



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Leonardos Burlington House-Karton und
seine Rezeptionsgeschichte“

verfasst von / submitted by

Andrea Ottermayer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
1. Typologie der Anna Selbdritt	4
2. Leonardos Beschäftigung mit dem Thema der Anna Selbdritt	6
Novellara und Vasari als schriftliche Quelle	7
Zwei Studien zum Thema der Anna Selbdritt mit Lamm	11
Das Gemälde der Anna Selbdritt im Louvre, Paris	12
3. Der Burlington House-Karton	15
Vorausgehende Einzelstudien	19
Das prominente Studienblatt aus dem British Museum, London	20
Zur Frage der Datierung	23
Leonardo und die Antike	26
4. Leonardo - Michelangelo - Raffael - gemeinsame Jahre in Florenz	29
Michelangelo	30
Raffael	33
5. Rezeption des Burlington House-Kartons in Italien im 16. Jahrhundert	34
Francesco Melzi	35
Girolamo Figino	39
Bernardino Luini	40
6. Rezeption flämischer Meister des 16. Jahrhunderts	43
Zwei Leonardeske Meister	44
Michiel Coxcie als Zitatkünstler	46
7. Rezeption durch anonyme Künstler	
Zeichnungen	47
Gemälde	49
8. Leonardos Karton in England	51
8.1. Royal Academy of Arts, London	
Die Geschichte der Royal Academy	53
Joshua Reynolds - Diskurse 1769-1790	55
Johann Heinrich Füssli - Vorlesungen zur Malerei 1801-1823	57
Die Kopie des Letzten Abendmahls aus dem Leonardo-Kreis	59
8.2. Leonardos Stellung in England 17. - 19. Jahrhundert	60
Die Sammlung von Zeichnungen in der Royal Library, Windsor	63
8.3. Die Royal Academy trennt sich vom Burlington House-Karton	64
8.4. National Gallery, London	66

	Seite
9. Jenny Saville - eine Rezeption im England des 21. Jahrhunderts	67
Zusammenfassung	71
Literaturverzeichnis	73
Abbildungsnachweis	80
Abbildungen	83
Abstract	123

Einleitung

Leonardo da Vinci (1452-1519) - Maler, Bildhauer, Wissenschaftler, Erfinder, Dichter und Denker, wurde bereits zu seinen Lebzeiten als göttlicher Maler bezeichnet, seine Universalität und sein Erfindungsreichtum wurden ebenso bewundernd kommentiert.¹ Nicht einmal Vasari konnte ahnen, als er 1568 schrieb: "[...]e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non sole nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto più ne' posteri dopo la morte sua"², dass seine Worte auch noch nach fünfhundert Jahren Gültigkeit haben, weiter haben werden. Hand in Hand mit der Anerkennung und Wertschätzung seines künstlerischen Œuvres von Zeitgenossen, nahm auch die intensive Rezeptionsgeschichte so mancher Werke Leonardos - im Besonderen des Letzten Abendmahls und der Mona Lisa - ihren Anfang und kann wohl auch im 21. Jahrhundert nicht als abgeschlossen gelten. In dieser Arbeit wird die Rezeptionsgeschichte des einzig überlieferten Kartons von Leonardo dargestellt, des Kartons der Anna Selbdritt mit Johannesknaben, des sogenannten Burlington House-Kartons, der sich heute in der National Gallery/London befindet, wo er in einem eigenen kleinen Schauraum zu sehen ist und den Carmen Bambach als *"possibly the most beautiful extant monumental cartoon of Italian Renaissance"*³ bezeichnet und Bernard Berenson sogar zu einem Vergleich mit der griechischen Antike veranlasste: *"There is something truly Greek about the gracious humanity of the ideals here embodied [...] One will scarcely find draped figures conceived in a more plastic fashion, unless one travels back through the centuries to those female figures that once sat together in the pediment of the Parthenon. [...] In Italian art we shall discover nowhere else a modelling at once so firm and so subtle, so delicate and so large as that of the Virgin's head and bust here.[...]"*⁴

In vorliegender Arbeit wird auf die in der Leonardo-Forschung bis heute geführte Diskussion eingegangen, die - mangels zuverlässiger Quellen - wie bei anderen Werken Leonardos auch, das Thema der Frage zum genauen Entstehungszeitraum des Burlington House-Kartons so wie zu dessen eventuellem Auftraggeber hat. Besprochen werden auch weitere noch existierende Arbeiten Leonardos zum Thema der Anna Selbdritt, einem Thema, das Leonardo fast zwei Jahrzehnte beschäftigt hat - von 1499 nach Ende seines Dienstes bei Herzog

¹ Giovanni Santi, Vater Raffaels, bezeichnet beispielsweise in seiner gereimten *Chronik*, Leonardo als göttlichen Maler. Bernardo Bellincioni, Dichter am Mailänder Hof der Sforza, verherrlicht in einem in den 1490er Jahren verfassten Sonett *In laude di quattro uomini famosi nutriti sotto all'ombra del Moro*, Leonardo als einen der *quattro stelle oggi divine*. Diese und weitere Beispiele, vgl. Vasari 2011, S. 8.

² Vasari 1943, S. 17. *"Dabei verbreitete sich der Ruhm seines Namens rasch, so daß er nicht nur in seiner eigenen Zeit geschätzt wurde, sondern nach seinem Tod noch viel größeres Ansehen bei seinen Nachfahren genoss."* Vasari 2011, S. 17.

³ Bambach 2016

⁴ Berenson 1938, S. 175.

Ludovico Sforza in Mailand bis zu seinen letzten Jahren vor seinem Tod auf Schloß Cloux bei Amboise/Frankreich.

Besprochen werden weiters die Jahre, die Leonardo nach achtzehnjährigem Aufenthalt in Mailand, mit kleinen Unterbrechungen bis 1508 und neuerlicher Übersiedlung nach Mailand, in Florenz verbracht hat. Diese Florentiner Jahre, die auch ein Zusammentreffen Leonardos mit Michelangelo und Raffael brachten, waren für sein künstlerisches Schaffen sehr produktiv, so entstand in dieser Zeit mit großer Wahrscheinlichkeit der Burlington House-Karton - damit fand auch dessen Rezeptionsgeschichte ihren Anfang.

Gezeigt wird der Weg des Kartons, der nach Leonardos Tod von Frankreich nach Mailand und über Venedig schließlich nach London führte und damit auch die Spur seiner Rezeptionsgeschichte, von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis heute. Der Karton kam nach über 250 Jahren in unterschiedlichem Privatbesitz 1779 in den Besitz einer Institution, der Royal Academy of Arts/London. Damit wird der Frage nachgegangen, wie der Karton in dieser wahrgenommen wurde und welchen Stellenwert der Künstler Leonardo und dessen Schaffen in England zu dieser Zeit hatten.

Über fünftausend Manuskriptseiten von Leonardos Hand sind überliefert, in denen er jedoch nie ein Wort über sich selbst schreibt, was Raum zu Spekulationen über ihn als Mensch und Künstler gibt. Die gesichteten Quellen zu Leonardos Leben und Schaffen sind in vielem lückenhaft, so basieren manche Forschungsergebnisse auf bloßen Vermutungen und Hypothesen. Die Materialsammlung zum Universalgenie Leonardo ist von fast unüberschaubarem Ausmaß und kann im Rahmen dieser Arbeit nur punktuell aufgearbeitet werden. Bei der Datierungsfrage des Burlington House-Kartons im Besonderen, soll auch die ältere Forschung referiert werden, da es von Interesse scheint, wie sich bestimmte Forschungsansätze über einen längeren Zeitraum hinweg verändert haben. Neben den im Literaturverzeichnis angeführten Publikationen, sei auf die im Mai 2016 statt gefundene Tagung in London - "Leonardo in Britain: Collections and reception" hingewiesen. Leider sind die Tagungsberichte zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht publiziert. Auf drei eminente Leonardo-Forscher der heutigen Zeit, die bei dieser Tagung referiert haben sei hingewiesen - Martin Kemp, Pietro C. Marani und Carmen Bambach - ihre vierbändige Leonardo-Monographie wird im Juni 2019 in den USA erscheinen. Auf der Webseite der National Gallery/London, kann man die *Technical Bulletins* einsehen, wo sich sehr genaue technische Informationen zum Burlington House-Karton finden, u.a. auch Informationen zu dessen letzter Restaurierung.

Diese Arbeit soll den Wandel der fünfhundert Jahre umspannenden Rezeptionsgeschichte von Leonardos Burlington House-Karton aufzeigen. Den Karton betreffende Einzelaspekte, auf die in vorliegender Arbeit Bezug genommen wird, wurden bereits größtenteils von Leonardo-Forschern aufgearbeitet. Eine Darstellung im Überblick, welchen Einfluss Leonardos Meisterwerk auf Kunstschaffende hatte und hat, fehlt jedoch. Zu zeigen ist, wie sich die Ikonographie im Laufe der Jahrhunderte verändert hat und welche Adaptionmöglichkeiten - abgesehen vom reinen Kopieren - im 21. Jahrhundert den künstlerischen Dialog mit Leonardo und einem seiner Werke fortsetzen.

Mein herzlichster Dank gilt Frau Prof. Dachs-Nickel, mit deren Unterstützung und nicht enden wollender Geduld diese Arbeit zu einem Abschluss gebracht werden konnte.

Vermerk:

Sämtliche Begriffe wie Künstler, Betrachter, Leser etc. werden in der nachfolgenden Arbeit geschlechtsneutral verwendet. Sie beziehen sich, sofern nicht explizit erwähnt, immer auf beide Geschlechter.

1. Typologie der Anna Selbdritt

Die Bezeichnung Anna Selbdritt spricht für sich - Anna selbst zu dritt dargestellt, mit ihrer Tochter Maria und dem Jesuskind. Da die Eltern Marias in der Bibel keine Erwähnung finden⁵, bezogen sich die Künstler in ihren Darstellungen der vielen Themen des Marienlebens auf die apokryphen Evangelien und die vom Franziskaner Jakobus de Voragine im 13. Jh. zusammengestellte *Legenda aurea*. Anna, oft auch in größerem Personenkreis der Heiligen Sippe dargestellt, war die populärste Heilige des Spätmittelalters; sie galt als Patronin der Zünfte, der Handels- und Gewerbetreibenden, so erbat man von ihr Vermehrung des Reichtums, aber auch die Fruchtbarkeit der Frauen, die Heilung weiblicher Leiden und stellte schlechthin an Anna generelle Erlösungsbedürfnisse, was sie u.a. auch zur beliebtesten Patronin der gesellschaftlich führenden Schichten machte.⁶

Während der Annen-Kult im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, nicht zuletzt durch die Einführung des Anna-Tages in den röm. Heiligenkalender durch Papst Sixtus IV. (1414-1484) eine enorme Steigerung erfuhr, gehen die Darstellungen von Anna Selbdritt ab Mitte des 16. Jahrhunderts deutlich zurück, auch verliert sich meist die feste Formation der drei Personen⁷ - wenngleich sich vereinzelte Beispiele bis ins 20. Jahrhundert finden, wie etwa eine Anna Selbdritt von Otto Dix (1891-1969) aus dem Jahr 1914 (Abb. 1).

In frühen Darstellungen - erste Beispiele finden sich in der Plastik bereits ab Mitte des 13. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum⁸ - ist Anna oft als vornehme Matrone stehend oder sitzend dargestellt, die mädchenhafte Maria auf einem und das Jesuskind auf dem anderen Arm haltend oder Maria stehend neben ihrer Mutter Anna.⁹ Als Beispiel dazu, ein Ausschnitt des Wiener Neustädter Altars des Meisters des Friedrichsaltars von ca. 1447 (Abb. 2). Die Heilige Anna ist in grün-grauem Kleid und Mantel zu sehen, auf ihrem linken Arm Maria mit Krone, auf ihrem rechten Arm in gleicher Größe wie Maria, der Jesusknabe. Auf die rationale Generationenfolge wird allgemein erst in späteren Darstellungen Rücksicht genommen - also Maria gleich groß neben Anna sitzend und dem Jesuskind zwischen ihnen

⁵ Anna ist keine Person, sie hat keine Geschichte - sie ist ein "Bild", über das Geschichten erzählt werden; vgl. Buchholz 2005, S. 85.

⁶ Buchholz 2005, Klappentext.

⁷ Buchholz 2005, S. 69.

⁸ Kleinschmidt 1930, S. 217.

⁹ Detaillierte Ausführungen über die verschiedenen Darstellungsformen der Anna Selbdritt finden sich im Lexikon der christlichen Ikonographie, Fünfter Band, 1973, S. 185-190.

oder Maria auf dem Schoß Annas sitzend, in ihren Armen oder zu ihren Füßen das Jesuskind.

Als sehr frühes Beispiel dieser Darstellungsform in Italien gilt die Anna Selbdritt, die auf der Mitteltafel eines Polyptychons von Luca di Tommé (um 1330-ca. 1389) aus dem Jahr 1387, ursprünglich für die Kirche Santa Mustiola alla Rosa in Siena gemalt, zu sehen ist (Abb. 3).¹⁰ Maria sitzt seitwärts auf dem linken Knie der Heiligen Anna, in ihren Armen das Jesuskind haltend. Ob Leonardo dieses Altarbild gesehen hat, bleibt Spekulation; angemerkt sei, dass diese Form der Darstellung mit der seitwärts sitzenden Maria erst wieder bei Leonardo zu finden ist.

Ein bekannteres Beispiel einer Anna Selbdritt ist das in Zusammenarbeit von Masolino (1383-1447) mit seinem jüngeren Landsmann Masaccio (1401-1428) in den 1420er Jahren entstandene Werk, das sich heute in den Uffizien/Florenz befindet (Abb. 4). Die Hauptfigurengruppe ist in der Bildmitte in strenger Vertikale angeordnet - die Heilige Anna in dunklem Kleid und rotem Mantel auf einem zweistufigen Thron sitzend, auf der ersten Stufe, ebenfalls sitzend, die jugendliche Maria in rotem Kleid und blauem Mantel und in ihren Armen der Jesusknabe. Alle drei Figuren sind traditionell mit Glorie dargestellt, wie auch bei dem Tabernakel mit der Anna Selbdritt und den drei Stifterfiguren zu ihren Füßen, ausgeführt von Benozzo Gozzoli (1420-1497), der diesen Auftrag vom Kloster San Marta/Pisa in den frühen Jahren seines Aufenthaltes in Pisa, ca. 1470, erhalten hatte (Abb. 5). Die strenge Vertikale wird hier aufgelockert, indem die Madonna auf dem rechten Knie der Heiligen Anna sitzt, das Jesuskind in ihren Armen auf dem Schoß sitzend, wiederum rechts platziert ist. Die Köpfe von Mutter und Tochter befinden sich beinahe auf gleicher Höhe; obwohl Annas Kopf noch etwas höher liegt als der Marias, ist die strenge Hierarchie der älteren Darstellungen aufgebrochen, da im Gegensatz zu der Masaccio/Masolino-Darstellung hier ein Blickkontakt zwischen den Figuren stattfindet - Maria schaut mit leicht geneigtem Kopf auf ihr Kind, womit bereits eine emotionale Bindung angedeutet wird.

Ob Leonardo das Bild Gozzolis, das sich heute in Pisa befindet, gekannt hat, ist ungewiss; die Anna Selbdritt der Masaccio/Masolino-Zusammenarbeit für die Kirche San Ambrogio in Florenz hingegen, dürfte Leonardo mit Sicherheit gekannt haben.

¹⁰ Es findet sich die Inschrift: Lucas Thome de Senis Pinxit Hoc Opus MCCCLXVII; vgl. Jacobsen 1907, S. 47.

2. Leonardos Beschäftigung mit dem Thema der Anna Selbdritt.

Leonardo hatte im Laufe seines Schaffens bereits mehrere unterschiedliche christliche Bildthemen bearbeitet, wie z.B. die Verkündigung, die Anbetung der Könige, verschiedene Madonnendarstellungen, den Heiligen Hieronymus und schließlich das Letzte Abendmahl, bevor er sich dem Thema der Anna Selbdritt zuwandte. Die Forschung stellte sich in diesem Zusammenhang auch mehrfach die Frage nach Leonardos Stellung zum Christentum - war der Meister ein Häretiker oder ein "guter Christ"? Eine spannende Frage, die immer wieder neu gestellt wird - im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter verfolgt werden wird. Tatsache ist, dass bei genauer Einsicht in die Leonardo-Manuskripte, wie Ost schreibt, festgestellt werden kann, dass dieser gegen Möncherei, Wundersucht, Marienverehrung und kirchliches Zeremoniell polemisierte, sich gegenüber theologischen wie spekulativen Fragen, etwa nach dem Wesen Gottes oder der Seele, höchst skeptisch und desinteressiert zeigte.¹¹

Wie Poeschke erwähnt, war das Thema der Anna Selbdritt in der italienischen Kunst nie so häufig behandelt worden wie in den Jahren um 1500, was seiner Meinung nach auch an den hohen künstlerischen Ansprüchen gelegen haben mag, die eine solche familiäre Dreiergruppe von Figuren stellte und die bedeutendsten Künstler der Zeit, so auch Leonardo, herausforderte.¹² Leonardo hat sich, wie bereits in der Einleitung erwähnt, über einen längeren Zeitraum - Ende der 1490er Jahre bis wahrscheinlich kurz vor seinem Tod¹³ - mit dem Thema der Anna Selbdritt und den Darstellungsmöglichkeiten dieser Dreiergruppe beschäftigt. Leonardos Streben war es, auf der traditionellen Formensprache aufbauend, immer neue Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen und zu finden, wobei die Hauptfigurengruppe entweder mit Lamm dargestellt oder (vielleicht und) um die Figur des Johannesknaben erweitert wird. Von Leonardos Hand sind zum Thema der Anna Selbdritt fast dreißig kleinere Studien, ein Ölbild im Louvre und der Burlington House-Karton überliefert; wieviele Zeichnungen oder Kartons zu diesem Thema verloren gegangen sind, ist immer wieder Thema der Forschung.

¹¹ Ost 1975, S. 78.

¹² Poeschke 1992, S. 126.

¹³ Popham 1994, S. 49.

Novellara und Vasari als schriftliche Quelle

Leonardo scheint einen Karton dieses Themas kurz nach seinem Eintreffen im April 1500 in Florenz ausgefertigt zu haben. Eine schriftliche Quelle von Fra Pietro da Novellara, Agent für die Kunstsammlerin Isabella d'Este (1474-1539)¹⁴, Markgräfin von Mantua (sie hatte immer wieder Versuche unternommen, sich ein Werk von Leonardo zu verschaffen) ist überliefert; in der Eintragung vom April 1501 beschreibt Novellara einen Karton wie folgt: *"A facto solo dopoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone; finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscindo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad S. ta Anna piglia el bambino per spiccarlo dalo agnellino (animale immolabile) che significa la Passione. S. ta Anna alquanto levandose da sedere pare che voglia ritenere la figliola che non spica el bambino da lo agnellino. Che forsi vole figurare la Chiesa che non vorebbe fussi impedita la Passione di Christo. Et sono queste figure grande al naturale ma stano in piccolo cartone perchè tutte o sedino e stano curve et una stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra. Et questo schizo ancora non e finito."*¹⁵

Fra Pietro da Novellara, Generalvikar der Karmeliter und berühmter Kanzelredner - u.a. auch im Florentiner Dom, liefert bei dieser Beschreibung gleich seine Hypothese zur Deutung der Annenkomposition mit. Er deutet die Bewegung Marias sich vom Schoß der Heiligen Anna zu erheben, als den Versuch den Jesusknaben vom Lamm, dem Opfertier, das die Passion bedeutet, wegzuziehen; in Anna, die sich ebenfalls etwas von ihrem Sitz erhebt um ihre Tochter davon abzuhalten das Kind vom Lamm wegzuziehen, glaubt er die Kirche zu erkennen, die nicht wünscht, dass das Leiden Christi verhindert werde - eine Deutung, die nur als bloße Vermutung verstanden werden kann.¹⁶

¹⁴ Im Pariser Louvre befindet sich ein kleiner Karton, 63x46 cm, Kreide und Rötel, eines Profilporträts einer jungen Frau, das mit größter Wahrscheinlichkeit ein Porträt Isabella d'Estes zeigt. Dieser Karton, der in der Forschung nur mit Vorbehalt Leonardo zugeschrieben wird, zeigt Überarbeitungen, die auf keinen Fall von seiner Hand stammen; vgl. Zöllner 2011, S. 236. Erwiesen ist, dass Leonardo auf seinem Weg von Mailand nach Florenz in Mantua Station gemacht hat.

¹⁵ Zitat in: Kat. Ausst. Musée de Louvre 2012, S. 77. "[...]er machte ein Christuskind, circa ein Jahr alt, das den Arm seiner Mutter verläßt und ein Lamm ergriffen hat, das es an sich zu pressen scheint. Die Mutter, die sich halb vom Schoß der hl. Anna erhebt, faßt das Kind, um es vom Lamm, dem Opfertier, das die Passion darstellt, wegzuziehen. Während die hl. Anna, die sich leicht von ihrem Sitz erhebt, so wirkt, als wollte sie ihre Tochter zurückhalten, so daß sie nicht das Kind vom Lamm trennen würde, was vielleicht bedeutet, daß die Kirche die Passion Christi nicht zu verhindern wünschte. Diese Figuren sind lebensgroß, aber sie sind auf einem kleinen Karton, weil sie alle sitzen oder sich beugen, und jede ist nach links vor die andere placiert. Und diese Skizze ist noch nicht fertig." Clarke 1969a, S. 101.

¹⁶ Ost 1975, S. 86.

Die formale Beschreibung einer links ausgerichteten Figurengruppe stimmt weder mit dem Burlington House-Karton noch mit dem im Weiteren zu beschreibenden Louvre-Bild überein. Ein Gemälde von Brescianino (ca. 1487-ca. 1525) - heute zerstört¹⁷ - wird immer wieder mit diesem von Novellara beschriebenen Karton in Zusammenhang gebracht, denn er könnte Leonardos Komposition wieder geben, wenngleich, wie Popham feststellt¹⁸, in keiner sehr leonardesken Manier (Abb. 6).¹⁹ Wenn diese Annahme richtig ist, dann hat sich Leonardo bei diesem Entwurf sehr weit von einer pyramidalen Komposition entfernt und sie ganz auf eine Schräge ausgerichtet, die von Anna über die Jungfrau zum Jesuskind hinab führt. Einigkeit herrscht in der Forschung allerdings nicht, ob Bresianino einen Leonardo-Karton direkt kopiert oder mit großer Wahrscheinlichkeit eine Komposition Leonardos nur aus zweiter Hand gekannt hat, wie etwa Raffaels Heilige Familie mit dem Lamm (Abb. 7). Raffael hat Leonardos Komposition in ihrer Gesamtanlage aufgegriffen als er dieses Bild 1507 malte (eine erste, sich heute in Privatbesitz befindende Version entstand bereits 1504), jedoch mit einigen Abänderungen ausgeführt - die Heilige Anna ist mit der Figur des Josef ausgetauscht und die Jungfrau wird kniend dargestellt; dieses Gemälde Raffaels diente seinerseits wiederum als Vorlage für viele Kopisten.

Giorgio Vasaris Beschreibung eines Kartons von Leonardos Hand in seiner Vita Leonardos, der die Jungfrau mit ihrem Kind, die Heilige Anna und den Johannesknaben mit einem Lamm spielend zeigen soll, wirft die Frage auf, ob es sich um einen Karton handelt, der heute verloren ist oder überhaupt je existiert hat. Bei Vasari heisst es: "*Finalmente fece un cartone dentrovi una Nostra Donna ed una S. Anna con un Cristo, la quale non pure fece maravigliare tutti gli artefici, ma finita ch'ella fu nella stanza, durarono due giorni d'andare a vederla gli uomini e le donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste solenni, per vedere le maraviglie di Lionardo, che fecero stupire tutto quel popolo, perché si vedeva nel viso di quella Nostra Donna tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia a una madre di Christo, volendo mostrare quella modestia e quella umiltà, che in una vergine contentissima d'allegrezza nel vedere la bellezza del suo figliuolo che con tenerezza*

¹⁷ Das Gemälde befand sich bis zu seiner Zerstörung 1945 im Kaiser Friedrich-Museum, dem heutigen Bode-Museum.

¹⁸ Popham 1994, S. 49.

¹⁹ Im Prado/Madrid befindet sich eine Kopie dieses Gemäldes, wahrscheinlich eines unbekanntes Meisters und nicht von Brescianino; vgl. Zöllner 2011, S. 237.

*sosteneva in grembo, e mentre che ella con onestissima guardatura a basso scorgeva un San Giovanni piccol fanciullo, che si andava trastullando con un pecorino, non senza un ghigno d'una Sant'Anna, che colma di letizia vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste. Considerazioni veramente dallo intelletto & ingegno di Lionardo."*²⁰

Da kein Karton dieser Beschreibung erhalten ist, wurde und wird er in der Forschung oft als Erfindung Vasaris abgetan, es wurde aber auch die Annahme geäußert, Vasari hätte die beiden bekannten und überlieferten Versionen - Burlington House-Karton (mit Jungfrau, Kind, Heiliger Anna und Johannesknaben) und Louvre-Gemälde (mit Jungfrau, Kind, Heiliger Anna und Lamm) - irrtümlicherweise kombiniert. Wasserman vertritt die Ansicht, Vasari könnte den Karton seiner Beschreibung beim Besuch bei Francesco Melzi in den 1560er -, vielleicht sogar schon in den 1540er Jahren gesehen haben.²¹ Wasserman unterstreicht die These, dass es einen solchen Karton mit dieser Version des Anna Selbdritt-Themas gegeben hat, mit seiner genauen Analyse einer der kleineren Studien auf dem noch im Detail zu beschreibenden Studienblatt aus dem British Museum/London (Abb. 8).²² Es handelt sich um eine Skizze in schwarzer Kreide, darüber ist mit Feder und Tinte die Figurengruppe deutlich heraus gearbeitet. Maria sitzt auf dem rechten Bein ihrer Mutter, beider Köpfe im Profil nebeneinander; der Jesusknabe kniet auf Marias Bein, sein rechter Arm ist ausgestreckt. Alle drei Figuren sind in die gleiche Richtung - nach rechts gewandt und blicken hinunter. Wasserman meint nun, in der Blickrichtung der Figurengruppe nach rechts unten - in dem sehr leicht skizzierten, kaum lesbaren Bereich - einen Johannes mit zwei Lämmern zu sehen. Dies wäre das Indiz dafür, dass Leonardo sehr wohl an der Komposition einer Anna Selbdritt mit Johannesknaben und Lamm gearbeitet hatte.²³ Die Frage ob Wasserman das, was er unbedingt sehen wollte, tatsächlich gesehen hat, ob man seinen Argumentationsansatz weiter verfolgend zum selben Schluss kommen könnte, wird im

²⁰ Vasari 1943, S. 28. *"Schließlich zeichnete er einenn Karton, der die Jungfrau und die Heilige Anna mit dem Christusknaben zeigte. Als das Werk fertiggestellt und in in einem Raum gezeigt wurde, staunten nicht nur die Künstler darüber, sondern es kamen wie zu einer Feiertagsprozession zwei Tage lang Männer und Frauen, Junge und Alte, um dieses Wunderwerk Leonardos zu sehen, das das ganze Volk zum Staunen brachte. Im Anlitz der Madonna sah man eine solche Schlichtheit, Schönheit und Grazie, wie man sie der Mutter Christi nur verleihen konnte, womit Leonardo die Bescheidenheit und Demut einer Jungfrau zum Ausdruck bringen wollte, die hier überglücklich die Schönheit ihres Sohnes betrachtet, den sie zärtlich in den Armen hält. Ihr sitzamer Blick fällt auf den kleinen Johannesknaben, der sich beim Spiel mit einem Lamm vergnügt. All dies geschieht unter dem Lächeln der Heiligen Anna, die voller Freude die himmlische Erhöhung ihres irdischen Geschlechts schaut: Überlegungen, die wirklich dem Denken und der Kreativität Leonardos entsprungen sind."* Vasari 2011, S. 36.

²¹ Wasserman 1970, S. 196.

²² Wasserman 1970, S. 197.

²³ Für eine detaillierte Analyse vgl. Wasserman 1970, S. 197-204.

Rahmen dieser Arbeit nicht weiter nach gegangen. Die Möglichkeit, dass es den von Vasari beschriebenen Karton tatsächlich gegeben hat, ist jedoch nicht ganz von der Hand zu weisen.

Eine weitere kleine Skizze könnte dazu herangezogen werden, die mögliche Existenz des von Vasari beschriebenen Kartons doch beweisen zu können. Auf einem Studienblatt datiert um 1503-1507 aus der Sammlung in der Royal Library/Windsor (Abb. 9), ist neben einer Pferdestudie mit Reiter und Leda-Studien, auf der linken Seite unten, eine Studie zur Anna Selbdritt - die als solche lange Zeit nicht von der Forschung erkannt wurde²⁴ - zu sehen, die mit einigen Strichen zu einer knieenden Leda wurde (Abb. 10). Wie so oft in seinen Studien hat Leonardo hier in schwarzer Kreide skizziert, dann mit Feder und Tinte eine für ihn befriedigende Komposition hervorgehoben - in diesem Fall eindeutig eine knieende Leda. Bei näherer Betrachtung der darunter liegenden Kreide-Skizze, handelt es sich laut Nathans Analyse um eine Anna Selbdritt.²⁵ Nathan sieht nicht nur alternative Positionen für Köpfe und Glieder, sondern auch zwei unabhängige Torsen, das heißt für ihn, dass die Skizze ursprünglich zwei verschränkte Körper dargestellt hat, was zum Thema der Anna Selbdritt führt. Des weiteren hat er im Gekritzelt links unter der gerahmten Skizze ein mögliches Kind mit Lamm zu erkennen geglaubt. Da das Kind etwas weit entfernt von der, bzw. den Hauptfiguren ist, wird es sich wahrscheinlich nicht um den Jesusknaben sondern um Johannes handeln; was wiederum Vasaris Beschreibung eines Leonardo-Kartons in Erinnerung ruft, wo es heisst, Johannes spiele mit einem Lamm. Ausgehend von Nathan könnte seine Interpretation der Skizze als ein Beweis für die Existenz des von Vasari beschriebenen Kartons gewertet werden.

Beide schriftliche Quellen - von Novellara wie Vasari - verschaffen, wie ausgeführt, keine Klarheit über die Anna Selbdritt-Projekte Leonardos, sondern bilden durch die Mehrdeutigkeiten in ihrem Wortlaut die Grundlage der wissenschaftlichen Debatte, die bis heute anhält.²⁶

²⁴ Zöllner 2011, S. 263, Nathan 1992, S. 85.

²⁵ Nathan 1992, S. 86.

²⁶ Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003, S. 521.

Zwei Studien zum Thema der Anna Selbdritt mit Lamm

In der graphischen Sammlung des Louvre findet sich die kleine Studie einer Anna Selbdritt mit Lamm, deren Entstehung mit ca. 1500-1501 bzw. 1508-1510²⁷ datiert wird (Abb. 11). Interessant bei dieser nach links ausgerichteten Studie ist, dass der mit freier Hand gezeichnete Rahmen beinahe den Eindruck vermittelt, als säßen die Figuren vor einem architektonischen Hintergrund.²⁸ Maria ist seitlich auf dem Schoß ihrer Mutter positioniert, in ihren Armen der Jesusknabe, wobei durch die vielen *Pentimenti* sehr schwer lesbar ist, ob das Kind alleine oder von einem Lamm begleitet ist oder auch von einem anderen Kind.²⁹ Bei dieser Studie ist darauf hinzuweisen, dass die Heilige Anna als ältere Frau mit Kopftuch zu sehen ist und somit eine klare Abstufung der Generationen gezeigt wird. Wie noch zu besprechen ist, wird jedoch die Mutter Marias weder im Burlington House-Karton noch in dem Louvre-Gemälde als ältere Frau dargestellt.

Die kleine Studie einer Anna Selbdritt-Gruppe mit Lamm in einer Landschaft, Accademia/Venedig, wird von der Forschung meist auf 1500-1503 datiert, jedoch nicht einhellig als ein Leonardo-Original angesehen (Abb. 12). Es könnte sich möglicherweise um eine Vorstudie - obwohl es sich um eine Orientierung der Figuren nach rechts handelt - zu dem von Novellara 1501 beschriebenen Karton handeln und müsste somit spätestens 1500 oder Beginn 1501 entstanden sein. In dieser Studie lassen sich allerdings Parallelen zu dem Louvre-Gemälde finden: Maria sitzt seitwärts auf Annas Schoß; in der Landschaft im Hintergrund rechts sind zwei Bäume skizziert, wie sie sonst in keiner Anna Selbdritt-Komposition, sondern erst wieder im Louvre-Bild zu finden sind. Viele Leonardo-Forscher nehmen an, dass es sich um die erste Studie zu einer Anna Selbdritt handelt und vermuten, dass Leonardo diese Komposition nach längerem Beiseitelegen später wieder aufgenommen hat.³⁰ Dem hingegen widerspricht Bambach, indem sie die Entstehung der Studie anhand von stilistischen, zeichentechnischen Analysen und Vergleichen erst um 1508 datiert.³¹ Die Annahme Bambachs zeigt, wie vielfältig die Analysen und Aussagen von Leonardo-Spezialisten allein zu einer kleinen Zeichnung sind - es herrscht kein einhelliger Konsens, weder über die Frage der Eigenhändigkeit Leonardos, noch über die Datierung, die von 1500-1508 reicht.

²⁷ Clark datiert diese Skizze mit 1508-10; vgl. Clark 1969a, S. 142.

²⁸ Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 67.

²⁹ Eine genaue Analyse dieser Studie in: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 66-67.

³⁰ Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003, S. 523.

³¹ Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003, S. 524.

Das Gemälde der Anna Selbdritt im Louvre, Paris

Das Gemälde der Anna Selbdritt - Heilige Anna und Jungfrau mit Christus und Lamm - ist das einzige von Leonardo in Öl ausgeführte - wenn auch nicht vollendete - Werk dieses Themas (Abb. 13). Während die Figuren uneingeschränkt als eigenhändig gelten - die Köpfe der Figuren weisen auch den größten Vollendungsgrad auf, werden Teile der Hintergrundlandschaft mitunter auch einem Leonardoschüler zugewiesen.³² Der Entstehungszeitraum ist in der Forschung auch hier wieder umstritten und variiert von 1503-1519, wobei sich die Mehrheit der Wissenschaftler für eine Entstehung um 1508-1513 festgelegt hat. Bei der Frage des Auftraggebers herrscht ebenfalls Unklarheit - eine These lautet, dass es sich um ein Auftragswerk des französischen Königs Ludwig XII. handeln könnte. Zu sehen ist die Heilige Anna, auf dem Schoß ihre Tochter Maria, deren Sohn aus den von ihr ausgestreckten Armen zu entgleiten scheint und der ein kleines Lamm hält, bzw. versucht auf dieses aufzusteigen - das Kind hat das linke Bein über das Lamm gelegt und packt es an den Ohren. Der These, dass das Jesuskind dem Lamm so das Genick brechen wolle, wie Reinhardt schreibt, sowie seiner Aussage, dass die kunsthistorische Forschung weitgehend anerkennt, dass Leonardo den Jesusknaben hier als Lammtöter gemalt habe, wird in dieser Arbeit nicht nachgegangen.³³ Die Figur der Maria ist genau quer in die Komposition gesetzt - Maria sitzt schräg auf den Knien ihrer Mutter, die kaum älter als ihre Tochter scheint, was, wie Arras schreibt, eine große Verbundenheit zwischen den Figuren erzeugt³⁴, die durch die intensiven Blickkontakte der Protagonisten zusätzlich verstärkt wird. Die Figurengruppe ist auf einen steinigen Boden gesetzt, den Hintergrund bildet eine karge gebirgige Landschaft mit der Ausnahme eines großen kräftigen Baums rechts vor der Felsenlandschaft. Die vielfältigen Interpretationsversuche dieses Gemäldes und Texte wie etwa der von Sigmund Freud - Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci³⁵ - der Leonardos Anna Selbdritt-Bild als Ausgangspunkt für seine psychoanalytische Biografie wählte, könnten in ihrer Komplexität Grundlage einer gesonderten Arbeit sein.

³² Zöllner 2011, S. 244.

³³ Reinhardt 2018, S. 257.

³⁴ Arasse 2002, S. 450.

³⁵ Sigmund Freud (1856-1939), Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910. Freud beschäftigt sich darin u.a. mit zwei Fragestellungen: warum verschmelzen die Figuren der Maria und ihrer Mutter miteinander und scheinen dasselbe Alter zu haben? Worin besteht die Ursache für das Lächeln, das für Leonardos Modelle so charakteristisch ist? Vgl. Freud-Museum 2014, S. 94-95. Weiters heisst es in dem Buch, das durch das Haus in Maresfield Gardens 20, Freuds Zuhause nach seiner Emigration nach London, führt, dass ein Kunstdruck des Londoner Kartons in Freuds Arbeitszimmer zu sehen war/ist, den Freud selbst in London erworben hatte; eine kleinere Fotografie davon hatte Freud wahrscheinlich schon um 1910 in Paris gekauft.

Obwohl dieses Bild mit 168,5x130 cm größere Maße als der Burlington House-Karton aufweist (das Gemälde war in der Breite gegenüber dem Originalzustand um Einiges vergrößert worden), ist in der neueren Forschung mitunter die Annahme vertreten, dass beide Werke ursprünglich die gleiche Größe hatten und der Karton beschnitten wurde. Ist dies Zufall oder könnte man daraus Schlussfolgerungen ziehen, wie etwa die Spekulation, es könnte sich um den gleichen Auftraggeber - den König von Frankreich - gehandelt haben³⁶ - was wenig glaubhaft erscheint.

Zu diesem Gemälde sind zahlreiche Studien erhalten von denen sich fast alle in der Royal Library/Windsor befinden, wie zum Beispiel die Kreidezeichnung einer Kopfstudie für die Heilige Anna (Abb. 14) und zahlreiche Gewandstudien, wie etwa eine Armstudie zur Figur der Maria (Abb. 15).

Die Frage wie das Gemälde nach Leonardos Tod in Frankreich, auf Umwegen schließlich doch in die Sammlung des französischen Königs gekommen ist, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden.³⁷ Tatsache ist, dass das Gemälde ab 1636 in fast allen Inventaren der königlichen Sammlungen und des Louvre aufscheint.³⁸ Das Anna Selbdritt-Gemälde wurde vielfach von Leonardos Zeitgenossen und Schülern, wie auch in Folge von Meistern - darunter auch flämischen - des 16. und 17. Jahrhunderts oft kopiert und rezipiert.³⁹

Literarisch findet das Leonardo-Gemälde der Anna Selbdritt-Gruppe ebenfalls schon sehr früh seinen Widerhall, wie das 1525 gedruckte Sonett des Bolognesen Gerolamo Casio zu zeigen scheint: *"Sonetto per S. Anna ch' pinse Leonardo Vinci, che tene/va la Madonna in brazo, quale non voleva che/il Figlio scendessi sopra uno Agnello./Ecce agnus dei, disse Giovanni/ch'entro, e uscì nel ventre di Maria/Sol per drizar con la sua Santa via/E nostri piedi a gli Celesti scanni/D'immacolato Agnel vuol tuore e panni/Per far al mondo di se beccaria,/La madre lo ritien, che non voria/Veder del Figlio, e dise stessa e danni./Santa Anna, come quella che sapeva/Giesu vestir de l'human nostro velo/Per cancellar il fal di Adam e d'Eva/Dice a sua figlia con pietoso Zelo,/De ritirarlo il pensier tuo ne leva,/Che glie/e/ ordinato il suo imolar dal Cielo."*⁴⁰

³⁶ Kat. Ausst. The National Gallery 2011, S. 291.

³⁷ Während Zöllner schreibt, das Gemälde sei wahrscheinlich über Salai nach Italien gekommen - vgl. Zöllner 2011, S. 244, ist bei Marani zu lesen, das Bild sei nach Leonardos Tod von Melzi nach Italien gebracht worden und erst über Kardinal Richelieu an Ludwig XIII. gelangt; vgl. Marani 1989, S. 112.

³⁸ Zöllner 2011, S. 244.

³⁹ Zahlreiche Beispiele dieser Rezeptionsgeschichte in: Kat. Ausst. Musée de Louvre 2012.

⁴⁰ Zitat in: Wasserman 1971, S. 322. *"Sonett für die heilige Anna, die Leonardo gemalt hat, die die Madonna im Arm hält, die ihrerseits nicht will, dass der Sohn sich auf ein Lamm setzt. Seht das Lamm Gottes, sprach Johannes, das aus der Mutter kam [...]."* Casio nimmt weiters Bezug auf die Anna Selbdritt-Gruppe indem er

Der Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) vermittelt in seinen kunsthistorisch betrachtenden "Gallerienotizen aus Paris 1874 und 1879"⁴¹ einen - wenn auch sehr subjektiven - Eindruck, wie Leonardos Gemälde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesehen wurde: *"Das St. Annenbild. Ich sehe bis heute keine Nothwendigkeit, ihm die Ausführung abzusprechen [...] und verlange, wenn das Bild im Louvre eine bloße Copie sein soll: I) den Nachweis eines sonst vorhandenen oder vorhanden gewesenen Originals, II) den Nachweis desjenigen Schülers der das Bild im Louvre gemalt hätte. - Hier der Triumph seines Lieblingsmotives: des anmuthigen abwärts gesenkten Frauenkopfes. [...] Bei seinem nächsten Louvre-Besuch 1879 beschäftigt ihn erneut die damals noch immer anhaltende Diskussion über die Eigenhändigkeit Leonardos: "Offenbar größtentheils eigenhändig, doch schwerlich der rechte Fuß der Maria und der linke Fuß der S. Anna (deren rechter Fuß im Dunkel bleibt); der Bambino muß eigenhändig sein zunächst wegen der enormen Freiheit der Behandlung. (Von Luini z.B: giebt es schon keine solche weich verduftende Carnation). Der Kopf der Maria könnte von einem Schüler sein, der mächtige Kopf der S. Anna unmöglich.[...]"* Wie bereits erwähnt, wird die Eigenhändigkeit der Figuren heute im Allgemeinen nicht mehr in Frage gestellt.

Die Forschung ist sich darüber einig, dass Leonardos Beschäftigung mit dem Thema der Anna Selbdritt gegen Ende der 1490er Jahre und damit dem Ende seiner ersten Mailänder Zeit, begonnen hatte und höchstwahrscheinlich bis zu seinem Tod andauern sollte. Resultat der jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit diesem Thema sind wahrscheinlich drei ausgefertigte Kartons - der erhaltene Burlington House-Karton in London, der von Novellara beschriebene sowie der von Vasari erwähnte, jedoch von der Forschung öfter in Frage gestellte Karton und das überlieferte, sich heute im Louvre/Paris befindende Ölgemälde.

den Wunsch der Mutter Maria ihr Kind nicht Opfer werden zu lassen und ebenso das Wissen der heiligen Anna um die Bestimmung von Jesus Christus mit seinem Tod die Sünden von Adam und Eva von der Welt zu nehmen, in seinem Sonett zum Ausdruck bringt.

⁴¹ Burckhardt 2003, S. 89.

3. Der Burlington House-Karton

In der Komposition einer traditionellen Anna Selbdritt ist das Hinzufügen des Johannesknaben neu und findet sich zum ersten Mal hier bei Leonardo (Abb. 16). Wie schon in der Felsgrottenmadonna, 1495-1499, zeigt Leonardo das ungewöhnliche Zusammentreffen zwischen Johannes und Christus in ihrer Kindheit, welches nur in den Apokryphen - Protoevangelium des Jakobus, 17-22 - und nicht in der Bibel geschildert wird.

Dieser unvollendete Entwurf in Kohlestift ausgeführt, teilweise mit Weiß gehöht, auf bräunlichem getönten Papier aus acht Blättern bestehend, ist heute auf Leinwand aufgezo- gen - wahrscheinlich wurde der Karton zwischen 1763 und 1779 auf eine Leinwand geklebt⁴² - und zeigt die Maße 141,5x104,6 cm. Leonardos Entwurf wurde nie für eine gemalte Version auf Leinwand übertragen - es fehlen perforierte oder geritzte Umrisse - und ist deshalb auch sehr gut erhalten. Der Karton musste allerdings in den späten 1980er Jahren restauriert werden, da ein Museumsbesucher das Bild 1987 mit einer Schrotflinte attackiert und im Bereich von Annas Oberkörper schwer beschädigt hatte. (Der Täter, Robert Cambridge, wollte durch diese Tat auf politische, soziale und wirtschaftliche Zustände verweisen.) Bei dieser Restaurierung wurden auch die zuvor teilweise nicht sichtbaren Ränder des Kartons frei gelegt.⁴³

Die Figurengruppe - Maria sitzt auf dem rechten Schenkel Annas, ihre einander zugeneigten Köpfe liegen auf gleicher Höhe, in den Armen hält Maria ihren Sohn Jesus, der sich in einer seitlichen Drehbewegung Johannes mit dem Segensgestus zuwendet - ist vor eine felsige, kaum auszumachende Landschaft gesetzt. Die Figuren haben durch die Verwendung des *chiaroscuro*, das sich in Leonardos gesamtem Werk findet - in diesem Karton vielleicht am meisten verwendet - eine romantische Intensität so Clark⁴⁴ und eine starke skulpturale Kraft. Neu in der Darstellungstradition der Anna Selbdritt ist die mit der linken Hand zum Himmel weisende Geste Annas, die damit auf das kommende Schicksal ihres Enkels aufmerksam machen könnte. Während die Gesichter vollendet sind, man kann von perfekter Modellierung mit dunklen Schattierungen und Weißhöhungen sprechen, sind hingegen die Füße der beiden Frauen grob in breiten Strichen skizziert, die linke Hand der Anna, die linke Hand des Jesusknaben, linke Hand und rechter Fuß des Johannes unfertig. Diese Unfertigkeit, so wie einige Nichteindeutigkeiten - wie ruht die Madonna auf dem rechten Bein der Anna, wie

⁴² Zöllner 2011, S. 234.

⁴³ Zöllner 2011, S. 234.

⁴⁴ Clark 1969a, S. 105.

verhalten sich beide Frauen im Raum zueinander?⁴⁵ - nimmt Suida etwa zum Anlass, die gesamte Eigenhändigkeit des Kartons von Leonardo zu bezweifeln: "*Die Leitung und einen gewissen Grad von Mitwirkung an der Ausführung darf man wohl annehmen, keineswegs aber volle Eigenhändigkeit des ganzen Kartons.*"⁴⁶ Ein Zweifel mit dem Suida beinahe alleine steht, nur Beltrami hat 1911 die Zuschreibung des Kartons an Luini in Möglichkeit gestellt und davor wurde der Karton 1898, zur Zeit der Mailänder Ausstellung im Burlington Fine Arts Club in London, Cesare Sesto zugeschrieben.⁴⁷ Kein namhafter Leonardo-Forscher hat sich jedoch in den letzten hundert Jahren einer dieser Meinungen angeschlossen.

Während Annas intensiver Blick auf Maria ruht, wendet sich diese liebevoll ihrem Sohn zu. Auffallend ist der starke Kontrast zwischen dem dunklen, verschatteten, strengen Gesicht der heiligen Anna und dem hellen, offenen Marias - man kann von einer verinnerlichten Schönheit sprechen. Ob Leonardo zwei gegensätzliche Pole des Wesens der Frau zeigen wollte, bleibt Spekulation.⁴⁸ Marias Antlitz ist als sehr anmutig zu bezeichnen - in diesem Zusammenhang scheint ein Zitat aus Leonardos Trattato della pittura zur "Anmut" wichtig: "*Parmi non piccola gratia quella di quel pittore, il quale fa bone arie alle sue figure. la qual gratia chi non l'a per natura, la pò pigliare per accidentale studio in questa forma: guarda à torre le parti bone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conforme più per publica fama, che per tuo giuditio [...]. siche piglia le bellezze, come ti dico, e quelle metti in mente.*"⁴⁹

Die Komposition als Ganzes betrachtet, erscheint für Leonardo ungewöhnlich, findet sich doch in früheren Werken eine pyramidale Figurenkonstellation, wie z. B. bei der Felsgrottenmadonna. Zöllners Meinung, es gebe keine figürliche Geschlossenheit und diese Tatsache könnte der Grund dafür gewesen sein, dass Leonardo diesen Entwurf verworfen hat⁵⁰, muß man nicht unbedingt zustimmen.

Hier schließt sich die weitere Frage an, ob Leonardo diesen Entwurf wirklich verworfen hat oder ob es möglich wäre, dass dieser Karton nie zur Ausführung als Gemälde gedacht war? Kemp argumentiert, dass sich Leonardo mit dem Thema der Anna Selbdritt beschäftigt hat

⁴⁵ Arasse 2002, S. 450.

⁴⁶ Suida 1929, S. 9.

⁴⁷ National Gallery 1963, S. 52.

⁴⁸ Vgl. dazu Kat. Ausst. Historisches Museum der Pfalz Speyer 1995, S. 56.

⁴⁹ Ludwig 1882, S. 182. "*Nicht geringe Anmut scheint es mir bei einem Maler zu sein, wenn er seinen Figuren schöne Gesichter macht. Diese Anmut kann, wer sie nicht von Natur besitzt, durch Hinzutritt von Studium erlangen, in folgender Weise. Siehe zu, dass du von vielen schönen Gesichtern die Teile, die gut sind, entnimmst, und zwar solche, die mehr nach dem allgemeinen Urteil zu einander stimmen, als nach dem deinigen [...]. So entnimm also die Schönheit, wie ich dir es sage, und die lerne auswendig.*" Ludwig 1882, S. 183.

⁵⁰ Zöllner 2011, S. 143.

ohne vielleicht einen Auftrag erfüllen zu müssen. Der Karton könnte Ausdruck der Bemühung Leonardos gewesen sein, seine künstlerische Stellung in Florenz, wo die Heilige Anna besondere Bedeutung hatte⁵¹, wieder zu festigen und damit sein öffentlicher Beitrag zur republikanischen Ikonographie gewesen sein.⁵² Dies könnte auch Leonardos Bereitschaft erklären, warum er seinen Karton mit einem Annen-Thema 1501 öffentlich zur Schau gestellt hat, was ungewöhnlich erscheint, da es sich um einen Karton handelt und nicht ein fertiges Gemälde.

Bambach vertritt ebenfalls die These, dass der Burlington House-Karton vielleicht kein Auftragswerk gewesen sei, sondern der Karton als reines *demonstration piece* gedacht war, um Leonardos Rolle als Meister des *disegno* zu bekräftigen.⁵³

Formal lassen sich bei diesem Karton zwei stilistische Neuerungen feststellen - Leonardo zeigt eine Figurenverschränkung wie sie zuvor nicht zu sehen war und einen extremen *contraposto* in den Figuren der Jungfrau und der Heiligen Anna, der die *figura serpentinata* ankündigt. Was in der Figur der Maria bereits um 1481 in der Anbetung der Könige (Abb. 17), die, so Clark, als Ouvertüre zu Leonardos gesamtem Schaffen, voll immer wiederauftretender Themen zu sehen sei⁵⁴ - als ein leichter Kontrapost angedeutet ist, wird hier im Londoner Karton viel weiter geführt; dies zeigt auch, dass Leonardo auf die Darstellungsform einer Figur nach über zwanzig Jahren zurückgreift um sie als Ausgangspunkt für eine neue Komposition heranzuziehen. Wie die kleine Studie zweier Figuren im Gespräch, Royal Library/Windsor zeigt, hat sich Leonardo mit der Darstellung eines extremen Kontraposts auch schon in den frühen 1480er Jahren beschäftigt (Abb. 18). Leonardo sagt zu diesem Thema selbst: "*Non usare mai fare la testa volta, dov'è il petto[...]*."⁵⁵ Weiters meint er, man lasse die Bewegung von Kopf und Armen leicht und gefällig sein, mit verschiedenen Wendungen und Drehungen.⁵⁶ Diese Anleitung spiegelt sich Ende der 1480er Jahre im Porträt der Cecilia Gallerani/Dame mit dem Hermelin wider; in diesem Werk meint Marani bereits zu

⁵¹Nach der Vertreibung der Medici 1494 aus Florenz genoss die Heilige Anna in dem neuerlich republikanischen Stadtstaat aufgrund seiner Geschichte besondere Verehrung. So hatten sich am Tag des Festes der Heiligen Anna, dem 26. Juli, die Florentiner Bürger erfolgreich gegen die zehnmonatige Gewaltherrschaft (1343/43) des Herzogs von Athen, Walter von Brienne, erhoben. Den glücklichen Ausgang des Aufstandes führten die Florentiner auf die Fürbitten der Heiligen Anna zurück und wählten sie unter die besonderen Patrone der Stadt; vgl. Kemp 2006, S. 217.

⁵²Kemp 2006, S. 217.

⁵³Bambach 2016.

⁵⁴Clark 1969a, S. 37.

⁵⁵Ludwig 1882, S. 144.

⁵⁶Clark 1969a, S. 104.

erkennen, dass die kontrapostische Struktur im Aufbau der Figur schon beinahe die *figura serpentinata* des Manierismus ankündigt (Abb. 19).⁵⁷ Das Porträt zeigt die junge Mätresse Ludovico Sforzas schräg ins Bild gesetzt, durch die Drehung des Kopfes entsteht der Eindruck, als wendete sie sich jemandem außerhalb des Bildes zu. Das Hermelin in ihren Armen windet sich wie um eine gemeinsame Achse in die entgegengesetzte Richtung, schaut aber etwa in die gleiche Richtung wie die junge Frau.⁵⁸ Leonardos Vorliebe für gedrehte Formen führt von diesem subtilen zu extremeren Beispielen, wie den der Leda-Kompositionen Mitte der 1500er Jahre, auf die noch später näher eingegangen wird.

Abgesehen von diesen formalen Neuerungen versucht Leonardos eine emotionale Bindung zwischen den Figuren darzustellen, wie sie bei diesem christlichen Bildthema zuvor nie zu sehen gewesen war. Aus diesem Karton spricht so große Vertrautheit zwischen Mutter und Sohn, dass der Jesusknabe weniger Sohn Gottes als das Kind seiner Mutter Maria zu sein scheint. Maria ignoriert Annas nach oben zeigenden Finger, der, wie erwähnt, symbolisch auf die kommende Passion hinweisen soll - sie blickt nur in ganz zärtlicher Hingabe auf ihr Kind.

Die erste Beschreibung des Burlington House-Kartons findet sich, so nimmt die Forschung allgemein an, bei Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592/1600), Maler und Kunsttheoretiker, wo es in dessen *Trattato dell'arte della pittura* von 1584 heisst: "*[...] come già per essemplio fece Leonardo Vinci nel Cartone della Santa Anna, che fu poi trasferito in Francia, et hora si trova in Milano appresso Aurelio Louino pittore, et ne vanno attorno molti disegni, dove egli espresse nella Virgine Maria l'allegrezza et il giubilo che sentiva vedendosi nato un così bello fanciullo qual era Christo, et considerando d'esser fatta degna di esser sua Madre, et in Santa Anna similmente la gioia et il contento che sentiva vedendo la figliuola Madre di Dio, et ella beatificata.*"⁵⁹

Burckhardts "Galerienotiz aus London, 1879"⁶⁰ zeigt nicht nur seine Wertschätzung für diesen Karton und Leonardo im Besonderen, sondern ist auch ikonographische Interpretation indem er meint, es wäre nicht die Heilige Anna sondern Elisabeth dargestellt - diese These

⁵⁷ Marani 2005, S. 173.

⁵⁸ Windt 2003, S. 123.

⁵⁹ Zitat in: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 332. "*[...]wie es beispielsweise schon Leonardo Vinci im Karton der heilige Anna gemacht hat, der dann nach Frankreich gebracht worden war und sich derzeit in Mailand bei dem Maler Aurelio Louini befindet und es sind viele Zeichnungen nach ihm im Umlauf; in ihm (dem Karton) drückt er (Leonardo) in der Jungfrau Maria die Freude und den Jubel aus, ein so schönes Kind, das Jesus war, geboren zu haben und für würdig befunden war, seine Mutter zu sein und auch in der heiligen Anna (ist) der ähnliche Ausruck der Freude und Zufriedenheit ihre Tochter als selig gesprochene Mutter Gottes zu sehen.*" Übersetzung des Autors.

⁶⁰ Burckhardt 2003, S. 89.

wird jedoch in der heutigen Forschung abgelehnt. Burckhardts Notiz und der darauf folgende Brief an Robert Grüniger können hingegen als interessantes Zeitdokument gelten: *"Der berühmte Carton stellt nicht die heilige Anna vor, sondern Elisabeth und Maria mit beiden Kindern. Maria sitzt links nur halb auf dem rechten Knie der Elisabeth und hält den Bambino auf dem Bauch quer über Elisabeth hin welche mit der Linken aufwärts deutet (was ich, vom Aufseher mit Drohungen unterbrochen, nicht mehr habe andeuten können)"* - Burckhardt bezieht sich auf die Skizze, die er in der Royal Academy angefertigt hat (Abb. 20); *"Johannes stützt seinen linken Ellbogen auf Elisabeths linkes Knie; sein rechter Arm unsichtbar; sein rechter Schenkel untergeschlagen auf einem Stein mit Gras, der linke Fuß vorn daneben. Die weit gediehene, höchst liebliche Ausführung der Köpfe zeigt, daß Lionardo einige Zeit ernstlich an die Ausführung muß gedacht haben. Die Bedenklichkeiten in Betreff der Composition mögen erst allgemach überwogen haben."* In dem Brief an Robert Grüniger aus London, 21. August 1879⁶¹ heißt es: *"Heut war ich in der Royal Academy um eines einzigen Bildes willen, ich meine den berühmten Carton von Lionard da Vinci, die Vorarbeit für die S. Anna mit Maria und dem Kind im Louvre. Ein Gott gab mir ein, dieses noch nie gestochene und nie photographierte Wunderwerk sogleich in gräßlicher Verunstaltung zu skizziren, denn nach 10 Minuten kam der Aufseher und verbot mit größter, in London sonst ganz ungewohnter Härte alles Zeichnen - als ich eben nothdürftig fertig war. - Nun muß man aber die komische Seite der Sache wissen: dort hängen nämlich außer gesagtem Lionardo nur die Schwarten, durch welche seit 100 Jahren oder drüber die HH. Academici sind in ihre Gilde aufgenommen worden, und an diesen haften droits d'auteur, die keine Seele ihnen streitig zu machen begehrt, und unter diesem Gesetz muß auch Lionardo leiden. - der "arm Lieni". Ich aber habe meine Skizze im Sichern."*

Vorausgehende Einzelstudien

Leonardo hat sich bereits zu Beginn seiner Laufbahn Ende der 1470er Jahre bei der Bearbeitung des Themas einer Madonna mit Kind und Katze mit Möglichkeiten neuer Darstellungsformen beschäftigt. Zum einen interessiert ihn, wie in der Studie aus dem British Museum/London die Darstellung einer größtmöglichen Figurenverschrenkung (Abb. 21), zum anderen, wie in der Studie aus den Uffizien zu sehen, die Möglichkeiten der Drehungen, vor allem von Kleinkindern, um sie in möglichst dynamischer Form zu zeigen (Abb. 22). Bei letzt genannter Studie lässt sich eine erste Vorstufe zum Jesuskind im Burlington House-Karton

⁶¹ Burckhardt 2003, S. 90.

andenken, wenn man sich den auf Marias Schoß sitzenden Knaben, statt des in ihren Armen liegenden vorstellt. In den zahlreichen überlieferten Skizzen von Kindern in verschiedensten Posen, manifestiert sich Leonardos Interesse und seine Auseinandersetzung mit den Besonderheiten der kindlichen Anatomie. Seine Beobachtung, dass Kleinkinderkörper anders proportioniert sind, dass sie sich anders bewegen, hält er wie folgt fest: "*I putti piccoli hanno tutte le giunture sottili, e gli spazi posti fra l'una e l'altra sono grossi [...]*"; weiters meint er, man solle Kinder im Sitzen mit lebhaften und verdrehten Bewegungen und im Stehen mit schüchternen und ängstlichen Bewegungen darstellen: "[...] *atti pronti e storti, quando siedono, e nello star ritto atti timidi e pavrosi.*"⁶²

Des Öfteren wird von der Forschung in Bezug auf die Figur des Johannesknaben eine Kinderstudie Leonardos mit dem Londoner Karton in Verbindung gebracht. Ein Studienblatt aus der Windsor-Sammlung zeigt - wahrscheinlich nach einem lebenden Modell - Studien eines nackten Kleinkindes (Abb. 23). Wenngleich die Stellung des linken Knaben auf dem Blatt eine andere ist als in der fertigen Anna Selbdritt-Komposition, kann man beim Typ Kind und dem dicht gelockten Haar eine Ähnlichkeit mit dem Johannesknaben im Burlington House-Karton feststellen.⁶³

Auf einem um 1478-1480 datierten Studienblatt (Abb. 24), zeigt sich neben zahlreichen Profilstudien in der Hauptstudie, die die obere Hälfte des Blattes einnimmt, eine stillende Madonna mit Johannesknaben; wiederholt nochmals rechts oben auf dem Blatt zeigt sich hier der Johannesknabe in der selben Haltung wie schließlich im Burlington House-Karton. Es entspricht durchaus Leonardos Arbeitsprozess beim Suchen und Entwickeln formaler Lösungen zu bestimmten Projekten, eine Vielzahl von Studien anzufertigen um später, vielleicht in einem völlig anderen Kontext, teilweise wieder darauf zurück zu kommen.

Das prominente Studienblatt aus dem British Museum, London

Im British Museum befinden sich heute einundzwanzig Zeichnungen, darunter das doppelseitig mit Zeichnungen versehene, um 1505-1508 datierte Studienblatt (auf die Datierung wird später näher eingegangen), mit Notizen für technisches Gerät/Maschinerie und sieben unterschiedliche Studien zur Anna Selbdritt (Abb. 25).

⁶² Windt 2003, S. 81, zitiert aus dem Codex Ashburnham, Bibliothèque Nationale/Paris.

⁶³ Popham 1994, S. 51.

In der Hauptstudie (Abb. 27) - die Jungfrau sitzt links auf dem Schoß der Heiligen Anna, in ihren Armen den Jesusknaben haltend, der sich dem rechts stehenden Johannes zuwendet - ist ein Strichgewirr zu sehen, wie es laut Zöllner in der vormodernen Zeichenkunst kaum ein zweites Mal auftaucht.⁶⁴ Nach der Unterzeichnung mit zahllosen Alternativen in schwarzer Kreide, hat Leonardo versucht mit Tusche und Pinsel sowie mit Feder und Tinte die überzeugendste Lösung festzuhalten. Windt stellt fest, dass die *Pentimenti* nicht anatomische Details der Figur korrigieren, sondern ihre Haltung verändern oder Bewegungsalternativen geben; diese Art eine Komposition während des Zeichnens weiterzuentwickeln, sei neu, so Windt.⁶⁵ - Wenn man nach einem Vorläufer für diese Art der Formfindung sucht, findet man ein Beispiel bei Verocchio (Abb. 29): die Studie einer Madonna mit Kind mit zahlreichen *Pentimenti*. - Um die klaren Umrisslinien nochmals zu sehen, wurde die Hauptstudie, ob von Leonardo oder einem seiner Schüler wird immer wieder zur Diskussion gestellt, anschließend auf der Rückseite sichtbar gemacht (Abb. 28), indem man wahrscheinlich das Blatt auf eine eingefärbte Fläche gelegt und die entsprechenden Konturen auf der Vorderseite mit einem Griffel nachgefahren ist.

Die Zeichnung der Hauptstudie mit ihren scheinbar undurchdringlichen Strichlagen erinnert an Leonardos Ratschläge zur Bildfindung.⁶⁶ *"Non restero, di mettere fra questi preccetti una nova inventione di speculatione, la quale, ben che paia picchola e quasi degna di riso, no' di meno è di grande utilità à destare lo ingegno à varie inventioni, e quest'è, se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie machie, o' pietre di varij misti. se harai à inventionare qualche sito, potrai li vedere similitudini de diversi paesi hornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; anchora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure strane, arie di volti, e abiti, et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma; [...] perche nelle cose confuse l'ingegno si desta à nove inventioni. ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose, che voi figurare."*⁶⁷

⁶⁴ Zöllner 2011, S. 263.

⁶⁵ Windt 2003, S. 98.

⁶⁶ Zöllner 2011, S. 263.

⁶⁷ Ludwig 1882, S. 124. *"Ich enthalte mich nicht, unter meinen Anweisungen eine neue Form des Sehens zu beschreiben, die - obschon sie unwichtig, ja fast lächerlich scheinen mag - trotzdem von großer Nützlichkeit ist, indem sie den Geist zu verschiedensten Erfindungen anregen kann. Wenn du nämlich gewisse mit Flecken übersäte Mauern oder marmorierte Steine betrachtest [...], so wirst du dort Abbilder von Landschaften mit Bergen, aber auch Flüsse, Felsen, Bäume, große Ebenen, verschiedene Täler und Hügel wahrnehmen; oder du wirst eine Vielfalt von Schlachten und lebhaftige Stellungen von merkwürdigen Figuren, Gesichtsausdrücke, Gewänder, und unendlich viele Dinge sehen, die du vervollständigen und in gute Form bringen magst; [...] denn in der Wahrnehmung verworrener Dinge findet der Geist Anregung zu neuen Erfindungen. Doch sei auch sicher, dass du zuvor die Darstellung der Teile dieser Dinge, die du festhalten möchtest, gründlich beherrscht."* Zöllner 2011, S. 263.

Die Hauptstudie des Blattes stimmt nun im wesentlichen mit der Komposition des Burlington House-Kartons überein, so dass man sie vielleicht als letzte Vorstudie Leonardos zu diesem bezeichnen kann. Diese Feststellung ist kaum anzuzweifeln, hingegen stand für lange Zeit und steht auch noch die Frage zur Diskussion offen, in welcher Reihenfolge die Studien dieses Blattes ausgeführt wurden. Budny hat sich ausführlich mit den Findungsvorschlägen verschiedener Forscher auseinandergesetzt und dabei versucht, eine für sie gültige Antwort zu finden. Ihre Erkenntnisse, die sehr schlüssig und eingängig erläutert werden, lassen Leonardo, wie das Schema zeigt (Abb. 26), mit der Hauptstudie (A) in Kreide beginnen, gefolgt von den beiden Studien, die Maria auf dem Schoß der Heiligen Anna (J, K) links unten zeigen, dann mit der größten Studie unten Mitte (F)⁶⁸, den restlichen drei kleinen Studien eines Kindes (G, H, I), um dann wieder zur Hauptstudie zurück zu kehren, diese zu überarbeiten um schließlich zu einer für ihn zufrieden stellenden Lösung zu kommen.⁶⁹ Dieses Studienblatt zeigt, wie Leonardo hier versucht hat, zu einer Komposition zu finden, in der physische Handlungen emotionale Bindungen reflektieren - ein so wichtiges Thema in Leonardos künstlerischem Schaffen. Die Hauptstudie (Abb. 27) zeigt einen mit Kreide ausgefertigten freihändigen Rahmen, unten und rechts mit einer punktierten Markierung, wahrscheinlich um eine Vergrößerung zu ermöglichen; links wurde der Rahmen mit Feder und Tinte korrigiert.⁷⁰

Abschließend lässt sich anhand dieser Studien feststellen, dass die Studien für Leonardo nicht nur Festhalten einer bestimmten Idee sondern wie er selbst sagt, auch Quelle für weitere Inspirationen sein konnte: *"[...]per che tu hai a'intendere che se tal componimento inculto ti reussira apropiato alla sua inventione tanto maggiormente satisfara essendo poi ornato della perfettione apropiata a'tutte le sue parte. Io ho gia veduto nelli nuvoli e'muri machie, che m'anno deste a belle inventioni di varie cose le quali machie anchora che integralmente fussino in se private di perfectione di qualondue membro non manchavano di perfectione nelli loro movimenti o altre actioni."*⁷¹ Gombrich bringt Leonardos Neuerungen der Methode für

⁶⁸ Diese Studie wurde bereits auf Seite 9 besprochen um Wassermanns These zu untermauern, dass es den von Vasari beschriebenen Karton gegeben hätte. Wassermann vertritt weiters die Meinung, dass die kleinen Studien auf diesem Blatt nach dem Burlington House-Karton entstanden seien; vgl. Wassermann 1970, S. 203.

⁶⁹ Budny 1983, S. 41. Zum detaillierten Katalog der sieben Studien siehe S. 47-50.

⁷⁰ Kemp 2003, S. 151

⁷¹ Ludwig 1882, S. 222. *"[...] Denn du musst wissen, dass ein solcher unausgebildeter Compositionsentwurf, wenn er dir in Bezug auf die Erfindung gelingt, nachher nur um so mehr gefallen wird, wenn er sich später mit der schicklichen Vollendung aller einzelner Theile schmückt. Ich sah schon in Wolken und auf Mauern allgemeine Flecken, die mich zu schönen Erfindungen verschiedener Dinge anregten. Und obschon diese*

das Ausarbeiten einer Komposition auf den Punkt: *"The sketch is no longer the preparation for a particular work, but is part of a process which is constantly going on in the artist's mind; instead of fixing the flow of imagination it keeps it in flux."*⁷²

Zur Frage der Datierung

Die Frage des genauen Entstehungszeitraumes des Burlington House-Kartons ist in der Leonardo-Forschung bis heute immer wieder Thema. Der Karton wurde bis in die 1950er Jahre fast ausschließlich mit 1499-1500 datiert, danach soll Leonardo mit dem Entwurf begonnen haben, als er im Begriff war Mailand zu verlassen oder bereits verlassen hatte. Als Auftraggeber könnte König Louis XII. von Frankreich (1462-1515) nach der Einnahme Mailands durch seine Truppen im September 1499 gewesen sein. Die Frau des französischen Königs, Anne de Bretagne (1477-1514), war ihrer Namenspatronin sehr ergeben und damit könnte sich auch das Thema des Auftragswerkes an Leonardo erklären lassen.⁷³

Wasserman hält noch in den 1980er Jahren an dieser frühen Datierung und der Annahme fest, der französische König sei Auftraggeber gewesen; Zöllner schließt sich noch 2011 an Wassermans Argumente an.⁷⁴ Frühe Leonardo-Forscher stützten ihre Annahme für diese Datierung und den möglichen Auftraggeber auf die Ende des siebzehnten Jahrhunderts gemachten Aussagen des Klerikers und Kunstsammlers Padre Sebastiano Resta (1635-1714). In einem Brief an Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), u.a. ein bekannter Autor von Künstlerbiographien, verweist Resta auf einen von Leonardo in Mailand unvollendeten Karton von 1499 einer Jungfrau und Kind mit Heiliger Anna für König Ludwig XII. von Frankreich, indem er schreibt: *"Eccole, sig. Giampietro, le notizie ch'ella desidera circa il mio cartone. Lodovico XII, re di Francia, prima del 1500 ordinò un cartone di s. Anna a lionardo da Vinci, dimorante in Milano al servizio di Lodovico il Moro. Ne fece Leonardo un primo schizzo, che sta presso a' signori conti Arconati in Milano. Dopo il primo, ne fece questo secondo più condotto, ed il presente conservato come si vede, benche abbia 200 anni o*

Flecken bezüglich der Einzelgliederung jeder Vollendung entbehrten, so fehlte es ihnen doch nicht an Vollendung in den Bewegungen und sonstigen Geberden." Ludwig 1882, S. 223.

⁷² Gombrich 1966, S. 61.

⁷³ Zöllner 2011, S. 234.

⁷⁴ Ebenfalls für eine frühe Datierung sprechen sich Heydenreich 1964, Castelfranco 1966 aus; vgl. Wasserman 1971, S. 312.

*poco meno. In Firenze poi dimorando Leonardo dopo la morte di Lodovico XII, al quale non lo aveva mai mandato [...].*⁷⁵ Bei dem zweiten Karton, von dem Resta hier spricht und den er selbst besitzt (Abb. 30), handelt es sich um eine Kopie des Louvre-Bildes oder dessen Karton; der Resta-Karton, der sich lange Zeit in der Esterhazy Sammlung/Budapest befand, ist heute allerdings verschollen. Da viele Aussagen Padre Restas in der Forschung mit großer Vorsicht betrachtet werden, stützt Wasserman seine Argumentation auf ein zweites Dokument - einen Brief Fra Pietro da Novellaras vom April 1501 an Isabella d'Este⁷⁶, in dem er von einem Besuch in Leonardos Werkstatt berichtet und der Meister an einer Verpflichtung für seine Majestät, den König von Frankreich gemalt habe. Wassermann ist der Ansicht, dass Leonardo mit der Komposition des Kartons (Burlington House-Kartons) nicht zufrieden gewesen sei und diesen für den von Novellara beschriebenen Karton als unvollendet abgebrochen hatte.⁷⁷

Ein weiteres Argument Wassermans, der Burlington House-Karton müsse bereits 1502 existiert haben, führt ihn zu Filippino Lippi (um 1457-1504); seiner Meinung nach hätte dieser in dem Fresko der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella/Florenz⁷⁸ starke Anleihen an dem Leonardo-Karton genommen indem er die Figur der Maria in seiner in Grisaille ausgeführten Parthenice von Leonardo kopiert habe (Abb. 31). Diese Argumentation erscheint zunächst durchaus möglich, doch sollte man sich vergegenwärtigen, dass sich Lippi selbst stark mit der Antike auseinander gesetzt hat; dies zeigt sich in der Entlehnung antiker Formen, die in Hülle und Fülle in seiner Arbeit in der Strozzi-Kapelle zu sehen sind - so hat er die Musen mit Masken den Musendarstellungen antiker Sarkophage entnommen.⁷⁹

Für seine Datierung des Burlington House-Kartons argumentiert Wasserman nicht nur mit Werken von Zeitgenossen Leonardos, sondern auch mit Werken des Meisters selbst. Er stellt die Madonna mit der Spindel (erwähnt in einem von Novellaras Briefen von 1501, wo es heisst, Leonardo arbeite an diesem Bild, das für den Sekretär des französischen Königs gedacht sei), die nur in Kopien erhalten ist, Seite an Seite mit dem Burlington House-Karton, u.a.

⁷⁵ Zitat in: Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003, S. 524. *"Hier, Herr Giampietro, die von Ihnen gewünschten Nachrichten über meinen Karton. Ludwig XII., König von Frankreich, beauftragte vor 1500 Leonardo, der zu dieser Zeit in Mailand in Diensten von Lodovico Il Moro stand, mit dem Karton einer heiligen Anna. Leonardo fertigte eine erste Skizze, die sich bei dem Grafen Arconati in Mailand befindet. Nach der ersten fertigte er diese zweite (Skizze/Zeichnung), mehr durchgeführte an und die ist, wie man sieht, gut erhalten, obwohl sie schon mehr oder weniger 200 Jahre alt ist. Nach dem Tod Ludwigs XII. lebte er (Leonardo) in Florenz, doch hatte er diesem, niemals die Skizze/Zeichnung zukommen lassen".* Übersetzung des Autors.

⁷⁶ Aus einem anderen Brief Novellaras ebenfalls an Isabella d'Este und vom April 1501 über einen Karton mit der Anna Selbtritt mit Lamm, wurde bereits auf Seite 7 zitiert.

⁷⁷ Wasserman 1980, S. 142.

⁷⁸ Lippi erhält 1487 den Auftrag für die Freskierung der Strozzi Kapelle. 1488 geht er nach Rom, in den 1490er Jahren kehrt er nach Florenz zurück und setzt die Arbeit an der Kapelle fort - bis 1502; vgl. Wasserman 1971, S. 316.

⁷⁹ Scharf 1935, S. 67.

aufgrund der ähnlichen Kopfhaltung der Jungfrau (Abb. 32).⁸⁰ Obwohl Wassermanns genannte Thesen auf den ersten Blick vielleicht möglich erscheinen, werden sie heute von der Leonardo-Forschung jedoch nicht mehr aufgegriffen.

Es gibt - wie so oft - keinerlei Quellen, um diese Theorien der frühen Datierung zu untermauern, daher findet sich in der heutigen Leonardo-Forschung auch durchwegs die Annahme, dass der Entwurf nichts mit einem eventuellen Auftrag des französischen Königs zu tun habe und der Entstehungszeitraum des Kartons mit 1505-1508 anzusetzen sei.⁸¹ Die Sicht einer späteren Datierung begann 1950 mit Popham und Pouncey, die beide die Meinung vertreten, Leonardo hätte noch 1505 an dem Karton gearbeitet.⁸² Sie argumentieren mit einem stilistischen Vergleich des bereits erwähnten Studienblattes im British Museum mit den Studien zur Anghiari-Schlacht⁸³, weiters vergleichen sie den Karton mit der Michelangelo-Zeichnung einer Jungfrau und Kind mit Heiliger Anna - die sich heute in Oxford befindet und auf die später noch eingegangen wird - bei der sie davon ausgehen, dass Leonardos Burlington House-Karton als Grundlage für diese Zeichnung genommen wurde; die Michelangelo-Zeichnung wird von Popham und Pouncey auch mit 1505 und nicht wie von der Forschung zuvor mit 1501-1502 datiert.⁸⁴ Clark und Pedretti setzten Ende der 1960er Jahre den Trend der späteren Datierung des Kartons fort: Pedretti datiert das besagte Studienblatt aus dem British Museum sogar mit ca. 1508 und setzt in Folge den Entstehungszeitraum des Londoner Kartons ebenfalls in diese Zeit.⁸⁵ Für Pedretti ist der Karton in der stilistischen Entwicklung Leonardos nach der Leda anzusetzen und entstand so nicht vor 1508. Seiner Meinung nach war der Karton auch nur kurz, wenn überhaupt, in Florenz zu sehen, vielleicht nur im Frühjahr 1508, als Leonardo in Florenz war, um seinem Freund Rustici mit den drei Figuren für das Baptisterium zu helfen, oder 1513, als er sich auf dem Weg nach Rom befand.⁸⁶

Bambach spricht sich bei der Leonardo-Tagung 2016 in London ebenfalls für eine Datierung des Kartons um 1506-1508 aus; eines ihrer Argumente bezieht sich auf die dabei von Leonardo verwendete Papiergröße, die so zwischen 1504-1505 nicht üblich war, sondern erst

⁸⁰ Wasserman 1971, S. 319.

⁸¹ Für die spätere Datierung argumentieren u.a. Pedretti, Clark und Kemp; vgl. Zöllner 2011, S. 234.

⁸² Popham/Pouncey 1950, S. 67-69.

⁸³ Popham/Pouncey 1950, S. 68.

⁸⁴ Popham/Pouncey 1950, S. 67.

⁸⁵ Pedretti 1968, S. 27.

⁸⁶ Pedretti 1968, S. 28.

in späteren Jahren. Bambach versucht ebenfalls durch die Analyse der kleinen Studien von technischen Geräten/Maschinerie im bereits besprochenen British Museum-Studienblatt ihre spätere Datierung zu untermauern.⁸⁷

Eine detailliertere Analyse der jeweiligen Datierungs-Argumentation ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, doch sei so auf die Komplexität der Frage zur Datierung des Burlington House-Kartons hingewiesen. Leonardo-Forscher werden sich mit ihr noch weiter zu beschäftigen haben; nach heutigem Wissensstand kristallisiert sich eine Datierung des Kartons und damit Hand in Hand auch des Studienblatts aus dem British Museum/London, um 1505-1508 heraus.

Leonardo und die Antike

Leonardo hat sich nach seiner, ihn in jungen Jahren prägenden Zeit in der Verocchio-Werkstatt - angenommen werden die Jahre 1469-1476/1479, mit der modernen florentinischen Malerei seiner Zeit, wie auch mit der Antike beschäftigt, diese Anregungen verarbeitet und in seine eigene Formensprache umgesetzt. Marani fasst diese Einflüsse treffend zusammen: *"In der Gestaltung der Volumina im Raum sind die Einflüsse des Reliefstils Lorenzo Ghibertis zu spüren, die monumentale Körperbildung ist wiederum ohne das Vorbild Masaccios kaum zu denken - und all dies gepaart mit dem Sinn für Dynamik eines Donatello. Außerdem kommt eine profunde Kenntnis der antiken Skulptur, der römischen Sarkophage und Reliefs zum Tragen, bei denen die Helldunkelwirkung eine große Rolle spielt, um die Formen im Raum hervorzuheben oder zurücktreten zu lassen."*⁸⁸

Im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Antike schenkte Leonardo auch besondere Aufmerksamkeit den antiken Texten, nahm aus ihnen oft wörtliche Anleihen in seine eigenen Schriften auf; so überrascht nicht, dass sich in seinen Aufzeichnungen die Aussage findet: *"L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne"*.⁸⁹ Kein Zweifel dürfte daran bestehen, dass Leonardo während seiner Studienzeit zum ersten Mal antike

⁸⁷ Weitere Argumente dazu können nicht überprüft werden, da die Tagunspapiere, wie bereits in der Einleitung erwähnt, zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht veröffentlicht waren.

⁸⁸ Marani 2005, S. 112.

⁸⁹ *"Das Nachahmen der antiken Dinge ist lobenswerter als das der neuen"*. Marani 2005, S. 172, zitiert aus dem Codex Atlanticus, fol. 399 recto.

Skulpturen im *Orto dei Medici*⁹⁰, dem Garten von San Marco in Florenz sah und in dem die von Lorenzo il Magnifico (1449-1492) gesammelten Werke der Antike für junge Künstler zum Studium wie zum Kopieren zur Verfügung standen.⁹¹ Für Leonardo war ebenso seine Romreise im Jahr 1501 prägend (eine zweite Romreise könnte vor dem 30. April 1505 stattgefunden haben - vielleicht auch noch weitere, bevor er 1513 nach Rom übersiedelte⁹²). Die Forschung geht davon aus, dass Leonardo hier Originale vor Ort studiert hat und wie auch Marani anmerkt, wohl im Besonderen die Musen in der Hadriansvilla in Tivoli. Auf einem Blatt des *Codex Atlanticus* (fol. 618 verso) ist zu lesen: "*Gott sei's gelobt, 10. März 1500.*⁹³ *In Rom. Im alten Tivoli, Hadriansvilla.*" - dies scheint der Forschung der erste Beweis für Leonardos tatsächlichen Aufenthalt in der Hadriansvilla und seinen Aufenthalt in Rom zu sein.⁹⁴ Angemerkt sei, dass bereits Ende des 15. Jahrhunderts Ausgrabungen in Tivoli stattgefunden hatten. So berichtet Pirro Ligorio (1514-1593) in seinen Schriften, dass die Statuen der Musen bereits während des Pontifikats Alexanders VI. (1497-1503) im Theater der Hadriansvilla bei den frühesten Ausgrabungsarbeiten zum Vorschein gekommen waren.⁹⁵

Sieht man sich die Musen wie etwa die Urania im Detail an (Abb. 33), so ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Leonardo von dieser Skulptur angeregt worden war; im Vergleich zur sitzenden Maria im Burlington House-Karton zeigt sich die Diagonalstellung der Knie bei der Urania jedoch weniger forciert. Auch die Figur der Kalliope (Abb. 34) mit ihrem Faltenwurf der Gewandpartien zwischen den Beinen, könnte Draperiemotive des Kleides der Heiligen Anna auf dem Londoner Karton angeregt haben.⁹⁶

Leonardo selbst bezieht sich in der Anleitung wie mit Draperien umzugehen sei auf die Antike und gibt den Rat, Griechen und Römer zu imitieren: "*Del modo del vestire le figure. Osserva il decoro con che tu vesti le figure secondo li loro gradi e le loro età e, sopra 'l tutto, che li panni non occupino il movimento, cioè le membra, e che le dette membra non sieno tagliate dalle pieghe, né dall'ombre de' panni. Et imita quanto puoi li Greci e Latini col modo*

⁹⁰ Dieser Skulpturengarten hat bereits 1475 existiert; beschrieben wurde er 1478; vgl. Marani 2015, S. 140.

⁹¹ Der Anonimo Gaddiano schreibt darüber, dass Leonardo im Garten von San Marco gearbeitet hätte: "*da giovane con il magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provisione per sé li faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marcho di Firenze.*", vgl. Marani 2015, S. 133.

⁹² Marani 2015, S. 139.

⁹³ Das Jahr 1500 entspricht dem damaligen florentinischen Kalender - nach moderner Jahreszählung muss es in 1501 abgeändert werden. Für das Zitat vgl. Marani 2005, S. 259, Fußnote 75.

⁹⁴ Marani 2005, S. 259.

⁹⁵ Marani 2005, S. 261. Zur Provenienz der Skulpturen: Die Musen kamen unter Papst Leo X. (1513-1521) zuerst in den Vatikan, dann zur Villa Madama bis 1670 (dort zeichnete Martin van Heemskerck sie), wurde danach von Königin Christine von Schweden erstanden und 1724 an Philip V. von Spanien verkauft, der sie schließlich nach Madrid brachte, wo sie heute im Prado zu sehen sind.

⁹⁶ Marani 2005, S. 262.

del scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro li panni. E fa poche pieghe; sol ne fa assai nelli uomini vecchi togati e di autorità."⁹⁷

Nicht nur Marani sieht einen merkbaren stilistischen Einfluss der Antike auf Leonardos Schaffen, so konstatiert auch die Leonardo-Forschung im Allgemeinen, dass seine Figuren nach seiner Romreise monumentaler und plastischer geworden waren.⁹⁸ Als erster hat Pedretti 1973 die Musen mit dem Londoner Karton in Verbindung gebracht; er merkt an, dass die statuenhaften Körper des Londoner Kartons denen der sitzenden Musen (diese wurden im 17. Jahrhundert mit Köpfen ergänzt) glichen.⁹⁹ Clark hat sich 1969 in seinem Essay *Leonardo and the Antique* ebenfalls mit diesem Thema auseinander gesetzt und festgestellt, dass allen Werken Leonardos aus der Zeit nach 1503 die Kenntnis antiker Skulpturen abzulesen sei; er bezieht sich dabei auf die Studien der knieenden Leda und auf die für die Schlacht von Anghiari, wobei er plausible Querverbindungen zu antiken Werken zeigt.¹⁰⁰

Der Einfluss der Antike auf Leonardos Schaffen scheint außer Frage zu stehen; laut Marani findet sich jedoch weder ein wortwörtliches und ausschließliches Zitat, noch eine exakte Kopie irgendeines anderen antiken Werks.¹⁰¹

In der Komposition des Burlington House-Kartons ist vor allem in den monumentalen Figuren sowie in der Gestaltung des Faltenwurfs der Gewänder - besonders bei der heiligen Anna - der starke Eindruck sichtbar, den die antiken Statuen der Musen der Hadriansvilla auf Leonardo gemacht haben.

⁹⁷ Zitat in: Marani 2015, S. 131. *"Von der Art und Weise die Figuren zu bekleiden. Achte, dass du deine Figuren dem Anstand gemäss bekleidest, wie es sich für ihren Rang und ihr Alter schickt. Vor allem Anderen sieh darauf, dass die Gewänder die Bewegung, d. h. die Gliedmassen, nicht verstecken, und dass diese Gliedmassen nicht von den Falten, noch auch von den Schatten der Gewänder durchschnitten werden. Ahme so viel du nur kannst die Griechen und Lateiner nach in ihrer Art, die Gliedmassen sehen zu lassen, wenn der Wind die Gewänder an dieselben anlegt. Und mache wenig Falten; nur bei alten, in lange Gewänder gehüllten und mit Ansehen und Würde ausgestatteten Männern machst du deren sehr viele."* Ludwig 1882, S. 523.

⁹⁸ Marani 2005, S. 262.

⁹⁹ Pedretti 1973, S. 105-106.

¹⁰⁰ Vgl. Clark 1969b, S.12-24.

¹⁰¹ Marani 2005, S. 278.

4. Leonardo - Michelangelo - Raffael - gemeinsame Jahre in Florenz

Leonardo kehrte 1500 von Mailand über Mantua und Venedig, Michelangelo 1501 von Rom nach Florenz zurück und Raffael kam 1504 in das toskanische Zentrum der Kultur. Die Tatsache des gemeinsamen Aufenthalts der drei Meister führt unweigerlich zu der Frage, wie sie zueinander standen und wer wen beeinflusst haben könnte.

Wie in der Einleitung angesprochen, waren in Leonardos Schaffen diese Florentiner Jahre bis ca. 1508 die vielleicht produktivsten Jahre, wobei zu bedenken ist, dass ein großer Teil der in Florenz entstandenen Werke verloren gegangen ist. Wir kennen sie nur aus schriftlichen Erwähnungen und Schülerkopien - wie beispielsweise die bereits erwähnte Madonna mit der Spindel (Abb. 32). In den Jahren 1504/05 begann Leonardos Beschäftigung mit einem mythologischen Thema - der Leda mit dem Schwan. Die Studie einer knienden Leda (Abb. 35), heute in der Sammlung Devonshire/Chatsworth, zeigt Leonardos Vorliebe für den verstärkten Kontrapost - Leda ist auf ihrem rechten Knie ruhend dargestellt, während das linke in einem Gegenrhythmus zur Bewegung der Schultern ihren Körper überschneidet.¹⁰² Der Karton wie auch das Gemälde - sofern dieses je ausgeführt wurde - einer stehenden Leda sind heute verschollen; der Karton muss bereits vor 1508 existiert haben, da Raffael eine Kopie angefertigt hat, bevor er Florenz verließ.

Leonardos Beschäftigung mit dem Thema der Anna Selbdritt wurde u.a. durch die kurze Anstellung als "vertrauter Architekt und Generalingenieur" in den Marken und der Romagna bei Cesare Borgia 1502/1503 und die daraus resultierenden Reisen, die ihn von Florenz weg geführt hatten, unterbrochen. Nach seiner Rückkehr nach Florenz nahm dem "Ingenieur" Leonardo die Beteiligung am Großprojekt (das letztlich scheitern sollte) der Stadtregierung, eine Umleitung und Kanalisierung des Arno durchzuführen, viel Zeit seines künstlerischen Schaffens. Um 1503 begann Leonardo seine Arbeit an der Mona Lisa, einem Werk an dem er bis zu seinem Tod arbeiten sollte.

Für das größte künstlerische "Duell" der Zeit zeichnete die Signoria von Florenz verantwortlich, indem sie Leonardo 1503 und ein halbes Jahr später Michelangelo verpflichtete, je eine Schlachtenszene im neu gebauten großen Ratssaal/*Sala del Gran Consiglio* des Palazzo della Signoria auf gegenüberliegenden Wänden darzustellen. So arbeitete Leonardo im Kloster Santa Maria Novella an seinem riesigen Karton zur Schlacht

¹⁰² Vgl. Clark 1969 I, S. 118. Clark schreibt weiter: "Die Haltung dieser knienden Leda ist von einer Venus Anadyomene an einem hellenistischen Sarkophag inspiriert worden; dabei handelte es sich entweder um die Version in der Villa Borghese oder um eine Fassung im Louvre; beide waren im frühen 16. Jahrhundert in Rom zu sehen." Vgl. Fußnote 77, S. 174.

von Anghiari, während Michelangelo an seinem Karton zur Schlacht von Cascina arbeitete. Die Idee der Signoria war großartig, doch konnte dieses Projekt nicht zum Abschluss gebracht werden, die Stadtregierung war machtpolitisch zu schwach und musste sich im Fall Michelangelos dem Ruf des Papstes, im Fall Leonardos dem der französischen Machthaber in Mailand beugen und den beiden Künstlern ihren Abschied von Florenz gestatten. Ganz Florenz schien Anteil an der Arbeit der beiden Meister und Rivalen zu diesem Projekt genommen zu haben - die Kartons für ihre Schlachten-Fresken wurden von 1506 bis zum Ende der Republik sechs Jahre später ausgestellt¹⁰³; Cellini schreibt dazu, dass *"beide Werke, welche die Bewunderung und den Nacheifer aller künstlerischen Zeitgenossen erregten und höher als andere Arbeiten dieser großen Meister geschätzt wurden, leider verloren gegangen sind.[...]Desto wichtiger bleibt uns die Nachricht, daß dieser Werke Gedächtnis nicht allein in Schriften aufbewahrt worden, sondern auch noch in nachgebildeten Kunstwerken übrig ist."*¹⁰⁴

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Werke gezeigt werden, ob und wie weit Werke Michelangelos und Raffaels mit Leonardos Burlington House-Karton in Beziehung zu setzen sind.

Michelangelo

Michelangelo (1475-1564) hat in der Zeit seines gemeinsamen Aufenthaltes mit Leonardo und Raffael in Florenz, in kurzer Folge drei Tondi geschaffen - zwei in Marmor, den Tondo Taddei und den Tondo Pitti¹⁰⁵; den dritten in Temperamalerei, den Tondo Doni. In der Forschung wird manchmal die Frage gestellt, warum Michelangelo, der zu dieser Zeit genügend Aufträge zu Großprojekten hatte, sich mit diesen privaten Andachtsbildern beschäftigt hat. Der Grund dafür könnte der Wettstreit mit Leonardo gewesen sein, der einen neuen Maßstab auf dem Gebiet der Figurenkomposition/-verschränkung gesetzt hatte und wohl auch das große Aufsehen, das Leonardo - laut Vasari - mit dem Anna Selbdritt-Karton in Florenz erregt hatte.

Michelangelos unvollendeter Tondo Taddei (Abb. 36), benannt nach dem vermutlichen Auftraggeber,¹⁰⁶ dem wohlhabenden Wollhändler und Kunstmäzen Taddeo Taddei, ca. 1504,

¹⁰³ Jones 2010, S. 269.

¹⁰⁴ Cellini 2016, S. 384-385.

¹⁰⁵ Auf den Tondo Pitti, um 1504-1505, heute im Bargello/Florenz, wird nicht näher eingegangen.

¹⁰⁶ Für Poeschke könnte die Tatsache, dass der Tondo unvollendet ist, ein Hinweis darauf sein, dass er vielleicht zunächst von Michelangelo aus freien Stücken begonnen und erst im Nachhinein von Taddeo Taddei erworben

zeigt eine Madonna mit Kind und dem Johannesknaben und befindet sich heute in der Royal Academy of Arts/London. Die Madonna sitzt in Profilansicht auf dem Boden, hebt den rechten Arm gegen den Johannesknaben, der dem Jesuskind einen ängstlich mit den Flügeln schlagenden Vogel (vermutlich einen Stieglitz, als Zeichen der kommenden Passion Christi) entgegenhält und dieses erschreckt zurückweicht. In seiner diagonalen Ausstreckung und gleichzeitigen Rückwärtswendung verbindet die Figur des Jesusknaben die der Mutter mit der des Johannesknaben.¹⁰⁷ In der Drehbewegung des Kindes könnte man mögliche Vergleiche etwa mit der bereits gezeigten Studie Leonardos für eine Madonna mit Jesuskind und Katze aus den Uffizien, mit den verschiedenen anderen Kinderstudien bis hin zum Burlington House-Karton ziehen. Laut Hall wird Michelangelos Tondo Taddei als dessen leonardeskestes Werk angesehen.¹⁰⁸ Einen wesentlichen Unterschied der Madonnendarstellungen Michelangelos zu denen Leonardos hat Echinger-Maurach treffend heraus gearbeitet: *"Wie die Gestalten in einem scharfen Gegeneinander auseinanderstreben und dennoch eine Einheit bilden, bleibt in allen Werken Michelangelos grundverschieden von Leonardos Madonnenconcetti, in denen die Figuren harmonisch auseinander hervowachsen und auf einen Ort der Erfüllung hinzielen. Michelangelos Kunst lebt vom Reichtum der Gegensätze, Leonardos Mutter-Kind-Gruppen von einem zart-gefühlten, höchst mannigfaltigen Miteinander, dessen innere Verkettungen sich unmöglich auflösen lassen."*¹⁰⁹

Der Analyse Echinger-Maurachs kann zugestimmt werden, doch auf den Tondo Taddei trifft ihre Aussage zu Michelangelo nicht ganz zu. Wenn auch unvollendet, so ist im Tondo zu sehen, wie sich die Figuren harmonisch zueinander fügen und ihn sehr wohl zu seinem leonardeskestes Werk machen - wie auch Hall¹¹⁰ meint.

Der Tondo Doni, benannt nach dem Auftraggeber Agnolo Doni, einem florentinischen Kaufmann, wurde in der Literatur mitunter als *"das absolute Meisterwerk"*¹¹¹ im malerischen Schaffen Michelangelos gesehen (Abb. 37); das Werk traf aber ebenso auf Ablehnung, so wurde *"das Spiel des Gelenkapparates"* der Madonna *"ein Stück Zimmerymnastik"*¹¹² genannt. Auffallend am Tondo ist die ausgeprägte Dynamik der Komposition, in deren

wurde. Schon aus den 90er Jahren ist bezeugt, so Poeschke, dass Michelangelo ganz von sich aus Werke in Angriff nahm - *"per mio piacere"* (wie ja Leonardo auch); vgl. Poeschke 1992, S. 83.

¹⁰⁷ Poeschke 1992, S. 82.

¹⁰⁸ Hall 2005, S. 85.

¹⁰⁹ Paris 2012, S. 56, zitiert Echinger-Maurach 2000, S. 141.

¹¹⁰ Hall 2005, S. 85.

¹¹¹ Paris 2012, S. 51.

¹¹² Paris 2012, S. 51.

Zentrum die Drehbewegung der auf dem Boden sitzenden, das Kind emporhebenden, Gottesmutter steht.¹¹³ Durch die Platzierung Josefs dicht hinter Maria, verbinden sich die zentralen Figuren in größter Dichte zu einer Einheit. Bei Leonardo finden sich in den Studienblättern schon viel früher Figuren, die in einer vergleichbaren Drehbewegung zur Maria des Tondos zu sehen sind. Ob nun Michelangelo die Leonardo-Skizzen selbst gesehen oder in seinem Schaffen parallel zu Leonardo diese *figura serpentinata* weiter entwickelt hat, ist eine zu komplexe Frage um hier beantwortet zu werden.

Die bereits kurz angesprochene Zeichnung Michelangelos einer Jungfrau und Kind mit der Heiligen Anna, ist auf einem Studienblatt, heute im Ashmolean Museum/Oxford, zu sehen (Abb. 38). In der Forschung galt für Jahrzehnte Leonardos Londoner Karton als Vorbild für diese geschlossene, skulpturale Komposition Michelangelos. Die Zeichnung - die Jungfrau sitzt auf Annas rechtem Knie, ihr Körper ist leicht nach außen gedreht, der Kopf ist etwas nach rechts geneigt, sie hält ihr Kind mit dem rechten Arm und presst es gegen ihre rechte Seite - wurde durchwegs mit 1501-1502 datiert. Diese frühe Datierung wird, wie auch die Datierung des Burlington House-Kartons und dessen Vorstudie im British Museum, von vielen Forschern, wie bereits ausgeführt, abgelehnt und heute auf einige Jahre später fest gesetzt, wie z. B. bei Pedretti, der diese Anna Selbdritt-Zeichnung mit ca. 1505 datiert und ihre Entstehung damit in die Zeit der Studien für die Schlacht von Cascina legt. Wie erwähnt, war das Thema der Anna Selbdritt bereits seit dem 14. Jahrhundert in der florentinischen und sienesischen Malerei bekannt, so könnte, wie Clark meint, Leonardos Karton nicht Vorbild für Michelangelos Zeichnung sein, sondern dessen eigene Interpretation. Für diese Annahme spräche auch, dass Leonardos Karton von vielen Forschern heute mit ca. 1508 datiert wird. Unbeantwortet bleibt ebenso, ob Michelangelo den von Novellara beschriebenen, heute verschollenen Karton und/oder etwaige Studien Leonardos gesehen hat. Ist von einem künstlerischen Austausch zwischen den beiden Meistern auszugehen?

Bei aller Rivalität und vielleicht Animosität, die zwischen Leonardo und Michelangelo - will man den zahlreichen überlieferten Anekdoten glauben - herrschte, ist von einem gegenseitigen Respekt gegenüber dem künstlerischen Schaffen des anderen, wie auch einem künstlerischen Austausch, auszugehen.

¹¹³ Paris 2012, S. 54.

Raffael

Raffael (1483-1520) war in diesen Jahren des gemeinsamen Aufenthaltes mit Leonardo und Michelangelo in Florenz noch ein sehr junger Mann und mit Gewissheit offen für den künstlerischen Einfluss beider Meister. Wie auf S. 8 ausgeführt, hat sich Raffael in seiner Heiligen Familie mit dem Lamm mit Leonardos wahrscheinlich erster Arbeit zu dem Thema der Anna Selbdritt - dem 1501 von Novellara beschriebenen Karton beschäftigt. In Raffaels Bridgewater Madonna (Abb. 39) ist Michelangelos Tondo Taddei deutlich als Vorbild zu erkennen, so ist das Jesuskind in seiner spiralförmigen Körperdrehung in sehr ähnlicher Haltung dargestellt. Die Jungfrau entspricht hingegen völlig dem Leonardo-Typus, wie auch die durch die Innenbeleuchtung geschaffene Atmosphäre Leonardos Einfluss zeigt, so Oberhuber¹¹⁴; er vertritt weiter die Meinung, dass es sich um eine der ersten Arbeiten Raffaels nach dessen intensiver Auseinandersetzung mit Michelangelo handle, in der er sich wieder der Auffassung Leonardos zuwende.¹¹⁵

Raffael kopierte nicht nur Arbeiten des von ihm bewunderten Leonardo - u. a. die sitzende und stehende Leda - sondern übernahm auch einzelne Kompositionselemente von ihm und verwendete sie in verschiedensten Bildthemen. In seiner Sacra Conversazione, besser bekannt unter dem Namen Madonna di Foligno (Abb. 40) von 1512, also Jahre nach seinem Aufenthalt in Florenz geschaffen, erkennt man in der Jungfrau eine kaum abgewandelte Kopie aus Leonardos unvollendeter Anbetung der Heiligen Drei Könige - so Oberhuber.¹¹⁶ Zieht man jedoch Raffaels Studie der Jungfrau aus dem British Museum/London (Abb. 41) für sein Gemälde heran ist zu sehen, dass er die Figur der Maria in einem viel stärkeren Kontrapost geplant hatte, so ist sie dort der Figur der Londoner Jungfrau viel ähnlicher gewesen. Bei der Ausführung des Gemäldes, das ein Auftragswerk von Sigismondo Conti für den Hochaltar von Santa Maria in Ara Coeli in Rom war, geht Raffael hingegen zu einer viel dezenteren kontrapostischen Haltung der Maria zurück.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich Raffaels Auseinandersetzung mit dem von ihm bewunderten Leonardo in so manchen Madonnendarstellungen zeigt, wie auch etwa in der Kopie eines Werks des älteren Meisters, in der er eine ganze Bildidee übernommen hat, wie

¹¹⁴ Oberhuber 1999, S. 59

¹¹⁵ Oberhuber 1999, S. 60.

¹¹⁶ Oberhuber 1999, S. 130.

das Beispiel der Zeichnung der stehenden Leda mit Schwan zeigt. Die künstlerische Beziehung zwischen Michelangelo und Leonardo ist sehr komplex, würde einer genaueren Analyse bedürfen um sie hier aussagekräftig darstellen zu können. Ob die beiden "Giganten der Renaissance" einander achteten oder nicht, bleibt Diskussion, dass sie Arbeiten des jeweils anderen kannten, ist unbestritten.

5. Rezeption des Burlington House-Kartons in Italien im 16. Jahrhundert

Außer Raffael haben kaum florentinische Künstler den Burlington House-Karton rezipiert, weder Leonardos Schüler - mit einer Ausnahme, wie gezeigt wird - noch Künstler seines direkten Umfeldes. Dies ist, so könnte man annehmen, wahrscheinlich auf die Tatsache zurück zu führen, dass der Karton, wie bereits ausgeführt, nur für kurze Zeit in Florenz zu sehen gewesen war.

In der Fachliteratur wird mitunter eine Anna Selbdritt-Gruppe von Francesco da Sangallo (1494-1576) für Orsanmichele/Florenz, 1522 in Auftrag gegeben und 1526 vollendet, mit dem Londoner Karton, der hier Vorbild gewesen sein könnte, in Verbindung gebracht (Abb. 42). Bei genauer Betrachtung scheint es schlüssig, dass sich Sangallo in der Komposition weniger an der Anna Selbdritt-Gruppe, 1510-1512, von Andrea Sansovino¹¹⁷ in S. Agostino/Rom (Abb. 43), die noch stark in ihrer additiven Anordnung dem *Quattrocento* verhaftet ist, als vielmehr an Leonardos Karton und an Michelangelos Anna Selbdritt-Zeichnung/Oxford, orientiert hat, wenngleich die Figurengruppe den Eindruck einer gewissen Eckigkeit und Starrheit erweckt.¹¹⁸ Die Figuren ruhen auf einem Felssockel; Maria, die sich mit dem Oberkörper auf ihre rechte Seite dreht und in das Buch, das sie in ihrer rechten Hand hält, versunken zu sein scheint, sitzt auf Annas rechtem Oberschenkel. Marias linkes Bein, auf dem das segnende Jesuskind frontal zum Betrachter thront, ist dadurch, dass das Bein auf einer kleinen Erhöhung ruht, stärker angehoben als das rechte. Die Pose der Heiligen Anna, die sich mit den Armen auf der Sitzkante abstützt, ist ganz von Michelangelos Anna Selbdritt-Zeichnung (Abb. 38) angeregt. Wie Poeschke feststellt, ersetzt Sangallo das bloße Nebeneinander durch eine stärkere Verschränkung der Figuren, doch scheinen diese Figuren nur äußerlich miteinander verbunden und ohne jede Intimität.¹¹⁹ Pedrettis Kommentar zu

¹¹⁷ Sangallo erhielt seine bildhauerische Ausbildung möglicherweise von Sansovino; vgl. Poeschke 1992, S. 178.

¹¹⁸ Poeschke 1992, S. 180.

¹¹⁹ Poeschke 1992, S. 180.

dieser Skulpturengruppe fällt äußerst kritisch, beinahe vernichtend aus: *"This tiresome group has lost all the tension of a Michelangelo composition (bezieht sich auf die Oxford-Zeichnung) and the alluring intensity of Leonardo's glances. It is a group about to split apart, made up of puppets which can only convey the effect of figures ready to fall asleep."*¹²⁰

Der Autor schließt sich eher Poeschkes kritischem als Pedrettis vernichtendem Urteil über diese Skulpturengruppe an; während Sangallo hier eine grosse Dynamik in der Behandlung des Gewandes der Figuren und der Figurenverschränkung zeigt, fehlt jeglicher emotionaler Ausdruck. Im Gegensatz dazu, zeigt Sansovino trotz seiner additiven Anordnung der Figuren, dass diese miteinander verbunden sind - durch ihre Blickkontakte und einander Zuwenden kann man eine gewisse Intimität erkennen.

Francesco Melzi

Francesco Melzi, zwischen 1491-1493 als Sohn einer wohlhabenden Mailänder Patrizierfamilie geboren, um 1570 auf seinem Landsitz in Vaprio d'Adda gestorben, kam als junger Mann, während Leonardos zweitem Mailänder Aufenthalt, um 1508 in dessen Werkstatt. Melzi sollte als Schüler wie schließlich treuer Freund und engster Vertrauter, Leonardo bis zu dessen Tod 1519 in Frankreich, ständiger Begleiter sein (u.a. auch auf Leonardos Romreise). Während der letzten beiden Jahre von Leonardos Aufenthalt in der Lombardei, dürfte er geraume Zeit - im Frühjahr und Sommer 1513 - in der Villa Melzi in Vapprio d'Adda verbracht haben. Leonardo zeichnete Pläne zur Erweiterung der Villa und machte Studien des in der Nähe gelegenen Adda-Kanals.¹²¹ Melzi wurde Erbe des kompletten Leonardo-Nachlasses - *"[...] tutti e ciaschaduno li libri che il dicto testatore ha da presente, et altri instrumenti e portracti circa l'arte sua et industria de pictori"*¹²² - aller künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten, die Leonardo zum Zeitpunkt seines Todes in Cloux/Amboise bei sich hatte; Melzi kehrte mit diesem, ihm anvertrauten Erbe 1520 in die Heimat zurück. Vasari hat bei einem Mailand-Besuch 1566 mit größter Wahrscheinlichkeit die Manuskripte und Zeichnungen in Melzis Villa gesehen. Vasari äußert sich zu diesen und spricht weiters darüber, mit welcher Hochachtung und Sorgfalt Melzi dieses Konvolut seines Meisters verwaltete: *"Lionardo [...] di brutti caratteri scrisse lettere, che sono fatte con la mano mancina a rovescio; e chi non ha pratica a leggere, non l'intende, perchè non si leggono se non con lo specchio. Di queste carte della notomia degli uomini n'è gran parte*

¹²⁰ Pedretti 1968, S. 26.

¹²¹ Clark 1967, S. 24.

¹²² Zitiert in: Clark 1967, S. 24.

*nelle mani di messer Francesco da Melzo gentiluomo milanese, che nel tempo di Lionardo era bellissimo fanciullo e molto amato da lui, così come oggi è bello e gentile vecchio, che le ha care e tiene come per reliquie tal carte, insieme con il ritratto della felice memoria di Lionardo [...].*¹²³

Melzi sah in Leonardo nicht nur den Lehrer sondern auch einen guten Vater - dies bestätigt ein Brief, den er anlässlich des Todes von Leonardo geschrieben hatte - "[...] *mio quanto ottimo padre, per la cui morte sarebbe impossibile che io potesse esprimere il dolore che io ho preso*".¹²⁴ Es ist Melzi zuzuschreiben, dass Leonardos *Trattato* überliefert ist; in akribischer Arbeit hat er Leonardos Aufzeichnungen zur Theorie der Malerei transkribiert und zusammen gestellt; sie sind uns heute als *Trattato della Pittura* bekannt.

Melzi wird eine Sammlung von Zeichnungen - u.a. einige Kopien von Leonardos Grotresken - zugeschrieben, die sich heute in der Royal Library/Windsor befindet; als Beispiel sei das Grotreske Porträt einer alten Frau gezeigt - Leonardos Original ist verloren (Abb. 44).¹²⁵ Es herrscht keine Einigkeit darüber, ob diese Zeichnungen zu Leonardos Lebzeiten oder irgendwann während der fast fünfzig Jahre, in denen Melzi Hüter der Leonardo-Zeichnungen war, entstanden sind. Clark spricht sich klar dafür aus, dass diese Blätter nicht nur zu Leonardos Lebzeiten, sondern mit ziemlicher Sicherheit sogar unter seiner Anleitung entstanden sind.¹²⁶ Tatsache ist, dass etwa Zeichnungen bekannter Meister bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu begehrter Sammlerware geworden waren - Leonardos künstlerische Produktion war nach 1510 immer kleiner geworden, während sein Ansehen und die Nachfrage nach Werken von seiner Hand immer größer und stärker wurde. Es scheint nicht verwunderlich, dass Leonardo dem Kopieren seiner Werke zustimmte, sondern dies vielleicht sogar anordnete und mit Sicherheit Kopien seines besonderen Schützlings Francesco Melzi förderte.¹²⁷

¹²³ Popham 1994, S. 2. Das Zitat Vasaris zu seinem Besuch bei Melzi zitiert Popham aus: Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1939, S. 393. Vasari erwähnt an anderer Stelle, dass er selbst einige Zeichnungen von Leonardo besitze. "[...] *Lionardo schrieb unleserliche Buchstaben, die mit der linken Hand geschrieben waren und der, der keine Übung im Lesen hat versteht nichts, da man sie nur mit Hilfe eines Spiegels entziffern kann. Von den anatomischen Zeichnungen von Männern, befindet sich ein großer Teil in den Händen des Mailänder Adligen Francesco da Melzo, der zur Zeit Leonardos ein sehr schöner Knabe war und von diesem sehr geliebt wurde; heute ist er ein schöner, gütiger alter Mann, der jene Zeichnungen wie Reliquien wertschätzt und ebenso das Bild der glücklichen Erinnerung an Lionardo [...].*" Übersetzung des Autors.

¹²⁴ Zitiert in: Clark 1967, S. 24. "[...] *wie meinen eigenen besten Vater, für dessen Tod es mir unmöglich ist, meinen Schmerz auszudrücken.*" Übersetzung des Autors.

¹²⁵ Clark zieht eine von Melzi signierte und mit 14. August 1510 datierte Zeichnung eines Männerkopfes im Profil, Ambrosiana/Mailand, zum stilistischen Vergleich mit den Windsor-Kopien heran; vgl. Clark 1967, S. 24.

¹²⁶ Clark 1967, S. 24.

¹²⁷ Zur detaillierten Analyse der Grotresken-Kopien in Windsor vgl. Clark 1967, S. 24-25.

Der Schreiber des Kardinals von Arragon berichtet 1517 anlässlich eines Besuches bei Leonardo, dass Melzi unter Leonardos Augen in Frankreich sehr gut malt (leider wird kein spezifisches Werk genannt), während der Meister selbst vom Schlage gerührt die Hand nicht mehr brauchen kann.¹²⁸

Die Darstellung von Melzis Weg und Wert als Maler ist problematisch, da nur zwei authentische Bilder - signiert und datiert - von ihm überliefert sind. Das erste Werk ist die Zeichnung des Kopfes eines alten Mannes, 1510, Biblioteca Ambrosiana/Mailand; das zweite Bild ist das Porträt eines Jugendlichen mit Papagei, 1525?¹²⁹, Privatbesitz. Eine kleine Anzahl von Gemälden wird in der Forschung allgemein Melzi zugeschrieben, unter anderem das Bild Vertumnus und Pomona, ca. 1508-1513/1518-1522, Gemäldegalerie/Berlin (Abb. 45). Reinach schreibt, dass sich dieses Gemälde im 18. Jahrhundert in der Sammlung des Herzogs von Saint Simon in Paris befunden und damals die Signatur Melzis getragen habe, die später von der Leinwand geschnitten wurde - was wahrscheinlich geschah, als das Bild in den Besitz von König Friedrich II. von Preußen (1712-1786) gelangt war und der es als Arbeit Leonardos betrachtete.¹³⁰

Melzi hat in diesem Bild die Figur der Jungfrau des Burlington House-Kartons aus dem christlichen Kontext genommen und diese in ein mythologisches Thema eingebettet. Vertumnus, rechts im Bild, in Gestalt eines alten Weibes, überredet die links sitzende, sich ihm zuwendende Pomona, die eine Schüssel mit Obst zart umgreift, zur Liebe.¹³¹ In der Bildmitte, hinter den Figuren findet sich eine von einer Rebe umschlungene Ulme. Die Figur der Pomona, die felsige Landschaft im Hintergrund so wie die detailgetreue Wiedergabe der Pflanzenwelt zeugen davon, dass sich der Schüler Melzi die Formensprache seines Meisters so gut als es ihm möglich war, angeeignet hat.

In einem weiteren Melzi zugeschriebenen Werk findet sich in der Halbfigur eines sitzenden Mädchens mit Blumen - Flora/Columbine, die als symbolische Darstellung der "Mutter Natur" zu sehen ist - die Gestalt der Pomona/Jungfrau des Londoner Kartons wieder

¹²⁸ Suida 1929, S. 231.

¹²⁹ Aufgrund des Fehlens jeglicher leonardesker Züge, geht die Forschung von einer späteren Datierung aus; vgl. Fiorio 1996, S. 100. Marani datiert das Bild auf 1555.

¹³⁰ Wilcox 1919, S. 298 zitiert Reinach, *Répertoire de Peintures du Moyen Age e t la Renaissance*. Das Gemälde ist 1773 in der Königlichen Galerie in Potsdam-Sanssouci dokumentiert; vgl. Marani 1998, S. 374.

¹³¹ Ovid, *Metamorphosen* XIV. Leonardo besaß eine Kopie des Textes der *Metamorphosis* von Ovid, der mit der Erbmasse in Melzis Besitz gelangt sein könnte. Leonardo selbst beschäftigte sich mit dem Text im Zusammenhang mit seinen Sintflut-Zeichnungen, Royal Library/Windsor.

(Abb. 46). Marani vertritt die Meinung, dass dieses Werk als eine Art Prélude zu dem monumentaleren Gemälde in Berlin zu sehen ist.¹³² Melzi ist in diesem Werk ganz seinem Meister verhaftet: die Anwendung des Sfumato zur Modellierung der Formen, die elegante Zurückhaltung in der Farbe, der leicht geneigte Kopf und der sanfte Anflug eines Lächelns auf den Lippen der Dargestellten tragen dazu bei, dass man von einem der "Schule Leonardos" verhaftetem Werk sprechen kann. Dieses kleine Gemälde, 1517-1521, das sich heute in der Eremitage/St. Petersburg befindet, hat eine sehr wechslungsreiche Zuschreibungsgeschichte. Wie Marani ausführt, wurde dieses Werk in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Leonardo selbst zugeschrieben, jedoch in der zweiten Hälfte laut Museumskatalog der Eremitage Bernardino Luini gegeben. Manche Forscher brachten zwei Schüler Leonardos - Giampietrino und Solario - ins Spiel, bis schließlich Ende des 19. Jahrhunderts, 1899, die Zuschreibung durch Somov an Melzi veröffentlicht wurde - seitdem wird daran fest gehalten.¹³³ Zahlreiche Kopien dieser Komposition beweisen, dass sich das Werk bis zu einem gewissen Grad als Erfolg erwiesen hatte.¹³⁴

Von Suida wurde Melzi die Heilige Familie in der Narodni Galerie/Prag zugeschrieben (Abb. 47). In der Komposition der Figuren der Maria und des Jesuskindes sind Berührungspunkte mit dem Londoner Karton festzustellen - ob dieses Werk allerdings von Melzis Hand ist, scheint nicht klärbar. Während Suida die Meinung vertritt, dass die Formenbehandlung und die farbige Wirkung des Bildes dem Pomonabild verwandt und deshalb die Autorschaft Melzis nicht anzuzweifeln ist¹³⁵, spricht sich Marani nach genauer Untersuchung dafür aus, dass es sich hier nicht um ein Original Melzis handelt, sondern um eine Kopie nach Melzi; er sieht stilistische Merkmale, die mit spanischen, leonardesken Malern wie Fernando de Llanos assoziierbar sind.¹³⁶

Ende des 16. Jahrhunderts schreibt Ambrogio Mazzenta: "*Francesco Melzi, Schüler und Erbe Leonardos, hatte sich mehr als Andere der Art des Vinci genähert. Er arbeitete wenig, weil er reich war. Aber seine Bilder sind fein durchgeführt und häufig werden sie mit den Arbeiten des Meisters verwechselt.*"¹³⁷ Diese überlieferten Zeilen sprechen dafür, dass Melzi trotz seines kleinen Œuvres ein angesehener Künstler war; für die heutige Leonardo-Forschung,

¹³² Marani 1998, S. 378.

¹³³ Marani 1998, S. 374.

¹³⁴ Vgl. dazu Marani 1998, S. 378.

¹³⁵ Suida 1929, S. 232.

¹³⁶ Marani 1998, S. 378.

¹³⁷ Suida 1929, S. 231.

wird Melzis größter Verdienst in seiner jahrzehntelangen Arbeit der Durchsicht und Weitergabe der ihm als Erbe anvertrauten Manuskripte Leonardos gesehen.

Girolamo Figino

Girolamo Figino (ca. 1520-1569 dokumentiert) war ein Mailänder Künstler und Schüler von Francesco Melzi, der mit größter Wahrscheinlichkeit Zugang zu dessen riesiger Sammlung von Leonardo-Papieren hatte.¹³⁸ Figino könnte, laut Nicholl, für die Zeichnungen im sogenannten Codex Huygens - einer handschriftlichen Kompilation, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammengestellt - verantwortlich sein. Dabei handelt es sich um Kopien verschollener Zeichnungen Leonardos zur Erforschung der menschlichen Gestalt.¹³⁹

Figinos Werk einer Madonna und Kind mit den Heiligen Ambrosius, Paul und Georg, ca. 1540-1545, Gemäldegalerie/Berlin, (von Suida wurde es noch Fernando de Llanos zugeschrieben¹⁴⁰) war mit grösster Wahrscheinlichkeit ursprünglich eine Altartafel für die Kirche San Giorgio a Casatenovo/Lombardei (Abb. 48).¹⁴¹ Figino paraphrasiert hier das Werk seines Lehrers, indem er die Figur der Pomona getreu übernimmt, sie aus dem mythologischen Kontext löst und wieder in ein christliches Bildthema einbettet. Weiters nimmt Figino in diesem Werk gleichzeitig auch bei Leonardo Anleihe, indem er ebenfalls den segnenden Jesusknaben aus dem Burlington House-Karton übernimmt. Figino setzt sich somit nicht nur mit seinem Lehrer Melzi auseinander, sondern auch mit dessen Meister, Leonardo. So zeigt - laut Fiorio - Figinos Porträt der Margherita Colleoni, Gemäldegalerie/Berlin, auch eine deutliche Referenz zu Leonardos Mona Lisa.¹⁴²

Zusammenfassend sei vermerkt, dass Figino durch seinen Lehrer Francesco Melzi den Originalkarton der Anna Selbdritt mit Johannesknaben von Leonardo höchstwahrscheinlich selbst gesehen und gekannt hat, wie auch Manuskripte und Zeichnungen des Meisters. Figino, dessen Œuvre vor allem grosse Altarbilder umfasst, z. B. das Bild der Madonna mit Kind und den Heiligen Margherita und Maddalena, Uffizien/Florenz (Abb. 49), trägt damit das Erbe Leonardos in der Lombardei weiter.

¹³⁸ Nicholl 2005, S. 316.

¹³⁹ Nicholl 2015, S. 316.

¹⁴⁰ Suida 1929, S. 192.

¹⁴¹ Gatti 2005, S. 93.

¹⁴² Fiorio 1998, S. 59.

Bernardino Luini

Bernardino Luini, um 1480 in der Provinz Varese geboren - die ersten Jahrzehnte seines Lebens sind so gut wie nicht dokumentiert - 1532 in Mailand gestorben, war abgesehen von Raffael, mit dessen Werken er sich auf seiner Romreise auseinander gesetzt hatte, vor allem von Leonardos Schaffen beeinflusst. Leonardo-Zitate finden sich in vielen seiner und in den in seiner Werkstatt entstandenen Werken. Bis zu 700 Arbeiten - die erste ist 1510 dokumentiert¹⁴³ - werden Luini zugeschrieben, wobei diese Anzahl doch überoptimistisch erscheint.¹⁴⁴

Luini wurde durch die Mitarbeiter seiner Werkstatt unterstützt, in der auch seine Söhne arbeiteten und war ein sehr fleissiger Freskant; dies belegen viele Wandgemälde in Kirchen, Palästen und Villen in der Lombardei und dem Tessin. Nicht wenige dieser Fresken wurden auf dem Höhepunkt seiner Popularität (Ende des 18. bis Ende 19. Jahrhunderts) vielfach abgenommen und nahmen ihren Weg in zahlreiche Museen wie der Pinacoteca Brera/Mailand, der Gemäldegalerie/Berlin oder der National Gallery of Art/Washington. In der frühen Leonardo-Forschung wurden zahlreiche Werke von Luinis Hand Leonardo selbst zugeschrieben, wie etwa das Gemälde Christus unter den Schriftgelehrten, ca. 1515-1530, heute in der National Gallery/London (Abb. 50), das Luini vielleicht nach einem verlorengegangenen Karton Leonardos ausgeführt hatte.¹⁴⁵

Luini hat sich vor allem für seine Madonnendarstellungen von Leonardos Kompositionskunst inspirieren lassen; Suida schreibt in diesem Zusammenhang: *"Das Lächeln der Frauengestalten Leonardos hat er unter Allen allein nicht mißverstanden, weil seine Seele stark genug war, ganz echt und aus innerem Erleben etwas äußerlich Ähnliches, im Grunde aber durch Welten Getrenntes hinzustellen. Das Lächeln Leonardos ist das Lächeln des Wissenden, des Erhabenen, des mystischer Allgemeinsamkeit tief Bewußten, des Unverwundbaren, Buddhas; das Lächeln Luinis ist das kindlicher Unbefangenheit, des erdnahen, den Frauenliebe und Kinderspiel beglücken."*¹⁴⁶ Auch stilistisch nahm Luini Anleihe bei Leonardo, wobei er sich bisweilen auch in der Kunst des *sfumato* versuchte.

¹⁴³ Binaghi Olivari 1996, S. 784.

¹⁴⁴ Binaghi Olivari 1996, S. 783.

¹⁴⁵ Vgl. Clark 1969a, S. 101. Auf der Webseite der National Gallery ist über dieses Werk ebenfalls zu lesen: "It was formerly ascribed to Leonardo and may derive from an original design by him."

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors>.

¹⁴⁶ Suida 1929, S. 238.

Das am häufigsten mit Leonardo in Zusammenhang gebrachte Luini-Gemälde der Heiligen Familie, zwischen 1520 und 1530 entstanden, heute in der Pinacoteca Ambrosiana/Mailand zu sehen, ist wohl das bekannteste nach dem Londoner Karton ausgefertigte Werk (Abb. 51). Luinis Gemälde ist auf den ersten Blick fast eine Kopie des Burlington House-Kartons, allerdings mit einer Ausnahme - Luini hat die Figur des Heiligen Josef hinzugefügt - vielleicht tat er dies aus bildkompositorischen, jedoch eher aus ikonographischen Gründen. Aus dieser zusätzlich dargestellten Person lässt sich auch klar der italienische Bildtitel ableiten: *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Giovannino*.

Luini setzt die Figurengruppe vor einen nicht definierten Bildhintergrund, der lediglich eine felsige Masse mit Vegetation zeigt. Verglichen mit dem Leonardo-Karton fehlt der untere Teil der Komposition - es fehlen beide Füße Marias, der rechte Annas und der steinige Boden¹⁴⁷; auf der linken Seite des Bildes fehlt ebenfalls ein Teil, der unter anderem nicht das rechte Bein der Jungfrau zeigen lässt. Letzteres könnte funktional verstanden werden, um die Aufmerksamkeit auf die Figur des segnenden Jesuskindes zu lenken, das somit fast in die Bildmitte rückt und so den Mittelpunkt der Szene einnimmt.¹⁴⁸

In neueren Studien hat man beim Übereinanderlegen von Bildern des Kartons und des Luini-Bildes herausgefunden, dass Luini durch mechanische Mittel wie Nachzeichnen/Nachziehen, den Entwurf möglicherweise in Teilen übertragen hatte.¹⁴⁹ Diese Annahme scheint plausibel, da Leonardos Karton wahrscheinlich für mehrere Jahre in Bernardino Luinis Besitz gewesen sein könnte - nach einem Bericht von Lomazzo 1594, soll sich der Karton im Besitz des Sohnes, Aurelio Luini, befunden haben, was auf den Vater rückschließen lässt.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Bernardino Luini allgemein als Meister der Heiligen Familie angesehen wurde und wird. Bei diesem, wie bei vielen anderen Werken Luinis gibt es keine Dokumente/Quellen, jedoch ist sich die Forschung in den meisten Fällen über deren Autorschaft einig. Das Gemälde der Heiligen Familie wurde 2014 bei der Ausstellung "Bernardino Luini e i suoi figli" im Palazzo Reale/Mailand gezeigt. Im Katalog ist als Künstler dieses Werkes,

¹⁴⁷ Wie Schug feststellt, lässt sich aufgrund des aus mehreren Papierstreifen zusammengesetzten Leonardo-Kartons eine deutliche Trennlinie vom Ansatz des linken Fußes der Maria bis zum linken Fuß des Johannesknaben erkennen, die genau mit der unteren Grenze dieses Gemäldes zusammenfällt; vgl. Schug 1968, S. 453.

¹⁴⁸ Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014, S. 317.

¹⁴⁹ Syson bezieht sich hierbei auf Untersuchungen von Larry Keith und Joseph Padfield; vgl. Kat. Ausst. The National Gallery 2011, S. 289-290.

"*Eredi Luini*/Nachfolge Luini" angegeben, weshalb dieses Bild auch in einem der Luini-Werkstatt und -Nachfolge gewidmeten Raum ausgestellt wurde. Die Pinacoteca Ambrosiana/Mailand, Besitzer des Bildes, verfügte allerdings auf Grund der Zuschreibung "Luini-Nachfolge" dessen Entfernung aus der Ausstellung. Die Ausstellungskuratoren kämpften dagegen an und es entwickelte sich eine heiße Diskussion zur Forschungsfreiheit - *La libertà della ricerca*. Auf Details der Argumentation beider Seiten kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; dass ein Bild aufgrund einer Hausmeinung aus einer Ausstellung entfernt werden musste, ist jedoch laut Kuratoren der Ausstellung beispiellos.¹⁵⁰

Die Tatsache, dass Luini Anleihe beim Leonardo-Karton genommen hat, muss in Mailand bekannt gewesen sein, denn Kardinal Federico Borromeo (1564-1631), in dessen Besitz sich das Gemälde von ca. 1607 bis 1618 befand (danach schenkte er es der Pinacoteca Ambrosiana/Mailand), meinte, dass das Lob des Bildes nicht allein Luini gebühre, da die Komposition nach einem Leonardo-Entwurf entstanden sei.¹⁵¹ Der Kunstkennner und -liebhaber Borromeo ließ etwa zwanzig damals in Mailand existierende Meisterwerke der Renaissance von Andrea Bianchi, genannt Vespino, kopieren - so etwa das letzte Abendmahl und die Felsgrottenmadonna von Leonardo und einige Luini-Gemälde.

Zahlreiche Kopien des Luini-Bildes der Heiligen Familie aus dem 16. Jahrhundert, wie auch später der Stich von Ignazio Fumagalli (1778-1842) um 1811 (Abb. 52), sprechen von der grossen Popularität des Künstlers; noch Ende des *Ottocento* war Luini populärer als beispielsweise Pontormo oder Caravaggio¹⁵². Der englische Kunsthistoriker, Maler und Sozialphilosoph John Ruskin (1819-1900) stellte sogar Leonardo in den Schatten Luinis: "*Luini is ten times greater than Leonardo, a mighty colorist, while Leonardo was only a fine draughtsman in black, staining the chiaroscuro drawing like a coloured print. Luini perceived and rendered the delicatest types of human beauty that have been painted since the days of the Greeks, while Leonardo depraved his finer instincts by caricature and remained to the end of his days the slave of an archaic smile; and he (Luini) is a designer as frank, instructive and exhaustless as Tintoret, while Leonardo's design is only an agony of science, admired chiefly because it is painful and capable of analysis in its best accomplishment.*"¹⁵³ Diesen Worten

¹⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014. Überarbeitete und korrigierte Ausgabe mit "Showdown", S. 358-359.

¹⁵¹ Pedretti 1968, S. 25. Kardinal Borromeo spricht ebenfalls von einem Tonmodell, das Leonardo beim Schaffen des Kartons (anzunehmen des Burlington House-Kartons) verwendet habe und den Luini später seinerseits kopierte; vgl. Popham/Pouncey 1950, S. 69.

¹⁵² Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014, S. 359.

¹⁵³ Williamson 1903. S. 11, zitiert: John Ruskin, *Queen of the Air*, London 1898.

Ruskins wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts heftig widersprochen, so etwa bezeichnet Venturi Luini als einen eleganten Maler, doch ohne viel Imagination, monoton in seinen Bildfindungen und nicht fähig einen eigenen Stil zu kreieren.¹⁵⁴ Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird in Studien versucht, Luini in den Kontext seiner Zeit zu setzen und seine Rolle als Begründer eines heimischen Mailänder Stils zu definieren.¹⁵⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Burlington House-Karton Leonardos im Gegensatz zu seiner Louvre-Anna Selbdritt, von der unzählige Kopien überliefert sind, kaum rezipiert wurde und wenn doch, dann vor allem von Mailänder Künstlern, die (mit größter Sicherheit) entweder in Besitz des Kartons gekommen waren oder ihn persönlich studieren konnten. Leonardos Schüler Melzi nimmt in manchen seiner Werke starke formale Anleihen an der Jungfrau des Kartons; so auch sein Schüler Figino: ausgeführt weniger in Leonardos Stil als in einem idealisierten Klassizismus. In der Leonardo-Nachfolge ist Luini der Einzige, der den Londoner Karton als Ganzes kopiert hat. Luini war, wie Passavant 1838 schreibt, kein Schüler Leonardos aber Imitator, weiters bezeichnet er Luinis Heilige Familie als eines seiner schönsten Gemälde.¹⁵⁶ Wie bereits ausgeführt, ist Luinis grosse Wertschätzung, vor allem im 19. Jahrhundert, heute in der Forschung eher gedämpft. Wenn man das Bild der Heiligen Familie betrachtet, so sieht man Leonardos Komposition beinahe perfekt wiedergegeben, und doch wirkt alles "einbalsamiert und akademisch"¹⁵⁷, ohne jegliche emotionale Ausstrahlung, die Leonardos Karton so besonders auszeichnet.

6. Rezeption flämischer Meister des 16. Jahrhunderts

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereisten viele niederländische Künstler Italien, wobei Mailand oft Ziel ihres ersten Aufenthaltes wurde, bevor sie weiter nach Süden zogen - nach Florenz und Rom. Oft gibt es keine Quellen zu einer Italienreise dieser Künstler, wie etwa bei Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500-ca. 1566), bei dem die Forschung doch aufgrund des starken italienischen Einflusses in seinem Œuvre davon ausgeht, dass er sich wahrscheinlich in sehr jungen Jahren zum Studium in Italien aufgehalten haben muss.¹⁵⁸ In van Hemessens Werkkatalog selbst ist keine augenscheinliche Leonardo-Rezeption

¹⁵⁴ Binaghi Olivari 1996, S. 786, zitiert: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del cinquecento*, 1928, S. 744-768.

¹⁵⁵ Binaghi Olivari 1996, S. 786.

¹⁵⁶ Passavant zitiert in: *Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014*, S.312.

¹⁵⁷ *Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014*, S. 317.

¹⁵⁸ Wallen 1983, S. 9.

auszumachen, jedoch aus der Werkstatt, bzw. in seiner Nachfolge finden sich z.B. kompositionelle Anleihen bei Leonardos Bild der Anna Selbdritt aus dem Louvre. Dieses Leonardo-Werk findet sich wie bereits erwähnt nicht nur in Italien, sondern auch nördlich der Alpen vielfach kopiert und rezipiert, u.a. von Quinten Metsys (ca. 1466-1530) - der Burlington House-Karton hingegen wurde weder von ihm noch von Joos van Cleve (1485-1541), dem "Leonardo des Nordens", zitiert.

Es scheint nur eine kleine Gruppe durchwegs anonymer Werke flämischer Meister zu geben, die in Anlehnung an Leonardos Burlington House-Karton entstanden sind.

Zwei Leonardeske Meister

Das Ölbild mit dem Titel Anna Selbdritt mit dem Johannesknaben - laut Auktionskatalog des Dorotheums Wien, eines leonardesken Meisters der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹⁵⁹ - ist wahrscheinlich das Werk eines flämischen Künstlers (Abb. 53). Luke Sysson (Kurator der großen Leonardo-Ausstellung in der National Gallery/London 2011) spricht im Auktionskatalog allerdings von einem möglichen spanischen Leonardo-Schüler und nennt Luis de Morales (um 1509-1586) als möglichen Autor. Quellen zu dieser Annahme scheinen nicht zu existieren, auch Informationen über einen möglichen Italienaufenthalt fehlen. Bedenkt man, dass de Morales zum Zeitpunkt von Leonardos Tod etwa zehn Jahre alt war, erscheint es unwahrscheinlich, dass er in dessen Werkstatt war.¹⁶⁰ Dazu ist anzumerken, dass in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tatsächlich ein starker Leonardo-Einfluss in Spanien fest zu stellen war - vor allem zuerst in Valencia - verstärkt sicherlich durch die enge Beziehung zwischen Spanien und Mailand, nachdem dieses seit 1525 unter spanische Herrschaft gelangt war.¹⁶¹ Was einen möglichen spanischen Leonardo-Schüler betrifft, werden in der Literatur vielfach Quellen zitiert, die den Namen eines Ferrando Spagnolo/Spagnuolo erwähnen, der im Sommer 1505 zweimal mit je fünf Goldgulden von der Signoria in Florenz ausbezahlt worden war. Es wird allgemein angenommen, dass dieser Gehilfe Leonardos bei der Ausführung des Kartons und/oder Wandgemäldes der Schlacht von Anghiari im Palazzo Vecchio anwesend war.¹⁶² Bei diesem Spanier scheint es sich entweder um Fernando de Llanos (gest. um 1525) oder Hernando Yanez de la Almedina (1489-1536)

¹⁵⁹ Kat. Aukt. Dorotheum 2010, S. 68. Das Bild kam im Oktober 2010 im Dorotheum Wien zur Auktion und fand für 36.000 Euro einen Käufer. Im April 2016 wurde es erneut versteigert - bei Sothebys London.

¹⁶⁰ Kat. Aukt. Dorotheum 2010, S. 68.

¹⁶¹ Nach gewonnener Schlacht von Mühlberg überließ Karl V. seinem Sohn Philip von Spanien das Herzogtum Mailand.

¹⁶² Suida 1929, S. 250.

gehandelt zu haben. Obwohl in vielen ihrer erhaltenen Werke ein starker Leonardo Einfluss zu sehen ist, der die Annahme zu bestätigen scheint, dass beide Künstler mit Arbeiten Leonardos oder mit deren Kopien vertraut waren, kommen sie jedoch im stilistischen Werkvergleich mit dem genannten Bild nicht als Meister in Betracht.

Das Bild mit den Maßen 91x71,5 cm zeigt die Heilige Anna, auf ihrem Schoß Maria, die ihren Sohn Jesus in den Armen hält - wobei der Eindruck entsteht, als würde der Knabe in den Händen der Mutter schweben. Dieser wendet sich mit dem Segensgestus dem Johannesknaben zu, der sich auf den Schoß Annas zu stützen scheint. Diese sich am rechten Bildrand befindliche Figur ist sowohl vertikal als auch horizontal beschnitten. Formal ist durch die Lichtführung eine Diagonale von links oben nach rechts unten inszeniert. Maria zeigt sich in einem hellroten Kleid, über der linken Schulter und dem Schoß liegt ein blaugrün-gelb gemustertes Tuch, über dem Haar ein zartgelber Schleier. Anna ist in dunklem Gewand mit einem viel schattierten gelben Tuch, das den Kopf bedeckt und über ihrer Schulter liegt, dargestellt. Das sehr helle Inkarnat Marias steht in starkem Kontrast zum wesentlich dunkleren der Heiligen Anna. Während die Gesichter aller dargestellten Figuren sehr genau modelliert sind, vermitteln zum Beispiel der Arm und die Hand des Johannesknaben, sowie die Tuchdraperien einen unvollendeten Eindruck. Zudem trägt diese Tuchdraperie dazu bei, die formalen Unklarheiten über die genaue Position von Anna und Maria in der unteren Hälfte des Bildes zu verstärken. Annas linke Schulter und Arm sind nicht modelliert - es ist nur eine dunkle Schattierung bis an den linken Bildrand auszumachen. Die Figuren, die vor einen schwarzen Hintergrund gesetzt sind, stehen mit einer Ausnahme jeweils mit ihrer Blickrichtung in Bezug auf eine andere Person - während Maria und Anna auf das nackte Jesuskind blicken, sieht dieses auf den Johannesknaben. Johannes, mit einem ärmellosen Hemd bekleidet, scheint mit seiner leichten Kopfdrehung nach links, ins Leere zu blicken. Diese beschnittene Figur des Johannesknaben verstärkt den Eindruck, als handle es sich bei dem Bild um einen Ausschnitt.

Bei diesem Werk ist somit, abgesehen vom fehlenden Zeigegestus der Anna, eine sehr große formale Ähnlichkeit mit Leonardos Karton festzustellen. Während dort so manche anatomische Ungereimtheit/Unfertigkeit bei Anna und Maria im unteren Körperbereich gegeben ist, zieht sich der Meister dieses Bildes damit aus der Affäre nur lose Draperien zu malen, die keinerlei Definierung der genauen Sitzposition und der Unterkörper der beiden Frauen erlaubt. Die Intimität, die Leonardo allein durch ein leichtes, kaum merkbares Vorbeugen der Maria zu ihrem Sohn geschaffen hat, fällt hier weg - Jesus scheint einfach in den Armen der Mutter zu schweben. Ein kleines Detail zum Abschluss - die Kopfhaltung der

Anna - diese wendet sich nicht Maria zu, sondern blickt auf den Jesusknaben und führt so vom Londoner Entwurf weg, hin zum Bild der Anna Selbdritt aus dem Louvre.

Der zweite flämische leonardeske Meister zeigt in seinem Ölbild mit den Maßen 95x73 cm - somit fast gleich groß ist wie das eben besprochen Werk, eine Jungfrau mit Kind und Engel (Abb. 54). Maria sitzt leicht nach links gewendet auf einer steinernen Bank, ihr Blick fällt auf das Jesuskind in ihren Armen, das seine rechte Hand im Segensgestus hebt, während es mit seiner linken Hand, die Finger eines hinter ihm stehenden Engels berührt. Maria trägt ein sehr dunkles Kleid, über ihre linke Schulter und ihren Schoß ist ein großes rotes Tuch drapiert. Rechts im Hintergrund öffnet sich ein Fenster mit Ausblick auf eine satt grüne Landschaft mit großen Bäumen - diese steht im Gegensatz zu der üblichen felsigen Landschaft, die sich bei den meisten leonardesken Meistern findet. Formal zeigt sich die Jungfrau und das Kind von Leonardos Londoner Karton genau wieder gegeben, wenn auch durch das Weglassen der Heiligen Anna und des Johannesknaben in einen anderen christlichen Kontext gesetzt.

Vergleicht man die beiden gezeigten Werke leonardesker flämischer Meister, so fällt neben den fast gleichen Bildmaßen - beide waren mit Sicherheit private Andachtsbilder - das sehr ähnliche Kleid der beiden Marien auf, wobei es sich wohl in der Farbe unterscheidet, im Kleidausschnitt jedoch völlig ident ist. Könnte dieses kleine Detail zusammen mit den fast gleichen Bildmaßen ein Indiz dafür sein, dass es sich um denselben Meister handelt? Ein stilistischer Vergleich spricht jedoch dagegen, da das sehr unterschiedliche Kolorit in der Ausführung - eine viel weichere Farbgebung und eine viel subtilere Anwendung des *chiaroscuro* - so wie größeres malerisches Können beim letzt besprochenen Bild auf zwei verschiedene Künstler schließen lässt.

Michiel Coxcie als Zitatkünstler

Im turbulenten 16. Jahrhundert mit Reformation und Gegenreformation hatte sich Michiel Coxcie (1499-1592) im Aufstand der niederländischen Protestanten gegen das katholische Spanien auf die Seite der Katholiken geschlagen und wurde daher nach dem Bildersturm mit Aufträgen zu Altargemälden in Antwerpen und Brüssel überhäuft. Aufgrund seines, die flämischen wie italienischen Maltraditionen verbindenden Stils, wurde Coxcie zum überaus beachteten Künstler, den schon zu seinen Lebzeiten Zeitgenossen als "flämischen Raffael" bezeichneten. Bei Durchsicht seines Œuvres ist nicht nur Raffaels und Michelangelos Einfluss, sondern auch der Leonardo da Vincis gegenwärtig. Es ist anzunehmen, dass Coxcie

während seines langjährigen Italienaufenthalts Leonardos Werke selbst oder zumindest deren Kopien gesehen hat.

Das Bild der Heiligen Sippe, der Mittelteil eines Triptychons für die Kathedrale von Anwerpen, wurde von Coxcie nach seiner Rückkehr aus Italien 1539 ausgeführt (Abb. 55).¹⁶³ Aus der Fülle von Figuren dieses Bildes ist die in ihrer Anlehnung an gleich mehrere Werke Leonardos erinnernde Hauptgruppe der Heiligen Anna mit Maria und Jesusknaben in der Bildmitte hervorzuheben. Formal ist die Komposition der Louvre-Anna Selbdritt zu erkennen, wobei der den Händen Marias entgleitende Jesusknabe auch an den Burlington House-Karton erinnert, hingegen der Johannesknabe zu Füßen Marias an die Leonardo-Felsgrottenmadonna. Wohl weist Coxcies Heilige Sippe ein Konglomerat von Leonardo-Motiven auf, doch ist das Bild in seiner Ausführung, dem kühlen Licht und den harten Farbtönen, letztlich weit von Leonardos Stil entfernt.

Die flämische Rezeption des Leonardo-Kartons in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird in den beschriebenen Werken durch eine sehr intensive Farbgebung in der Ausführung charakterisiert. Ikonographisch bleiben sie in einem christlichen Kontext, formal finden sich die drei Kompositionen in einem Innenraum.

7. Rezeption durch anonyme Künstler

Zeichnungen

Bei der ersten gezeigten Zeichnung, die sich ehemals in der Sammlung Schlumberger befand, 1967 in die Sammlung Martin Bodmer in Genf übergang und heute in Privatbesitz ist, handelt es sich um eine Vorzeichnung auf einer Gemäldegrundierung, die die Komposition des Burlington House-Kartons genau wieder gibt (Abb. 56) und laut Schug in den Maßen genau mit dem bereits besprochenen Luini-Gemälde der Heiligen Familie übereinstimmt¹⁶⁴. In der Zeichnung ist, wie auch bei der Luini-Fassung, nicht der komplette Leonardo-Karton abgebildet - der untere Bereich, sowie ein kleiner Teil der linken Seite der Komposition fehlt. An dieser Stelle scheint die Frage angebracht, ob diese Zeichnung vielleicht nach dem Luini-Bild ausgefertigt wurde. Da Schug die Ergebnisse einer genauen Untersuchung vor der Reinigung, Infrarotaufnahmen und Röntgenaufnahmen wie auch eine erste Untersuchung

¹⁶³ Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 322.

¹⁶⁴ Vgl. Schug 1968, S. 450. Schug schreibt weiter: "Die Zeichnung ist rentoilert und hat zu beiden Seiten und oben einen Rand von je etwa 5-6 mm, der die Maßabweichung von 5 mm in der Höhe und 1,5 cm in der Breite erklärt."

nach der Reinigung bekannt waren, kommt er zu dem Schluss, dass der Autor dieser Zeichnung im direkten Umkreis Leonardos zu suchen sei und dass diese Vorzeichnung nicht als Kopie des Luini-Bildes, sondern eher als Vorbild für dieses zu verstehen ist.¹⁶⁵ Drei Punkte sind für Schug hier entscheidend: Der Befund der Grundierung zeigt, dass diese Kalk enthält, was für die Zeit nicht üblich, in Leonardos Schriften jedoch abgehandelt ist; die Kopftücher von Maria und Anna zeigen große Gemeinsamkeiten mit dem Londoner Karton; die Qualität der beiden stark modellierten Frauenköpfe zeigt, dass es kein Werk eines dritträngigen Luini-Kopisten sein kann - nicht einmal Luini selbst traut Schug solch eine Qualität zu.¹⁶⁶ Diese Zeichnung könnte so eine Zwischenstellung zwischen dem Burlington House-Karton und dem Luini-Bild der Heiligen Familie einnehmen.¹⁶⁷ Das lässt den Schluss zu, dass der Autor dieser Zeichnung aus dem direkten Umkreis Leonardos kommen könnte.

Die kleine Zeichnung der Köpfe der Jungfrau und der Heiligen Anna mit den Maßen 33x43 cm, ehemals Sammlung Norman Mackenzie (Abb. 57), könnte nach Leonardos Karton entstanden sein - ob noch in Leonardos Werkstatt, in seiner Nachfolge oder vielleicht erst als der Karton bereits in England war, lässt sich, ohne das Original zu kennen, sich nur auf Fotografien in der Literatur stützend, nicht fest stellen. Es handelt sich auf jeden Fall um eine getreue Wiedergabe der Köpfe von Mutter und Tochter, deren Gesichter in Kreide ausgereift modelliert sind und den Gesichtsausdruck des Leonardo-Originals gut wider spiegeln, was in Werken so manch anderer Leonardo-Kopisten und -Rezipienten nicht der Fall ist.

Stellt man nun die Vermutung an, dass der Autor dieser Zeichnung ein Leonardo-Schüler gewesen sein könnte, so kann hier angemerkt werden, dass das Zeichnen Grundlage in der Künstlerausbildung innerhalb des Werkstattbetriebes war und so wohl auch in Leonardos. Um bei der Ausführung der Aufträge mithelfen zu können, sollte der Lehrling genau in der Art seines Lehrers malen können.¹⁶⁸ Leonardo selbst dazu: "*Der Maler muss zuerst seine Hand schulen, indem er Zeichnungen von der Hand eines guten Meisters abzeichnet.*"¹⁶⁹

¹⁶⁵ Schug 1968, S. 451.

¹⁶⁶ Schug 1968, S. 451.

¹⁶⁷ Schug 1968, S. 453.

¹⁶⁸ Windt 2003, S. 32.

¹⁶⁹ Windt 2003, S. 32.

Eine Reihe von Kopfstudien existiert, die wahrscheinlich in formaler Anlehnung an die Jungfrau des Leonardo-Kartons entstanden¹⁷⁰ - ein Blatt davon sei als Beispiel angeführt (Abb. 58). Berenson hat diese Zeichnung noch, obwohl von anderer Hand retuschiert, Leonardo zugeschrieben¹⁷¹; die heutige Forschung nimmt einen anonymen lombardischen Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Könnte dieser sogar ein Schüler Leonardos gewesen sein? Während die Haartracht des Kopfes der des Kartons sehr ähnlich ist, scheint die Position der Büste in Bezug auf den Kopf etwas anders; die Konturen der Formen haben eine gewisse Steifheit. Kommt man auf Berensons Annahme zurück, dass es sich hier vielleicht um die Überarbeitung eines Leonardo-Originals handelt, dann könnte das ein Hinweis darauf sein, dass der Meister für Teile des Kartons detaillierte Studien erstellt hatte.¹⁷²

Gemälde

Über dieses Werk nach Leonardo da Vinci (Abb. 59), das sich ehemals in einer Straßburger Sammlung befand, konnten keine näheren Informationen gefunden werden - weder über die Herkunft des Meisters noch eine mögliche Datierung des Bildes. Zu sehen ist die Bildkomposition Leonardos in genauer Kopie wieder gegeben; im Gegensatz zum Burlington House-Karton ist die dargestellte Figurengruppe jedoch in einem Innenraum zu sehen, rechts oben im Bild öffnet sich ein Fenster, das den Blick auf eine felsige Landschaft in der Ferne lenkt. Die Figur des Jesusknaben in der Bildmitte ist voll ausmodelliert, ebenso wie die von Maria und Anna in der oberen Bildhälfte. Während Johannes in seiner ganzen Figur ausgearbeitet ist, verschwimmen die Konturen von Maria und Anna in der unteren Hälfte des Bildes. Die vier Köpfe der dargestellten Figuren heben sich sehr hell vom Bildhintergrund durch ein von vorne einstrahlendes Licht ab, besonders die Gesichter der beiden Frauen scheinen wie von Scheinwerferlicht angestrahlt. Die Frage, ob dieses Gemälde nach dem Leonardo-Karton gemalt wurde oder nicht, lässt sich jedoch ohne genauerer Analyse des Gemäldes im Original und näherer Informationen nicht beantworten.

¹⁷⁰ Vgl. Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 281.

¹⁷¹ Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 52.

¹⁷² Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 52.

Die Komposition des Londoner Kartons findet sich ebenfalls getreu in dem Werk eines weiteren anonymen Meisters wieder (Abb. 60), es zeigt jedoch im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen Bild deutlich auch den unteren Bereich des Originals - so sind beide Füße Marias und der linke ihrer Mutter Anna dargestellt. Die Figuren erscheinen einander näher gerückt als in allen bisher besprochenen Bildern nach dem Londoner Karton. Der Blick des Betrachters konzentriert sich auf den Jesusknaben, der in den Armen Marias liegt und sich genau in der Bildmitte befindet. Maria, Anna und der Johannesknabe - hier mit Stab - zeigen eine zarte Glorie, was bei diesem Bildthema in den Werken der Leonardo-Nachfolge so nicht zu finden ist. Während sich das Gesicht der Heiligen Anna - in ihren Gesichtszügen deutlich älter wirkend als Maria - und das des Johannesknaben stark verschattet zeigen, finden sich Maria und das Jesuskind in sehr hellem Inkarnat. Die Figuren sind in eine Landschaft gesetzt, wobei der Boden nicht genau auszunehmen ist; rechts im Hintergrund ist ein Fluss oder See mit steil aufragender Felslandschaft am Horizont zu sehen; den linken Hintergrund bildet eine ungewöhnliche Waldlandschaft auf einem Berg, die näher gerückt zu sein scheint als die Felslandschaft rechts im Bild. Als Ganzes macht das Werk einen eher folkloristischen Eindruck.

Die beiden beschriebenen Werke zeigen die Komposition Leonardos formal genau wieder gegeben, wenngleich in sehr unterschiedlichem Stil ausgeführt. Wenn sich Leonardo über Nachahmer äußerte, zeigte er sich, wie eine Überlieferung aus Lomazzos Feder beweist, selbstbewusst: *"In Konzeption und Entwurf religiöser Themen war ich so vollkommen, dass viele versuchten, den Geist dieser von mir gezeichneten Figuren zu übernehmen."*¹⁷³

Fazit: alle genannten Beispiele zeigen, dass es möglich ist, die Leonardo-Komposition bzw. deren Einzelmotive zu kopieren; geradezu unmöglich scheint es jedoch, den Geist - die innere Ausdruckskraft, die Aura - der seine Figuren beherrscht, zu übernehmen.

¹⁷³ Nicholl 2015, S. 304, zitiert: Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto Carlo Ciardi, Pisa 1973, S. 87.

8. Leonardos Karton in England

Wie bereits aufgezeigt, führte der Weg des Leonardo-Kartons in Mailand von Melzi über Pompeo Leoni zum Grafen Galeazzo Arconati, in dessen Besitz er sich bis ca. 1720 befand. Beim Verkauf der Arconati-Sammlung dürfte neben dem Karton der Anna Selbdritt mit Johannesknaben ebenfalls der heute verschollene Karton der Leda mit Schwan¹⁷⁴ den Besitzer gewechselt haben; beide Kartons gelangten in die Casnedi-Sammlung mit Sitz in Mailand, wo sie vom Engländer Edward Wright 1720/21 auf dessen Grand Tour durch Italien gesichtet und beschrieben wurden: *"The Marquis of Casenedi, the Son, has a Room entirely furnish'd with Drawings; many very good; some of Raphael, the Caracci, [...]. But those which are most admirable in this Collection, are the Cartones of Leonardo da Vinci, done in Chalks, but rais'd a little higher with other Crayons: They are so excellent, that Raphael, as they affirm there, copied them all.[...]"*¹⁷⁵ Darüber, wie der Anna Selbdritt-Karton nach Venedig in die Sagredo-Sammlung, die später aufgelöst wurde, gekommen ist, findet sich keine Dokumentation. Die beiden britischen Konsuln Joseph Smith und John Udney erwarben Werke aus dieser Sammlung. Es wird angenommen, dass John Udney im Auftrag seines Bruders Robert, einem englischen Kunstsammler, u.a. Leonardos Karton gekauft hat und der so schlussendlich nach London gekommen ist.

Im Archiv der Royal Academy findet sich keinerlei Dokumentation wie der Karton in ihren Besitz gelangt war bzw. wer für den Ankauf verantwortlich zeichnete oder ob Robert Udney den Karton vielleicht der Academy geschenkt hat. Vermutet wird, dass der erste Präsident der Royal Academy, Sir Joshua Reynolds - selbst ein begeisterter Sammler Alter Meister, der kaum einen Tag verstreichen ließ ohne in den Auktionshäusern "auf Jagd" zu gehen¹⁷⁶ - dafür verantwortlich war, dass der Karton in die Sammlung gelangt ist. Der Karton wird erstmals 1790 im Protokoll eines *Council Meetings* erwähnt, wo über dessen schlechten Zustand diskutiert wird: *"The Cartoon by Leonardo da Vinci, in the Royal Academy, being in a perishable state, having been neglected many years. Resolved that it have all the possible repairs, and be secured in a frame and glasses - which the Secretary is requested to take charge of."*¹⁷⁷; worauf eine erste Restaurierung in Auftrag gegeben und von John Inigo Richards (1731-1810), einem englischen Landschaftsmaler und Gründungsmitglied der Royal

¹⁷⁴ Fenton 2006, S. 101.

¹⁷⁵ Fenton 2006, S. 99.

¹⁷⁶ Saumarez Smith 2016

¹⁷⁷ Fenton 2006, S. 99 zitiert: RAA/PC/1/2.

Academy, ausgeführt wurde. Das nächste Dokument den Karton betreffend, ist ein Brief des Akademie-Vorstands von 1798 an den Stecher Anker Smith (1759-1819), einem *Associate Member* der Royal Academy, in dem diesem erlaubt wird von Februar bis Dezember des Jahres, den Karton für seine Arbeit mit nach Hause zu nehmen. In einem Brief von Anker Smith ans *Council*, der sich heute im Archiv der Akademie befindet, bedankt sich dieser für die Leihgabe des Leonardo-Kartons, den er hiermit retourniere, mit drei Drucken seines Stiches, einer davon gerahmt und verglast (Abb. 61).¹⁷⁸ Laut *Council Minutes* wurde der Karton 1826 erneut einer Restaurierung unterzogen.

Da es - wie angemerkt - keine Aufzeichnungen über die ersten Jahre des Verbleibs des Kartons in der Royal Academy gibt, wurde dafür in den frühen 1960er Jahren das Auffinden einer mit 1779 datierten Aquarellzeichnung, als Glücksfund bezeichnet. Es handelt sich um die Zeichnung in Feder und Aquarell (Abb. 62+62a) von Edward Francis Burney (1760-1848), eines jungen Studenten der Academy¹⁷⁹, die den *Plaster Room/Antique Room* im Old Somerset House zeigt, in dem sich die Studenten dem Studium der Gipsabgüsse widmen. An der rechten Wand findet sich, nicht sehr prominent angebracht, neben der Tür links über Augenhöhe, Leonardos Karton. Auf der Rückseite der Zeichnung ist zu lesen: "*View of the Plaster Room in the Royal Academy old Somerset House*"¹⁸⁰, weiters ist ein Nummernschlüssel mit der Beschreibung der einzelnen Abgüsse und Objekte des Raumes zu finden, so unter Nummer 27: "*Large chalk drawing of the Virgin etc. by Leon. da Vinci*". Burneys Zeichnung dokumentiert somit, dass der Karton zu der Zeit für die Studenten jederzeit sichtbar gewesen ist, was jedoch nach dem Umzug ins New Somerset House nicht immer der Fall war. Leonardos Karton wurde nach der Restaurierung von 1790 im ersten Stock und außer Reichweite der Studenten im sogenannten *Council Room* aufgehängt.¹⁸¹

¹⁷⁸ Saumarez Smith 2016

¹⁷⁹ Shaw 1962, S. 213, zitiert Akademieaufzeichnungen: "*Edward Francesco Burney was admitted to the Schools on 31st March 1777, his age is given as 16 yrs. 7 last Sept.*"

¹⁸⁰ Shaw 1962, S. 212.

¹⁸¹ Saumarez Smith 2016.

8.1. Royal Academy of Arts, London

Die Geschichte der Royal Academy

Die Royal Academy of Arts wurde 1768 - im Vergleich zu anderen europäischen Kunstakademien wie z.B. der Accademia dell'Arte del Disegno/Florenz 1563, der Académie Royale de Peinture et de Sculpture/Paris 1648 - relativ spät unter der Schirmherrschaft des englischen Königs, George III. (1738-1820) gegründet und am 2. Jänner 1769 eröffnet.¹⁸² Nach dem offiziellen Festakt wurde anschließend beim Essen in einer Taverne folgendes, nur für diesen Anlass geschriebene Lied, das die neu gefundene Freiheit, die Kunst in England studieren zu können, hochleben ließ, von Akademie-Mitgliedern gesungen:

*"Behold! A brighter train of years,
A new Augustan age appears,
The time, not distant far, shall come,
When England's tasteful youth no more
Shall wander to Italia's classic shore;
No more to foreign climes shall roam,
In search for models better found at home."*¹⁸³

Unter den 36 Gründungsmitgliedern - bedeutenden Künstlern (darunter auch zwei Frauen, Angelika Kauffmann und Mary Moser, die bei der Gründungszeremonie allerdings nicht anwesend waren bzw. sein durften und es sollte auch noch weitere 168 Jahre dauern, bis wieder eine Frau als volles Mitglied in die Akademie aufgenommen wurde) und Architekten, war auch Joshua Reynolds (1723-1792), der erster Präsident der Akademie werden sollte, als diese in die kleinen, gemieteten Räumlichkeiten in Pall Mall einzog. Drei Jahre später übersiedelte die Akademie in das Old Somerset House, bevor sie 1780 ein Zuhause in dem neu erbauten New Somerset House (heute Sitz des Courtauld Institutes) mit seinem prachtvollen Ausstellungsraum - *"undoubtedly at the date, the finest gallery for displaying pictures so far built"*¹⁸⁴ - fand. Da die englische Regierung 1837 ihren Anspruch auf das Somerset House geltend machte, musste sich die Akademie ihre Räumlichkeiten mit der neu

¹⁸² Davor gab es private "Studio-Akademien" z.B. von James Thornhill (1675/76-1734) in Covent Garden, wo William Hogarth (1697-1764) gelernt hat - der seinerseits 1735 die St. Martins Lane Academy gründete.

¹⁸³ Saumarez Smith 2012, S. 120.

¹⁸⁴ Joseph Baretta (1719-1789), Literaturkritiker zitiert: URL:<http://www.royalacademy.org.uk/page/a-brief-history-of-the-ra> [10.12..2018].

gegründeten National Gallery am Trafalger Square teilen. Das endgültige Zuhause fand die Akademie dann 1867, nachdem ihr damaliger Präsident eine Jahresmiete von einem Pfund für 999 Jahre ausgehandelt hatte, im Burlington House (dem ehemalige Heim von Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington und 4th Earl of Cork). Ursprünglich war die Anzahl der Akademie-Vollmitglieder/*Academicians* auf 40 beschränkt, heute liegt die Beschränkung bei 80 Mitgliedern, die sich aus Malern, Bildhauern und Architekten zusammen setzen. Jedes Mitglied ist verpflichtet, der Royal Academy ein Beispiel seiner Arbeit - unter dem Namen *Diploma Work* bekannt - für die permanente Sammlung, die heute u.a. über 930 Gemälde, 350 Skulpturen und 25.000 Drucke und Zeichnungen umfasst, zu schenken. Auf der Mitgliedsliste finden sich zur Zeit Namen wie David Hockney, Tracey Emin, Anish Kapoor, Sir Norman Foster und Jenny Saville - auf sie und ihr Werk wird im Späteren noch eingegangen.

Die Royal Academy strebte seit ihrer Gründung nach finanzieller Unabhängigkeit (nur in den ersten 12 Jahren ihres Bestehens erhielt sie Zuwendungen des Königs), die durch die Einnahmen der jährlich stattfindenden und in den Statuten der Akademie festgelegten Ausstellung, für lange Zeit ermöglicht wurde. Diese Ausstellung, die seit 1769 ohne Unterbrechung und sogar während der beiden Weltkriege jährlich stattfand, wurde später unter dem Namen *Summer Exhibition* bekannt. Die erste *Annual Exhibition* fand in Lambe's Auction Rooms in Pal Mall, mit 136 Arbeiten und einem Eintrittspreis von einem *Shilling* statt. Auf dem Katalogumschlag war zu lesen: "*Major rerum mihi nascitur ordo/a mightier order of things is born*".¹⁸⁵ Heute finanziert sich die Royal Academy durch die jährliche Sommerausstellung, die immer wieder stattfindenden Sonderausstellungen, private Sponsoren und den Beitrag aus den Jahreskarten von ca. 90.000 *Friends of the Academy*.

Seit der Gründung der Akademie gibt es je einen Professor für Malerei, Architektur, Perspektive und Anatomie. Für die Ausbildung der jungen Künstler, die zunächst nur von Malern geleitet wurde - da sich die Bildhauerei erst 1810 etablieren sollte - war von Beginn an der Zeichenunterricht grundlegend, der zuerst nach antiken Statuen/Abgüssen, im Laufe der Ausbildung dann auch nach dem lebenden Modell stattfand. Reynolds, auf ihn wird noch näher eingegangen, wollte ursprünglich, dass nach Originalen Alter Meister gearbeitet werden sollte, doch fanden sich damals in der eigenen Sammlung der Akademie nur wenige Meisterwerke, die zudem wie am Beispiel des Burlington House-Kartons noch gezeigt wird,

¹⁸⁵ Saumarez Smith 2012, S. 139.

für lange Zeit zu Zwecken der Ausbildung mitunter ignoriert worden waren. Auf eine umfassende theoretische Bildung wurde ebenfalls von Anfang an in der Akademie großer Wert gelegt.

Sir Joshua Reynolds, als Erster Präsident (1768-1792) war mitverantwortlich, die Aufgaben und Pflichten eines Professors der Malerei an der Akademie fest zu legen: "*There shall be a Professor of Painting, who shall read Annually Six Lectures, calculated to Instruct the Students in the Principles of Composition, to form their Taste of Design and Coloring, to strengthen their Judgement, to point out to them the Beauties and Imperfections of celebrated Works of Art, and the particular Excellences or Defects of great masters, and, finally to lead them into the Readiest and most efficacious Paths of study; [...]*".¹⁸⁶ Diese Betonung auf das Lernen von der Kunst der Vergangenheit spiegelt sich ebenfalls in den von Reynolds festgelegten Hauptaufgaben einer Akademie wider: "*[...] beside furnishing able men to direct the Student, it will be a repository for the great examples of the Art. These are the materials on which Genius is to work, and without which the strongest intellect may be fruitlessly or deviously employed. By studying these authentic models, that idea of excellence which is the result of the accumulated experience of past ages, may be at once acquired.*"¹⁸⁷ Dieser Wunsch von Reynolds ging nicht in Erfüllung, denn die Royal Academy hatte und hat nie systematisch Originale Alter Meister gekauft; einige Werke kamen durch Schenkungen in den Besitz der Akademie - wie vielleicht auch der Burlington House-Karton. Selbst als Reynolds, wie bereits erwähnt ein Sammler Alter Meister, im Besonderen graphischer Werke, seine Sammlung 1791 der Akademie zum Kauf anbot, lehnte diese ab.

Joshua Reynolds - Diskurse 1769-1790

Joshua Reynolds war neben William Hogarth und Thomas Gainsborough einer der bekanntesten und einflussreichsten englischen Maler des 18. Jahrhunderts. Sein Ziel, die Nobilitierung der englischen Malerei durch Propagieren der Historienmalerei und des *Grand Styles* zu erwerben, versuchte er nicht nur als Künstler, sondern vor allem als Kunsttheoretiker durch seine fünfzehn akademischen Diskurse, abgehaltenen anlässlich der jährlich stattfindenden Verleihung der Medaillen an die Studenten der Royal Academy.

Wie ein roter Faden zieht sich seine große Bewunderung für die Antike, Michelangelo und Raffael durch seine Diskurse, während Leonardo nur selten und fast nebenbei erwähnt wird.

¹⁸⁶ Saumarez Smith 2012, S. 96.

¹⁸⁷ Saumarez Smith 2012, S. 116.

Dieser Umstand lässt sich sicherlich mit der Tatsache erklären, dass Reynolds durch seinen zweijährigen Romaufenthalt (1750-1752), der als Abschluss seiner künstlerischen Ausbildung gedient hatte, bestens mit den Werken Raffaels und Michelangelos vertraut war. Reynolds ist nicht nur voll des Lobes für die beiden großen Meister, sondern stellt sie auch in direkten Vergleich zueinander, aus dem klar hervor geht, dass Michelangelo für ihn der Größte war: *"It is to Michael Angelo, that we owe the existence of Raffaele - it is to him Raffaele owes the grandeur of his style."*¹⁸⁸ *Compare these two: Raffaele had more taste and fancy, Michael Angelo more genius and imagination. The one excelled in beauty, the other in energy.*¹⁸⁹

Im fünfzehnten und letzten Diskurs, vorgetragen am 10. Dezember 1790, widmet Reynolds dreizehn Seiten dem Genie Michelangelo, u.a. mit den Worten: *"I may be excused if I take this opportunity, as I have hitherto taken every occasion, to turn your attention to this exalted founder and father of modern art, of which he was not only the inventor, but which, by the divine energy of his own mind, he carried at once to its highest point of possible perfection."*¹⁹⁰ Reynolds beendet seine Diskurs-Reihe mit den Worten: *"I reflect, not without vanity, that these discourses bear testimony of my admiration of that truly divine man; and I should desire that the last words which I should pronounce in this Academy, and from this place, might be the name of - Michael Angelo."*¹⁹¹

Im Mittelpunkt seiner Diskurse steht die Pflicht eines Schülers und jungen Künstlers, sich vor allem durch harte Arbeit und nicht durch reine Inspiration künstlerisch zu verbessern. Bereits im zweiten Diskurs heißt es: *"The more extensive therefore of your acquaintance is with the works of those who have excelled, the more extensive will be your powers of invention; and what may appear still more like a paradox, the more original will be your conceptions. But the difficulty on this occasion is to determine what ought to be proposed as models of excellence, and who ought to be considered as the properest guides."*¹⁹²

Kein einfaches Kopieren Alter Meister: *"I consider general copying as a delusive kind of industry [...] he falls into the dangerous habit of imitating without selecting.. How incapable those are of producing anything of their own, who have spent much of their time in making finished copies, is well known to all who are conversant with our art."*¹⁹³ *Consider with yourself how a Michael Angelo or a Raffaele would have treated this subject: and work*

¹⁸⁸ Reynolds 1907, S. 66.

¹⁸⁹ Reynolds 1907, S. 67.

¹⁹⁰ Reynolds 1907, S. 251.

¹⁹¹ Reynolds 1907, S. 263.

¹⁹² Reynolds 1907, S. 15.

¹⁹³ Reynolds 1907, S. 17.

*yourself into a belief that your picture is to be seen and criticised by them when completed.*¹⁹⁴, sondern ein Wetteifern mit diesen sei anzustreben, [...] *not mere copying ... instead of endeavouring to amuse mankind with the minute neatness of his imitations, he must endeavour to improve them by the grandeur of his ideas [...].*¹⁹⁵

Es ist davon auszugehen, dass Reynolds Leonardos Buch über die Malerei - im italienischen Original oder englischer Übersetzung - gekannt hat und sich mit diesem theoretischen Text beschäftigt hat. Wie Saumarez Smith fest stellt, gewinnt man bei den Schriften von Reynolds den Eindruck, dass er Leonardo wohl in der Theorie bewundert hat, aber nicht in der Praxis - er kannte Leonardo, war aber nicht von dessen Arbeit beeinflusst, wie beispielsweise von Raffael und Michelangelo.¹⁹⁶ Daher spielte er in seiner Kunstauffassung eine untergeordnete Rolle.

Johann Heinrich Füssli - Vorlesungen zur Malerei 1801-1823

Alle Professoren waren verpflichtet, einmal pro Jahr in der Royal Academy einen Zyklus von sechs Vorlesungen zu halten, so auch der in der Schweiz geborene Johann Heinrich Füssli (1741-1825), der 1764 als Schriftsteller nach England kam, wo er durch Übersetzungen und Schriften bekannt wurde, bevor er sich zu einer künstlerischen Laufbahn entschied. Wie Reynolds ging auch er nach Italien, wo er während seines achtjährigen Aufenthaltes vor allem die Werke der Antike und Michelangelos, seiner beiden großen Vorbilder, studierte. Füssli verfasste eine große Anzahl kunsthistorischer Texte, galt Zeit seines Lebens als Maler des Dunklen, Gespenstischen und Magischen. 1788 wurde Füssli als assoziiertes Mitglied und zwei Jahre später als Vollmitglied in die Royal Academy aufgenommen, bevor er 1804 zum *Keeper* gewählt wurde - in ein Amt, das er mit einer kurzen Unterbrechung bis zu seinem Lebensende 1825 innehatte. In dieser Funktion war er für die Verwaltung der Royal Academy, vor allem für die Leitung und Organisation der verschiedenen Zeichenklassen zuständig, die unter seiner Leitung große Fortschritte zu verzeichnen hatten.

Füssli weist in der Einleitung zu seinen Vorlesungen darauf hin, wie wichtig das Studium kunsthistorischer und kunsttheoretischer Texte für Studenten sei und führt dabei die für ihn wichtigsten Werke, darunter Leonardos *Trattato della Pittura* an. Wie aus dem

¹⁹⁴ Reynolds 1907, S. 18.

¹⁹⁵ Reynolds 1907, S. 27.

¹⁹⁶ Saumarez Smith 2016

Versteigerungskatalog seiner Bibliothek hervorgeht, besaß Füssli selbst die englische Übersetzung des *Trattato* von 1796.¹⁹⁷

In Füsslis zweiter Vorlesung - "über die Malerei der Neuzeit" - wird Leonardo als herausragender Maler des 15. Jahrhunderts hervorgehoben: "*Such was the dawn of art, when Lionardo da Vinci broke forth with a splendour which distanced former excellence: made up of all the elements that constitute the essence of genius, favoured by education and circumstances, all ear, all eye, all grasp; painter, poet, sculptor, anatomist, architect, engineer, chemist, machinist, musician, man of science, and sometimes empiric [...]*"¹⁹⁸ Für Füssli war einer von Leonardos Hauptverdiensten die vollständige Entwicklung des *Chiaroscuro*. Kritisch hingegen beurteilt Füssli Leonardos Mangel an Beharrlichkeit - als Beispiel führt er die unvollendete Reiterschlacht von Anghiari an und das von ihm zunächst als unvollendet angesehene Letzte Abendmahl - den er als Grund dafür bezeichnet, dass Leonardos Genie seiner Meinung nach nicht zur vollen Entfaltung gekommen war: "*[...] he laid hold of every beauty in the enchanted circle, but without exclusive attachment to one, dismissed in her turn each. Fitter to scatter hints than to teach by example, he wasted life, insatiate, in experiment. To a capacity which at once penetrated the principle and real aim of the art, he joined an inequality of fancy that at one moment lent him wings for the pursuit of beauty, and the next, flung him on the ground to crawl after deformity: we owe him chiaroscuro with all its magic; we owe him caricature with all its incongruities.*"¹⁹⁹

Füssli mischt unter sein größtes Lob für Leonardo manchmal verhaltene Kritik; so spricht er ihm auch ab, sich mit der Antike ausreichend beschäftigt zu haben: "*The universality of Lionardo da Vinci is become proverbial: but though possessed of every element, he rather gave glimpses than a standard form; though full of energy, he had not powers effectually to court the various graces he pursued. His line was free from meagreness, and his forms presented volume, but he appears not to have ever been much acquainted, or to have sedulously sought much acquaintance, with the Antique.*"²⁰⁰

In den weiteren Vorlesungen Füsslis wird Leonardo nur nebenbei erwähnt, doch in der elften Vorlesung vom 11. Februar 1823 - "On the Prevailing Method of treating the History of Painting, with observations on the Picture of Lionardo da Vinci of 'The Last Supper'" -

¹⁹⁷ Bungarten 2005, Band II, S. 222.

¹⁹⁸ Bungarten 2005, Band II, S. 56.

¹⁹⁹ Bungarten 2005, Band II, S. 60.

²⁰⁰ Bungarten 2005, Band I, S. 255.

präsentiert er sein uneingeschränktes Lob über Leonardo. Eine der ausführlichsten Bildanalysen in seinen Vorlesungen führt Füssli zu dem Schluss, dass Leonardo der erste der großen Erneuerer moderner Kunst gewesen sei: *"But I hasten to the principal object of this Lecture, the consideration of the technic character of Lionardo da Vinci, one, and in my opinion the first of the great restorers of modern Art, as deduced from his most important work, the Last Supper, surviving as a whole in the magnificent copy of Marco Uggione, [...]."*²⁰¹ Der äußere Anlass, nicht nur für die Neupositionierung Leonardos in Füsslis Vorlesungen, sondern auch für den Beginn eines sogenannten Leonardo-Revivals in England, war die von Füssli hier erwähnte, in den Besitz der Royal Academy gekommene Kopie des Letzten Abendmahls.

Die Kopie des Letzten Abendmahls aus dem Leonardo-Kreis

Das Letzte Abendmahl von Leonardo da Vinci - das neben der Mona Lisa wohl meist kopierte und zitierte Werk des Meisters - war ca. 1495-1498 für das Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand, wahrscheinlich im Auftrag von Ludovico Sforza, entstanden. Die frühe Kopie, um 1515 entstanden, stammt aus der Certosa di Pavia²⁰² und gelangte 1821 (sie war davor bereits 1817 in England, im British Institute, zu sehen gewesen) auf Fürsprache von Thomas Lawrence (1769-1830) in den Besitz der Royal Academy (Abb. 63). Lawrence war selbst Student der Royal Academy bevor er 1794 als Vollmitglied in diese aufgenommen und von 1820-1830 deren vierter Präsident wurde - auch er ein Sammler Alter Meister: zehn Leonardo-Zeichnungen aus seiner Sammlung befinden sich heute im British Museum. Ursprünglich wurde die Kopie Marco d'Oggione oder auch manchmal Giampietrino zugeschrieben. Marani spricht sich heute für eine Gemeinschaftsarbeit der Leonardo-Schüler Marco d'Oggione (ca.1467-ca. 1524), Giampietrino (1508-1549) und Boltraffio (1467-1516) aus.²⁰³ Bei diesem Gemälde, das mit 302x785 cm fast die Größe des Leonardo-Originals von 460x800 cm aufweist, fehlt im Vergleich zu dessen Komposition in der Höhe das letzte Drittel, andererseits sind Details wie z.B. die Füße von Jesus zu sehen, deren Darstellung mit dem Durchbruch einer weiteren Tür in der Wand des Refektoriums verloren gegangen war. Diese Arbeit der Leonardo-Schüler gilt als die sorgfältigste der zahlreichen Abendmahl-

²⁰¹ Bungarten 2005, Band II, S. 248.

²⁰² Das Gemälde wurde nach der Aufhebung des Klosters in Pavia 1790 durch Kaiser Joseph II. an einen Privatmann verkauft. Bungarten 2005, Band II, S. 383.

²⁰³ Marani 2016

Kopien²⁰⁴ über die Lanzi 1796 schreibt: "[...] ed è tal copia che in qualche modo supplisce la perdita dell'originale".²⁰⁵

Füssli hielt die bereits erwähnte elfte Vorlesung, die sogenannte *Leonardo-Lecture*, unter diesem monumentalen Gemälde in der *Lecturing-Hall*, wo es neben den von James Thornill (1675/76-1734) gemalten Kopien der Raffael-Kartons, die für eine Teppichserie das Wirken der Apostelfürsten darstellten²⁰⁶, ausgestellt war, wie es uns die Lithographie von Georg Johann Scharf (1788-1860) von 1829 zeigt (Abb. 64).

Diese Abendmahl-Kopie, die in den 1980er Jahren in Mailand restauriert wurde, blieb danach als Unterstützung für die letzte große Restaurierung des Originals einige Jahre vor Ort. Nach seiner Rückkehr nach England war das Gemälde für viele Jahre als Leihgabe im Magdalen College in Oxford, bevor es nun wieder im neu umgebauten Trakt, gemeinsam in einem Raum mit Michelangelos Taddei Tondo, in der Royal Academy zu sehen ist.

Diese Kopie des Letzten Abendmahls gab den Ausschlag dafür, dass Leonardos Ansehen als Maler in London wie ganz England eine enorme Steigerung erfuhr und wie bereits erwähnt, grossen Anteil an einem Leonardo-Revivals hatte, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England einsetzte. Für die Studenten der Akademie war Leonardo erstmals als Schöpfer eines so grossen Meisterwerks - wenn auch nur in einer Kopie - präsent, noch dazu war das Gemälde im Vorlesungssaal zu sehen und nicht wie der Burlington House-Karton - wie erwähnt - in einem Büro "versteckt".

8.2. Leonardos Stellung in England 17. - 19. Jahrhundert

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen zwei Texte über Leonardo, die ihn erstmals als Universalgenie feierten und weniger auf die anekdotischen Geschichten Vasaris eingegangen waren - eine englische Übersetzung von seiner Leonardo-Vita war bereits 1686²⁰⁷ erschienen. Beim ersten Text handelt es sich um einen Essay im *Spectator* Nr. 554 vom 5. Dezember 1712. Laut Craske die erste Diskussion über Leonardo da Vinci, die in der englischen Literatur erschienen ist.²⁰⁸ Beim zweiten Text handelt es sich um das Vorwort der englischen

²⁰⁴ Bungarten 2005, Band II, S. 382.

²⁰⁵ Bungarten 2005, Band II, S. 382, zitiert: Lanzi, *Storia*, Bd. 2.

²⁰⁶ Diese Raffael-Kartons wurden 1623 von König Charles I. gekauft und sind heute im Victoria & Albert Museum als Leihgabe der Königlichen Sammlung zu sehen. Die Kopien von James Thornill wurden 1800 von der Royal Academy erworben.

²⁰⁷ Eine vollständige Ausgabe von Vasaris Viten wurde in England erst im 19. Jahrhundert publiziert.

²⁰⁸ Craske 2013, S. 142.

Übersetzung des *Trattato* von Senex/Taylor von 1721.²⁰⁹ Der Autor des Vorworts attestiert Leonardo, dass er mehr als nur ein Maler gewesen sei: er habe die Natur verstanden und nicht nur versucht, sie zu imitieren. Laut Craske waren sich die Autoren beider Texte darüber einig: *"that Leonardo was not so much a painter as a natural 'philosopher' with a capacity to design"*.²¹⁰ Leonardos Universalität wird 1770 auch im Eintrag von Matthew Pilkington im *Dictionary of Painters* gefeiert: *"No artist before his time ever had such comprehensive talents, such profound skill, or so discerning a judgement, to explore the depths of every art, or science, to which he applied, as Lionardo; and the virtues of his mind were only equalled by the powers of his understanding."*²¹¹ Überschwärmendes Lob findet sich ebenfalls bei Charles Rogers (1711-1784), der im Kapitel über Leonardos Leben und Arbeit in dem Folio "A collection of prints in imitation of drawings" 1778 schreibt: *"The universal genius Leonardo da Vinci not only excelled in painting of histories, portraits and even horses [...] but was also an admirable sculptor, engeneer, was very conversant in literature, astronomy and music, as well as in singing, as in playing on several instruments, in botany, anatomy, chemistry, geometry, optics [..]"*.²¹² Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, im Besonderen nach 1795, erschienen einige weniger des Lobes volle Beurteilungen über Leonardo - die sich alle auf Vasaris Viten zu stützen schienen - mit einem besonderen Verweis auf Leonardos "Unfähigkeit" Dinge zu Ende zu bringen und seinen Geschmack für *"Capricious Amusements"*²¹³ - eine Anspielung auf Leonardos Grottesken-Zeichnungen. Wie erwähnt schließt sich Füssli der Kategorisierung Leonardos als Universalgenie voll inhaltlich an: *"The universality of Leonardo da Vinci is become proverbial [...]"* - doch vergisst er dabei nicht, auch Leonardos scheinbare "Schwachstellen" zu erwähnen.

Leonardo war im England des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem als Karikaturist - er galt als einer der Väter der Karikatur - und Meister anatomischer Zeichnungen bekannt. Durch die Stiche von 1645/1646 der grotesken Köpfe nach Leonardo (Abb. 65²¹⁴) von Wenzel Hollar (1607-1677) stieg sein Bekanntheitsgrad namentlich als "Meister der Missgestalt" weiter, Für die Studenten der Royal Academy schien Leonardos Schaffen, wie bereits besprochen, bis zum Eintreffen der Abendmahl-Kopie keine Rolle gespielt zu haben.

²⁰⁹ Craske argumentiert, dass die italienische Originalausgabe von 1651 in englischen Kennerkreisen mehr im Umlauf war als die englische Übersetzung; vgl. Craske 2013, S. 141.

²¹⁰ Craske 2013, S. 147.

²¹¹ Matthew Pilkington, *The Gentleman`s and Connoisseur`s Dictionary of Painters*, London 1770, S. 667-668.

²¹² Saumarez Smith 2016

²¹³ Craske 2013, S. 134.

²¹⁴ Dieses Blatt zeigt rechts unten die Signatur: "Leonardus da Vinci. sic olim delineavit, /WHollar fevit, 1646. ex Collectione Arundeliana."

Nicht nur Joshua Reynolds vermeinte, Leonardo-Originale in seiner Kunstsammlung zu besitzen; in Privatsammlungen waren viele Werke in Umlauf, die Leonardo zugeschrieben wurden. In der sechsten Vorlesung von Füssli werden englische Kunsthändler und Kunstsammler angeprangert, dass durch betrügerische Zuschreibungen Leonardo, Correggio, Raffael, Tizian und Giorgione mit Gemälden zweitrangiger Künstler in Verbindung gebracht würden.²¹⁵ Füssli selbst macht in seiner elften Vorlesung eine falsche Zuschreibung, er erwähnt ein Bild, von dem er annahm, ein Werk Leonardos zu sein und über das er sich eher kritisch geäußert hatte: *"The extremities of his (Leonardos) hands are often inelegant, though timorously drawn, like those of Christ among the Doctors in the picture we lately saw exhibited."*²¹⁶ Füssli bezieht sich hier auf Ludovico Mazzolinos Gemälde des 12-jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten (Abb. 66), das um 1524 entstand und sich heute in der Sammlung der National Gallery/London befindet und tatsächlich lange Zeit Leonardo zugeschrieben worden war.²¹⁷

In diesem Zusammenhang scheint eine Aussage William Hogarths (1697-1764) relevant, der seine Stimme lautstark gegen die sogenannten Grand Tour-Einkäufer erhob und diese als *"Picture-Jobbers from abroad"* bezeichnete, *"men who rubbished English art to preserve their trade of continually importing ship loads of dead Christs, Holy Families, Madonnas and other dismal subjects."*²¹⁸

Wie Joshua Reynolds, glaubten auch andere bekannte englische Kunstsammler, Leonardo-Originale zu besitzen; so der Earl of Arundel, der sechs Werke Leonardos in seiner Sammlung vermutete; weiters General John Guise (1682-1765) der seine Kunstsammlung seinem früheren College, Christ Church College/Oxford, schenkte und meinte, neben zahlreichen Gemälden noch weitere 40 Originalzeichnungen von Leonardos Hand in seiner Sammlung zu haben - heute werden Leonardo davon fünf Zeichnungen zugeschrieben, von den Gemälden jedoch kein einziges.

Die Veröffentlichung 1796 des von John Chamberlaine (1745-1812) heraus gegebenen Bandes von Faksimiles nach Leonardo-Zeichnungen in der Royal Library/Windsor - *"Imitations of Original Designs by Leonardo da Vinci"* - mit Stichen von Francesco Bartolozzi (1727-1815) machte Leonardo, abgesehen von seinem Ruf als Karikaturist, zum ersten Mal einem breiteren Publikum in England bekannt.

²¹⁵ Bungarten 2005, Band II, S. 85.

²¹⁶ Bungarten 2005, Band I, S. 255.

²¹⁷ Bungarten 2005, Band II, S. 387.

²¹⁸ Palin 2004, S. 52.

Die Sammlung von Zeichnungen in der Royal Library, Windsor

Wie der Burlington House-Karton gelangte auch das Konvolut von Leonardo-Zeichnungen, heute in der Royal Library, über Francesco Melzi zwischen 1582 und 1590 zu Pompeo Leoni (ca. 1533-1608); dieser hat die ehemals losen Zeichnungen in zwei Klebebänden untergebracht: einer mit vorwiegend technischen Zeichnungen ist heute als *Codex Atlanticus*, der sich in der Bibliothek der Ambrosiana/Mailand befindet, bekannt²¹⁹; das andere Album inkludiert fast alle anatomischen Zeichnungen Leonardos. Ob nun dieser zweite Klebeband direkt aus Leonis Vermächtnis zu Thomas Howard dem 2. Earl of Arundel gelangte, ist nicht bekannt. In Arundels Besitz ist das Album mit den anatomischen Zeichnungen erstmals 1630 dokumentiert. Es gibt keine Aufzeichnungen wie das Konvolut in den Besitz der englischen Krone kam, einige Hinweise erlauben die Annahme, dass dies um 1639 geschah.²²⁰ Dokumentiert sind die Zeichnungen in der Royal Collection erstmals 1690 durch eine Tagebucheintragung des Sekretärs von König William III., Constantijn Huygens Jun. (1628-1697), als ihm die Zeichnungen durch Queen Mary gezeigt wurden.²²¹ Des Weiteren sind die Zeichnungen in einem Manuskript-Verzeichnis von *prints and drawings in the Buroe of his Majesty's Great Closet at Kensington*, angefertigt um 1735, erwähnt.²²² Das Konvolut wurde Jahrzehnte später von Richard Dalton (ca. 1715-1791)²²³, Bibliothekar von König Georg III. (1738-1820), am Boden einer Truhe im Kensington Palace gefunden. Eine erste Beschreibung des Leonardo-Albums findet sich von Rogers 1778: *"It is a large volume in Folio strongly bound in calves' leather, and on its cover is this Inscription: DISEGNI . DI . LEONARDO . DA . VINCI . RESTAURATI . DA . POMPEO . LEONI. In it are contained 234 Leaves on which are pasted 779 Drawings executed in various manners practised in designing; [...]"*²²⁴ Die Zeichnungen waren demnach im 19. Jahrhundert aus Leonis Album genommen und auf separate Blätter montiert worden; weiters wurde eine Anzahl anatomischer Zeichnungen

²¹⁹ Der *Codex Atlanticus*, der aus ca. 1700 Blättern besteht, gelangte nach Leonis Tod an dessen Schwiegersohn, Polidoro Calchi, der das Konvolut 1625 an den Grafen Galeazzo Arconati verkaufte (dieser besaß auch 12 von Leonardos Manuskripten). Von diesem gelangte es in die Ambrosiana, vgl. Popham 1994, S. 3.

²²⁰ Vgl. dazu: Richter 1939, S. 398.

²²¹ Huygens kaufte 1690 ein Album von Zeichnungen, von denen er annahm sie seien von Leonardo. Als Queen Mary II. von diesem Kauf erfuhr, zeigte diese Huygens die Zeichnungen von Leonardo in ihrer Sammlung. Tagebucheintrag zitiert in: Richter 1939, S. 399.

²²² Popham 1994, S. 4.

²²³ Richard Dalton war auch maßgeblich daran beteiligt, dass die Idee, eine Royal Academy ins Leben zu rufen, unter seiner Beeinflussung des Königs, in die Tat umgesetzt wurde. Nach der Eröffnung der Royal Academy war er dessen erster *Antiquarian*.

²²⁴ Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings, 1778*, zitiert in: Richter 1939, S. 396.

in ein eigens Album gebunden.²²⁵ Heute sind etwa 600 Zeichnungen inventarisiert, das heißt aber nicht, dass fast 200 Zeichnungen aus der Sammlung verloren gegangen sind wie Richter dachte, sondern dass sie damals anders aufgelistet worden waren.²²⁶ Kenneth Clark veröffentlichte einen vollständigen Katalog der Zeichnungen 1935.

Zusammenfassend sei gesagt, dass Leonardos Stellung im Laufe des 17. bis 19. Jahrhunderts in England einen großen Wandel erfuhr. Mitte des 17. Jahrhunderts war er vor allem als "Meister der Grotteske" durch die Veröffentlichung der Stiche von Wenzel Hollar (nach Leonardo) bekannt und in Fachkreisen durch seine theoretischen Schriften.²²⁷ Obwohl sich in der königlichen Sammlung seit den 1630/40er Jahren ein Konvolut von 600 Leonardo-Zeichnungen befand, wurden diese erst Ende des 18. Jahrhunderts durch die Veröffentlichung eines Bandes von Faksimiles einem etwas breiteren Publikum bekannt. Als Künstler stand Leonardo in England lange im Schatten Michelangelos und Raffaels; erst als 1821 die Kopie des Letzten Abendmahls in den Besitz der Royal Academy gelangte, setzte eine erhöhte Wertschätzung seiner Arbeiten und Schriften ein.

8.3. Die Royal Academy trennt sich vom Burlington House-Karton

Im Jahr 1962 steht die Royal Academy kurz vor dem Bankrott und um weiterhin ihre finanzielle Unabhängigkeit zu garantieren, beschließt sie, Leonardos Burlington House-Karton für die Summe von 800.000 Pfund zum Verkauf anzubieten. Das Protokoll einer Vorstandssitzung zeigt, dass die allgemeine Meinung vorherrschte, der Leonardo-Karton würde nicht die Akademie an sich repräsentieren: *"The cartoon did not represent the essential Academy, but was only an ornament."*²²⁸ Von Michelangelos Tondo Taddei, der sich ebenfalls im Besitz der Akademie befand, wollte man sich offensichtlich nicht trennen.

Der damalige Präsident der Royal Academy, Sir Charles Wheeler, hat beim jährlich stattfindenden Dinner die Entscheidung des Vorstands zum Verkauf und Festsetzung des Preises verteidigt: *"It would seem that for such a prize 'the sky's the limit'. Strange, isn't it? But then, how can such a work of art as this be equated with pounds - or dollars? It could*

²²⁵ Popham 1994, S. 4.

²²⁶ Clark 1968, S. xiv.

²²⁷ Die italienische Ausgabe des *Trattato* war bereits nach seinem Erscheinen in italienischer Sprache 1651 in England im Umlauf; die englische Ausgabe erschien 1721.

²²⁸ Fenton 2006, S. 281.

perhaps be equated with a chapter in the New Testament, with one of Shakespeare's greatest plays, or with Beethoven's Violin Concerto - for it belongs to that highest order of things created since the first six days of the world. Suppose the chapter, the play, the concerto were to disappear, which of course they cannot, and let us suppose that the Leonardo were to be destroyed which, alas is not impossible, how much poorer mankind would be. Many a fortune of a million pounds has been lost and another made and when one flower dies a second may be picked but if this picture were lost it could never be replaced because no one will ever draw again with da Vinci's hand and that hand never drew more divinely than here. It is a unique flower of human genius which belongs to the world. We do not sell it, how could we sell it? What we sell is the privilege we have enjoyed for nearly two hundred years of being allowed to take care of it. The new custody will be we hope in the hands of Britain. I say 'We hope' [...] The question is prompted: 'Does Britain deserve to retain the cartoon?' If it does, its people will not hold back, any longer. If it does not, then let it go to America or where you will, if there is a livelier care for beauty or a less unpolished pride in things of the mind."²²⁹

Um dem Land die Chance zu geben dieses Kunstwerk für die Nation zu erhalten, hatte die Academy die Verkaufssumme lediglich mit 800.000 Pfund angesetzt; darüber kam es zu Kontroversen, denn nach allgemeiner Einschätzung hätte der Karton damals auf dem freien Markt, sprich mittels Auktion, eine viel höhere Summe erreichen können. Der Verkauf des Leonardo-Kartons hat einige Zeit für Schlagzeilen in den britischen Medien gesorgt: *"That da Vinci drawing is taken away in the night from its place at the Royal Academy. £ 1 m Treasure goes to secret vault. Shall we sell? Storm is growing"* (Evening Standard 10.3.1962), *"£ 1,000,000 art treasure for sale. Keep it Here Move"* (Daily Express 10.3.1962), *"Cartoon comedy"* (Guardian 4.5.1962), *"Queen visits Leonardo fund workers"* (Daily Telegraph 5.5.1962).²³⁰ Die britische Regierung lehnte den Ankauf des Kartons jedoch kategorisch ab, das Land befand sich zu der Zeit nicht in der wirtschaftlich besten Situation, stimmte allerdings der Gründung eines *Appeal Funds* zu; schloss ebenfalls nicht aus, diesen wenn nötig finanziell zu unterstützen. Unter seiner Führung nahm es der *National Art Collection Fund* auf sich, die benötigte Summe innerhalb von drei Monaten zu beschaffen, andernfalls würde Leonardos Karton im Auktionshaus Sotheby zur Versteigerung kommen. Fast ausschließlich durch Spenden privater Personen wurden 450.000 Pfund gesammelt,

²²⁹ Fenton 2006, S. 285. Abschrift im RA-Archiv.

²³⁰ Fenton 2006, S. 283, 286, 287.

worauf die Regierung die restlichen 350.000 Pfund zur Verfügung gestellt hat und so fand Leonardos Karton sein neues Zuhause in der National Gallery.²³¹

8.4. National Gallery, London

Die National Gallery wurde im Vergleich zu anderen großen staatlichen Museen Europas spät gegründet, erst 1824 als der britische Staat die Kunstsammlung von John Julius Angerstein, einem Privatbankier, in dessen Haus auch die ersten Jahre die Bilder untergebracht waren, gekauft hatte. 1837 wurde ein neues Haus am Trafalgar Square gebaut, in dem sich die National Gallery, wie bereits erwähnt, die ersten dreißig Jahre ihr Zuhause mit der Royal Academy teilen musste. Neben Angersteins Sammlung bilden zwei weitere Kunstsammlungen, die als Schenkungen von Sir George Beaumont sowie William Holwell Carr an das Museum gelangt waren, den Grundstock der Sammlung der National Gallery. Heute beherbergt die Sammlung über 2.300 Werke, vom 13. bis ins frühe 20. Jahrhundert, darunter auch ein weiteres Werk Leonardos, die sogenannte zweite Version der Felsgrottenmadonna, die 1880 für den Preis von 9.000 Pfund angekauft worden war.²³² Bei diesem Gemälde wird allgemein angenommen, dass es sich zu einem beträchtlichen Teil um eine Arbeit von Leonardo-Schülern handelt. Bei der großen Leonardo-Ausstellung 2011/2012 in der National Gallery "Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan" war diese Fassung der Felsgrottenmadonna zum ersten Mal gemeinsam mit der Fassung aus dem Louvre in einer Ausstellung zu sehen. Der Burlington House-Karton war ebenso ausgestellt, wie auch das dazugehörige Studienblatt aus dem British Museum.

Leonardos Karton wird auch heute noch von Künstlern mit mehr oder weniger künstlerischem Anspruch kopiert, adaptiert und rezipiert. Auf eine britische Gegenwartskünstlerin und deren bemerkenswerte Rezeption des Burlington House-Kartons soll zum Abschluss dieser Arbeit näher eingegangen werden.

²³¹ National Gallery 1963, S. 8.

²³² Saumarez Smith 2009, S. 88.

9. Jenny Saville - eine Rezeption im England des 21. Jahrhunderts

Jenny Saville, 1970 in Cambridge geboren, erhielt ihre künstlerische Ausbildung in der Glasgow School of Art/Schottland und wurde bereits zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn vom Kunstsammler und Mäzen Charles Saatchi unterstützt, der ihre Bilder in seiner Galerie - Saatchi Gallery/London, ausgestellt hat.²³³ Während eines mehrjährigen Aufenthalts in New York beginnt Savilles Faszination in Bezug auf die Auswirkungen der plastischen Chirurgie (als Beobachterin verbringt sie viel Zeit in der Praxis eines plastischen Chirurgen); sie sagt über diese Zeit: *"From watching a surgeon move flesh around, I started to see paint as possibly having a sculptural quality, or a material quality. And I started also to mix a lot of my paint in pots, rather than on a palette."*²³⁴ Fasziniert ist sie von der Problematik, wie der menschliche Körper manipuliert werden kann und wie sich die damit Hand in Hand gehenden psychischen Veränderungen auf den Menschen auswirken. Dem menschlichen Körper gilt Savilles Hauptinteresse: *"Bodies fascinate me. I find having the framework of a body essential. Having flesh as a central subject, I can channel a lot of ideas"*²³⁵; ihr anatomisches Wissen hat sie durch Studium medizinischer Bücher über viele Jahre hindurch weiter vertieft.

Es ist vor allem der weibliche Körper - weit abweichend von seiner schönen Idealform - der ihre Werke beherrscht. In großformatigen Ölgemälden sind Körper meist übergewichtiger Frauen, mitunter in sehr überzeichneter Form zu sehen; Saville wendet sich so von dem in den Medien propagierten Schönheitsideal ab. Ihre Bilder, die geschundene Gesichter, Körper in aus ihren Fugen geratenen Proportionen zeigen, überwältigen mitunter allein schon durch ihre Größe. Die Art in der Saville immer wiederkehrende Themen - Plastische Chirurgie, Krankheit, Übergewicht, Sexualität, Geschlechtsumwandlung - in diesen riesigen Körperbildern verarbeitet, überwältigen nicht nur, sondern sorgen auch mitunter für Irritation. Seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn setzt sich die Künstlerin mit den Konventionen der figürlichen Malerei und deren Tradition auseinander - sie zitiert, adaptiert, transformiert und findet so zu der ihr eigenen Ausdrucksform und -kraft. Saville setzt sich in ihren Arbeiten neben Leonardo u. a. auch mit Rubens und Willem de Kooning auseinander.

²³³ Saville zählte neben Damien Hirst und Sarah Lucas zu der Generation der *Young British Artists*.

²³⁴ Calvocoressi/Stevens 2018, S. 269.

²³⁵ <http://gagosian.com/exhibitions/2010/jenny-saville> [15.1.2019].

Nach Jahren der künstlerischen Arbeit fast ausschließlich in Öl, findet Saville zur Zeichnung in Stift, Kreide und Pastell und damit zu mehr Freiheit in der Arbeit: *"Just because of the transparency of drawing, you've got the possibility of multiple bodies. It's an attempt to make multiple realities exist together rather than one sealed image."*²³⁶ In diesem Medium findet sich auch Savilles künstlerische Auseinandersetzung mit Leonardo da Vinci und dessen Burlington House-Karton, zu dem sie eine starke emotionale Bindung hat - dazu erklärt sie in einem Interview: *"I have quite a personal relationship with Leonardo da Vinci, because my parents had a very small reproduction, about 20 by 25 cm of the Burlington House Cartoon. I moved house quite a lot as a child and that used to reappear quickly, so that was my permanence - the drawings I made that I carried around, and this image. I used to go and see it before I went to school, so it became a powerful icon in my life."*²³⁷ Äußerer Anlass für Savilles intensive Beschäftigung mit Leonardos Karton war ihre eigene Mutterschaft (Geburt ihrer beiden Kinder 2007 und 2008), die sie in einer großen Werkgruppe "Mother and Child" verarbeitete, in dem sie sich selbst Modell stand und in der sie sich der Zeichnung, wie sie selbst sagt, auf eine neue Art näherte.

Als einen geschlossenen Teil innerhalb dieser Werkgruppe bezeichnet Saville die Serie von vier Bildern mit dem Namen - *Reproduction drawing I-IV (after the Leonardo cartoon)*, in denen sie sich mit der intimen Beziehung zwischen Mutter und Kind auseinandersetzt; die vier Bilder wurden erstmals April/Mai 2010 in der Gagosian Gallery/London gezeigt. Der Titel der Serie - *Reproduction drawing* - ist hier von Saville als Wortspiel zu verstehen, das den Akt der künstlerischen Nachahmung mit dem der Leistung der Mutterschaft verbindet. Die *Reproduction drawings I* (Abb. 67) und *III* (Abb. 68) zeigen eine sitzende Mutter, die geduldig versucht das sich windende Kind im Arm zu halten. Die Figuren sind gezeichnet, teilweise ausradiert, neu angeordnet, so dass sich ein Bild eines dynamischen Prozesses und nicht einer statischen Komposition bietet. In *Reproduction drawing II* (Abb. 69) ist die hochschwangere Mutter stehend mit dem Kind - zuerst liegt es schräg im Arm bevor es schließlich auf ihrem Bauch zu sitzen kommt. Während die Mutter ganz auf das Kind konzentriert ist, blickt dieses aus dem Bild den Betrachter an.

²³⁶ Saner 2016

²³⁷ Moore 2012, S. 7.

Im letzten Werk dieser Serie, *Reproduction drawing IV* (Abb. 70), sehen wir den Burlington House-Karton kopiert, sozusagen als Unterzeichnung, darüber das sich in den Händen der Mutter windende Kind (oder sind es vielleicht zwei Kinder?). Während Anna und der Johannesknabe statisch bleiben, ist die Mutter, Maria, wie auch das Kind in einem sehr dynamischen Prozess in verschiedenen Positionen zu sehen. Beim Betrachten dieses Bildes wird man an die Leonardo-Studie/British Museum in ihrem Strichgewirr erinnert (Abb. 27). Savilles Faszination an diesem Blatt auf dem die Gruppe der Figuren so kompakt ist, dass es schwierig ist herauszufinden, wo eine Figur endet und die andere beginnt, findet nicht nur in den *Reproduction drawings*, sondern in vielen anderen Werken ihres Œuvres ihren Widerhall. Saville sagt über diese Studie: *"Leonardos sketch for the Burlington House Cartoon - I call it the Black Mass drawing - is, I think, the greatest drawing ever made in the history of art. It really pre-empts everything that happens in art all the way to abstraction. I never tire of looking at it. I have it around me all the time. You see it in Giacometti, you see it in Auerbach now, this sort of energetic mass of forms. it shows you - to the most extrem level - what Leonardo could do, which was internal structure mixed with movement. I think that the intelligence of the artist is shown in the drawing."*²³⁸

Als ein weiteres Beispiel aus der Werkgruppe "Mother and Child" ist die Studie in Kohlestift für das Ölbild mit dem Titel *The Mothers* (Abb. 71) zu erwähnen; sie zeigt die sitzende hochschwangere Mutter mit ihrem zappelnden Sohn, dieser mehrfach vervielfältigt (Abb. 72).²³⁹ Wie auch bei den bereits besprochenen Beispielen, hat die Künstlerin bei dieser Studie, die sie *Study for Pentimenti II* nennt, die Mutter wie auch das Kind in immer wieder sich leicht veränderten Positionen gezeichnet. Diese *pentimenti* sind deutlich sichtbar, wodurch der Eindruck entsteht, als würden sich die Figuren bewegen. Simon Schama hat in einer Ausstellungskritik eine treffende Beschreibung und Beurteilung von Savilles Arbeiten dieser Werkgruppe geliefert: *"[...] take a look at what Saville has done with her astounding paintings and drawings of her naked self with her baby boys exploding every which way from arm and lap... Not since Leonardo (whose own studies were a departure point for Saville) and Rembrandt has an artist got the peculiar body language of very small children exactly right. One of the baby boys arches his back in precisely that pre-tantrum power-moment no parent is likely to forget; others have the juicy-lipped, groggy fullness of the milkily sated [...]* To

²³⁸ Moore 2012.

²³⁹ Beide Werke waren 2014/2015 im Kunsthhaus Zürich/Schweiz in der Ausstellung "Egon Schiele - Jenny Saville" zu sehen.

convey the whirl of them in motion, the storm of fidget, Saville has done something so simple, so brilliant and yet so unprecedented that once you've seen it you can't believe no one arrived at the idea before. She has retained all the drawn pentimenti of possible positions for the infants into the eventual painting or drawing, so that the same image contains within it a baby boy asleep, another in a tensed tantrum, another hanging loose, another in arms, another tumbling away... Saville has created movie animation for modern art and the effect is liberating, exhilarating, dumbfounding in the best possible way."²⁴⁰

Jenny Savilles intensive Beschäftigung mit dem Mutter Kind-Thema dauerte nur wenige Jahre, doch wie sie selbst sagt, war diese für sie ein wichtiger Wendepunkt in ihrer bereits sehr erfolgreichen Karriere und hat natürlich mit ihrem eigenen Muttersein und dem Einfluss ihrer Kinder zu tun: *"They've shown me my creativity again. I was in danger of becoming a sort of genre painter in the tradition of Freud, Bacon, and Auerbach. But when you're four, you don't know genres exist. So to follow their lead and take away the rules and paint any way you like has been very thrilling. It's opened up a lot of possibilities: ways to draw, ways to paint, and what kind of bodies I want to paint.*"²⁴¹

Jenny Saville, seit 2007 Mitglied der Royal Academy of Arts/London, hatte 2000-2006 einen Lehrauftrag in der Slade School of Art/London inne, lebte u. a. viele Jahre in Palermo/Sizilien, ist heute in Oxford/England zu Hause. Sie gehört heute zu den überaus erfolgreichen Künstlerinnen, so überrascht es nicht, dass sie, wie vor fünfhundert Jahren Leonardo auch, schon zu ihren Lebzeiten kopiert und rezipiert wird.

Leonardo war und ist für Saville, die schon während ihres Kunststudiums anatomische Zeichnungen Leonardos kopierte, immer wichtige Referenz: *"His lifelong curiosity has always been something I really loved: his desire to see something through drawing, to understand something himself rather than just relying on other sources. [...] There's no one better to look at when you're learning how to draw than Leonardo."*²⁴² Savilles Reproduktion drawings wurden vielfach ausgestellt, so auch 2012 die Nummer IV in der *Renaissance gallery* des Ashmolean Museums/Oxford (Abb. 73), eines Museums, das in seiner Sammlung u.a. Zeichnungen von Leonardo, Raffael und Michelangelo - wie dessen Anna Selbdritt, besitzt.

²⁴⁰ Schama 2011, S. 12.

²⁴¹ https://www.theartstory.org/artist-saville-jenny-artworks.htm#pn_4 [20.1.2019].

²⁴² Moore 2012.

Zusammenfassung

Leonardos einzig überlieferter Karton, der sogenannte Burlington House-Karton, der heute sein Zuhause in der National Gallery hat, kann dort bei freiem Eintritt in einem kleinen separaten Schauraum in Ruhe betrachtet werden. Die vorliegende Arbeit zeigt die Stationen des Weges, den dieser von Leonardo unvollendet hinterlassene Karton in über fünfhundert Jahren zurückgelegt hat. Das Thema der Anna Selbdritt beschäftigte Leonardo über zwei Jahrzehnte und resultierte in einem Gemälde des Louvre, dem Burlington House-Karton und etwa dreißig kleineren Studien; ein bis zwei weitere Kartons werden angenommen, sind heute jedoch verschollen. Leonardos Interesse galt bei diesem Thema der Möglichkeit, eine Gruppe darzustellen, deren Figuren nicht nur in physischer Bewegung, sondern vor allem emotional miteinander verbunden sind. Genau dies ist im Burlington House-Karton zu sehen - neben der Darstellung einer monumentalen Figurengruppe steht im Mittelpunkt eine Mutter mit dem von ihr geliebten Sohn; die Figuren der heiligen Anna und des Johannesknaben werden dabei beinahe zu Nebenfiguren.

Die Rezeptionsgeschichte des Kartons beginnt mit der Übernahme von Einzelfiguren durch Raffel, führt zu Francesco Melzi, der in seinem Schaffen ganz vom Stil seines Lehrers und Freundes Leonardo geprägt war, über Girolamo Figino - Melzis Schüler, zu Bernardino Luini. Luini ist der erste Künstler, der den Karton getreu kopiert, er fügt lediglich die Figur des Josef hinzu. Eine Gemeinsamkeit dieser Rezeptionsbeispiele ist, dass sie von Künstlern geschaffen wurden, die Leonardos Karton selbst gesehen, in zwei Fällen sogar selbst besessen haben. Ein kleiner Exkurs führt zu den leonardesken Werke dreier flämischer Künstler des 16. Jahrhunderts. In Italien haben sich ebenfalls nur vereinzelt anonyme Künstler an der Komposition Leonardos bzw. an Einzelfiguren daraus, versucht. Grund für diese geringe Rezeption kann ab Mitte des 16. Jahrhunderts sehr wohl das sinkende Interesse an der Darstellung der Anna Selbdritt per se gewesen sein, vielleicht auch der Umstand, dass der Karton immer in Privatbesitz war - bei Francesco Melzi, Aurelio/Bernardino Luini, Pompeo Leoni, beim Grafen Galeazzo Arconati und der Familie Casnedi in Mailand, der Familie Sagredo in Venedig und Robert Udny - bevor er um 1779 in die Royal Academy of Arts in London gelangte.

Vorliegende Arbeit geht auch auf die Auswirkung ein, die der Karton auf Lehrer und Studenten in einer öffentlichen Institution hatte und welche Stellung Leonardo als Theoretiker und Künstler in England besaß. Das Interesse an Leonardo entwickelte sich im Vergleich zu dem an Raffael und Michelangelo hier sehr langsam, wohl auch begründet dadurch, dass

Leonardos Werke kaum im Verlauf einer *Grand Tour*, nur abseits der beiden Zentren Florenz und Rom zu sehen waren. So war Leonardo, der in einzelnen, im 18. Jahrhundert veröffentlichten Texten durchwegs als Universalgenie bezeichnet wurde, in England vor allem als Schöpfer und Meister der Grotteske und als Theoretiker bekannt. Leonardos Stellenwert als Künstler veränderte sich in den 1820er Jahren, unterstützt durch das Eintreffen der Kopie des Letzten Abendmahls in der Royal Academy und auch durch die von Füssli gehaltene sogenannte *Leonardo-Lecture*. Leonardos Karton war über einhundertachtzig Jahre im Besitz der Royal Academy, doch fehlen jegliche urkundliche Aufzeichnungen, wie und ob dieses Werk die Studenten in ihren Arbeiten beeinflusst hat.

Die englische Künstlerin Jenny Saville wurde und wird von Leonardo und seiner Arbeit inspiriert, was sich vor allem in ihren *Reproduction drawings I-IV (after the Leonardo cartoon)* zeigt. Den Rezipienten des Burlington House-Kartons der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ging es um das reine Kopieren eines Meisterwerks, während sich Saville neben dem Künstler auch mit dem Denker und Theoretiker Leonardo auseinandersetzt - in einen Dialog mit ihm tritt. Der Wandel in der fünfhundertjährigen Rezeptionsgeschichte des Burlington House-Kartons zeigt, wie aus einem Kopieren und Zitieren der Schönheit des Dargestellten und/oder aus der komplexen Komposition eines religiösen Themas, der Fokus auf die Darstellung der Emotion gerichtet wird - auf die Mutterliebe, was in Savilles Werk aus ihrem eigenen Muttersein heraus auf höchst interessante und beeindruckende Weise zu finden ist.

Literaturverzeichnis

Arasse 2002

Daniel Arasse, Leonardo da Vinci, Köln 2002.

Bambach 2016

Carmen Bambach, Leonardo's Burlington House Cartoon: Function, Dating, Provenance, in: Leonardo in Britain: Collections and reception, London 2016, Tagungspapier unpubliziert.

Berenson 1938

Bernard Berenson, The drawings of the Florentine painters, Band I, Chicago u.a. 1938.

Binaghi Olivari 1996

Maria Teresa Binaghi Olivari, Bernardino Luini, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, London/New York 1996, S. 783-786.

Buchholz 2005

Marlies Buchholz, Anna selbdritt. Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen, Königstein im Taunus 2005.

Budny 1983

Virginia Budny, The Sequence of Leonardo's Sketches for The Virgin and Child with Saint Anne and Saint John the Baptist, in: The Art Bulletin, 65/1, 1983, S. 34-50.

Bungarten 2005

Gisela Bungarten, J. H. Füssli (1741-1825) 'Lectures on Painting'. Das Modell der Antike und die moderne Nachahmung, Band I und II, Berlin 2005.

Burckhardt 2003

Jacob Burckhardt, Die Kunst der Malerei in Italien, hg. von Christine Tauber, München 2003.

Calvocoressi/Stevens 2018

Richard Calvocoressi/Mark Stevens, Jenny Saville, New York 2018.

Cellini 2016

Benvenuto Cellini: Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers. Von ihm selbst geschrieben, (Erstdruck 1728), hg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2016.

Clark 1967

Kenneth Clark, Francesco Melzi as Preserver of Leonardo da Vinci's Drawings, in: Jeanne Courtauld (Hg.), Studies in Renaissance and Baroque Art: Presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday, London 1967, S. 24-25.

Clark 1968

Kenneth Clark, The drawings of Leonardo da Vinci: in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1968.

Clark 1969a

Kenneth Clark, Leonardo da Vinci: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969.

Clark 1969b

Kenneth Clark, Leonardo and the Antique, in: C. D. O'Malley (Hg.), Leonardo's Legacy, An International Symposium, Los Angeles 1969, S. 1-34 .

Craske 2013

Matthew Craske, 'A Wonderful Force of Nature': an Account of How the Image of Leonardo da Vinci Supported the Eighteenth-Century English Idea of a 'Universal' Genius, in: Thomas Frangenberg/Rodney Palmer (Hg.), The Lives of Leonardo, London/Turin 2013, S. 131-165.

Fenton 2006

James Fenton, School of Genius. A History of the Royal Academy of Arts, London 2006.

Fiorio 1996

Maria Teresa Fiorio, Francesco Melzi, in: Jane Turner (Hg.) The Dictionary of Art, London/New York 1996, S. 99-100.

Fiorio 1998

Maria Teresa Fiorio, The Many Faces of leonardismo, in: Francesco Porzio (Hg.), The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530, Mailand 1998. S. 39-63.

Freud-Museum 2014

Das Freud-Museum in London. Ein Führer durch Maresfield Gardens 20, Gießen 2014.

Gatti 2005

Sergio Gatti, Una pala di Gerolamo Figino già nella chiesa di San Giorgio a Casatenovo e ora a Berlino, in: Arte lombarda, 145/3, 2005, S. 93-95.

Gombrich 1966

Ernst H. Gombrich, Leonardo's Method of Working out Compositions, in: Studies in the Art of the Renaissance. Norm and Form, London 1966, S. 58-63.

Hall 2005

James Hall, Saga in stone, in: Royal Academy Magazine, Frühjahr 2005, S. 85.

Jacobsen 1907

Emil Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena, Straßburg 1907.

Jones 2010

Jonathan Jones, The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance, London 2010.

Kat. Aukt. Dorotheum 2010

Dorotheum (Hg.), Alte Meister, Kat. Auktion, Wien 2010, S. 68-69.

Kat. Ausst. Historisches Museum der Pfalz Speyer 1995

Meinrad Maria Grewenig/Otto Letze (Hg.), Leonardo da Vinci. Künstler, Erfinder, Wissenschaftler, (Kat. Ausst., Historisches Museum der Pfalz, Speyer 1995), Ostfildern 1995.

Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003

Carmen C. Bambach (Hg.), Leonardo da Vinci, Master Draftsman, (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York 2003), New Haven/London 2003.

Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012

Vincent Delieuvin (Hg.), La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2012), Città di Castello 2012.

Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014

Giovanni Agosti/Jacopo Stoppa, Bernardino Luini e i suoi figli, (Kat. Ausst., Palazzo Reale, Mailand 2014), Città di Castello 2014.

Kat. Ausst. Palazzo Reale 2015

Pietro C. Marani/Maria Teresa Fiorio (Hg.), Leonardo da Vinci, The Design of the World, (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2015), Mailand 2015.

Kat. Ausst. The National Gallery 2011

Luke Syson/Larry Keith, Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan, (Kat. Ausst., The National Gallery, London 2011), Frome, Somerset 2011.

Kemp 2003

Martin Kemp, Drawing the Boundaries, in: Carmen C. Bambach (Hg.), Leonardo da Vinci, Master Draftsman, (Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art 2003), New Haven/London 2003, S. 141-154.

Kemp 2006

Martin Kemp, Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man, New York 2006.

Kleinschmidt 1930

Beda Kleinschmidt, Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum, Düsseldorf 1930.

Ludwig 1882

Heinrich Ludwig (Hg. und Übersetzer), Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), Wien 1882.

Marani 1989

Pietro C. Marani, Leonardo. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1989.

Marani 1998

Pietro C. Marani, Francesco Melzi, in: Francesco Porzio (Hg.), The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530, Mailand 1998, S. 371-384.

Marani 2005

Pietro C. Marani, Leonardo. Das Werk des Malers, München 2005.

Marani 2015

Pietro C. Marani, 'L'imitazione delle cose antiche è più laldabile che quella delle moderne': Leonardo da Vinci and Antiquity in: ders. (Hg.), Leonardo da Vinci, The Design of the World, (Kat. Ausst. Palazzo Reale, Mailand 2015), Mailand 2015, S. 131-141.

Marani 2016

Pietro Marani, Clarifications and novelties on the issue of the copy of the Last Supper at the Royal Academy and its reception in England in the first half of the nineteenth century, in: Leonardo in Britain: Collections and reception, London 2016, Tagungspapier unpubliziert.

Moore 2012

Susan Moore, 'Old-fashioned values', Interview mit Jenny Saville, in: Financial Times, 23. 6. 2012.

Nathan 1992

Johannes Nathan, Some drawing practices of Leonardo da Vinci: New light on the St. Anne, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 36, 1992, S. 85-102.

National Gallery 1963

National Gallery Catalogues, Acquisitions 1953-1962, London 1963.

Nicholl 2015

Charles Nicholl, Leonardo da Vinci. Die Biographie, Frankfurt am Main 2015.

Oberhuber 1999

Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York 1999.

Ost 1975

Hans Ost, Leonardo-Studien, Berlin/New York 1975.

Palin 2004

William Palin, Fine Rooms Architecture. Modern classic, in: Royal Academy Magazine, Frühjahr 2004, S. 50-53.

Paris 2012

Yvonne Paris, Michelangelo: 1475-1564, Bath u.a. 2012.

Pedretti 1968

Carlo Pedretti, The Burlington House Cartoon, in: The Burlington Magazine, 110/778, 1968, S. 22, 25-28.

Pedretti 1973

Carlo Pedretti, Leonardo. A Study in Chronology and Style, London 1973.

Popham/Pouncey 1950

Arthur E. Popham/Philip Pouncey, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Fourteenth and Fifteenth Centuries, London 1950.

Popham 1994

Arthur E. Popham, The drawings of Leonardo da Vinci, London 1994.

Poeschke 1992

Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit, Band 2, München 1992.

Reinhardt 2018

Volker Reinhardt, Leonardo da Vinci. Das Auge der Welt, München 2018.

Reynolds 1907

Joshua Reynolds, Fifteen discourses delivered in the Royal Academy, London/New York 1907.

Richter 1939

Jean Paul Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from original manuscripts, London 1939.

Saner 2016

Emine Saner. Interview mit Jenny Saville, in: The Guardian, 15.4.2016, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/jenny-saville-painter-artist-gagosian-gallery-london-interview-charles-saatchi-yba.html> [15.1.2019].

Saumarez Smith 2009

Charles Saumarez Smith, The National Gallery. A Short History, London 2009.

Saumarez Smith 2012

Charles Saumarez Smith, The Company of Artists. The Origins of the Royal Academy of Arts in London, London 2012.

Saumarez Smith 2016

Charles Saumarez Smith, Leonardo's Legacy in London: The teaching programme at the Royal Academy, in: Leonardo in Britain: Collections and reception, London 2016, Tagungspapier unpubliziert.

Schama 2011

Simon Schama, 'Small and Mighty', in: Financial Times, 24.9.2011, S. 12.

Scharf 1935

Alfred Scharf, Filippino Lippi, Wien 1935.

Schug 1968

Albert Schug, Zur Ikonographie von Leonardos Londoner Karton, in: Pantheon, 26, 1968, S. 446-455.

Shaw 1962

J Byam Shaw, One Link More in the History of the Leonardo Cartoon, in: The Burlington Magazine, 104/710, 1962, S. 212-213, 215.

Suida 1929

Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München 1929.

Vasari 1943

Giorgio Vasari, Le Vite dei piú eccelenti Pittori, Scultori e Architetti, hg. von Carlo L. Ragghianti, Band II, Mailand 1943.

Vasari 2011

Giorgio Vasari, Das Leben des Leonardo da Vinci, hg. von Sabine Feser, Berlin 2011.

Wallen 1983

Burr Wallen, Jan van Hemessen: An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform, Michigan 1983.

Wasserman 1970

Jack Wasserman, A Re-discovered Cartoon by Leonardo da Vinci, in: The Burlington Magazine 112, 1970, S. 194-204.

Wasserman 1971

Jack Wasserman, The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon, in: The Art Bulletin, 53/3, 1971, S. 312-325.

Wassermann 1980

Jack Wasserman, Leonardo, Japan 1980.

Wilcox 1919

Marrion Wilcox, Melzi. Disciple of Leonardo, in: Art & Life, 11/6, New York 1919, S. 294-299.

Windt 2003

Franziska Windt, Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei, Münster 2003.

Williamson 1903

George Charles Williamson, Bernardino Luini, London 1903.

Zöllner 2011

Frank Zöllner, Leonardo da Vinci 1452-1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, 2 Bände, Köln 2011.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: URL:<https://umma.umich.edu/exhibitions/2016/europe-on-paper-the-ernst-pulgram-and-frances-mcsparran-collection.html> [15.1.2019].

Abb. 2: Kat. Ausst. Der Wiener Neustädter Altar und der "Friedrichs-Meister", Wien 1994, Abb. 17.

Abb. 3: H. Weigelt, Die sienesische Malerei des 14. Jahrhunderts, Florenz 1930, via Prometheus.

Abb. 4: Paul Joannides, Masaccio and Masolino, A Complete Catalogue, London 1993, S. 102.

Abb. 5: URL: <https://www.museobenozzogozzoli.it/biography/BenozzoPisa.html> [15.1.2019].

Abb. 6: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 85.

Abb. 7: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 85

Abb. 8: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 9: URL:<https://www.rct.uk/collection/search#/44/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress.html> [15.1.2019].

Abb. 10: URL:<https://www.rct.uk/collection/search#/44/collection/912337/recto-a-horse-and-rider-and-studies-for-leda-verso-mortars-bombarding-a-fortress.html> [15.1.2019].

Abb. 11: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 12: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 13: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 393.

Abb. 14: Zöllner 2011, S. 280.

Abb. 15: Zöllner 2011, S. 282.

Abb. 16: Calvocoressi/Stevens 2018, A. 189.

Abb. 17: URL:<https://www.uffizi.it/en/artworks/adoration-of-the-magi-13fb2318-44ca.html> [15.1.2019].

Abb. 18: Zöllner 2011, S. 336.

Abb. 19: Zöllner 2011, S. 95.

Abb. 20: Burckhardt 2003, S. 90.

Abb. 21: Zöllner 2011, S. 329.

Abb. 22: Zöllner 2011, S. 327.

Abb. 23: Zöllner 2011, S. 344.

Abb. 24: Zöllner 2011, S. 332.

Abb. 25: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 26: Popham/Pouncey 1950, S. 66.

Abb. 27: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 28: Zöllner 2011, S. 278.

Abb. 29: Kat. Ausst. Palazzo Reale 2015, S. 124.

Abb. 30: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 101.

Abb. 31: Wasserman 1971, S. 315.

Abb. 32: Zöllner 2011, S. 153.

Abb. 33: Marani 2005, S. 261.

Abb. 34: Marani 2005, S. 258.

Abb. 35: Zöllner 2011, S. 293.

Abb. 36: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 260.

Abb. 37: URL:<https://www.michelangelo.org/doni-tondo.jsp.html> [15.2.2019].

Abb. 38: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 49.

Abb. 39: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 51.

Abb. 40: Andreas Henning (Hg.), Die Sixtinische Madonna - Raffaels Kultbild wird 500, München/London/New York 2012, S. 33, via Prometheus.

Abb. 41: Penny Jones, Raphael, New Haven 1983, S. 75, Abb. 103, via Prometheus.

Abb. 42: Poeschke 1992, Tf. 188.

Abb. 43: Bruce Boucher, The sculpture of Jacopo Sansovino, New Haven/London 1991, Vol. 2, via Prometheus.

Abb. 44: URL:<https://www.rct.uk/collection/search#6/collection/912492/the-bust-of-a-grotesque-old-woman.html> [10.2.2019].

Abb. 45: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 60.

Abb. 46: Marani 1998, S. 375.

Abb. 47: Marani 1998, S. 381.

Abb. 48: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 61.

Abb. 49: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 281.

Abb. 50: URL:<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bernardino-luini-christ-among-the-doctors.html> [10.2.2019].

Abb. 51: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 289.

Abb. 52: Kat. Ausst. Palazzo Reale 2014, S. 314.

Abb. 53: Kat. Aukt. Dorotheum 2010, S. 69.

Abb. 54: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 62.

Abb. 55: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 323.

Abb. 56: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 63.

Abb. 57: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 63.

Abb. 58: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 61.

Abb. 59: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 62.

Abb. 60: Kat. Ausst. Musée du Louvre 2012, S. 62.

Abb. 61: URL:<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/holyfamily.html>
[15.12.2018].

Abb. 62 und Abb. 62a: URL:<https://www.royalacademy.org.uk/art-artist/work-of-art/the-antique-school-at-old-somerset-house.html> [10.2.2019].

Abb. 63: URL:<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-last-supper.html>
[10.2.2019].

Abb. 64: Fenton 2006, S. 22.

Abb. 65: URL:<https://www.rct.uk/collection/search#/65/collection/803721/five-grotesque-heads.html> [15.1.2019].

Abb. 66: URL:<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ludovico-mazzolino-christ-disputing-with-the-doctors.html> [15.2.2019].

Abb. 67: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 222.

Abb. 68: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 224.

Abb. 69: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 223.

Abb. 70: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 225.

Abb. 71: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 209.

Abb. 72: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 203.

Abb. 73: Calvocoressi/Stevens 2018, S. 383.

Abbildungen



Abb. 1: Otto Dix, Anna Selbdritt, 1914, schwarze Kreide auf Velin-Papier, 33,66 x 27,94 cm, University of Michigan Museum of Art.



Abb. 2: Meister des Friedrichsaltars, Wr. Neustädter Altar, Ausschnitt linker Außenflügel, Außenseite 2. Reihe, 1447, Stephansdom, Wien.



Abb. 3: Luca di Tommé, Polyptychon, 1387, Tempera auf Holz, Pinacoteca Nazionale Siena.



Abb. 4: Masaccio und Masolino, Die Hl. Anna Selbdritt, 1420er, Tempera auf Holz, 173 x 103 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 5: Benozzo Gozzoli, Tabernakel mit Anna Selbdritt und drei Stifterfiguren zu ihren Füßen, 1470, Öl auf Holz, 143 x 90 cm, Museo Nazionale e Civico di San Matteo, Pisa.



Abb. 6: Brescianino (Andrea Piccinelli), Heilige Anna, Jungfrau, Kind und Lamm, um 1515-1517, Öl auf Holz, 129 x 96 cm, Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, verschollen seit 1945.



Abb. 7: Raffael, HI. Familie mit Lamm, 1507, Öl auf Holz, 28 x 21 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 8: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbdritt, Detail von Abb. 25, um 1505-1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, British Museum, London. (recto)



Abb. 9: Leonardo da Vinci, Ein Pferd und Reiter, Studien zur Leda, um 1503-1507, schwarze Kreide, Feder und Tinte, 29,3 x 41,3 cm, Royal Library, Windsor. (recto)



Abb. 10: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbdritt/Leda, Deatil von Abb. 9, um 1503-1507, schwarze Kreide, Feder und Tinte, Royal Library, Windsor.



Abb. 11: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbdritt mit Lamm, um 1500-1501/1508-1510, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 16,4 x 12,8 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 12: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbdritt mit Lamm, um 1500-1503/1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide 12,2 x 10 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



Abb. 13: Leonardo da Vinci, Hl. Anna Selbdritt mit Lamm, um 1508-1513, Öl auf Holz, 168,4 x 130 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 14 (links): Leonardo da Vinci, Kopfstudie der Hl. Anna, um 1501-1510?, schwarze Kreide, 18,8 x 13 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 15 (rechts): Leonardo da Vinci, Gewandstudie für den rechten Arm der Maria um 1501- 1510?, Feder und schwarze Kreide, gehöht mit Weiß auf rötlich präpariertem Papier, 8,6 x 17 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 16: Leonardo da Vinci, Hl. Anna Selbdritt mit Johannesknaben (Burlington House-Karton), um 1505-1508, Kohlestift, teilweise mit weißer Kreide gehöht auf Papier, auf Leinwand gezogen, 141,5 x 104,6 cm, National Gallery, London.



Abb. 17: Leonardo da Vinci, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Öl auf Holz, 243 x 246 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 18: Leonardo da Vinci, Studie zweier Figuren im Gespräch, um 1480-1482, Rötel, 10,1 x 9,8 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 19: Leonardo da Vinci, Porträt der Cecilia Gallerani (Dame mit dem Hermelin), 1489/1490, Öl auf Nussbaumholz, 55 x 405 cm, Muzeum Narodowe, Krakau.



Abb. 20: Jacob Burckhardt, Skizze des Burlington House-Kartons, 1879.



Abb. 21: Leonardo da Vinci, Studie zu einer Madonna mit Kind und Katze, um 1478-1480, Feder und Tinte über Griffelvorzeichnung, 13,2 x 9,5 cm, British Museum, London. (verso)



Abb. 22: Leonardo da Vinci, Studie zu einer Madonna und Kind mit Katze, um 1478-1480, Feder und Tinte, 12,5 x 10,5 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz.(recto)



Abb. 23: Leonardo da Vinci, Studien eines Kindes, um 1499?/1504-1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 20,5 x 15,2 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 24: Leonardo da Vinci, Studie einer Madonna mit Christus und Johannes, Profilstudien und andere Figuren, um 1478-1480, Feder und Tinte, 40,5 x 29 cm, Royal Library, Windsor. (recto)



Abb. 25: Leonardo da Vinci, Studienblatt zur Anna Selbdritt mit Johannesknabe, um 1505-1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 26 x 19,7 cm, British Museum, London. (recto)

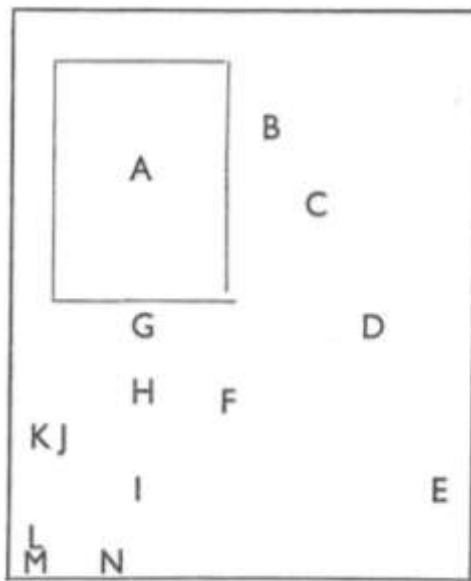


Abb. 26: Schema von Abb. 25



Abb. 27: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbdritt, Detail von Abb. 25, um 1505-1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 26 x 19,7 cm, British Museum, London. (recto)



Abb. 28: Leonardo da Vinci, Studie zur Anna Selbtritt, Detail von Abb. 25, um 1505-1508, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 26 x 19,7 cm, British Museum, London. (recto)



Abb. 29: Andrea del Verrocchio, Studie zu einer Madonna und Kind, um 1474, schwarze Kreide, 28,2 x 19,3 cm, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz.



Abb. 30: Werkstatt Leonardo da Vinci ? Hl. Anna Selbdritt mit Lamm (Karton Resta-Esterházy), um 1503–1506?, 155,5 x 115,5 cm, verschollen.



Abb. 31: Filippino Lippi, Allégorie der Musik/Parthenice, um 1496-1502, Kapelle Strozzi, Santa Maria Novella, Florenz.



Abb. 32: Werkstatt Leonardos, nach Entwurf Leonardos, Madonna mit der Spindel, um 1501-1507 oder später (?), Öl auf Holz, 48,3 x 36,9 cm, Drumlairig Castle, Schottland.



Abb. 33 (links): Urania, hellenistisch, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 34 (rechts): Kalliope, hellenistisch, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 35: Leonardo da Vinci, Studie zu einer knienden Leda mit Schwan, um 1505-1510, Feder und Tinte über schwarzer Kreide, 16 x 13,9 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.



Abb. 36: Michelangelo, Madonna mit Kind und Johannesknaben, (Tondo Taddei), um 1504, Marmor, Durchmesser 107 cm, Royal Academy of Arts, London.



Abb. 37: Michelangelo, Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer (Tondo Doni), um 1504-1506, Tempera auf Holz, Durchmesser 120 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 38: Michelangelo, Studie zur Anna Selbdritt, (1501-1502)/um 1505/1506, Feder und braune Tinte, The Ashmolean Museum, Oxford. (recto)



Abb. 39: Raffael, Madonna und Kind (Bridgewater Madonna), um 1507, 81 x 55 cm, Öl auf Holz, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 40: Raffael, Sacra Conversazione (Madonna di Foligno), um 1511/1512, Öl auf Holz, übertragen auf Leinwand, 308 x 198 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.



Abb. 41: Raffael, Studie zur Madonna di Foligno, um 1511/1512, schwarze Kreide auf blauem Papier (ausgebleicht), 40,2 x 26,8 cm, British Museum, London.



Abb. 42: Francesco da Sangallo, Hl. Anna Selbdritt, 1522-1526, Marmor, Orsanmichele, Florenz.



Abb. 43: Andrea Sansovino, Hl. Anna Selbdritt, um 1510-1512, Marmor, S. Agostino, Rom.



Abb. 44: Francesco Melzi, Grotesker Frauenkopf nach Leonardo, um 1510-1520, Röteln auf Papier, 17,2 x 14,3 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 45: Francesco Melzi, Vertumnus und Pomona, um 1508-1513/1518-1522, Öl auf Holz, 185 x 134 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 46: Francesco Melzi, Flora/Columbine, 1517-1521, Öl auf Holz, übertragen auf Leinwand, 76 x 63 cm, Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 47: Francesco Melzi, Die Heilige Familie, Narodni Galerie, Prag.



Abb. 48: Girolamo Figino, Jungfrau und Kind, mit den Heiligen Ambrosius, Paul und Georg, um 1540-1545, 162 x 103,7 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 49: Girolamo Figino, Madonna mit Kind und den Heiligen Margherita und Maddalena, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 50: Bernardino Luini, Christus unter den Schriftgelehrten, um 1515-1530, Öl auf Holz, 72,4 x 85,7 cm, National Gallery, London.



Abb. 51 (links): Bernardino Luini, Die Heilige Familie, 1520-1530, Öl auf Holz, 117 x 93 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand.

Abb. 52 (rechts): Ignazio Fumagalli, Heilige Familie mit Hl. Anna und Hl. Johannesknaben, Stich in: I. Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia o sia raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro, 1811 (-1817), Mailand.



Abb. 53: Anonymer flämischer Meister (?), erste Hälfte 16. Jahrhundert, Anna Selbdritt mit dem Johannesknaben, 91 x 71,5cm, Privatbesitz.



Abb. 54: Anonymer flämischer Künstler, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Anna Selbdritt mit dem Johannesknaben, 95 x 73 cm, Museo de Belles Artes, Cadiz.



Abb. 55: Michiel Coxcié, 1540, 246 x 215 cm, Stiftsgalerie, Kremsmünster.



Abb. 56: Schwarze Kreide, mit Weiß gehöht, ca. 117 x 93 cm, ehemals Sammlung Martin Bodmer, Genf.



Abb. 57: Nach Leonardo da Vinci, Köpfe der Jungfrau und Hl. Anna, schwarze Kreide, 33 x 43 cm, ehemals Sammlung Norman Mackenzie.



Abb. 58: Anonymer lombardischer Künstler, Kopf der Jungfrau, erste Hälfte 16. Jahrhundert?



Abb. 59: Anonymer Künstler, Anna Selbdritt mit Johannesknabe, Privatbesitz.



Abb. 60: Anonymer Künstler, Anna Selbdritt mit Johannesknabe, Privatbesitz.



Abb. 61: Anker Smith, Line- engraving, 71x15,2 cm, Royal Academy, London.



Abb. 62 (links): Edward Francis Burney, Die antike Schule in Old Somerset House, 1779, 33,5 x 48,5 cm, Royal Academy, London.

Abb. 62a (rechts): Detail von Abb. 62.



Abb. 63: Marco d'Oggione, Giampietrino, Boltraffio (?), Das Letzte Abendmahl (nach Leonardo), um 1515, Öl auf Leinwand, 302 x 785 cm, Royal Academy of Arts, London.

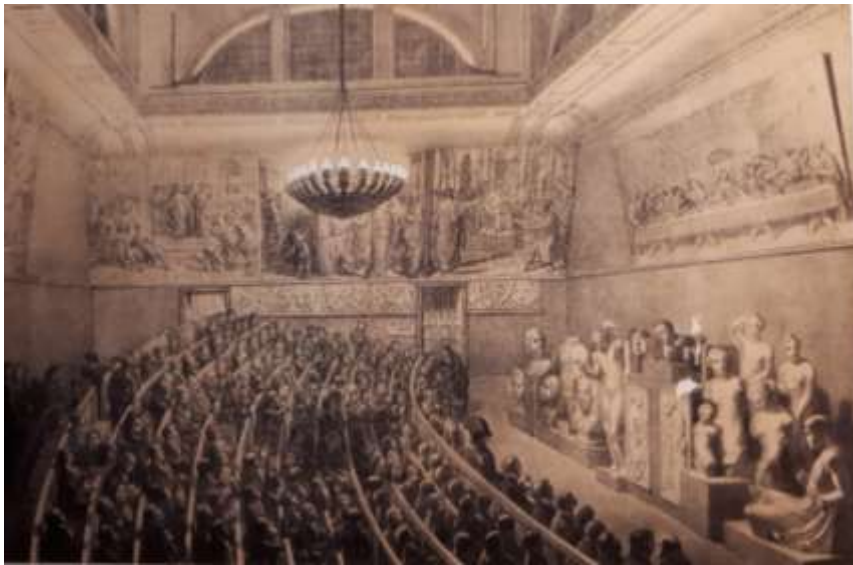


Abb. 64: Georg Johann Scharf, Lecturing Hall Royal Academy, Lithotint, 1829, 20 x 31,6 cm, Royal Academy of Arts, London.



Abb. 65: Wenzel Hollar, Fünf groteske Köpfe, 1646, Stich, 25,4 x 19,4 cm, Royal Library, Windsor.



Abb. 66: Ludovico Mazzolino, Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, , um 1520-1525, Öl auf Holz, 31,1 x 22,2 cm, National Gallery, London.



Abb. 67: Jenny Saville, Reproduction drawing I (after the Leonardo cartoon), 2009-2010, Kohlestift auf Papier, 194 x 145 cm, Privatbesitz.



Abb. 68: Jenny Saville, Reproduction drawing III (after the Leonardo cartoon), 2009-2010, Kohlestift auf Papier, 194 x 145 cm, Privatbesitz.



Abb. 69: Jenny Saville, Reproduction drawing II (after the Leonardo cartoon), 2009-2010, Kohlestift auf Papier, 233 x 145 cm, Privatbesitz.



Abb. 70: Jenny Saville, *Reproduction drawing IV (after the Leonardo cartoon)*, 2009-2010, Kohlestift auf Papier, 194 x 145 cm, Privatbesitz.



Abb. 71: The Mothers, 2011, Öl und Kohlestift auf Leinwand, 270 x 220 cm, Privatbesitz.



Abb. 72: Study for Pentimenti II, 2011, Kohlestift auf Leinwand, 287,5 x 210 cm, Privatbesitz.



Abb. 73: Installationsansicht mit Savilles Reproduction drawing IV (after the Leonardo cartoon) in den Renaissance-Saal (23.6.-16.9.2012), Asmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford.

Abstract

In der vorliegenden Masterarbeit wird dargestellt, wie Leonardos einzig überlieferter Karton einer Anna Selbdritt mit Johannesknaben - allgemein unter dem Namen "Burlington House-Karton" bekannt - über einen Zeitraum von rund fünfhundert Jahren kopiert, zitiert und adaptiert wurde. Am Beginn der Arbeit wird auf Leonardos Beschäftigung mit dem Thema der Anna Selbdritt eingegangen, die ca. zwei Jahrzehnte andauerte und eine Werkgruppe beinhaltet, die aus einem Gemälde des Louvre, dem Burlington House-Karton, etwa dreißig Studien und einem bzw. zwei heute verschollenen Kartons besteht. Es wird auf die Darstellungstypologie des Kartons, die Frage der Datierung sowie auf die besonderen Merkmale der Bildkomposition - die Figurenverschränkung und Anwendung des Kontrapost - wie sie zuvor noch nicht zu sehen war, eingegangen.

Ein Kapitel behandelt die gemeinsamen Jahre, die Leonardo, Michelangelo und Raffael in Florenz verbracht haben - in dieser Zeit entstand mit großer Wahrscheinlichkeit der Burlington House-Karton und auch dessen Rezeption fand hier ihren Anfang durch Raffael. Der Weg des Kartons nach Leonardos Tod von Frankreich nach Mailand und über Venedig nach London, wo er sich seit 1962 in der National Gallery befindet, zeigt auch seine weitere Rezeptionsgeschichte: von Leonardos Schüler Francesco Melzi, der nach dem Tod Leonardos im Besitz des Kartons war, über Bernardino Luini zu anonymen flämischen und italienischen Künstlern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Nachdem sich der Karton jahrhundertlang in Privatbesitz befunden hatte, gelangte er schließlich 1779 in den Besitz einer Institution, der Royal Academy of Arts in London. Dieser Umstand führt zu einem Fragenkatalog auf den eingegangen wird: z. B. welche Funktion und Stellenwert der Karton in dieser Künstler-Lehranstalt hatte, sowie die Stellung seines Meisters Leonardo in England vom 17. bis 19. Jahrhundert. Zum Abschluss wird gezeigt, wie mit den *Reproduction drawings (after the Leonardo cartoon)* der englischen Künstlerin Jenny Saville, Inspiration durch und Auseinandersetzung mit Leonardos Karton im 21. Jahrhundert künstlerischen Ausdruck finden.