonardos erhalten, zumeist in Windsor, die verschiedene Lösungen für ein Reiterdenkmal darstellen. Sie tragen aber sämtlich den Charakter von Dispositionsskizzen; größere Detailstudien, die während der Arbeit am großen Modell entstanden sein könnten und somit Rückschlüsse auf dasselbe gestatten würden — wie wir deren zum Abendmahl und zur Anghiarischlacht besitzen — sind bisher nicht mit Sicherheit erkannt worden, obwohl sich unter seinen zahlreichen Detailstudien nach Pferden auch solche befinden können. Aus den Dokumenten zogen wir den Schluß, daß die vorbereitenden Skizzen in die Jahre 1483 und 1484 fallen müssen; sie können daher über die fünfzehnjährige Weiterentwicklung des Motivs keinen genügenden Aufschluß geben.

Aber sogar der Versuch, die Entwicklung des künstlerischen Gedankens in diesen Anfangsstadien klarzulegen, stößt auf Schwierigkeiten. Leonardo hat sich viel später — wie aus historischen Daten festgestellt werden kann, zwischen 1506 und 1512 — noch einmal mit einem Reiterdenkmal beschäftigt; und sein eigenhändiger Kostenvoranschlag für das Grabmal des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio läßt an Klarheit nichts zu wünschen übrig<sup>1)</sup>. Nun drängt sich aber die Frage auf, welche von den erhaltenen Skizzen auf das Sforza- und welche auf das Trivulzio-Monument zu beziehen sind?

Diese Trennung der Entwürfe hat zuerst J. P. Richter<sup>2)</sup> versucht, indem er wenigstens bei einer Zeichnung (Abb. 1) sagt, es scheine ihm keineswegs unmöglich, daß das Blatt zum Trivulzio-Denkmal gehöre. Er geht von einer gewissen Übereinstimmung des Entwurfs mit den Daten des Kostenvoranschlages für das Trivulzio-Denkmal aus; doch ist diese Übereinstimmung in Wirklichkeit gar nicht vorhanden, und wir werden sehen, daß die Zeichnung sicher zum Sforza-Denkmal gehört.

<sup>1)</sup> J. P. Richter, *The Litterary Works of Leonardo da Vinci*. London 1883, II, Nr. 725.

<sup>2)</sup> A. a. O. II, S. 6.



Abb. 1. Leonardo  
Entwurf zum Sforza-Denkmal  
Rötél mit der Feder überzeichnet. Windsor

Müller-Walde war der erste, der sich mit der Scheidung der Denkmalsentwürfe eingehender befaßt hat<sup>1)</sup>. In seinen beiden, viel wertvolles Material bergenden Beiträgen geht er außer auf die archivalischen Dokumente auch auf die Technik der Zeichnung-

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 92ff. und 1899, S. 81ff.



Abb. 2. Leonardo  
Entwürfe zum Sforza-Denkmal (Vierreiterblatt)  
Federzeichnung. Windsor

gen und auf ihren Zusammenhang mit den Entwürfen zur Reiterschlacht ein. Die Methode ist richtig, doch ihre Anwendung meist falsch. Wo er eine späte Zeichnungstechnik feststellt, erscheint seine Annahme oft ganz willkürlich, und was er in den Formen entwickelter findet als die Reiterschlacht, ist fast ohne Ausnahme entschieden primitiver. So kommt er zu dem Schluß, daß die überwiegende Mehrzahl der Entwürfe

zum Trivulzio-Denkmal gehöre, was schon im vorhinein unwahrscheinlich wirkt. Seine Hypothese hat auch keinen Anklang gefunden. Müntz<sup>1)</sup> und von Seidlitz<sup>2)</sup> bringen sämtliche Skizzen mit dem Sforza-Entwurf in Verbindung und können für das Trivulzio-Denkmal keine einzige Zeichnung namhaft machen.

Auf neuer Basis versucht Malaguzzi-Valeri<sup>3)</sup> die Frage zu lösen. Er meint, alle Zeichnungen, wo ein hoher Sockel mit der liegenden Figur des Toten angegeben ist, müssen zum Trivulzio-Denkmal gehören, da Leonardo in seinem Kostenvoranschlag von einem Grabdenkmal (Sepulcro) mit Grabfigur spricht, während wir beim Sforza-Denkmal nie dem Hinweis auf ein Grabdenkmal begegnen (nessun acceno a una sepoltura nel progettato monumento a Francesco Sforza<sup>4)</sup>). Doch ist diese scheinbar einfache Lösung nicht nur deshalb unmöglich, weil der Stil der Zeichnungen ihr widerspricht, sondern weil in dem einzigen amtlichen Dokument, das wir vom Sforza-Denkmal besitzen, d. i. in dem oben angeführten Bericht Alemannis an Lorenzo Medici, ausdrücklich von einem Grabdenkmal die Rede ist: «Il Signor Lodovico è in animo di fare una degna *sepoltura* al padre». Eigentümlich berührt es, daß Malaguzzi-Valeri, obwohl er dieses Schriftstück einige Seiten vorher selber abdruckt und behandelt, diesen »acceno« gänzlich vergessen zu haben scheint.

Eine unbefangene Analyse des Materials zeigt, daß alle Skizzen mit Ausnahme einiger kleiner Federzeichnungen (Abb. 11 und vielleicht<sup>5)</sup> Abb. 2, kleine triumphbogenartige Skizze unten links) zum Sforza-Denkmal gehören und die ersten tastenden Versuche des Künstlers sind, um mit den Grundgedanken der Komposition eines Reitermonumentes ins reine zu kommen. Es ist ja schon im vorhinein wahrscheinlich, daß ein solch suchendes Skizzieren nur im Falle des ersten Denkmals nötig war, während beim Trivulzio-Denkmal, dem ein sechzehnjähriges Arbeiten am Reiterproblem vorangegangen, bald zum Herstellen des Modells geschritten werden konnte.

Bei aufmerksamer Betrachtung wird die enge Zusammengehörigkeit der ganzen Skizzenserie sofort klar. Man braucht nur die ganz wenigen Motive zu analysieren, deren Kombinationen sie darstellen, um zu merken, daß die Zeichnungen eine fest geschlossene Kette bilden und die Produkte eines einheitlichen, auch zeitlich beschränkten Gedankenganges sind.

Wenn wir zum Beispiel das Fünfreiterblatt (Abb. 3) betrachten, dessen einzelne Skizzen in Technik und Formen so genau übereinstimmen — nur eine der fünf Kreidezeichnungen ist nachträglich mit der Feder übergangen —, daß eine kontinuierliche Entstehung offensichtlich ist, so finden wir hier eigentlich alle Hauptmotive beisammen, aus denen die Sforza-Varianten Leonardos zusammengesetzt sind. Das schreitende und das springende Pferd, der nach vorn weisende, der nach rückwärts weisende und der mit erhobener Waffe kämpfende Reiter sind die fünf Elemente, mit welchen seine Phantasie die reiche Folge der Entwürfe aufbaut. Da diese Elemente

<sup>1)</sup> Eugène Müntz, Léonard de Vinci. Paris 1899, S. 143 ff.

<sup>2)</sup> Seidlitz I, S. 177 ff. Seidlitz gerät allerdings mit seiner eigenen, Bd. I, S. 180 ausgesprochenen Ansicht in Widerspruch, indem er die betreffende Zeichnung Bd. II, S. 115 mit der Unterschrift »Trivulzi-Denkmal« abbildet.

<sup>3)</sup> Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, II, Milano 1915, S. 446 ff.

<sup>4)</sup> A. a. O. S. 451.

<sup>5)</sup> Die Originalzeichnungen, die in England, Frankreich und Italien liegen, und die ich vor längerer Zeit gesehen habe, waren mir während dieser Arbeit natürlich unzugänglich. Es mußten daher einige Fragen offen gelassen werden, die eben nur vor den Originalen entschieden werden können.





Abb. 3. Leonardo  
Entwürfe zum Sforza-Denkmal (Fünfreiterblatt)  
Schwarze Kreide, zum Teil mit der Feder überzeichnet. Windsor

hier auf derselben Stufe der Entwicklung nebeneinanderstehen, so empfiehlt es sich, ein jedes, so wie es hier auftritt, gesondert zu betrachten und aus den übrigen Skizzenblättern die Vorstufen dazu und die Phasen der Weiterentwicklung festzustellen. Erst  
Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1916. 29



wenn die parallele Entwicklung der einzelnen Elemente klargelegt ist, werden wir ihrer mannigfachen Verknüpfungen vollkommen gewahr, und es breitet sich vor uns das durchsichtige Gewebe einer einheitlichen künstlerischen Gedankenarbeit aus.

Das schreitende Pferd kommt auf dem Blatte dreimal vor. Es ist ein schweres Pferd westlicher Rasse, durch Lebhaftigkeit der Kopfhaltung, Biagsamkeit der Gelenke und elastischen Schwung der Konturen ins Leichtere idealisiert. Der Kopf ist besonders leicht, gegen die Schnauze zu fast spitz verlaufend gebildet. Die Gangart des im Trab sich vorwärts bewegenden Pferdes mit seinem diagonalen Schritt geht wahrscheinlich auf das Beispiel des Mark-Aurel-Pferdes zurück. Daß Leonardo vorher in Rom gewesen und die Statue im Original gesehen hat, ist weder erwiesen noch ausgeschlossen; Abbildungen davon waren aber überall verbreitet. Im Gegensatz zu Donatello und Verrocchio wählt er den leichten, diagonalen Schritt der antiken Bronze, auch der ganz hoch erhobene Vorderfuß deutet auf dieses Vorbild.

Müller-Walde<sup>1)</sup> erblickt das Vorbild Leonardos im sogenannten Regisole von Pavia. Da wir aber von diesem Denkmal nur ganz unzulängliche Abbildungen besitzen, läßt sich die Frage schwer lösen. Die Gangart des Pferdes war dieselbe wie beim Mark Aurel; der ebenfalls ganz hoch erhobene Vorderhuf war von einem Hunde gestützt. Leonardo hat die — wahrscheinlich minderwertige — Statue gekannt; er spricht von ihr in einer Notiz des Cod. Atl.<sup>2)</sup>: « Di quello di Pavia si lauda più il movimento che nessun altra cosa. » Er findet daran nur die Bewegung lobenswert, die mit der des Mark-Aurel-Pferdes identisch war. Die Wendung: › di quello di Pavia ‹ zeigt, daß wir hier die Fortsetzung eines längeren Gedankenganges über Reiterstatuen vor uns haben, sonst hätte er mit: › del cavallo di Pavia ‹ anfangen müssen. Vielleicht sprach er vorher von der Mark-Aurel-Statue und sicher vom Colleoni, wahrscheinlich auch vom Gattamelata. Der folgende Satz: « L' imitazione delle cose antiche è più laudabile che' lle moderne » hat in diesem Zusammenhange den Sinn, daß die Gangart der antiken Pferde empfehlenswerter ist als die der modernen, und so aufgefaßt, verliert der Satz den Widerspruch mit Leonardos bekannter Auffassung, die die Nachahmung fremder Kunstwerke überhaupt verwirft. Die folgenden Sätze (non po essere bellezza e utilità come appare nelle fortezze e negli uomini — il trotto e quasi di qualità di cavallo libero) scheinen den Gedankengang fortzusetzen; die antike Gangart, der Trab (il trotto), gibt dem Pferde den Eindruck der Freiheit, während der schwere Paßgang der modernen Reiterstatuen die Idee des nützlichen, aber unschönen Zugpferdes erweckt. In der Tat macht Donatellos in relativer Ruhe dargestelltes Pferd den Eindruck schwerer Kraft; bei Verrocchio, der heftige Bewegung anstrebt, ›drängt das Pferd in einer Weise vorwärts, daß man den Eindruck des Ziehens bekommt<sup>3)</sup>. Für den feinen Sinn der Antike spricht es, daß sie an Reitermonumenten den Trab, bei Viergespannen (Markuspferde) den Paßgang wählt. Der letzte Satz endlich: « dove manca la vivacità naturale bisogna farne una accidentale › paßt eher auf die Entwürfe mit dem über den gefallenen Feind springenden Rosse. Eine sichere Deutung solcher abgerissenen Notizen ist natürlich unmöglich.

Es ist wohl anzunehmen, daß der Regisole ihn in der Wahl des diagonalen Schrittes bestärkt hat, außerdem scheint er keinen namhaften Einfluß auf seine Auffassung ausgeübt zu haben. Die Zeichnungen, die Müller-Walde als Kopien nach dem Regisole

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1899, S. 81 ff.

<sup>2)</sup> Cod. Atl. F. 147 b recto.

<sup>3)</sup> Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst, III. Aufl., München 1904, S. 12.

anspricht, sind erweisbar freie Entwürfe; der Hund als Stütze kommt bei ihm kein einziges Mal vor, nur die Idee einer Stütze könnte etwa vom Regisole eingegeben sein. Es bleibt somit wahrscheinlich, daß ihn in erster Reihe die weit bedeutendere und berühmtere Mark-Aurel-Statue angeregt hat.

Leonardo weicht von der Mark-Aurel-Statue hauptsächlich in drei Punkten ab: sein Pferd ist streng im Profil gehalten, der erhobene vordere Unterfuß einwärtsgebogen und das entsprechende Hinterbein in die Luft gehoben, während beim antiken Roß der Kopf sich seitwärts biegt, der Unterfuß fast vertikal hängt und die Spitze des Hinterhufes den Boden leicht berührt. Die Gründe dieser Veränderungen sind leicht zu erkennen: die erste bezweckt die Vollständigkeit der Silhouette, die beiden letzteren die gesteigerte Energie der Bewegung. Diese Veränderungen haben sich bei ihm allmählich durchgesetzt, und in manchem Punkte scheint er lange geschwankt zu haben.

Einer der allerfrühesten Entwürfe ist wohl die Rötelzeichnung (Abb. 1), die seit Richter allgemein mit dem Trivulzio-Denkmal in Beziehung gebracht wird; der Unterfuß hängt genau so wie beim Mark-Aurel-Pferd. Daß wir hier eine der frühesten Zeichnungen vor uns haben, zeigt schon der auf den Bügeln stehende Reiter; Leonardo geht von der Auffassung der Colleoni-Figur aus, um sich dann immer mehr davon zu entfernen. Er hat die Rötelzeichnung nachträglich mit der Feder übergangen und zeichnet nun den Pferdekopf mit starker Seitenwendung. Diesen veränderten Entwurf wiederholt er — mit verminderter Kopfwendung — in einer Federzeichnung (Richter, pl. 72, 3), wo Vor- und Nachteile dieser dem Mark-Aurel-Pferde am nächsten stehenden Varianten klar hervortreten. Durch die Kopfwendung gewinnt das Pferd an Plastizität, verliert aber die kalligraphische Schönheit der gebogenen Nackenlinie. Leonardo scheint in dieser Phase seiner Entwicklung auf die letztere mehr Gewicht gelegt zu haben, denn von nun an hält er am strengen Profil fest.

Die folgenden zwei Blätter (Richter, pl. 73 und 76, 1<sup>1)</sup>) leiten zu unserem Ausgangspunkte, dem Fünfreiterblatt (Abb. 3) hinüber. Die drei schreitenden Pferde auf diesem letzten Blatte zeigen die stete Vervollkommnung der gebogenen Nackenlinie, die durch ein immer festeres Anziehen des Pferdekopfes erreicht wird, bis wir in der mit der Feder übergangenen Skizze die abschließende Form erblicken. Die Naturwahrheit wird hier der schönen Linie geopfert, denn eine solche Nackenbiegung ist in der Wirklichkeit unmöglich. Die fein abgewogene Harmonie aller Linien — man beachte nur, wie die Biegung des Kopfes in der Biegung des erhobenen Unterfußes und dann in der schrägen Vase weiterklingt — beweist aber, daß wir hier einer bewußten Stilisierung der Natur gegenüberstehen, die aus dem Realismus des Quattrocento hinaus will.

Auf der genannten mit der Feder überzeichneten Skizze des Fünfreiterblattes sehen wir unter dem erhobenen Hinterbein eine Schildkröte, unter dem Vorderhuf einen stürzenden Krug. Die spielende Feder hat es sich nicht nehmen lassen, mit einigen elastischen Strichen den aus dem Gefäße fallenden Wasserstrahl anzugeben. Die Untersätze haben vorerst den praktischen Zweck, die schwere Bronzemasse zu stützen. Beim steil erhobenen Vorderfuß ist aber die Stütze schon in der Bewegung vorhergesehen; der unmotiviert hängende Unterfuß des Mark-Aurel-Pferdes wird erst verständlich, wenn wir wissen, daß er ursprünglich auf dem Rücken einer kauernden Figur geruht hat<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Dieses letztere Blatt stellt das Pferd in einem Gerüst dar. Da der Zweck des Gerüstes ganz unklar bleibt, sollte man sich auch hüten, daraus weitere Konsequenzen abzuleiten.

<sup>2)</sup> Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. II. Aufl., Leipzig 1899, Bd. I, S. 257.

Ob Leonardo es gewußt hat, ist fraglich; er wird durch seinen künstlerischen Instinkt und vielleicht durch den Regisole auf diese Lösung gebracht worden sein. Die stürzende Vase soll an dem Eindruck der Bewegung mitwirken, während sonst die Untersätze in der Regel als Hemmungen der Bewegung empfunden werden.

Wenn wir nun zum Typus des springenden Pferdes übergehen, den wir auf dem Fünfreiterblatt in zwei Varianten begegnen, so sehen wir, daß dieses Motiv ebenfalls seine Entwicklungsgeschichte hat. Die früheste Phase scheint uns auf dem Vierreiterblatt (Abb. 2) erhalten zu sein, und zwar in den beiden gleichzeitigen Skizzen oben und rechts unten. Das Pferd springt mit angezogenem Kopfe auf den sich



Abb. 4. Leonardo  
Entwurf zum Sforza-Denkmal. Silberstift  
Windsor

duckenden, zu Boden gestürzten Gegner; die Stellung der Hinterfüße ist noch ganz unsicher. Die nächste Stufe wird durch die schöne Silberstiftzeichnung (Abb. 4) mit freier, etwas seitwärts gebogener Kopfhaltung bezeichnet. Da das Pferd durch feine Parallelschraffierung modelliert ist, wirkt die Zeichnung viel lebensvoller als die flüchtigeren Dispositionsskizzen. Die akzentuiertere Seitwärtsbiegung des Kopfes tritt, ähnlich wie beim schreitenden Pferde (Richter, pl. 72, 3), in der dritten Skizze des erwähnten Vierreiterblattes auf (Abb. 2, unten in der Mitte), die ihrem ganzen Charakter nach etwas später (vielleicht auch durch Überzeichnung eines flüchtigen älteren Entwurfs) entstanden ist als die beiden zuerst erwähnten.

Trotz der angeführten Verschiedenheiten bilden diese Skizzen eine streng einheitliche Folge, die hauptsächlich durch die schwächliche Haltung der Hinterfüße charakterisiert wird. Die beiden Entwürfe des Fünfreiterblattes dagegen zeugen von wesentlicher Weiterbildung des Motivs. Die Hinterfüße sind in viel schärferem Winkel geknickt, was der Bewegung einen unvergleichlich stärkeren Schwung verleiht. Die fein-



Abb. 5. Leonardo  
Entwurf zum Sforza-Denkmal. Schwarze Kreide  
Windsor

gebogene Nackenlinie, die wir auf den gleichzeitigen schreitenden Pferden beobachtet haben, tritt hier auch auf und wird auf der größeren Skizze mit einer leichten Seitenwendung des Kopfes verbunden. Der mächtigen Bewegung des Pferdes entsprechend, sehen wir hier auch den zu Boden gestürzten Feind in gesteigertem Pathos seinen Fuß gegen den Bauch des Pferdes stemmen. Den Typus des schreitenden Rosses fanden wir auf diesem Blatte in seiner Entwicklung abgeschlossen; es folgen nunmehr nur Varianten (Richter, pl. 70 und 71), wenn wir den ohne Konsequenz bleibenden Versuch, die Hinterfüße des springenden mit den Vorderfüßen des schreitenden Pferdes zu vereinigen (Richter pl. 70, unten), nicht als Fortschritt betrachten wollen.

Das Motiv des springenden Rosses dagegen erfährt noch eine mächtige Steigerung. Auf einer großartigen Kreidezeichnung (Abb. 5) sehen wir die große Geste des rechten Vorderbeines auf die vom Beschauer abliegende Linke übertragen, den Kopf zurückgeworfen und leicht vom Beschauer abgewendet. Wirken bisher die Pferde alle fast flach, so gewinnt durch diese Änderungen die Form an Körperlichkeit, während anderseits der Vorderteil des Pferdekörpers sich vor dem Beschauer ausbreitet und die Ansicht eine erschöpfende Vollkommenheit erlangt. Hand in Hand damit wird auch der Ausdruck ungleich intensiver.

Eine gesonderte Betrachtung der Reiterfiguren wird durch den Umstand gerechtfertigt, daß Leonardo Roß und Reiter als selbständige Elemente behandelte, die er erst nachträglich zu einem einheitlichen Bilde zu verbinden trachtete. An seinen Zeichnungen ist es klar ersichtlich, daß er fast immer zuerst das Pferd fertig zeichnete und erst nachher je eine Variante seiner Reiterfiguren damit verband. Wie schon erwähnt, geht Leonardo anfänglich von der stehenden Figur des Colleoni aus (Abb. 1). Die ursprüngliche Rötelzeichnung, soweit sie zu entziffern ist, zeigt den Reiter in der genannten Stellung mit der gesenkten Rechten das Zepter fast senkrecht haltend, so daß die Zepterkugel ungefähr bis zur Schulterhöhe hinaufreicht. Bei der Überzeichnung mit der Feder kommt dann die erhobene Rechte in eine fast horizontale Lage, der Herrscher- oder Kommandostab wird zuerst wieder senkrecht, dann aber in diagonaler Richtung angegeben, so daß er die Linie des Armes eindrucksvoll fortsetzt; es kommt dabei ungefähr die Geste des Gattamelata heraus. Dieses Motiv wird dann ins Energischere entwickelt, indem der vorgestreckte Arm den Stab über den Kopf des Pferdes hinaushält (Richter, pl. 73, 3 und Abb. 2 oben und rechts unten). Von nun an wird der Reiter jedoch immer sitzend, mit mehr oder weniger eingezogenen Beinen, dargestellt. Die energische Geste des Vorwärtsweisens — die endgültige Gestalt des ersten Reiter-typus — wird noch auf der Stufe des Fünfreiterblattes angewendet (Abb. 3 und Richter pl. 73 unten); inzwischen hat aber Leonardo schon den zweiten Typus mit dem nach rückwärts weisenden Arm gefunden.

Der Moment, in welchem Leonardo die neue Geste entdeckt, ist uns in der schon genannten Silberstiftzeichnung (Abb. 4) erhalten. Der nackte Reiter war zuerst mit vorgestrecktem Arm dargestellt; da kam die Idee, den Arm nach rückwärts weisend zu zeichnen. Das neue Motiv wird nun durchgebildet und auf allen Pferdetyphen durchprobiert (Abb. 2 unten in der Mitte, Abb. 3 links, Richter pl. 70 unten usw.), in detaillierter Form wieder auf der mit der Feder überzeichneten Skizze des Fünfreiterblattes angebracht<sup>1)</sup>. Dieselbe Figur mit energisch eingezogenen Beinen, wodurch auch die

<sup>1)</sup> Der ursprüngliche Kreideentwurf darunter zeigt den Reiter noch mit vorgestrecktem Arm.

Geste erhöhte Vehemenz bekommt, kehrt auf einer kleinen Federskizze (Richter, pl. 71 unten) wieder.

Aus dem Motiv des über den gestürzten Feind sprengenden Feldherrn entwickelt sich der dritte Typus, der mit erhobener Waffe kämpfende Reiter. Das ursprüngliche Motiv des springenden Pferdes, auf welches Leonardo wahrscheinlich durch eine antike



Abb. 6

Mailändischer Stich nach 4 Sforza-Modellen Leonardos  
Original in London

Gemme oder Münze gebracht wurde<sup>1)</sup>, zeigt den gestürzten Gegner als Stütze angebracht, inhaltlich jedoch mit dem Dargestellten überhaupt nicht in Verbindung gesetzt. Es ist eine dem Denkmalcharakter entsprechende symbolische Darstellung. Bei Leonardos Sinnesrichtung ist es natürlich, daß er bei dieser Auffassung nicht stehen blieb, sondern die beiden Figuren psychologisch miteinander in Verbindung brachte und aus der symbolischen Szene eine wirkliche Handlung schuf. Kurz vorher, in der in Florenz

<sup>1)</sup> Müntz, S. 271, Anm. 2. — Seidlitz I, S. 413b. — Auf das Bewegungsmotiv können auch die Kolosse des Monte Cavallo von Einfluß gewesen sein.

unvollendet zurückgelassenen Anbetung der heiligen drei Könige, verwirklichte er zuerst seine für die Hochrenaissance grundlegende neue Auffassung, die psychologische Verinnerlichung und Vereinheitlichung der historischen Szene. Die Umwandlung in eine dramatische Kämpfergruppe tritt unter seinen Entwürfen verhältnismäßig spät, zum erstenmal auf der Höhe des Fünfreiterblattes, auf, um dann in der erwähnten Kreidezeichnung (Abb. 5) eine weitere Steigerung zu erfahren. Bei beiden Reiterfiguren ist die Bewegung der zum Hiebe ausholenden Rechten fast identisch, die Linke liegt



Abb. 7  
Hockender Krieger von einem Sforza-Modell Leonardos. Bronze  
Sammlung Principe Trivulzio, Mailand

in der ersten Version quer vor der Brust, während sie in der zweiten Version sich hinter dem Nacken des Rosses verliert.

An diese Originalzeichnungen, die die beiden Pferde- und die drei Reitertypen in eng durcheinandergewobenen Kombinationen zeigen, schließen sich ein Stich und zwei Zeichnungen an, in welchen wir die Reproduktionen gleichzeitiger kleinplastischer Modelle Leonardos zu erblicken haben.

Der mailändische Stich<sup>1)</sup>, der nach Kristellers Ansicht<sup>2)</sup> aus der Werkstatt des Giovan Antonio da Brescia stammt, gibt vier solcher kleiner Modelle wieder (Abb. 6). Daß

<sup>1)</sup> Abdrücke in London Brit. Mus. und Mailand, Fabbrica del Santuario di Santa Maria presso san Celso.

<sup>2)</sup> Paul Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance, Berlin 1913, S. 19.



sie nach plastischen Modellen und nicht nach Zeichnungen gefertigt sind, wie in der Literatur vielfach behauptet wird, erhellt schon aus den kleinen viereckigen Postamenten und aus den Baumstümpfen, die bei zweien als Stützen angebracht sind. In den Zeichnungen Leonardos kommen sie nie vor und sind nur an kleinplastischen Modellen denkbar. Die auffallende Unbeholfenheit der Konturen, die Dürftigkeit der Innenzeichnung, die ungeschickte Perspektive der kleinen Postamente wäre bei aller Minderwertigkeit des Stechers unmöglich, wenn ihm zeichnerische Skizzen des Meisters vorgelegen hätten. Und

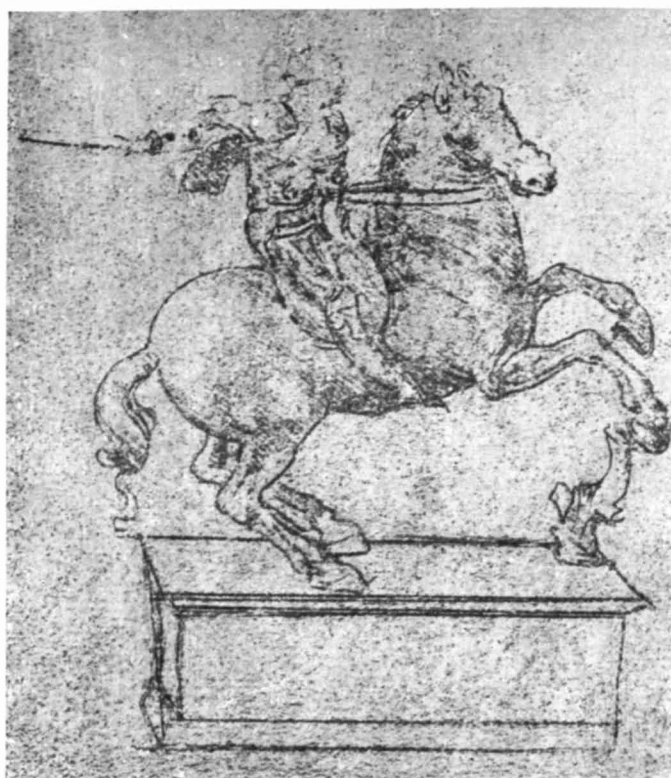


Abb. 8

Zeichnung nach einem kleinplastischen Sforza-Modell Leonardos  
Silberstift, Windsor

gleichsam, um das Selbstverständliche noch zu erhärten, ist uns die kauernde Kriegerfigur unter dem ersten Pferde des Stiches auch in Bronze erhalten (Sammlung Principe Trivulzio, Mailand Abb. 7)<sup>1)</sup>. Ob sie das erhaltene Stück eines eigenhändigen Studienmodells oder nur eine Kopie danach ist, wird nur vor dem vorläufig unzugänglichen Original zu entscheiden sein; daß sie aber keineswegs die Nachbildung des Stiches sein kann, zeigt besonders das stark leonardeske Antlitz, welches auf dem Stiche gar nicht sichtbar ist. Der Zusammenhang dieser vier Modelle mit den schon besprochenen Zeichnungen Leonardos ist auf den ersten Blick klar. Alle vier gehören zur Gruppe der springenden Pferde; von den Reitern sind drei mit dem spezifisch leonardesken Motiv des nach

<sup>1)</sup> Wilhelm Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, Berlin, Bd. II, S. 15, Abb. Tafel 132.

rückwärts weisenden Kommandostabes dargestellt, der vierte wiederholt genau den Typus des mit erhobener Waffe kämpfenden Reiters.

In engstem Zusammenhange damit steht eine Silberstiftzeichnung (Abb. 8), die lange Zeit als Originalarbeit Leonardos galt, neuerdings aber als Kopie einer verlorenen Zeichnung angesprochen worden ist. Nach dem Gesagten wird es kaum einer längeren Beweisführung bedürfen, um darin auch die Wiedergabe eines kleinplastischen Modells zu erkennen. Das kleine viereckige Postament, der Baumstumpf als Stütze, die ängstliche Zeichnungsweise, der Zusammenhang mit dem eben besprochenen Stiche reden klar. Das Pferd samt der Stütze stimmt genau mit der dritten Gruppe des Stiches überein; man sieht, daß Leonardo in seinen Modellen ebenso wie in seinen Zeichnungen dieselben Pferde mit verschiedenen Reiterfiguren kombiniert. Der nach rückwärts weisende Reiter ist in voller Rüstung, jedoch barhäuptig, mit schräg vorgestreckten Beinen dargestellt.

An dieses Blatt schließt sich die vielumstrittene Münchener Zeichnung an (Abb. 9)<sup>1)</sup>. Louis Courajod erkannte in ihr die Wiedergabe des Sforza-Modells, war aber wegen dieser Erkenntnis den heftigsten Angriffen ausgesetzt<sup>2)</sup>. Er irrte nur insofern, als er in der Zeichnung die Kopie des endgültigen großen Modells zu sehen glaubte, während sie wohl nur ein frühes kleinplastisches Studienmodell reproduziert. Morelli schrieb die Zeichnung schon 1869 und auch später dem Antonio Pollajuolo zu<sup>3)</sup>; sein Blick wurde durch die Erinnerung an die bekannte Stelle getrübt, wo Vasari die in seinem Besitze befindlichen zwei Sforza-Entwürfe Pollajuolos beschreibt<sup>4)</sup>. Die Münchener Zeichnung hat nichts vom freien Strich und den hageren Formen Pollajuolos; sie ist eine trockene Umrißzeichnung, die überhaupt kein Originalentwurf sein kann; nach dem engen Zusammenhange mit den eben besprochenen Abbildungen kann kein Zweifel darüber walten, daß wir in ihr die Wiedergabe eines kleinplastischen Modells Leonardos zu erblicken haben. Die Reiterfigur, barhäuptig und in voller Rüstung mit den eigentümlich vorgestreckten Beinen, ist eine Variante der Silberstiftzeichnung (Abb. 8) nur hat sie noch, wie in den beiden früheren Skizzen der Vierreiterzeichnung (Abb. 2), das frühere Motiv des über den Kopf des Pferdes nach vorwärts gestreckten Kommandostabes. Der leonardeske Charakter des Pferdes ist evident; der zu Boden gestreckte Feind mit dem überhängenden rechten Bein ist eine Variante der erwähnten kleinen Bronzefigur. Nur haben wir hier die Zeichnung eines herb empfindenden Quattrocentisten vor uns, während die Silberstiftzeichnung schon aus dem Kreise Leonardos herrühren mag. Mit der Münchener Zeichnung ist nun die Kette der Sforza-Entwürfe Leonardos geschlossen<sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Lichtdruck in: W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett in München, Nr. 89.

<sup>2)</sup> Louis Courajod, Leonardo da Vinci et la Statue de François Sforza, Paris 1879.

<sup>3)</sup> Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München usw., Leipzig 1880, S. 106.

<sup>4)</sup> Vasari scheint nur auf Grund seiner beiden Zeichnungen anzunehmen, daß Pollajuolo Sforza-Entwürfe geliefert hat. Ob er aber mit der Zuschreibung der Zeichnungen an Pollajuolo recht gehabt hat, oder auch durch quattrocentistische Nachzeichnungen Leonardoscher Entwürfe getäuscht wurde, entzieht sich unserer Beurteilung.

<sup>5)</sup> Zu nennen wäre noch die Bronzegruppe der ehem. Sammlung Taylor (Abb. in Christies Aukt.-Kat. Nr. 23), die aber augenscheinlich eine ganz freie Nachbildung der Leonardoschen Modelle darstellt, und eine ähnlich geartete in der Sammlung Morgan.

Die sechs kleinplastischen Modelle, deren Abbildungen auf uns gekommen sind, zeigen alle das Motiv des springenden Pferdes, drei mit einem gestürzten oder hockenden Krieger, die übrigen drei mit dem einfachen Baumstamm als Stütze. Unter den



Abb. 9

Zeichnung nach einem kleinplastischen Sforza-Modell Leonardos  
Federzeichnung  
München, Königl. Graphische Sammlung

Reiterfiguren dagegen sind alle drei Typen vertreten; eine ist mit dem vorwärts, vier mit dem nach rückwärts weisenden Stabe, die sechste endlich als Kämpfer mit der erhobenen Waffe dargestellt. Daraus kann gefolgert werden, daß mit der Herstellung von plastischen Modellen ganz früh, fast parallel mit den Zeichnungen, begonnen wurde. Von Modellen mit schreitenden Pferden hat sich keine sichere Spur er-

halten, doch spricht die höchste innere Wahrscheinlichkeit dafür, daß es auch solche gegeben habe<sup>1)</sup>.

Die Reiterfigur der Münchener Zeichnung trägt unverkennbar die Züge des Francesco Sforza. Somit ist sichergestellt, daß die ganze Folge der Modelle und zeichnerischen Entwürfe zur Vorbereitung des Sforza-Modelles gehört. Da die Wahl zwischen den vielen Varianten bei Inangriffnahme des großen Modells um 1485 schon gefallen sein mußte, müssen alle Zeichnungen und Modelle in den Jahren 1483 und 1484 entstanden sein. Gegen eine so frühe Datierung der Zeichnungen sind manche Bedenken ausgesprochen worden, die wir auf ihre Stichhaltigkeit prüfen müssen.

Müller-Walde behauptet, daß Zeichnungen in schwarzer oder roter Kreide erst seit ungefähr 1493 bei Leonardo vorkommen<sup>2)</sup>. Seidlitz schließt sich dieser Ansicht an<sup>3)</sup>. Doch führt letzterer die Skizzen in Kreide und Rötel auf der Rückseite der Landschaftszeichnung von 1473 als »spärliche Hinweise auf Leonardos frühe Tätigkeit« an<sup>4)</sup>; und unter den Zeichnungen der ersten Florentiner Zeit nennt er noch eine Kreideskizze in London<sup>5)</sup>. Wenn aber keine einzige frühe Kreidezeichnung Leonardos erhalten geblieben wäre, müßte man trotzdem in Betracht ziehen, daß wir nur einen verschwindenden Bruchteil seiner zeichnerischen Tätigkeit besitzen, und es wäre nur die Laune des Zufalls gewesen, die uns aus dieser Periode ausschließlich Feder- und Silberstiftzeichnungen gerettet hätte. Sicher ist es, daß Verrocchio und seine Schüler schon in den siebziger Jahren die Kreide gern verwendet haben; warum sollte da Leonardo eine Ausnahme gemacht haben, und wie ist es dann erklärlich, daß um 1493 Kreide und Rötel ohne Übergang plötzlich die Herrschaft übernehmen? Unter den erhaltenen Sforza-Entwürfen sind — abgesehen von den Federskizzen — drei in Silberstift, zwei in Rötel, alle übrigen in schwarzer Kreide; ist das nicht der richtige Übergang von der früheren Florentiner Zeit, wo Leonardo mit Vorliebe den Silberstift gehandhabt, zur Epoche des Abendmahls, wo der Rötel den Stift vollkommen verdrängt, während die schwarze Kreide nach wie vor ihren Platz behauptet?

Ebenso zeigen die Federskizzen den Übergang von dem wunderbar leichten, klaren, lieblichen Strich der Florentiner Zeit zu der eckig-nervösen, kräftigen Vortragsweise der Abendmahlsskizze in Windsor (Richter, pl. 45).

Natürlich ist die Federtechnik auch innerhalb der Sforza-Entwürfe verschieden, je nachdem es sich um das schnelle Festhalten frischer Ideen oder um das bedächtigere Nachzeichnen und Verbessern schon vorhandener Kreideskizzen handelt. Müller-Walde beruft sich auch darauf, daß ausgesprochene Kreuzlagen in den Federzeichnungen Leonardos erst seit seiner zweiten Florentiner Epoche auftreten; diese an und für sich richtige Feststellung kann aber auf unseren Fall nicht angewendet werden, da in den Sforza-Skizzen Kreuzlagen überhaupt nicht vorkommen. Daß das zufällige Kreuzen einiger Linien auf einer Reiterskizze (Abb. 2 oben) nicht als Kreuzlage betrachtet

<sup>1)</sup> Unter allen erhaltenen Bronzestatuetten, die auf den schreitenden Typus des Leonardoschen Pferdes zurückgeführt werden, steht den Zeichnungen das von Bode auf Tafel 248 reproduzierte Roß am nächsten. Daß aber das auch nur eine freie Nachbildung ist, beweist der von Leonardo nie angewendete Paßgang. Die auf Tafel 132 abgebildeten, oft vorkommenden Pferde dagegen haben mit Leonardo wohl nichts gemein; sie sind Nachbildungen der Markusrosse.

<sup>2)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 129.

<sup>3)</sup> Seidlitz, Bd. I, S. 179.

<sup>4)</sup> Seidlitz, Bd. I, S. 38.

<sup>5)</sup> Seidlitz, Bd. I, S. 75.

werden darf, wird sofort klar, wenn man sie mit den von Müller-Walde als Beispiele angeführten anatomischen Zeichnungen vergleicht. Müller-Walde behauptet auch, daß die Formauffassung einiger Entwürfe, so besonders das Pferd der Kämpfergruppe auf dem Fünfreiterblatte, so genau mit einem der Anghiari-Schlacht übereinstimmt, daß wir diese beiden Tiergestalten in ungefähr dieselbe Schaffensperiode Leonardos zu setzen gezwungen werden<sup>1)</sup>. Diese Behauptung wird von sich selbst entkräftet werden, wenn wir die — um es schon jetzt vorwegzunehmen, prinzipiell andersgeartete und ungleich entwickeltere — Formauffassung der Anghiari-Schlacht analysiert haben werden. Vorerst müssen wir uns begnügen, die Formauffassung und überhaupt die künstlerischen Tendenzen der Sforza-Entwürfe, die wir bisher nur auf die Einzelmotive hin betrachtet haben, klarzulegen.

Sämtliche Entwürfe zeigen die ausgesprochene Tendenz einer einzigen Hauptansicht, wobei auf alle übrigen Ansichten schon von vornherein Verzicht geleistet wird. Dies hängt wohl zum Teil mit der geplanten Aufstellung zusammen, denn das Monument war gewiß vor einer Wand — nach Müller-Walde unter einem äußeren Wandbogen des Domes<sup>2)</sup> — stehend gedacht. Die beiden Schmalansichten gingen ja selbst bei freistehenden Reiterdenkmälern naturgemäß immer verloren; hier aber ist auch die zweite rückwärtige Breitansicht — im Gegensatz zum Mark Aurel, Gattamelata und Colleoni, wo sie immerhin noch wirksam ist — vollends aufgegeben. Dagegen zeigen sich in der Ausgestaltung der Hauptansicht formale Tendenzen, die den beiden Florentiner Vorgängern gänzlich fernlagen.

Die Gruppe, das ist die Verbindung zweier oder mehrerer selbständiger Gestalten zu einer formalen Einheit, und speziell der besondere Fall des Reitermonumentes, gehörte seit jeher zu den größten und schwersten Aufgaben der statuarischen Kunst. In den Formen des Rosses und des Reiters liegen gewisse Gegensätze, deren Ausgleich in der neueren Kunst hier zuerst versucht worden ist. Diese formalen Gegensätze lassen sich in der Hauptsache in drei Punkten zusammenfassen: 1. Roß und Reiter haben verschiedene Hauptansichten, derart, daß die Erscheinung des Rosses im Profil, die der menschlichen Figur in der Vorderansicht am vollkommensten wirkt. 2. Die Hauptachse des Rosses ist horizontal, die des Menschen vertikal. 3. Das Volumen des Rosses ist unverhältnismäßig groß im Vergleich zu dem des menschlichen Körpers.

Aus diesen Gegensätzen entwickeln sich die Schwierigkeiten einer befriedigenden formalen Lösung der Reiterdarstellung. Da das Roß naturgemäß in der Seitenansicht gegeben werden muß, kommt der Reiter in das reine Profil, wodurch seine Figur — mit Ausnahme des auch im Profil monumental wirkenden Kopfes — unbedeutend wird. Durch die schmale Profilansicht wird die Vertikale der menschlichen Figur noch verstärkt, und das leere Rechteck, in welchem die Rücken des Menschen und des Tieres aufeinanderstoßen, wirkt in ihrer betonten Schärfe wie eine schrille Dissonanz. Durch die Seitenansicht wird ferner das ohnehin schwächere Volumen des Reiters in der Wirkung noch vermindert, die Pferdedarstellung überwiegt, und die geistige Bedeutung des historischen Monumentes kommt zu kurz.

Donatello und besonders Verrocchio kümmerten sich wenig um diese formalen Dissonanzen. Ihr Wollen beschränkt sich auf die lebenskräftige Darstellung mächtiger Formen in Ruhe oder in nervöser Bewegung; ja Verrocchio betont sogar durch das steile Stehen seines Colleoni die schrille Vertikale.

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1899, S. 89.

<sup>2)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 105.



In der Mark-Aurel-Statue war ein teilweiser Ausgleich durch das Vergrößern der Reiterfigur und das schräge Fallen ihres Mantels versucht. Die Entwürfe Leonardos zeigen dagegen ein fortwährendes Streben auf vollkommene Lösung dieser Gegensätze. Zuerst wendet er den Reiterkopf dem Beschauer zu, woran er aber nicht festhält, da damit wenig geholfen ist, und da die Silhouette des Kopfes im Profil noch monumentaler wirkt. Dann findet er aber das hochbedeutende Motiv des zurückweisenden Armes, die erste große formale Geste der heranreifenden neuen Kunstauffassung, in der entgegengesetzten Bewegungsrichtung schon im Sinne des Kontrapost angewendet, eine Geste von edler Schönheit und energischem Schwung. Formal bedeutet sie die Lösung der schwersten Dissonanzen; ihre Horizontale geht mit der Achse des Pferdes parallel und bringt die beiden Gestalten in Einklang; sie bedingt eine Wendung des Rumpfes in die Vorderansicht, hebt die Leere hinter dem Reiter auf; das Feld zwischen Arm und Pferderücken wird dann durch den wehenden Mantel leicht ausgefüllt. Die Reiterfigur nimmt nun eine so bedeutende Fläche ein, daß sie vom Pferde nicht mehr erdrückt wird, und die große Silhouette der Geste bringt auch das Geistige des Monumentes vollauf zur Geltung.

Wir sprachen bisher nur vom Typus des schreitenden Pferdes. Der andere Typus mit dem über den gestürzten Feind springenden Rosse ist von Leonardo mit noch größerer Liebe gepflegt worden, wohl deshalb, weil hier neben größerem Reichtum an Ausdruck und Bewegung auch die formale Einheit schon im Motiv fast gegeben erscheint. Die Gruppe erweitert sich auf drei Figuren, und die beiden menschlichen Körper bilden zusammen ein vollkommenes Gegengewicht zu der Masse des Pferdes. Durch das Springen wird aus der horizontalen Achse des Pferdes eine diagonale, die sich leicht mit den Linien der menschlichen Figuren verbindet. Der gestürzte Feind, der anfangs nur als Stütze gedacht ist, wird immer weiter unter den Pferdekörper geschoben, um die dort entstandene Leere zu füllen. In diesem Typus findet der vorwärts weisende Reiter die schon besprochene Geste des nach rückwärts weisenden Armes, die ihm die führende Rolle in der Gruppe sichert. Dann kommt aber die noch mächtigere Geste des über den Kopf drohend erhobenen Armes; die Silhouette der Figur mit ihrem welligen Kontur erscheint wesentlich vergrößert. Die Kämpfergruppe auf dem Fünfreiterblatte ist in zwei sich kreuzenden Diagonalen aufgebaut, und neben der formalen ist auch eine dramatische Einheit entstanden.

Zu der gemeinsamen Tendenz aller Sforza-Entwürfe auf eine einzige Ansicht und auf die formale Ausgeglichenheit der Gruppenkomposition gesellt sich noch das Bestreben auf die erschöpfende Vollständigkeit der Silhouette und Hand in Hand damit auf eine rein flächenhafte Wirkung. Roß und Reiter drehen sich dem Beschauer so zu, daß sie seinem Auge möglichst die breiteste Fläche darbieten. Die Silhouette enthält und sagt alles; innerhalb der Konturen wird ein starkes Vor- und Rückwärts nicht angestrebt, und nur unvermeidliche Hebungen und Senkungen beleben wie leichte Wellen die straffgespannte Fläche. Das ist der Punkt, in welchem sich die Sforza-Entwürfe von allen späteren Reiterdarstellungen Leonardos grundsätzlich unterscheiden.

Aus dem gemeinsamen künstlerischen Grundcharakter sämtlicher Sforza-Entwürfe läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit folgern, daß auch das große Modell sich innerhalb derselben Tendenzen bewegte. Wie aber dieses Modell sonst ausgesehen, welche von den vielen Varianten zur Ausführung kam, wissen wir nicht; nicht einmal das, ob der Typus des schreitenden oder des springenden Pferdes gewählt wurde. Die Beweise, die für die eine oder die andere Annahme ins Treffen geführt wurden, sind alle nicht zwingend; und die Frage bleibt unentschieden, solange neue Dokumente die gewünschte Klarheit nicht erbringen.

## III

Wie die engverwobene Skizzenserie des Sforza-Denkmal in der zeichnerischen Technik den Übergang von den Anbetungsskizzen zu den Abendmahlsentwürfen bildet, so behauptet sie auch in der künstlerischen Entwicklung Leonardos einen ähnlichen Platz. Nach seinen Jugendwerken, die nicht durch neue Prinzipien, nur durch persönlichen Reiz aus der Massenproduktion des Verrocchio-Ateliers hervorleuchten, betrat Leonardo in seiner Anbetung der heiligen drei Könige den neuen Weg der klassischen Komposition. Er faßt die Träger der Handlung in einem Dreieck zusammen und führt die Reihen der teilnehmenden Beschauer an beiden Seiten dieses Dreiecks entlang. Die Madonna in der Mitte und die drei Könige zu ihren Füßen bilden eine lose Gruppe mit viel Raum zwischen den Figuren, die durch den Lauf ihrer Konturen zu einer formalen Einheit verbunden werden. Dasselbe Kompositionsprinzip beherrscht die Madonna in der Felsengrotte. Die Figuren, obschon enger zusammengeschieben, sind noch klar auseinandergehalten, und Raum, Bewegung, reicher Landschaftshintergrund — Hauptziele der spätquattrocentistischen Malerei — üben im Widerstreit mit der formalen Strenge des Aufbaus noch ihre volle Wirkung aus.

Im Laufe der Sforza-Entwürfe — hauptsächlich in dem zur Gruppenbildung geeigneten Typus des springenden Pferdes — bemerken wir ein immer festeres Zusammenziehen der die Gruppe bildenden Figuren. Die Leere zwischen ihnen wird auf ein Minimum reduziert; in eine geschlossene Silhouette gedrängt, sollen sie dieselbe ganz ausfüllen. Aber das Zusammenschieben hat seine Grenzen; die Figuren kommen nur aneinander, aber nicht vor- und hintereinander; die Gruppe ist fest geschlossen, bleibt aber in der Ebene ausgebreitet.

Einen Schritt weiter geht das Abendmahlfresko. Die Apostelgruppen werden so eng zusammengedrängt, daß einzelne Figuren nur vor- oder hintereinander Platz finden. Allerdings sind die Tiefenunterschiede nicht groß; sie betragen fast immer nur eine Mannesbreite und kommen daher gegen die überwiegende Längenausdehnung des Fresco nicht auf. Der Gesamteindruck bleibt der einer etwa im Sinne eines Hochreliefs belebten Fläche. Doch der Weg zur plastischen Gruppenbildung war gebahnt.

Die Lösung des Problems bot Leonardo bald nach seiner Rückkehr nach Florenz, im Karton der hl. Anna selbdritt. Der Karton ist verlorengegangen; die Kopien in Pápa (Ungarn) und Turin und das Louvrebild geben jedoch genügenden Aufschluß über ihn. Der geometrische Aufbau ist geblieben, aber aus dem Nebeneinander der Figuren ist ein Hintereinander geworden. Die Zeitgenossen haben das Neue der Komposition sofort gesehen und gewürdigt; sie ist ein Wegweiser für neue Ziele der damaligen Kunst geworden.

Die formale Entwicklung in Leonardos Kunstweise ist nichts Äußerliches; sie ist von innen her bedingt. Dem Quattrocento ist das Historienbild ein Vorwand zur Darstellung des unermesslichen Reichtums der sichtbaren Welt gewesen. Leonardo setzt sich seit seiner Anbetung, wie einst Giotto, die Darstellung der Handlung zum Ziel. Formale Komposition ist das Mittel, die Träger der Handlung hervorzuheben und miteinander zu verbinden. In der Galichon-Skizze zur Anbetung besteht die dreieckige Mittelgruppe aus der Madonna und zwei Königen. Der dritte König beugt sich nur aus der Zuschauerreihe hervor. Das entsprach nicht der Bedeutung seiner aktiven Rolle. Auf dem Bilde ist er mit ins Dreieck hineinkomponiert. Der innere Zusammenhang ist es, der die Figuren immer mehr zusammenschiebt; und wo er nicht gegeben ist, wird er geschaffen, wie in der Kämpfervariante des Sforza-Denkmal.



Durch die Auffassung der historischen Szene als momentane Handlung verlieren die teilnahmslosen Assistentenreihen ihre Berechtigung; alles muß an der Aktion teilnehmen und erhält seine Bedeutung von dem Maße seiner Teilnahme. So wächst die Bedeutung der handelnden Figuren bis zur Alleinherrschaft, und das nicht Aktionsfähige, schmückende Details, reiche Landschaft, ja der überflüssige Raum wird nach Möglichkeit eingeschränkt. Die Figuren wachsen fortwährend, wie einst unter demselben inneren Zwang bei Giotto, bis sie jetzt selbst hintereinandergeschoben die Grenzen des Bildes füllen. Der Weg von der Anbetung und der Grottenmadonna über das Sforza-Denkmal bis zum Abendmahl ist klar, und im Karton der hl. Anna selbdritt waren die letzten Konsequenzen gezogen.

Auf diesen Punkt seiner Entwicklung angelangt, bekommt Leonardo im Oktober 1503 den Auftrag, auf eine Wand im Palazzo Vecchio die Schlacht von Anghiari zu malen. Er wählt die Szene der *Flucht mit der Fahne*, die sich dann in einen *Kampf um die Fahne* verwandelt. Der Reiter, der in rasendem Galopp mit der gebrochenen Fahne flüchtet, erscheint auf einer kleinen Federskizze im British Museum (Richter, pl. 52, 2); stoppend und in Kampf verwickelt, kehrt er auf der venezianischen Federskizze (Richter, pl. 54 oben) wieder, wo auch der Reiter am anderen Ende der Fahne und der Dreinhauende in der Mitte zu erkennen sind. Die dritte Skizze (Richter, pl. 53) zeigt die beiden vorderen Reiter schon enger zusammengeschoben, womit die Komposition in ihren Hauptzügen festgelegt erscheint. In den Entwürfen Leonardos zu seinen Kompositionen zeigt sich oft eine Gesetzmäßigkeit, die an das Entwicklungsgesetz der organischen Natur erinnert; in der ersten Fassung der Idee greift er auf Darstellungsformen zurück, die weit hinter ihm liegen, in der Folge holt er seine eigene Entwicklung ein, und erst das endgültige Werk bedeutet einen Fortschritt über das bisher Erreichte hinaus. So war es beim Abendmahl, wo die Skizzen breit auseinanderstehende Figuren zeigten, so ist es hier, wo es erst in der letzten Fassung zu einer plastisch wirkenden Gruppenbildung kommt.

Der Karton endlich, der zwar verloren, aber in der trefflichen Kopie von Rubens (Abb. 10) uns in möglichster Treue überliefert ist, zeigt eine eng zusammengeschobene, streng geschlossene Gruppe von vier kämpfenden Reitern, wobei die Leeren unter den Pferdekörpern durch drei Fußkämpferfiguren ausgefüllt sind. Auf breiter Basis erhebt sich die nach oben sich verjüngende Komposition, bei deren vollkommener Abrundung eine Fortsetzung nach beiden Seiten hin unglaublich erscheint. Ein stürmisches Vor und Zurück gibt den einzelnen Teilen eine schier faßbare Körperlichkeit, und die höchste Spannung des dramatischen Augenblicks ist mit ungeheurer Wucht zum Ausdruck gebracht. Das Problem der hl. Anna selbdritt war ein Kinderspiel gegen das, was hier versucht ist: vier Pferde und sieben Kämpfer zu einer plastischen Gruppe zu vereinigen. Die Lösung ist auch nur zum Teil erreicht; die beiden vorderen Reiter entwickeln sich in mächtiger Plastizität; die beiden rückwärtigen dagegen gehen verloren. Die vollkommene Lösung eines solchen Vorwurfs ist im plastischen Sinne wohl überhaupt nicht, nur mit den malerischen Mitteln der vollendeten Raumdarstellung möglich, und war somit dem XVII. Jahrhundert vorbehalten; mit dem Standpunkt der Negierung des überflüssigen Raumes, mit welcher Leonardo das XVI. Jahrhundert einleitete, waren die Grenzen der Darstellung nach der Tiefe hin zu eng gesteckt. Doch war schon das Erreichte übergroß, um von den Zeitgenossen voll aufgenommen zu werden. Die Wirkung war wohl sofort bedeutend; sie bestimmte das Schlachtbild und überhaupt die Reiterdarstellung des XVI. Jahrhunderts; zur vollen Entfaltung kam sie aber erst nachher und blieb über Rubens bis Delacroix lebendig. Das Unerhörte,

die Komposition auf schräg gegen die Bildfläche gestellte Reiterparallelen aufzubauen und eine solche figurenreiche Gruppenbildung an sich, ging über die Tendenzen des damaligen florentinischen Kunstkreises hinaus. Der junge Michelangelo traf in seinem Konkurrenzkarton das, was der Zeit nottat, und sein Triumph spiegelt sich noch in den Worten der Vasari und Cellini wieder. Die intensiv plastische Durchbildung der isolierten menschlichen Gestalt in allen möglichen Wendungen und Stellungen, nur lose nebeneinandergesetzt, erschien der gärenden Kunstrichtung angemessener, und Michelangelos Karton blieb das Ideal des Manierismus ein ganzes Jahrhundert hindurch.



Abb. 10. P. P. Rubens  
Kopie nach Leonardos Schlachtkarton  
Paris, Louvre

Wenn die Gesamtkomposition der Reiterschlacht des inneren Widerspruches zwischen Vorwurf und Darstellungsform nicht ganz Herr geworden ist, so bieten die einzelnen Bestandteile um so Vollkommeneres. Wir bemerken vorerst, daß in den vier Reitern die Kämpfervarianten der Sforza-Entwürfe zu gesteigertem Leben erwacht sind. Der Reiter links hat noch den zu Boden gestürzten, mit dem Schilde sich wehrenden Feind unter seinem Pferde. Die Stütze ist hier zur reinen Füllung geworden. Die beiden alten Krieger hinten zeigen das Motiv des über den Kopf erhobenen Armes in symmetrischer Verdoppelung. Die Pferde vorn mit ihren scharf geknickten Hinterbeinen wiederholen das gewaltige Motiv der zwei letzten Sforza-Entwürfe; nur ist hier alles noch freier und großartiger geworden. Es ist derselbe psychologische Vorgang, der sich bei Michelangelo einige Jahre später wiederholt: das vereitelte Grabmonument erhebt, anstatt in Marmor und Bronze gebildet, in vervielfachter, gesteigerter Form an die Wand gemalt.

Es sind zweifellos die zu kraftstrotzenden Formen und höchster Kampfeswut entwickelten Sforza-Reiter, die ihren Fahnenkampf liefern. Die Ähnlichkeiten sind groß, aber auch die Wandlungen nicht minder bedeutend. Die Tiere erscheinen schwerer, mächtiger, ohne den Zug ins Geschmeidige und ohne kalligraphisch geschwungene Linien; an die Stelle der antikisch nach der Schnauze zu sich verjüngenden kleinen klugen Köpfe sehen wir große eckige Formen mit wildfunkelnden Augen und breiten Mäulern. Die Reiter sind übergroß gebildet, damit sie dem Kampf der Rosse die Wage halten mögen.

Entscheidender jedoch sind die prinzipiellen Neuerungen in den Bewegungen der Rosse und der Reiter, und in ihrer Verbindung miteinander. Während die Bewegungen der Sforza-Entwürfe sich immer in der Ebene abspielten, sehen wir hier ein Heraus und Hinein, das dem neuen plastischen Prinzip entspricht. Die Glieder, sowohl der Menschen als der Tiere, drehen und winden sich, um aus der Fläche herauszukommen. Das Vor- und Hintereinanderschieben der Körper, auf welchem die Komposition der hl. Anna selbdritt aufgebaut war, wird nun auf die Gruppe Roß und Reiter angewendet. Das Pferd dreht den Kopf auf die eine, der Reiter beugt sich auf die andere Seite vor, durch die kontrastierende Richtung ihrer Bewegungen kommen sie hintereinander und erreichen das größtmögliche Tiefenvolumen. Aus der Flächenkomposition der Sforza-Entwürfe ist in der Malerei eine plastische Reitergruppe entstanden, die nicht nur Seitenansichten bietet, sondern auch von vorn betrachtet werden kann (Richter, pl. 52, 2). Diese plastische Lösung der Reitergruppe ist etwas prinzipiell Neues, nicht nur bei Leonardo sondern überhaupt. Es ist ein Motiv, das die größten Perspektiven öffnet; kein Wunder, daß Leonardo von nun an zähe daran festhält und es im überquellenden Reichtum seiner Phantasie hundertfach variiert.

Mit tiefer Erregung ist Leonardo an die Darstellung des Fahnenkampfes geschritten. Es galt die verlorene Mühe von 16 Mailänder Jahren einzubringen und das unglückselige Ende des Sforza-Denkmal wettzumachen, das ihm so viel Leid und Spott eingetragen hatte. Sein innerer Aufruhr, der sich im Karton so leidenschaftlich aussprach, spiegelt sich auch in einer Folge unabhängiger Skizzen wider. Seine Phantasie ist erfüllt von Pferden und Reitergestalten. Bald ist es ein wirrer, wütender Reiterkampf, den die hastige Feder hinwirft (Richter, pl. 55), bald eine mächtige Reiterreihe, die tobend zum Kampfe dahinsaut (Richter, pl. 57). Die Rosse recken und drehen sich, und ihre Formen schwellen ins Ungeheure. Wir sehen Neptun mit seinen schnaubenden Seepferden (Seidlitz, Tafel 58), in dessen ersichtlich dekorativer Fassung nichts von der inneren Glut verlorengegangen ist, oder den Drachenkampf, von packender Körperlichkeit, in fünf verschiedenen Ansichten gezeichnet (Abb. 15).

Auf diesem letzten Windsor-Blatte<sup>1)</sup> sehen wir außer den Drachenkämpfen eine Reihe von Pferdestudien, die diese Tiere mit kurzen Beinen, plumpen Hinterteilen, geschwollenen Hälsen in schlangenähnlichen Windungen zeigen, wahre Monstra, aber alle von furchtbar mächtigem Ausdruck. Es ist schon der Geist des Manierismus, der aus ihren Formen und Bewegungen spricht, doch ihre Deformationen und Verrenkungen beseelt und bewegt noch eine innere Kraft. Dem Manierismus wird das alles ererbtes Gut und formaler Selbstzweck.

In dieser Zeit, wo seine Phantasie von Pferdegestalten inkubiert erscheint, muß Leonardo den Hintergrund seiner 1482 stehen gelassenen Anbetung gemalt haben.

<sup>1)</sup> Das Blatt ist fälschlich in die Florentiner Jugendzeit des Meisters versetzt worden; es stammt sicher aus der Epoche um 1506.

Strzygowski<sup>1)</sup> hat das Späte im Hintergrund bemerkt, sonst aber das Bild unrichtig analysiert und ist dadurch auf falsche Fährte geraten. Er behauptet, die rechte Seite der Untermalung sei 1494 bis 1495 gemalt, die linke Seite, die Madonna und der Hintergrund im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts. Doch ist die figurale Komposition so evident einheitlich, hängt so enge mit der Galichon-Zeichnung zusammen, die Typen stimmen so genau mit den frühen Skizzen, daß das Ganze sicher aus einem Gusse und vor 1482 entstanden sein muß. Wenn Strzygowski meint, die Komposition sei freier als die des Abendmahls, so hat er gewissermaßen recht; die Entwicklungsrichtung war eben die vom Freien zum Strengen. Als Leonardo das Bild gegen Ende 1482 unvollendet stehen ließ, war es ungefähr in demselben Zustande, wie wir es heute sehen, nur die großen Pferdeköpfe links fehlten und der Hintergrund wird leer gewesen sein. Im Sinne des Kontraktes blieb das Bild bei den Mönchen, die es wohl verwahrten; Künstler bekamen es nicht zu sehen, und so wird es erklärlich, daß seine Wirkung auf die zeitgenössische Kunst ausblieb. Vierzehn Jahre lang warteten die Mönche geduldig, daß Leonardo zurückkehre und es fertig male; als er 1495 kurze Zeit in Florenz weilte<sup>2)</sup>, wird er die Angelegenheit gütlich beigelegt haben, denn im nächsten Jahre liefert Filippino das Ersatzbild, mit enger Anlehnung an die Komposition Leonardos, allerdings ohne Verständnis für das Entscheidende. Filippinos Hintergrund zeigt aber keinen einzigen Zug, der auf Leonardo deuten würde; auch ein Beweis, daß der Hintergrund eben nicht vorhanden war. Erst nach seiner Rückkehr nach Florenz, während der Arbeit an der Anghiari-Schlacht, dachte Leonardo daran, sein Bild zu vollenden. Er entwarf eine Zeichnung für den Hintergrund (Seidlitz, Tafel 12), die schon in ihrer Strichführung, besonders aber durch die gesteigerten Formen, auf diese späte Zeit weist. Er behält das Treppenmotiv der Galichon-Zeichnung bei, doch aus der quattrocentistisch leichten Säulenbogenhalle ist eine schwere antike Pfeilerhalle geworden. Das hingelagerte Kamel im Vordergrund mit seinen monstruös gewundenen Formen, ist aus demselben Geiste geboren wie die manierten Pferde des Windsor-Blattes (Abb. 15). Im Hintergrunde eine Gruppe von drei Reitern; sie zeigen in ganz entwickelter Form die kontrastierende Bewegung von Pferdekopf und Reiterkörper, was allein schon das späte Entstehungsdatum sicherstellt.

Leonardo untermalte dann auf dem Bilde im Sinne der Zeichnung den Hintergrund, gab aber die Idee einer regelrechten Vollendung bald auf, und die halbleere Holztafel wird zum Tummelplatz seiner Pferdephantasien. Überallhin wirft er sie; gleich an dem Rande der Figurenkomposition links erhebt sich ein Reiter, und der kolossale Kopf seines Pferdes, in der charakteristischen Spätform, erdrückt alles um ihn her. Und weiter oben, links und rechts, überall Pferde; außer der schon in der Zeichnung angegebenen, hier weiterentwickelten Kampfszene meist statuenhaft ruhig stehend, vielleicht Erinnerungen an den schreitenden Typus der Sforza-Entwürfe, vielleicht Keime neuer Denkmalsgedanken.

Denn um dieselbe Zeit, gegen 1506, ist Leonardo der Aufgabe des Trivulzio-Denkmales nahegetreten. Wie schon erwähnt, besitzen wir seinen eigenhändigen ausführlichen Kostenvoranschlag<sup>3)</sup> zu diesem Werk, und die genauen Daten und Maßangaben dieses

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 159 ff.

<sup>2)</sup> Wenn Seidlitz die betreffende Vasari-Notiz im Leben Cronacas damit zu entkräften sucht, daß Vasari in der Vita des Leonardo diesen nicht unter den Beratern nennt, so beruht das nur auf einer falschen Lesung der letztgenannten Stelle.

<sup>3)</sup> Richter II, Nr. 725.

Schriftstücks erlauben uns den Entwurf in aller Klarheit zu rekonstruieren. Es war ein mächtiger offener Unterbau geplant, mit acht Säulen, sechs Kandelaberhaltern, mit dem Sarkophag und der daraufliegenden Marmorstatue des Toten in der Mitte. Auf dem Gesims sollten acht Figuren angebracht werden, hinter denen sich ein zweites schmäleres Stockwerk erhob, ebenfalls mit Gesims und acht Säulen, als der eigentliche Sockel der das Ganze bekrönenden lebensgroßen Reiterstatue in Bronze.

Diesen Daten entspricht unter den erhaltenen Skizzen Leonardos nur eine einzige, die aber mit aller erwünschten Genauigkeit. Die Federzeichnung (Abb. 11, rechts) stellt das geplante Monument in der Vorderansicht dar. Wir ersehen aus ihr,

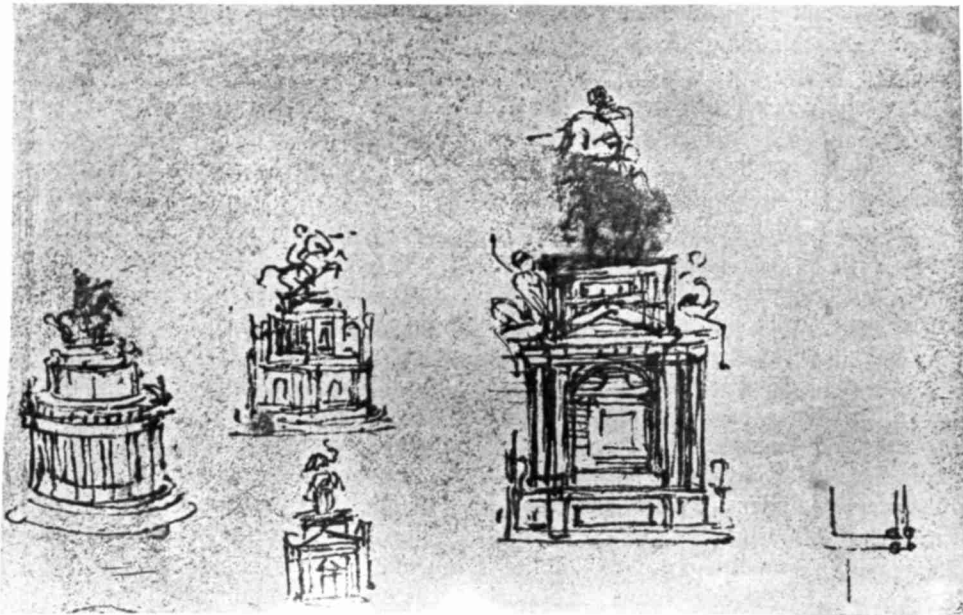


Abb. 11. Leonardo  
Entwürfe zum Trivulzio-Denkmal. Federzeichnung  
Windsor

daß die acht Säulen des Unterbaues zu je zweien an die vier Ecken kommen sollten, während die kleinen Säulen des oberen Stockwerks sich zu vieren an die beiden Langseiten verteilen. Die kleine Grundrißskizze daneben soll die Säulenstellung einer Ecke erklären. Auch sehen wir, daß die sechs Kandelaber unten, sowie die oben auf dem Gesims sitzenden acht Figuren, ebenfalls an die beiden Langseiten verteilt werden sollten. Die Bekrönung bildet, trotz des verunstaltenden Fleckes klar erkennbar, ein sich aufbäumendes Roß mit stark seitwärts gebogenem Kopfe, die Hinterbeine infolge der Unteransicht bis über die Knie vom Sockel verdeckt; darauf eine mit dem Stabe nach links weisende Reiterfigur.

Auf demselben Skizzenblatte sind noch drei kleinere Entwürfe zum Denkmal vorhanden. Ganz links einer mit rundem Unterbau, das Roß auf allen vieren ruhig stehend, wohl der erste Einfall des Künstlers. Rechts daneben, unten, eine ganz flüchtige winzige Skizze, vielleicht eine Rückansicht darstellend. Darüber eine größere Seitenansicht, schon mit dem frei sich aufbäumenden Rosse, die kontrastierende Be-



wegung von Pferdekopf und Reiterkörper bei aller Flüchtigkeit scharf markiert. Da diese drei Skizzen den Gedanken noch ganz unausgegoren zeigen, die oben besprochene vierte Variante dagegen den ganzen Aufbau in seiner endgültigen Form zeigt und dem Kostenvoranschlag in allen Einzelheiten entspricht, so können wir annehmen, daß Leonardo auf diesem einzigen kleinen Blatte mit der Disposition ins reine gekommen ist.

Nur eine kleine Skizze noch (Abb. 2 links unten) — wenn bei ihrer Flüchtigkeit ein Urteil überhaupt erlaubt ist — kann mit den drei früheren gleichzeitig entstanden sein und auf das Trivulzio-Denkmal bezogen werden. Sie zeigt einen dreiteiligen triumphbogenartigen Unterbau und ein sich bäumendes Roß als Bekrönung. Da aber die übrigen Skizzen dieses Blattes viel früher entstanden und zum Sforza-Denkmal gehörig sind, müßte diese kleine Skizze erst nachträglich auf das alte Blatt hingesetzt worden sein. Ob dem so ist, kann nur vor dem in Windsor liegenden Original entschieden werden. Daß die übrigen Skizzen dieses Blattes, die wir beim Sforza-Denkmal besprochen, auch wirklich zu diesem gehören, kann jetzt außer durch die in der Ebene ausgebreitete Komposition usw. mit neuen Gründen erhärtet werden. Diese Skizzen und überhaupt die damit zusammenhängende ganze Serie zeigen ein Verhältnis zwischen Reiterstandbild und Sockel, das nur bei kolossalen Dimensionen der Statue möglich ist. Wir kennen die Maße des Sforza-Denkmal, dessen kolossales Reiterstandbild ohne Sockel eine Höhe von etwa  $7\frac{1}{2}$  m erreichen sollte, während die Trivulzio-Statue nur in einfacher Lebensgröße beabsichtigt war. Infolgedessen wetteifert in den Sforza-Entwürfen die mächtige Reiterstatue mit der Masse des Sockels, im Trivulzio-Denkmal dagegen erscheint sie nur als leichte Bekrönung des großen Unterbaues. Im Falle der obenerwähnten Skizzen (Abb. 2) sind die kolossal gedachten Dimensionen der Reiterstatue auch aus ihrem Verhältnis zu dem untenliegenden Sarkophag ablesbar. Wäre die Reiterstatue nur lebensgroß gemeint, dann würde die liegende Grabfigur auf  $\frac{1}{3}$  Lebensgröße kommen, was natürlich ausgeschlossen ist. Da alle übrigen von uns als Sforza-Entwürfe angesprochenen Zeichnungen entweder dasselbe Verhältnis zwischen Standbild und Sockel variieren oder, wo der Sockel nicht angegeben, sonst mit diesen Skizzen unlösbar verknüpft sind, genügt dieser einzige Beweis, um ihre von Müller-Walde versuchte späte Datierung und Vermengung mit dem Trivulzio-Denkmal endgültig abzulehnen.

Auf Grund des detaillierten Kostenvoranschlages und des dazugehörigen Skizzenblattes (Abb. 11) ist die Form des geplanten Trivulzio-Denkmal unzweideutig klargelegt. Der Unterbau ist sogar bis in die kleinsten Details umschrieben, bei der bekrönenden Reiterstatue dagegen läßt die Beschreibung und auch die flüchtige Skizze manches offen. Nur so viel ist sicher, daß im Gegensatz zum unterstützten Pferde des Sforza-Denkmal ein frei sich aufbäumendes geplant war, und daß die kontrastierende Bewegung von Pferdekopf und Reiterkörper, das späte Lieblingsmotiv Leonardos, in der Anghiari-Schlacht ausgebildet, auf dem Hintergrunde der Anbetung und in freien Skizzen vielfach variiert, nunmehr auch in der Plastik angewendet werden sollte. Schon der Umstand, daß Leonardo seine Skizze in der Vorderansicht gezeichnet hat, deutet nach dieser Richtung; er will eben eine Roß-und-Reiter-Gruppe bilden, die von allen Seiten, auch von vorn, ein ausreichendes Bild bieten soll.

Mit dem besprochenen Skizzenblatt (Abb. 11) in engem Zusammenhang steht ein anderes, ebenfalls in Windsor, auf dessen Zugehörigkeit Müller-Walde hingewiesen hat (Abb. 12)<sup>1)</sup>. Wenn es auch keine vollständigen Entwürfe des Trivulzio-Denkmal

<sup>1)</sup> Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1897, S. 133 und 134.



enthält, bietet es um so wertvollere Aufklärungen über dessen Details. Wir sehen darin in der Mitte nach unten zu Bewegungsstudien zu kauern Figuren, die den auf dem Gesims sitzenden Gestalten der letzten Trivulzio-Skizze vollkommen entsprechen, und die darunter gesetzte Notiz: »Fanne un piccolo di cera lungo un dito« deutet mit Sicherheit dahin, daß die Arbeit am Trivulzio-Denkmal bis zum kleinen Wachsmodell gediehen war. Doch sind auf demselben Blatte noch andere Skizzen vorhanden, die wahrscheinlich mit dem Trivulzio-Denkmal zusammenhängen. So ganz links, unten ein von vorn gesehenes Roß, das auf gestreckten Hinterbeinen sich

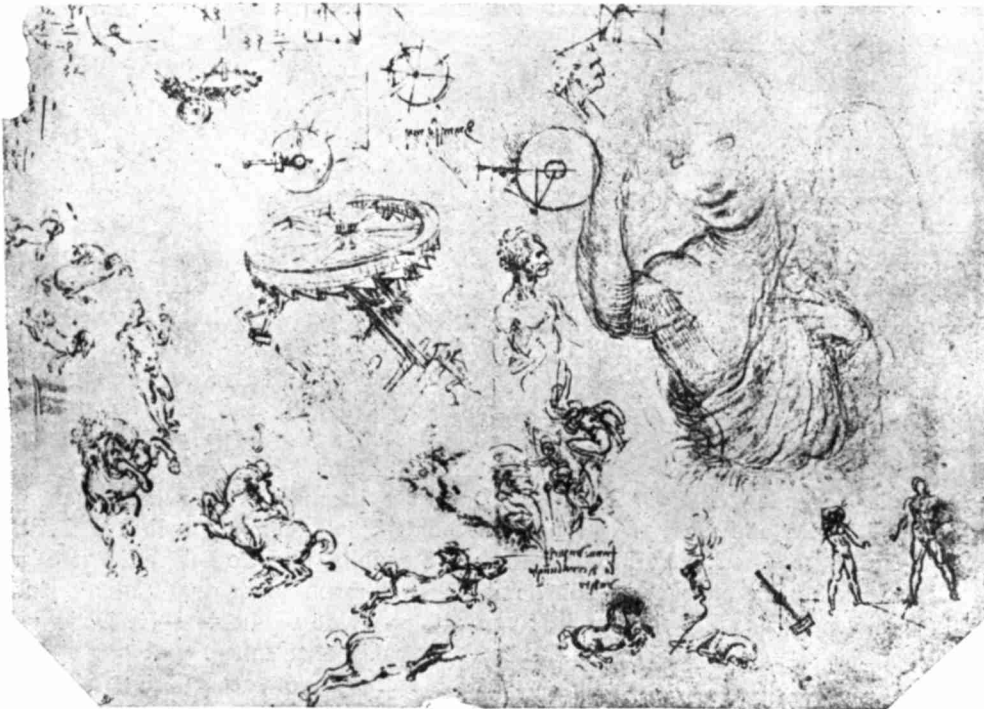


Abb. 12. Leonardo  
Skizzen zum Trivulzio-Denkmal und anderes. Federzeichnung  
Windsor

aufbäumt. Das Pferd, in starker Untersicht gezeichnet, den Kopf wild seitwärts gebogen, erinnert an die endgültige Trivulzio-Skizze. Das Motiv der gestreckten Hinterfüße trat bei Leonardo zum erstenmal in einer bisher nicht erwähnten Sforza-Studie auf (Koll. Lord Pembroke, Wilton House, Handzeichnungswerk I, Nr. 2), blieb aber damals ohne weitere Konsequenzen. Später wendete er es in Zeichnungen von Tieren an, die in vollem Galopp schwere Kriegsinstrumente ziehen. Auch im Reiterzweikampf des Hintergrundes der Anbetung erblicken wir rechts diese Haltung. Als nun Leonardo auf dem Trivulzio-Denkmal ein frei sich bäumendes Roß anbringen wollte, scheint er erwogen zu haben, ob das schwere statische Problem sich bei gestreckten Hinterbeinen nicht leichter lösen ließe. Er hat auch für die innere Eisenkonstruktion dieser Lösung Pläne entworfen (Richter II, S. 13). Der Meister, der nachher als erster ein großes Bronzestandbild mit stützenlos springendem Pferde fertigbrachte — Pietro Tacca in der Madrider



LEONARDO

STUDIENMODELL ZUM TRIVULZIODENKMAL. BRONZE.

BUDAPEST, MUSEUM FÜR BILDENDE KUNST



Reiterstatue Philipps IV. —, wendete auch gestreckte Hinterfüße an. Leonardo wird aber doch zum ursprünglichen Motiv der scharf geknickten Hinterbeine zurückgekehrt sein, wie es auf der kleineren Trivulzio-Skizze in Seitenansicht angegeben ist <sup>1)</sup>. Dafür sprach außer dem klareren Ausdruck mächtiger Kraftentfaltung die geschlossenere Form. Neben dem Rosse mit gestreckten Hinterbeinen sehen wir rechts auch die andere Variante mit kräftig bewegtem kämpfenden Reiter, die kontrastierenden Bewegungsrichtungen scharf ausgeprägt, Roß und Reiter zu einer festgefügt Gruppe zusammengeballt (Abb. 12).

Das weitere Schicksal des Trivulzio-Denkmal ist in Dunkel gehüllt. Es ist möglich, daß Leonardo 1506 eben wegen dieser Arbeit nach Mailand berufen wurde und dort längere Zeit damit beschäftigt war. Ob er nach den Wachsmoellen auch Hand ans große Modell gelegt hat, ist uns nicht überliefert; zu seiner Ausführung in Bronze ist es sicher nicht gekommen.

#### IV

Das Museum für bildende Kunst in Budapest hat im Frühjahr 1914 eine reiche Sammlung von Bronzestatuetten erworben, die der ungarische Bildhauer Stephan Ferenczy, ein Schüler Canovas und Thorwaldsens, 1818 bis 1824 in Rom zusammengebracht hat. Die Sammlung enthält erstklassige Werke der italienischen Bronzeplastik des XV. und XVI. Jahrhunderts, darunter eine Reiterstatuette, die schon auf den ersten Blick enge Beziehungen zu Leonardo verrät (s. die Lichtdrucktafeln).

Die Statuette stellt einen frei sich aufbäumenden Hengst von mächtigen Formen mit breit auseinandergespreizten, scharf geknickten Hinterbeinen dar. Der Reiter in enganliegendem, nur skizzenhaft angedeutetem Rock und mit Drachenhelm, streckt mit der Linken einen Schild vor, während er in der etwas zurückgebogenen Rechten ein (fehlendes) Schwert gehalten zu haben scheint. Er beugt sich mit dem Schilde nach links vorwärts, während das Roß den Kopf nach der entgegengesetzten Seite wendet. Infolge dieser kontrastierenden Bewegungen bietet die Gruppe von allen Seiten, auch von vorn und von hinten, abwechslungsreiche Ansichten. Die Statuette mißt in der Höhe 23,5 cm. Der Guß ist dünn und leicht, mit unverarbeiteten kleinen Gußfehlern, auch die Gußlöcher sind offen gelassen. Der Schweif ist besonders eingesetzt. Die alte künstliche grüne Patina ist, wie schon im Quattrocento üblich, durch Farbauftrag hergestellt; ursprünglich war eine schwarze Lackpatina darunter. Die Erhaltung ist gut, nur der rechte Fuß des Reiters war gebrochen und noch in alter Zeit etwas verkürzt und verbogen angesetzt.

Die Gruppe weist sowohl in den Formen als in der Komposition die größte Verwandtschaft mit Leonardos letztem Reitertypus auf. Ein flüchtiger Blick auf die Anghiari-Schlacht, auf den Reiterzweikampf im Hintergrunde der Anbetung und auf die Trivulzio-Studien genügt, um klarzulegen, daß die Statuette in diesen Kreis gehört. Dem Thema nach stimmt sie genau mit dem Reiter links im Anbetungszweikampfe, der ebenfalls mit Schild und Schwert bewaffnet kämpft; im Aufbau steht sie der zuletzt erwähnten Trivulzio-Studie, dem kämpfenden Mann auf sich bäumendem Rosse (Abb. 12), am nächsten.

<sup>1)</sup> Ob auf der letzten Trivulzio-Skizze in Vorderansicht das Pferd mit geknickten oder gestreckten Hinterbeinen gemeint war, läßt sich nicht ausmachen, da die betreffenden Partien vom Sockel verdeckt erscheinen.

Das Pferd weist alle charakteristischen Merkmale der Leonardoschen Spätform auf. Der große eckige Kopf mit dem geöffneten Maule und dem fast menschlichen Ausdruck, die kurzen Vorderfüße, der schlangenartig gewundene, geschwollene, übergroße Hals, der mächtige Körper mit seinen Hebungen und Senkungen, die scharf geknickten Hinterbeine sind hier in demselben Sinne gegeben wie in den genannten Werken und Skizzen Leonardos. Ganz überraschend wirkt die Identität, wenn wir das Pferd ohne Reiter (Abb. 13) von derselben Ansicht betrachten, aus welcher Leonardo sein Pferd auf einem schon genannten Windsor-Blatte (Abb. 15, links das dritte von unten) gezeichnet hat. Eine solche Übereinstimmung in den Formen, in der Bewegung, im Geiste und auch in den manierierten Übertreibungen ist zwischen Werken verschiedener Hand kaum denkbar. Auch die übrigen Skizzen desselben Blattes bekräftigen den Zusammenhang.

Ähnlich steht es mit der separat modellierten und gegossenen Reiterfigur. Das Gesicht, obwohl in kleinen Dimensionen nur leicht skizziert, ist von ernstem, energischem Ausdruck erfüllt und weist die nächste Blutsverwandtschaft mit den Typen der Anghiari-Schlacht auf. Der stark eingezogene Bauch in seiner kühnen Modellierung ist auch ein Leonardosches Lieblingsmotiv, sowohl in der Anghiari-Schlacht wie in den sich daran anschließenden Zeichnungen oft angewendet (Abb. Seidlitz II, S. 68 und Tafel 57 links). Die Haltung und Bildung der Beine und Füße — natürlich mit Ausnahme des falsch angesetzten rechten Fußes — stimmt genau mit denen auf der Anghiari-Schlacht überein. Das schöne Motiv des Drachenhelmes reicht bis in die Jugend Leonardos zurück; er hat es aber auch im Fresko der Anghiari-Schlacht<sup>1)</sup> an dem hinteren Reiter rechts verwendet, wie aus einer Zeichnung in den Uffizien (Phot. Philpot. Nr. 732) und einer Plakette des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1899, S. 112) ersichtlich ist.

Es ist wohl überflüssig, die Liste der Detailübereinstimmungen länger fortzusetzen. Sie würde ja nichts beweisen, wenn die Statuette ein willkürliches Konglomerat leonardesker Details wäre, die etwa ein Epigone aus Zeichnungen des Meisters zusammenklaut, oder eine verdünnte Nachahmung, wie die Bilder der Mailänder Leonardo-Schüler. Das Entscheidende ist eben, daß wir hier eine selbständige Schöpfung vor uns haben, in welcher die alten Motive weitergebildet, der neuen Aufgabe angepaßt, von innen heraus in eine vollkommene Einheit verschmolzen erscheinen und die daher nur vom Meister selbst stammen kann.

Die Gruppe ist nicht einfach aus der Anghiari-Schlacht oder dem Hintergrunde der Anbetung herausgenommen, sie ist die neue Lösung einer Aufgabe, die erst durch das Trivulzio-Denkmal gestellt wurde und nur in Plastik gestellt werden konnte. Es galt ein sich frei aufbäumendes Roß mit Reiter in Bronze darzustellen, so wie wir es auf den Trivulzio-Skizzen flüchtig angedeutet sahen. Das gewagte statische Problem ist es, das die hauptsächlichsten Veränderungen und Weiterbildungen der bekannten Motive bedingt. Ein Gleichgewicht war nur dann zu erreichen, wenn der Schwerpunkt der Gruppe genau in die Linie fiel, die die beiden Stützpunkte, d. s. die Hufe der Hinterbeine, verbindet. Vor allem mußte daher das Roß, um den Schwerpunkt weiter nach hinten zu bringen, steiler aufgerichtet werden. Dann wurden die Hinterbeine so scharf geknickt, daß die Unterfüße in eine horizontale Lage kamen. Der Hinterkörper wurde dadurch gesenkt und der Schwerpunkt zurückgeschoben. Auch für das Auge ist der Eindruck dieser Stellung höchst beruhigend, ganz so, als ob

<sup>1)</sup> Auf dem Karton hat der Kopf — nach der Rubens-Zeichnung zu urteilen — nur eine turbanartige Bedeckung getragen.



Abb. 13. Leonardo  
Studienmodell zum Trivulzio-Denkmal  
(Das Pferd ohne den Reiter)

der Pferdekörper auf der breiten Basis der horizontalen Unterfüße aufliegen würde. Demselben Zweck dient dann das weite Ausstreizen der Hinterbeine, wie sie auf Zeichnungen nie vorkam, da die Notwendigkeit sich eben erst in der plastischen Ausführung ergab. Durch das Spreizen kommt der Hinterkörper näher zum Boden, der Schwerpunkt rückt wieder etwas zurück und gewinnt auch in der Breite an Spiel-



raum. Durch diese wohldurchdachten Veränderungen erschien es nun möglich, das freie Aufbäumen des Rosses — mit Zuhilfenahme der natürlich unvermeidlichen inneren Eisenkonstruktion — auch im großen durchzuführen.

Neben der Lösung der rein technischen Fragen war der Künstler daraut bedacht, den Eindruck vollkommenen Gleichgewichtes auch für das Auge herzustellen. Er komponiert seine Gruppe in ein übereck gestelltes Parallelogramm, und zwar so, daß die Diagonale des Vierecks von Pferdekopf auf Pferdehuf in streng vertikaler Richtung läuft. Dadurch ist die Komposition in zwei gleiche Dreiecke geteilt, die sich die Wage halten, und die streng vertikale Achse — die Zunge der Wage — beruhigt das Auge darüber, daß der Schwerpunkt der Gruppe genau zwischen die Stützpunkte fällt. Dieses sichtbare Gleichgewicht hat Leonardo auf einer kleinen Federskizze veranschaulicht (Richter, pl. 30), wo der Reiter ebenfalls mit Schwert und Schild dargestellt ist, und die — nach der Technik zu urteilen aus früherer Zeit stammend — als erster Keim dieses Gedankens zu betrachten ist. Der erstrebte Eindruck vollkommenen Gleichgewichtes war wohl der Hauptgrund, weshalb Leonardo die Variante mit gestrecktem Hinterbeine verwarf. Diese letztere Lösung hat immer etwas beunruhigend Schwebendes, was dem Geiste des XVII. Jahrhunderts entsprach, dem Empfinden der Hochrenaissance jedoch vollkommen fremd war.

In der Anghiari-Schlacht, im Reiterzweikampf der Anbetung und in den Zeichnungen werden Roß und Reiter zu einer einheitlichen Masse zusammengeballt; das Loslösen und Klarlegen der Einzelteile wird durch Farbenunterschiede, Konturen und Lichtverteilung besorgt. Im einfarbigen plastischen Material, wo diese Hilfsmittel fehlen oder nicht ausreichen, würde das Zusammenhalten der Massen zur Undeutlichkeit geführt haben; der Künstler hat auch aus diesem Umstande die nötigen Konsequenzen gezogen. Er schwächt das Vorwärtsbeugen des Reiters ab, isoliert dadurch seine Figur und erreicht, daß ihre Konturen sich frei abheben. Doch sollte andererseits durch Verknüpfung der in sich selbständigen Teile — die typische Renaissancekomposition im Gegensatz zur optischen Einheit des Barocks (Bernini, Mocchi) — auch die Einheit der Gruppe gewahrt werden. Die Figur, wie bei Leonardo mit Ausnahme der Anghiari-Schlacht überall, in normaler Größe gebildet, ordnet sich durch Beugen des Oberkörpers in das Kompositionsviereck ein und wird durch die Diagonale der beiden Arme mit der Masse des Pferdekörpers verbunden. Eine weitere formale Verknüpfung wird durch den Pferdeschweif erreicht, der die Masse des Reiteroberkörpers in derselben nach vorn geschwungenen Form, aber in kleinerem Maßstabe, wiederholt, eine kompositionelle Abstufung, die an das Schema Bramantes erinnert. Die Bildung des Schweißes war auch durch andere Rücksichten bedingt: die energische Zickzacklinie der Hinterbeine, die Basis des ganzen Aufbaues, klingt in seiner flammenartigen Form frei aus; er ergänzt nebenbei auch das Viereck der Komposition. Diese dreifach bedingte Form kommt in den Zeichnungen nie vor, sie scheint erst am fertigen Modell eigens erfunden, das Stück dann besonders gegossen und eingesetzt worden zu sein. Die kontrastierende Bewegung von Pferdekopf und Reiterfigur ist nicht in der übertriebenen Form des Anbetungszweikampfes und mancher Skizzen gegeben; das Gleichgewicht der sitzenden Figur legte dem Plastiker gewisse Schranken auf. Doch ist dieser Kontrast noch immer energisch genug, um der Gruppe den Eindruck voller Körperlichkeit zu geben und eine — in Reiterstatuen wohl noch nie versuchte — Möglichkeit ausreichender Vorder- und Rückansichten zu gestatten (Abb. 14).

Die Auffassung der Gruppe steht im vollkommenen Einklang mit der Komposition. In den Reiterkämpfen nur Bestandteil einer größeren Einheit, wird das Motiv



Abb. 14. Leonardo  
Studienmodell zum Trivulzio-Denkmal  
Vorderansicht

hier formal wie inhaltlich als selbständiges Ganzes gefaßt. In den gemalten Kämpfen ist das Roß in Bewegung, hier in einem flüchtigen Moment der Ruhe dargestellt. Von dem unsichtbaren Feinde erschreckt, bäumt es sich auf, so hoch, wie es sich auf den Hinterbeinen halten kann. Es ist nicht mehr das springende Pferd des Sforza-Denkmal, das einer Stütze bedarf, auch nicht das auf den Feind sich stürzende der ge-

malten Kämpfe; es ist der steil sich bäumende Hengst in der dramatisch kurzen Minute des Gleichgewichtes. Sein Schrecken ist aber nicht nur durch das Bäumen in die Höhe ausgedrückt; er wendet sich vom links gedachten Feinde auch seitwärts ab. Das Motiv des Seitwärtsweichens im Vorderkörper wird durch die in demselben Sinne geführte Bewegung der Hinterbeine verstärkt. Das erschrockene Pferd schlägt mit dem rechten Hinterfuß seitwärts aus und sucht sich an einem Felsenstück zu stützen. Wieder ein neues Motiv, welches wir in den Zeichnungen umsonst suchen, da es sich erst im organischen Wachsen der neuen Idee ergab. Es wird dadurch auch das ungewöhnliche Auseinanderspreizen der Hinterbeine psychologisch motiviert. Die ganze Last scheint jetzt auf dem einen linken Hinterfuß zu ruhen; durch das Motiv des einen Standbeines und durch die doppelte Richtung der vorangegangenen Bewegung ist der Eindruck des Dramatisch-Momentanen gewonnen.

Ist das Pferd als Träger jähren Schreckens gebildet, so drückt die entgegengesetzte Bewegung des Reiters unbeirrten Mut aus. Er wendet sich trotzig dem Feinde zu, hält ihm mit der Linken den Schild zur Abwehr entgegen; in der Rechten war schon das gezückte Schwert bereit. Die kraftvoll sich windende Linie seines formreichen Körpers, durch die ausgestreckten Arme noch verlängert, gibt seiner aktiven Energie die sichtbare Form und wiegt die dumpfere Masse des Pferdekörpers voll auf. Die gegensätzliche Bewegung von Pferdekopf und Reiterkörper wurde hier innerster Ausdruck; der tierische Schrecken dient menschlicher Kraft zur Folie. Die Gegensätze von Leiden und Wollen sind zu einer hohen Einheit verbunden, und in dem Ganzen dringt der Wille siegreich durch.

Daß diese Erfindung, die in allen Details mit Leonardos Spätwerken übereinstimmt, eine organische Um- und Weiterbildung der älteren Ideen zeigt, im strengen Rahmen eines Vierecks solch unerschöpflichen Reichtum formaler und geistiger Motive zusammendrängt und dabei keinen einzigen fremden Zug aufweist, nur vom Meister selbst herrühren kann, darüber wird wohl kein Zweifel möglich sein. Es fragt sich noch, ob sie wirklich ein Studienmodell zum Trivulzio-Denkmal darstellt.

Ein einziger Umstand berechtigt da scheinbar zum Zweifel. Auf den Trivulzio-Skizzen ist der Reiter — bei aller Flüchtigkeit klar erkennbar — mit dem Marschallstab dargestellt; es war also ursprünglich eine Porträtstatue geplant. Doch schließt das keineswegs aus, daß Leonardo später, in den Studienmodellen, diese Absicht fallen gelassen und sich zu einer freien Reiterdarstellung entschlossen hat. Schon Verrocchio hat ja in seinem Colleoni auf die Porträtmäßigkeit verzichtet, die von der Höhe herab ohnehin fast verlorengeht, und wir sahen, daß sich Leonardos Sforza-Entwürfe, trotz der ausdrücklichen Bestellung: »suvi il duca Francesco armato« zu unpersönlichen Kampfdarstellungen entwickelten. Hier, wo auf mächtigem Unterbau eine verhältnismäßig kleine Bekrönung geplant war, konnte er um so berechtigter dem natürlichen Hange seiner Phantasie folgen. Die liegende Grabfigur trug ja selbstverständlich die Züge des Toten; er mochte sie hoch oben nicht noch einmal wirkungslos wiederholen. Ob dann der Besteller diese Lösung annehmbar fand oder nicht, tut nichts zur Sache. Der Wortlaut des Kostenvoranschlages spricht bei der liegenden Figur von der »figura del morto«, bei der Reiterstatue dagegen nur von »un corsiere coll' uomo sopra«. Somit ist nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Wahrscheinlichkeit einer solchen Lösung erwiesen.

Wenn wir nun dazunehmen, daß unsere Statuette erst nach dem Schlachtbilde entstanden sein kann, daß Leonardo sich damals erweislich mit dem Trivulzio-Denkmal beschäftigt hat und dasselbe sicher bis zum kleinen Wachsmo-  
dell gedeihen ließ, daß



Abb. 15. Leonardo  
Pferdestudien und Entwürfe für einen Drachenkampf. Federzeichnung  
Windsor

das Motiv des frei sich aufbäumenden Pferdes schon auf den flüchtigen Trivulzio-Skizzen deutlich zu erkennen ist und unsere Statuette eben dieses Motiv statisch und formal einer vollkommenen Lösung zuführt, so folgt fast zwingend der Schluß, daß in ihr ein Studienmodell zum Trivulzio-Denkmal erhalten blieb.

Das wird auch durch die Ausführung der Bronze bekräftigt. Die Modellierung ist die einer eindringlichen Studie; Formen und Ausdruck vollkommen klargelegt, auf alle kleinlichen Details dagegen verzichtet. Die Äderchen am Pferdekörper, die der Ziseleur sonst so sauber herausarbeitet, sucht man vergebens; mit um so mehr Wucht sind die Hauptformen herausgeholt. Selbst der Drachenhelm, der so verführerisch zum Detaillieren einlädt, ist frei und leicht hingestellt und auf die wirkungsvolle Silhouette hin behandelt. Bei der meisterhaften, durchweg einheitlichen Modellierung ein Vernachlässigen aller Äußerlichkeiten, die Gußlöcher offen gelassen, der Schweifeinsatz nicht vermacht; keine kleinliche Sauberkeit, wie bei den zum Verkauf bestimmten Stücken; ein Künstlermodell, anstatt des zerbrechlichen Waxes in Bronze gegossen, zu eigenem Studium und eigener Freude dienend.

Die wunderbare Freiheit und Sicherheit des Modellierens beweist ferner, daß wir hier keine Kopie oder Nachbildung des Leonardoschen Modells vor uns haben, sondern zweifellos ein Original. Das bezieht sich natürlich nur auf das Wachsmo-  
dell; ob die mechanische Arbeit des Ausgießens durch Leonardo selbst oder durch irgendeinen Bronzegießer bewerkstelligt worden ist, kann nicht festgestellt werden und hat auch weiter keine Bedeutung. Der Guß als solcher hat kleine technische Mängel, kann aber künstlerisch vollkommen genannt werden, da er alle Feinheiten des Wachsmodells zum Ausdruck bringt.

Die Statuette muß seinerzeit bekannt und berühmt gewesen sein. Raffael benutzte sie zum göttlichen Reiter in seinem Heliodor, und Fra Bartolommeo hat sie in der in Weimar liegenden Kreidezeichnung aus der Erinnerung abgebildet<sup>1)</sup>. Selbst Stradanus noch versinnbildlicht die Skulptur mit dem sich aufbäumenden Pferde Leonardos.

In des Meisters Entwicklung bedeutet sie den Abschluß 25jährigen Ringens mit dem Problem. Aus der Flachkomposition des Sforza-Denkmal's entwickelte sich die überreiche plastisch empfundene Gruppe der Reiterschlacht, und aus dieser löst sich wieder die einzelne Roß- und Reiter-Gruppe los, in sich beschlossener, plastisch rund, die inneren Widersprüche des Vorwurfs vollkommen ausgleichend.

Von dieser Gruppe aus übersehen wir die ganze Entwicklung Leonardos, die von der Plastik zur Malerei, von der Malerei zur Plastik geht, und unbehindert vom Material ihre ureigensten Gesetze verfolgt, die konsequenteste und selbständigste Entwicklung, die die Renaissance gesehen. Die Statuette bedeutet einen Höhepunkt in des Meisters Schaffen; die quattrocentistische Liebe zum Kleinkram, die selbst in der Reiterschlacht noch fühlbar war, vollkommen abstreifend, nur die struktiven Formen detaillierend, drückt sie in streng gesetzlicher Form ein ideales Gleichgewicht materieller und geistiger Kräfte aus. In diesem Sinne ist sie eine Ergänzung unserer Idee von der Hochrenaissance. Aber auch losgelöst von individueller und zeitlicher Bedeutung ist sie für uns lehrreich als eine vollkommene Lösung des Problems der freistehenden Reiterstatue.

<sup>1)</sup> Fritz Knapp, Fra Bartolommeo della Porta, Halle a. d. S. 1903, S. 197.

