

# LEONARDOS ZEICHNERISCHE VORARBEITEN ZUR ANGHIARI-SCHLACHT

Von Heinrich Bodmer

Wie im Dasein eines jeden Individuums, so treten auch im Leben eines großen Künstlers, häufig durch äußere Umstände hervorgerufen, Ereignisse ein, die auf Richtung, Verlauf und Schicksal der gesamten Entwicklung einen entscheidenden Einfluß ausüben. Es ist dies der Moment, in dem der Künstler sich im Bewußtsein der Bedeutung des Augenblickes über Wert und Unwert des bisher Geleisteten und Erreichten Rechenschaft zu geben versucht, Nutzloses und Überflüssiges verwirft und durch eine ernsthafte Prüfung der ihm von der Natur verliehenen Gaben die Möglichkeiten eines neuen Aufstieges und neuer Leistungen erwägt. In solchen Zeiten hochgespannter Erwartung pflegen die Fähigkeiten zu wachsen, die schlummernden Energien treten aus den Tiefen eines halbawachen Bewußtseins in das helle Licht klarer Einsicht und aktiven Schaffensdranges. Die verlockende Aussicht auf die unmittelbare Verwirklichung alter Pläne läßt das Herz höher schlagen und versetzt den schaffenden Künstler in den Zustand eines die Erfüllung des Daseinszweckes in greifbarer Nähe wissenden Glücksgefühles.

Nicht viel anders mag die äußere Situation Leonardos gewesen sein, als ihm im Herbst 1503 der Auftrag zuteil wurde, die Sala del Consiglio grande im Palazzo Vecchio mit einem monumentalen Wandgemälde zu schmücken, welches eine ruhmreiche Periode aus der Florentiner Geschichte verherrlichen sollte. Den Anstoß zu diesem Unternehmen, mit welchem Florenz nach Jahren politischer Unruhe die Tradition als Förderin der Kunst wieder aufnahm, hatte der erst kürzlich auf Lebenszeit ernannte Gonfaloniere Pier Soderini gegeben, der in berechtigtem Ehrgeiz mit seiner Amtszeit die Erinnerung an eine bedeutende künstlerische Tat zu verbinden hoffte. Als Gegenstand wurde der bewegten Zeit entsprechend — lag doch Florenz seit Jahren mit Pisa in blutiger Fehde — die Darstellung einer Schlacht gewählt. Leonardo, der soeben von einem Feldzug in der Romagna im Dienste des Cesare Borgia zurückgekehrt war, mag dem vorgeschlagenen Thema gewiß seine Billigung nicht versagt haben. Waren doch die Eindrücke, die er als Kriegsteilnehmer bei so manchen Schlachten und Gefechten empfangen hatte, in ihm noch lebendig, so daß die Aussicht, aus dem Schatze seiner Erinnerungen den Stoff zu einer dramatischen Handlung zu schöpfen, für ihn viel Verlockendes haben mußte.

Der genaue Zeitpunkt der Auftragserteilung ist nicht bekannt. Aber man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Einigung zwischen den Behörden und dem Künstler über die Modalitäten der Ausführung des Freskos nicht später als in der ersten Hälfte des Monats Oktober 1503 erfolgt sei. Am 16. Oktober dieses Jahres wurde die Domopera durch die Signorie angewiesen, das notwendige Holzwerk zu liefern, um die päpstlichen Gemächer in S. Maria Novella instand

zu setzen, die dem Künstler zur Herstellung des Kartons zur Verfügung gestellt worden waren. Zwei Tage später, am 18. Oktober, trat er wieder in die Florentiner Malergilde ein, deren Mitgliedschaft er wohl infolge seiner Abwesenheit von der Arnostadt verloren hatte. Am 24. Oktober waren die Vorbereitungen in der Sala del Papa soweit fortgeschritten, daß ihm die Schlüssel zu den Räumen ausgehändigt werden konnten. Über den Verlauf der Arbeit sind wir im allgemeinen durch zahlreiche Zahlungen für Material- und Farbenlieferungen genau unterrichtet. Die Behörden waren mit dem Fortschritt, den das Werk in dem ersten halben Jahr nach der Auftragserteilung machte, nicht zufrieden. Denn am 4. Mai 1504 mußte die Signorie in feierlicher Sitzung den Beschluß fassen, daß Leonardo aufgefordert werden sollte, den Karton bis spätestens Ende Februar des nächsten Jahres zu vollenden. Man darf wohl annehmen, daß Leonardo den ihm gesetzten Termin auch innegehalten habe, denn von weiteren Mahnungen ist nichts mehr bekannt. Am 28. Februar 1505 erfolgte eine Zahlung, aus der hervorgeht, daß das Malgerüst und das bewegliche Gestell im Palazzo Vecchio errichtet worden waren, so daß also der Inangriffnahme der Arbeit nichts im Wege stand. Eine weitere Notiz vom 30. April bestätigt, daß das Werk in regelmäßiger Weise fortschritt. Dann aber trat eine Stockung ein. Die seit 1504 ausgerichteten Gehaltszahlungen setzten aus und die Entschädigung für geliefertes Material wurde von Monat zu Monat geringer. Zum letzten Male wird des Werkes Erwähnung getan in einem Rechnungsvermerk vom 31. Oktober 1505 für gelieferte Leinwand, die zum Einkleiden des Malgerüsts dienen sollte.

Was war geschehen, um Leonardo zu veranlassen, die mit so großen Hoffnungen begonnene Arbeit zu unterbrechen? Ein auch heute noch nicht völlig aufgeklärtes Mißgeschick in der Anwendung eines neuen und für die Freskomalerei scheinbar ungeeigneten Ölverfahrens und schlechte Resultate beim Trocknen des Malgrundes durch ein angezündetes Feuer mögen den Künstler entmutigt haben, so daß er die Arbeit einstellte. Um den 1. Juni 1506 herum wendet er Florenz den Rücken und siedelt nach Mailand über, das Werk in unvollendetem Zustand zurücklassend. Der Urlaub war ihm durch die Florentiner Behörden nur unter der Bedingung erteilt worden, daß er sich feierlich verpflichtete, in drei Monaten wieder zurückzukehren, um das Werk zu Ende zu führen. Diese Hoffnung erfüllte sich freilich nicht. Unterstützt durch die Empfehlungen mächtiger Gönner, unter denen sich selbst der König von Frankreich befand, gelang es Leonardo, seinen Aufenthalt in Mailand immer mehr auszudehnen, und als er 1508 wieder vorübergehend in Florenz weilte, geschah das, um einen Prozeß mit seinen Brüdern durchzufechten, jedoch nicht, um die Arbeit an dem Werke wieder aufzunehmen.

Die Darstellung einer Schlacht mit allen ihren Wechselfällen und mannigfaltigen Schicksalen hat Leonardos Phantasie zeit seines Lebens beschäftigt. Freilich sah er in dem Kampfe keineswegs nur ein sinnloses Morden oder den Tummelplatz blinder Leidenschaften, sondern dem Auge des großen Künstlers offenbart sich hier

das Walten eines Schicksals, das sich mit der Notwendigkeit eines unerbittlichen Naturgesetzes vollzieht. Streit und Kampf sind für den Künstler das Symbol der äußersten Steigerung und Entfaltung aller menschlichen Kräfte. So wird die Schlacht für ihn zum Prüfstein der edelsten und besten Fähigkeiten des Mannes. Es ist der Augenblick, in dem der Einsatz der ganzen Persönlichkeit gefordert wird, der Moment, der an die Entschlußkraft und den Mut, das Selbstvertrauen und die Selbstbeherrschung die höchsten Anforderungen stellt. Der Stoff hat den Künstler in dem Maße bewegt, daß er sich mit ihm auch literarisch auseinandergesetzt hat. Längere Schlachtbeschreibungen, in denen die sonst so nüchterne und sachlich-ruhige Sprache des Künstlers einen dithyrambischen Schwung annimmt, versuchen die haßerfüllte Atmosphäre zu erzeugen, in der sich ein Kampf mit all seinen Schrecken und Leidenschaften abspielt. Kein Nebenumstand ist übersehen; die kleinen Wechselfälle und einzelnen Episoden, aus denen sich der Gesamtvorgang einer Schlacht zusammensetzt, sind mit einem unübertroffenen Wirklichkeitssinn und einer untrüglichen Naturbeobachtung geschildert. Der Künstler vernimmt das Stöhnen der Verwundeten und hört das Röcheln der Sterbenden. Er sieht die mit Blut getränkten Fußstapfen der Krieger auf dem Schlachtfelde, nimmt die von den Pferdehufen aufgewirbelten Staubwolken wahr; er verfolgt den Pulverdampf, der die Kämpfenden umhüllt, den roten Feuerschein auf den Gesichtern der Krieger, die staub- und schweißgeschwängerte Luft, in der sich die Menschen im Verzweiflungskampf vernichten. Stets ist es ein rein Persönliches und Menschliches, welches den Künstler mit seinem Gegenstand verbindet. Die den Kampf charakterisierenden Episoden sind so gewählt, daß sie die spezifische Stimmung der Schlacht mit der größten Deutlichkeit wiedergeben, so daß der Vorgang für den Zuschauer zu einem unmittelbaren Erlebnis wird, an dem er einen innigen Anteil zu nehmen gezwungen wird. Die literarische Behandlung des Gegenstandes wird aber bei Leonardo nie zum Selbstzweck; sie bildet die notwendige Voraussetzung für die visuelle Erfassung der mit der Schlacht verbundenen und sich zur graphischen Wiedergabe eignenden Vorgänge. Dann setzt der Prozeß der Selektion und Elimination ein. Aus der Fülle der sich dem Künstler anbietenden Bilder und Visionen greift er diejenigen heraus, die für eine Schlacht charakteristisch sind und das Wesentliche einer Kampfhandlung auf die eindringlichste und deutlichste Weise wiedergeben.

Es ist für Leonardo durchaus bezeichnend, daß sich sein Interesse zunächst nicht dem Gesamtbild einer Schlacht zuwendet, sondern daß er sich zuerst mit dem Einzelfall beschäftigt. Hier beginnt er aber keineswegs mit dem Studium des Fußkämpfers, vielmehr vertieft er sich in die Gestalt des in rasendem Laufe in die Schlacht sprengenden Reiters, dessen Bewegung er nach allen Seiten eines prägnanten und anschaulichen Eindruckes untersucht. Ein erster Niederschlag eines solchen Gedankens findet sich in einem Blatte der Akademie in Venedig (Abb. 1)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 289. Die auf dem Blatte angebrachte Studie des Oberkörpers eines Mannes mit Maßeinteilung ist in der Zeit um 1490 entstanden.

Rechts ist in einer zarten, für das beginnende sechzehnte Jahrhundert charakteristischen Kreidetechnik die nackte Gestalt eines reitenden Jünglings mit einem Schwert in der gesenkten Rechten skizziert. Kann man hier noch im Zweifel sein, ob es sich um die Vorstudie eines Kämpfers handelt, so steht die Zusammengehörigkeit der Studie eines auf feurigem Renner dahinjagenden Jünglings in der linken unteren Ecke mit dem Schlachtzyklus außer Frage. Mit einer leidenschaftlichen Anteilnahme hat sich der Künstler hier in das Problem des sich in den Kampf stürzenden Reiters vertieft. Wie ein Jockey in der Rennbahn, so hebt sich der Jüngling im Sattel, hoch wallt sein Mantel im Winde auf. Weit öffnet sich das Maul des mit vorgestrecktem Halse galoppierenden Tieres. Jede Fiber des Pferdeleibes ist als Folge der ungeheueren Kraftanstrengung in einen höchsten Spannungszustand versetzt.

In demselben weichen Kreidestrich wie die Skizze in Venedig ist ein Blatt in Windsor (Nr. 12.340)<sup>1</sup> ausgeführt, das in mehreren Versuchen das Motiv des in raschem Laufe dahineilenden Reiters weiterverfolgt. Eine Pferdestudie rechts oben schließt sich der soeben betrachteten Skizze aufs engste an. Wieder ist das Pferd in dem Augenblick erfaßt, da es mit weitausgreifenden Galoppsprüngen nach der rechten Seite hinflieht. Nur ist der Kopf noch stärker erhoben, die Bewegung des Vorstürmens anschaulicher durchgeführt. Der Reiter duckt sich im Sattel, um seine ganze körperliche Energie auf den Lanzenstoß zu konzentrieren, den er gegen einen tiefer stehenden Gegner ausführt. Charakteristisch ist wiederum die Gebärde des den Zügel emporhaltenden linken Armes, mit welcher der Reiter dem Tiere jegliche Freiheit für eine ungehemmte Bewegung der Vorderhand geben will. Auch dies ein Zug, der sicherlich in der Natur beobachtet ist und den Eindruck unbedingter Lebenswahrheit macht. Unten rechts ist das dahinsausende Pferd in dem zweiten Tempo des Galoppsprunges wiedergegeben, das heißt in dem Augenblick, in dem sich Vorder- und Hinterbeine in der Mitte unter dem Pferdekörper nähern, um sich alsbald wieder zu strecken. Die Niederschrift erfolgt in dieser Skizze mit solcher Raschheit, daß die Gestalt des Reiters die Form einer sich an den Pferdekörper anschmiegenden Doppelkurve annimmt, die, in die Vorwärtsbewegung eingebunden, lediglich den Wert einer Abkürzung besitzt. Einen noch prägnanteren Ausdruck unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnt die Pferdedarstellung in der Skizze des in leichten Konturen angedeuteten Rosses links, welches, mit den Hinterbeinen ausschlagend, einen gewaltigen Sprung ausführt, den das Tier mit den gestrafften Vorderbeinen wieder pariert. Links oben treten zum ersten Male Fußsoldaten auf. Es sind freilich keine bis in alle Einzelheiten durchgeführten Gestalten, sondern rasch und zwanglos hingeworfene Bewegungsstudien, die allein den Zweck haben, das Momentane in der Erscheinung vorstürmender Infanterie wiederzugeben.

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 290.

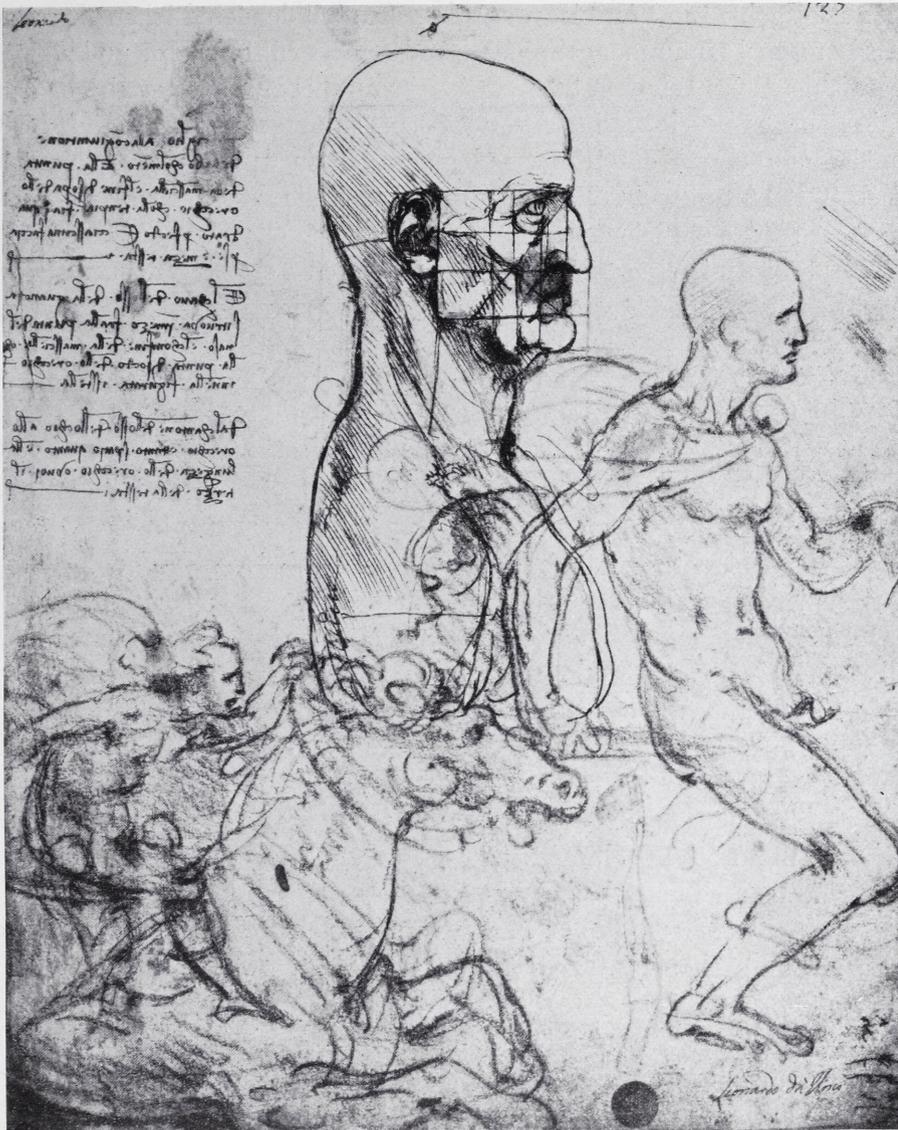


Abb. 1. Studien zu galoppierenden Reitern. Venedig, Akademie

Das Motiv des galoppierenden Reiters taucht auf einer gleichzeitig entstandenen Federzeichnung im British Museum (Abb. 2)<sup>1</sup> wieder auf, und zwar in der Skizze in der linken oberen Ecke. Freilich ist der Gesamtumriß gegen früher stärker zusammengefaßt, die Vehemenz der Bewegung noch gesteigert. Unmittelbar darunter findet sich das Motiv eines gestürzten Tieres, das in der gesamten zeitgenössischen Malerei völlig einzig dasteht und wohl unmittelbar auf ein Schlacht-

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 291.

erlebnis zurückgeht. Ein Pferd ist unter dem Anprall der feindlichen Kavallerie im Schlachtgetümmel zusammengebrochen und streckt hilflos Kopf und Beine nach vorne, unfähig, sich nach dem Sturze wieder zu erheben. Mit gewaltiger Anstrengung, die Beine emporziehend und den Rücken krümmend, versucht sich der Reiter der Umklammerung zu entziehen, indem er sich an dem schweren Pferdekörper hinaufarbeitet. Unten rechts taucht zum ersten Male das Motiv des in rasendem Lauf aus der Schlacht fliehenden Fahnenträgers auf. Die Bewegung des galoppierenden Pferdes ist mit einer nicht zu überbietenden Leichtigkeit und Eleganz des Striches in ganz knappen Zügen wiedergegeben. Der weit vorgestreckte Kopf des Tieres ist erhoben, wie wenn das Pferd in dem raschen Dahineilen einen Augenblick stutzte. Die Vorderbeine sind leicht angezogen und in den Gelenken gebeugt, so daß sie die Erde kaum zu berühren scheinen. In den Skizzen rechts oben ist zum ersten Male der Versuch unternommen, zwei getrennte Reitergruppen kompositionell zu einer Einheit zusammenzufassen. In prachtvoll stürmischer Bewegung aus dem Hintergrund heransprengend greift rechts ein Reiter in das Gefecht ein, indem er sein Schlachtroß pariert und gleichzeitig sich weitvorbeugend, mit erhobener Lanze, einen energischen Stoß nach einem auf die Erde gestürzten Gegner führt. Das Pferd des Gefallenen sucht sich, mit einem gewaltigen Sprung zur Flucht ansetzend, der Gefahr zu entziehen, wird aber vom Schicksal erreicht, welches in Form eines von hinten heransprengenden Pferdes naht, das sich mit den Vorderbeinen emporhißt und dem fliehenden Gegner mit erbitterter Leidenschaft den Nacken zerfleischt. Damit erreicht die Dramatik des Kampfes ihren Höhepunkt. Der Streit bleibt nicht allein auf die Menschen beschränkt, sondern auch die Tiere nehmen mit ihren rohen, animalischen Instinkten an der Vernichtung teil. Alle Fesseln edler menschlicher Regungen und Hemmungen fallen. Die rohe, ungezügelte Naturgewalt hat sich der Individuen bemächtigt und steigert die Leidenschaft zu einer unerhörten Wildheit und Brutalität.

Dem Motiv der sich bekämpfenden Tiere ist der Künstler in einem Studienblatt in Windsor (Nr. 12.330) weiter nachgegangen. In der oberen Skizze greift ein Reiter auf einem sich bäumenden und im Sprung umwendenden Pferde ein Tier an, das, zu Fall gekommen, sich durch Beißen gegen den Angriff zu verteidigen sucht. In zwei weiteren Skizzen wird der Kampf ohne Beteiligung der Reiter von den Tieren allein ausgetragen. Links ist das Motiv des sich von hinten auf seinen Gegner stürzenden und die Zähne tief in den Hals grabenden Tieres wieder aufgenommen. In der Szene rechts wogt der Kampf unentschieden hin und her. Ein von links herangaloppierendes Streitroß hat seinen Gegner zwar niedergezwungen und sucht ihn durch einen Biß zu verwunden. Aber mit einer geschmeidigen Wendung des Halses entzieht sich der angegriffene Teil der Umklammerung, um seinerseits zur Attacke überzugehen. Ohne einen Zusammenhang mit diesen Gruppen grauenerregender Bestialität erscheinen unten, ganz leicht skizziert und nur in den allgemeinen Umrissen zu erkennen, zwei Fußsoldaten, die behende über ein Hindernis hinwegsetzen.

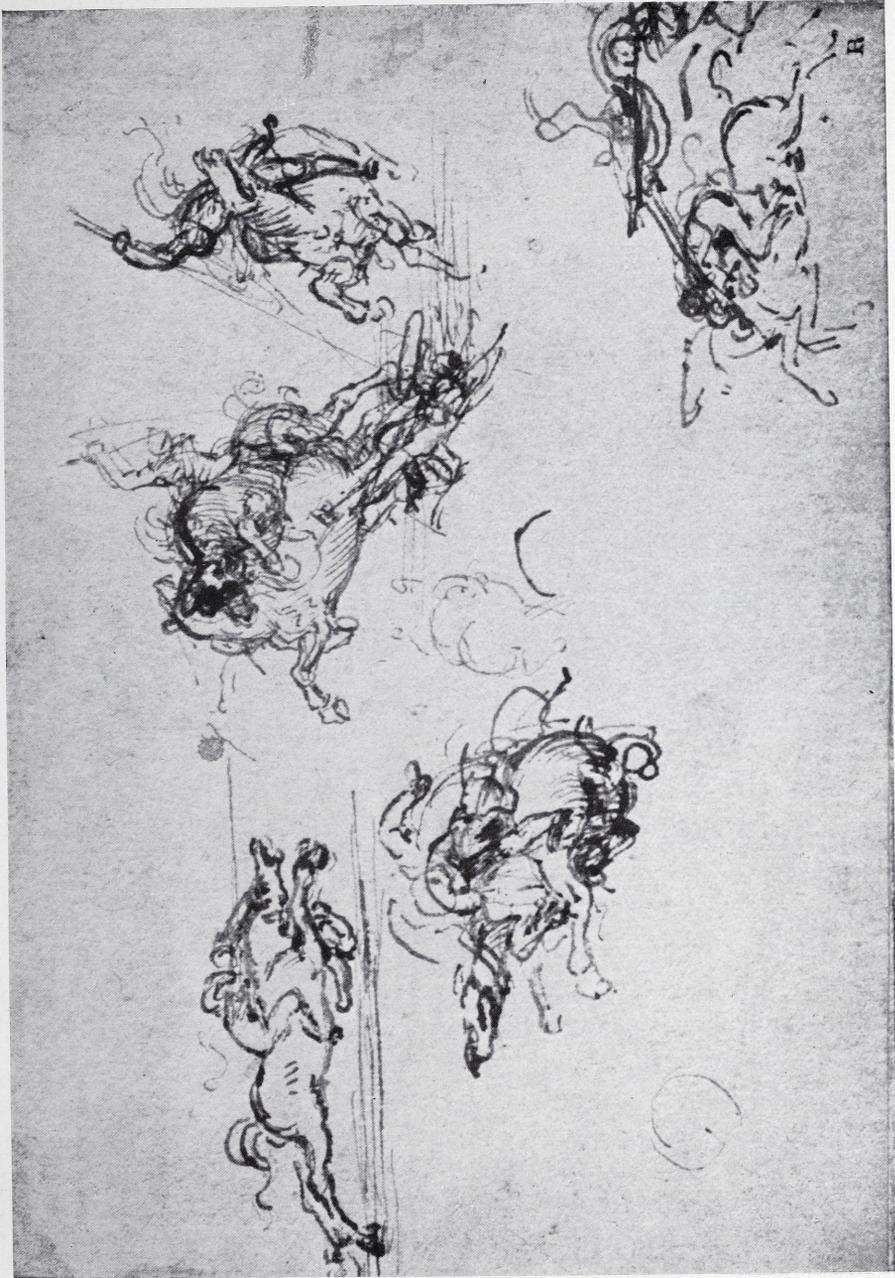


Abb. 2. Studien zu Reiterkämpfen. London, Britisches Museum

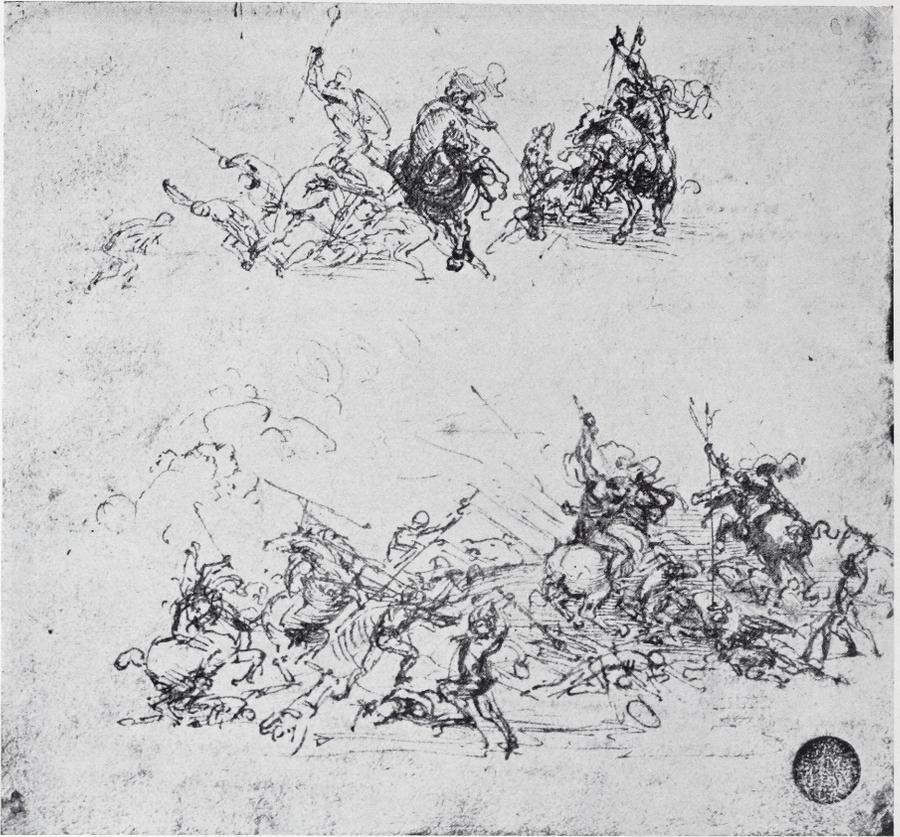


Abb. 3. Studien zu Reiterkämpfen. Venedig, Akademie

Der weitere Fortschritt der Arbeit dokumentiert sich darin, daß der Künstler die einzelnen Episoden zu immer größeren Schlachthandlungen zusammenzufassen trachtet. In einem Blatt in Venedig<sup>1</sup> ist der früher schon behandelte Gedanke eines um einen gefallenen Gegner kämpfenden Reiterpaares wieder herausgegriffen (Abb. 3), aber mit viel größerer Konsequenz zu einer geschlossenen Gruppe zusammengedrängt. Auch nehmen hier zum ersten Male Fußsoldaten in größerer Anzahl an dem Kampfe teil. In der darunter befindlichen Skizze faßt der Künstler die ihm geläufigen Einzelmotive zu einer geschlossenen und einheitlichen Massensaktion zusammen, an der in buntem Wechsel Fußkämpfer und Reiter in gleicher Weise beteiligt sind. Das zentrale Motiv, um das sich die Massen der Kämpfer ordnen, ist hier eine Brücke, die in der Mitte der Komposition sichtbar wird und die Schar der Kämpfenden in zwei annähernd symmetrische Gruppen teilt.

Dann aber tritt die Fahne als zentrales Motiv der Handlung immer mehr in den Vordergrund des Interesses. In einem Blatte in der Akademie in Venedig<sup>2</sup> ist der

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 294. <sup>2</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 295.

Standartenträger auf der linken Seite einer größeren Gruppe von Reitern deutlich zu erkennen, und zwar in einer ähnlichen Haltung, wie in dem ausgeführten Fresko. Der Krieger wendet hier sein Pferd zur Flucht und sucht das über den Rücken gelegte und mit den Schultern emporgehobene Feldzeichen der Gefahr zu entziehen. Links im Hintergrund erscheint eine zweite Standarte, die ebenfalls von einem Reiter geflüchtet wird. Der Kavallerie sind zahlreiche Fußsoldaten beigemischt, die mit langen Stangen in den Kampf eingreifen und die Reiter der Gegner aus dem Sattel zu heben versuchen. Rechts unterhalb dieser Gruppe ist in zwiefacher Angriffsstellung die Bewegung eines mit erhobener Lanze eingreifenden Fußkämpfers, wie er in der oberen Gruppe mehrfach Verwendung gefunden hat, wiederholt. Die Brücke, als Motiv für die Gruppierung der Kämpfenden, beschäftigt den Künstler hier noch einmal. Aber Einzelheiten fehlen und aus der summarischen Art, wie das Getümmel auf der Brücke angedeutet ist, läßt sich schließen, daß Leonardo schon in dieser Phase der Vorarbeit auf eine Verwendung in dem Wandgemälde verzichtet hat.

Je tiefer der Künstler in sein Problem eindringt, desto mehr gewinnt er die Überzeugung, daß das Wesentliche einer Schlachtdarstellung nicht in der Menge der Einzelheiten bestehen könne, sondern daß die Wirkung gesteigert würde, wenn es gelänge, die gesamte Handlung in einer zentralen Mittelgruppe zusammenzufassen. Daß sich für diesen Zweck die Fahne als Motiv für den Kampf am meisten eignet, darüber konnte jetzt kein Zweifel mehr bestehen. Das zur Unterstützung der Kavallerie in die Schlacht eingreifende Fußvolk wird zwar nicht völlig unterdrückt, aber doch auf wenige Gestalten beschränkt, die eine durchaus untergeordnete Rolle spielen. In diesen Zusammenhang gehört eine weitere Zeichnung der venezianischen Akademie<sup>1</sup>, in der sich die kompositionelle Anordnung der des Freskos weitgehend nähert (Abb. 4). Wieder tobt der Kampf um den Besitz einer Fahne, den sich drei Reiter streitig zu machen suchen. Ein vierter, in der Mitte der Gruppe, ist mit seinem verwundeten Pferde zusammengebrochen und sucht sich, auf der Erde kriechend, durch die Flucht aus der drohenden Nähe der Pferdehufe zu retten. Viele Motive, wie der die Streitaxt schwingende Verteidiger der Fahne in der Mittelachse der Kämpfergruppe und der links sein Pferd zur Flucht wendende Fahnenträger erinnern an die endgültige Fassung des Standartenkampfes. Auch der feste Zusammenschluß der Kriegerschar zu einer sich einem regelmäßigen Oval einfügenden Komposition weist darauf hin, daß der Künstler unmittelbar am Ende des langen und unermüdlichen Ringens steht, die wirksamste Form für die kompositionelle Verbindung der Kämpfer zu finden.

Die untere Hälfte des Blattes ist bedeckt von einer Anzahl nackter Krieger in Angriffsstellung. Von einem inneren Zusammenhang der einzelnen Gestalten untereinander kann keine Rede sein. Ebenso wenig hat der Künstler den Versuch gemacht, eine Beziehung zu der oberen Gruppe anzudeuten. Es handelt sich also um

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 296.

ein loses Aneinanderreihen einzelner inhaltlich nicht zusammenhängender Gestalten, die sich lediglich in der gemeinsamen Bewegung eines Angriffes nach der linken Seite auf ein unbestimmtes Ziel zusammenfinden. Diese Tatsache ist höchst eigenartig und vermag uns über die Entstehungsgeschichte der Komposition des Kampfes um die Standarte einen neuen wichtigen Aufschluß zu geben. Zu demselben Zeitpunkt, in dem die definitive Fassung der Reiterschlacht dem Künstler bis in alle Einzelheiten klar vor Augen stand, ist er sich nicht nur über die Bewegungsmotive der Fußkämpfer im einzelnen, sondern auch über ihre Verwendung im Zusammenhang mit der Reitergruppe unschlüssig. Ja, man gewinnt geradezu den Eindruck, daß er schwanke, ob er das Fußvolk in geschlossener Formation in die Darstellung aufnehmen solle. Was war geschehen, um Leonardo zu veranlassen, ein so wichtiges Element wie die Scharen der Fußkämpfer im Gegensatz zu den Reitern zu vernachlässigen und sein ganzes Interesse auf den Standartenkampf zu konzentrieren?

Die Antwort kann nicht schwer fallen. Im August 1504 hatte Michelangelo den Auftrag erhalten, die Sala del Maggior Consiglio im Palazzo Vecchio mit einer Schlachtdarstellung zu schmücken, die den Charakter einer Konkurrenzarbeit zu dem Werke Leonardos haben sollte. Als Thema für seine Darstellung war die Schlacht bei Cascina, eine Episode aus den Kämpfen der Florentiner gegen die Pisaner, gewählt worden. Die Aussicht, mit dem älteren Rivalen in einen Wettkampf zu treten, der vor der gesamten Florentiner Bürgerschaft im vornehmsten Staatsgebäude an den Wandflächen des großen Ratssaales ausgetragen wurde, spornte den Ehrgeiz Michelangelos mächtig an. Mit einer ungehemmten, von kühnem Selbstvertrauen erfüllten Schaffenslust machte er sich an die Arbeit, entschlossen, um jeden Preis die Siegespalme zu erringen. In wenigen Monaten war der Karton so weit gediehen, daß der Künstler das Werk als beinahe vollendet bezeichnen konnte. In einem später an Fantuzzi geschriebenen Briefe sagt er, die ausbedungene Summe von dreihundert Dukaten für das Wandgemälde sei damals zur Hälfte verdient gewesen. Im März 1505 mußte die Arbeit jäh abgebrochen werden, da der Künstler unerwartet einen Ruf vom Papst nach Rom erhielt. Bis zum 17. April 1506 war er von Florenz abwesend. Als er wieder dorthin zurückkehrte, hatten andere Projekte das Interesse an der Schlachtdarstellung in den Hintergrund gedrängt. Jedenfalls fehlt sowohl in dem Briefwechsel des Künstlers wie in den sonstigen Aufzeichnungen über sein Leben jeder Hinweis, der darauf schließen ließe, daß er die Beschäftigung mit dem Karton nach diesem Zeitpunkt wieder aufgenommen habe. So kann man also die Periode von Herbst 1504 bis Frühling 1505 als den Zeitraum bezeichnen, in welcher Michelangelos Karton im wesentlichen entstanden ist.

Zahlreiche Skizzen legen Zeugnis ab von der intensiven Beschäftigung mit dem Schlachtproblem. Die erste Phase der Arbeit stand völlig im Zeichen der Auseinandersetzung mit Leonardo, dessen Studien und Entwürfe wohl bald einem breiteren Kreise von Kunstfreunden in Florenz bekannt geworden sein dürften. In einer

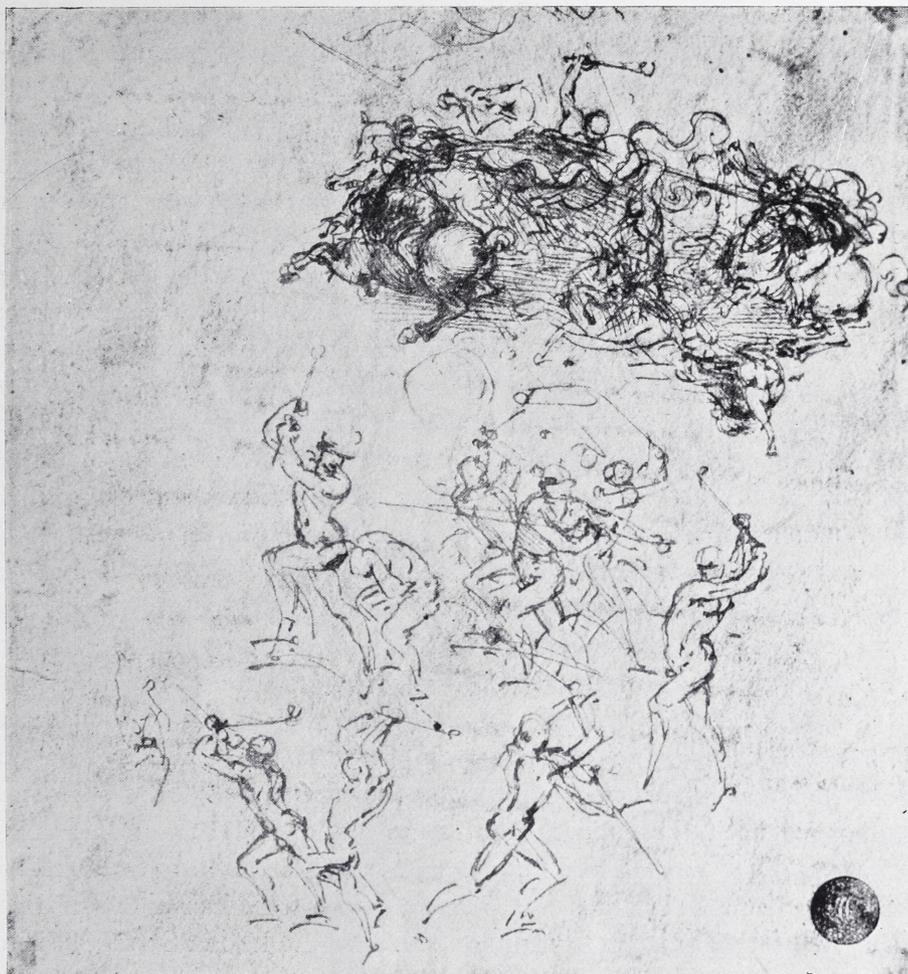


Abb. 4. Studien zu einem Reiterkampf und zu vorstürmenden Fußsoldaten. Venedig, Akademie

rasch hingeworfenen Skizze zu einem Reiterkampf im British Museum (Frey Nr. 13 a) sucht sich der Künstler in deutlicher Anlehnung an die Komposition Leonardos über die Anordnung der Gruppe der gegeneinanderstürmenden, mit Fußsoldaten vermischten Reitermassen Rechenschaft zu geben, wobei die Trennung des Kampfgetümmels in zwei voneinander geschiedene, an Zahl annähernd gleiche Gruppen deutlich durchgeführt ist<sup>1</sup>. Eine in demselben Zusammenhang entstandene Studie in Oxford (Frey Nr. 141) behandelt eine einzelne Episode der

<sup>1</sup> Die Authentizität der Zeichnung ist von Tolnai angezweifelt worden, der nur die Skizze des rechtsstehenden Apostels als eigenhändig anerkennt. Nun ist aber nicht nur in den verschiedenen Studien des Blattes dieselbe Tinte verwendet worden, auch die stilistische Behandlung sämtlicher Skizzen ist für Michelangelo charakteristisch. Auf ihn als alleinigen Urheber weisen hin die besondere Art der Abkürzungen, die wundervolle Spontaneität in der Wiedergabe des Bewegungsausdruckes und die geniale Sicherheit der Niederschrift.

Schlacht. Ein Reiter sprengt mit leidenschaftlichem Ungestüm in eine Gruppe von Fußsoldaten hinein, die die Wucht des Angriffes mit ihren nackten Leibern aufzuhalten und dem Vordrängen des Reiters ein Ende zu bereiten suchen. Der künstlerische Einfall ist mit derselben drängenden Hast des Federzuges niedergeschrieben, wie die Skizze im British Museum. Dagegen verwendet der Künstler zur Erhöhung der plastischen Wirkung der Erscheinung eine Reihe von parallelen Strichlagen, die die Massen nach Licht- und Schattenkontrasten gliedern und den malerischen Eindruck erhöhen. Dasselbe Motiv nimmt der Künstler in einer ungefähr gleichzeitig entstandenen und ebenfalls in Oxford aufbewahrten Zeichnung (Frey Nr. 132) wieder auf. Auf eine genaue Durchbildung der Körper ist hier verzichtet. Der Nachdruck liegt allein auf dem unbestimmten und chaotischen Wogen der Massen, die sich zu einer wundervoll geschlossenen und kompositionell kompakten Einheit zusammenschließen<sup>1</sup>. Neben den Entwürfen zu größeren Gruppen von Kämpfern gehen Studien zu einzelnen Reitern einher. Das Motiv des vom Rücken gesehenen und zum Schlag ausholenden Reiters in der Uffiziengalerie (Frey Nr. 99) ist in der elastischen und eleganten Art der Bewegung ohne das Vorbild Leonardos kaum zu denken. Freilich hat Michelangelo dem Vorwurf durch Steigerung der Körperformen ins Heroische und durch die Intensifizierung des Bewegungsrhythmus eine unerwartete Großartigkeit zu verleihen gewußt. Ein weiteres Blatt in Oxford (Frey Nr. 101) gibt einen anderen künstlerischen, zweifellos im Hinblick auf die Schlacht entstandenen Gedanken wieder. Das edel gebaute Tier mit dem mächtigen Halsaufsatz und der rundgewölbten Kruppe erwartet mit zitternder Ungeduld den Augenblick, in welchem es, durch nichts mehr zurückgehalten, in ungehemmtem Lauf dahinjagen kann. Zwei kräftige Jünglinge von athletischen Körperformen machen sich mit dem Renner zu schaffen. Der eine schwingt sich, die Mähne des Tieres erfassend, mit kühner Bewegung in den Sattel, während ein von rechts hinzutretender Gefährte dem Reiter den Bügel hält. Eine Szene von hinreißender Schönheit der Bewegung und packenden Wucht des Lebensgehaltes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Die beiden Zeichnungen Frey 141 und 132 sind sowohl von A. E. Popp (Medicikapelle), S. 159, wie von Tolnai (Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. XXIV, S. 520) mit einer Komposition der „ehernen Schlange“ in Verbindung gebracht worden, die Michelangelo für die Lünetten über den Herzogsgräbern in der Medicikapelle geplant haben soll. Nun wird aber eines solchen Projektes weder in einem Briefe noch in einem anderen sich auf das Leben Michelangelos beziehenden Dokumente Erwähnung getan. Dann läßt sich aber auch der Stil der beiden Zeichnungen mit der Zeit um 1530 keineswegs vereinigen. Die drei Studien zu stehenden Pferden auf dem Blatte Frey 141 tragen deutlich das Gepräge der frühen Zeichnungen und müssen in der Zeit um 1504, auf jeden Fall im engsten Zusammenhang mit den damals betriebenen Studien zur Schlachtdarstellung entstanden sein.

<sup>2</sup> Dieses Blatt ist ebenso wie die vorher besprochene Zeichnung (Frey Nr. 99) von Popp angezweifelt worden. Beide Blätter sind aber bis in die Einzelheiten der Strichführung und der technischen Behandlung für Michelangelo charakteristisch. Der von Leonardo übernommene und von Michelangelo zu monumentaler Großartigkeit gesteigerte Pferdetypus kommt später im Oeuvre des Buonarroti nicht mehr vor und läßt sich nur aus einer intensiven Beschäftigung mit dem Vorbilde Leonardos erklären.

Dann aber läßt Michelangelo jeden Gedanken an eine Reiterdarstellung fallen und der nackte Krieger tritt in den Vordergrund des Interesses. Es setzt die letzte und entscheidende Phase ein, die bis in alle Einzelheiten dringende anatomisch genaue Durcharbeitung des Körpers. Die menschliche Gestalt wird hier zum beseelten, von unendlicher Lebensenergie erfülltem Organismus, in dessen Funktion das gewaltige Wissen Michelangelos um den menschlichen Körper einen höchsten Triumph feiert. Eine Studie in der Albertina zu Wien (Frey Nr. 61) gibt einen Einblick in den Arbeitsprozeß im Augenblicke vor der Vollendung und endgültigen Fixierung der Gestalten im Karton. Die Muskelfunktion ist hier unmittelbar aus der Bewegung des Körpers heraus begriffen, die durch ein kompliziertes System von sich ergänzenden und in Gegensätzen entwickelten Drehungen und Wendungen zu unerhörter Großartigkeit gesteigert wird. Der Reichtum von Bewegung und Verkürzung ist so groß und die Gegensätze im Spiel der Muskulatur sind so kühn und mannigfaltig, daß jeder Versuch einer Analyse an der Fülle der Formbeobachtungen und an der Gewalt des dynamischen Ausdruckes scheitert. Der ausgeführte Karton, dessen Komposition uns in der Grisaille bei Lord Leicester in Holkham Hall erhalten ist, spiegelt in seiner gesamten Anordnung die Bedingungen und künstlerischen Voraussetzungen wider, unter denen Michelangelo seine Arbeit zu einem glücklichen Abschluß brachte. Kein ausponderiertes kompositionelles System symmetrischer Gruppenhälften bestimmt den Rhythmus in dem Neben-, Über- und Hintereinander der zahlreichen Gestalten, sondern allein der Wunsch, die Dynamik der Bewegung in ihrem ganzen Reichtum und ihrer ganzen Fülle wiederzugeben. Der Mangel einer zwingenden psychologischen Begründung der einzelnen Bewegung und das Zufällige in dem kompositionellen Nebeneinander der Gestalten ist mehrfach beobachtet worden. Aber was will dies besagen neben der unerhörten Lebendigkeit und Anschaulichkeit, mit der die Bewegung Gestalt angenommen und zu höchster körperlicher Energieentfaltung entwickelt ist. Für ein Jahrhundert ist der Karton Michelangelos das unerreichte Vorbild für die Körperdarstellung überhaupt geworden, unerschöpflich an Bewegungsmotiven, reich an jeglicher Art von kühner und kunstvoller Verkürzung, unübertroffen in der Entfaltung einer gewaltigen Muskulatur.

Wie hat nun Leonardo die aufsehenerregende Tat Michelangelos hingenommen? Welche Wirkung übte der Karton auf seine eigene Kunst aus, die allem Neuen und Bedeutenden, auch wenn es seiner Natur zunächst nicht entsprechen mochte, von jeher zugänglich war? Daß Leonardo, der in einem harmonisch gegliederten und symmetrisch ausponderierten Gruppenbau eine der wesentlichen Anforderungen eines vollkommenen Kunstwerkes erblickte, der willkürlichen Anordnung der Gestalten des Kartons Michelangelos zugestimmt habe, ist kaum anzunehmen. Dagegen werden die unerhörte Kühnheit der Bewegung und die staunenswerte Kenntnis des Nackten ihren nachhaltigen Eindruck auf ihn nicht verfehlt haben. Hier trat, getragen von einer elementaren Gestaltungskraft und unterstützt von einem

leidenschaftlichen Willen nach Lebensäußerung ein künstlerisches Ideal auf den Plan, das alle Ergebnisse und Errungenschaften einer jahrhundertelangen Entwicklung auf dem Gebiete der Darstellung des Nackten in den Schatten stellen sollte. Das, was Leonardo stets als höchstes Ziel der Kunst vor Augen geschwebt hatte, die Darstellung des Körpers als Ausdruck einer Lebensfunktion, hatte hier seine vollkommenste Verkörperung gefunden. Freilich war das Resultat nur mit Hilfe einer ungeheuren Steigerung der dynamischen Wucht der Bewegung erreicht, wie sie Leonardos Wesen fern lag. Leonardo, der Schöpfer des „Abendmahls“ und der „hl. Anna Selbdritt“, glaubte an die Verwirklichung eines auf der völligen Harmonie der Bildkomposition beruhenden künstlerischen Ideals, wogegen Michelangelos gewaltiger Formenwille alle die empirisch gegebenen Schranken der realen Welt negiert und nur die Existenz eines mit elementaren Kräften geladenen, alle Erfahrung an Wucht und Größe übertreffenden Daseins anerkennt.

So konnte es nicht ausbleiben, daß Leonardo dem jüngeren Künstler zwar jegliche Bewunderung zollt, aber ihm dennoch nicht auf den neuen Wegen folgt. Zunächst erwacht bei ihm ein neues Interesse für den menschlichen Körper, das sich in zahlreichen, unmittelbar durch Buonarroti angeregten Studien äußert. Allen diesen damals entstandenen Blättern ist gemeinsam die starke Betonung der Muskulatur, die nun eine Klarheit der Formanschauung und eine Wucht des plastischen Ausdruckes erhält, wie das in den früheren Studien nie der Fall gewesen war. Der Grund dafür liegt zunächst darin, daß er den Körper nicht mehr in einer Ruhelage gibt, sondern, dem Beispiel Michelangelos folgend, in einer ausgesprochenen Bewegungshandlung. Daß hier die Kampfgebärden und die heftige Aktion eines in Angriffsbewegung dargestellten Körpers die erste Stelle einnehmen, ist nicht zu verwundern. Nur so gewinnt der Künstler die Möglichkeit, die Muskelaktion im Zustande höchster Spannung und körperlicher Erregung darzustellen.

In einem Blatt der Bibliothek des Königs von Italien zu Turin, das mehrere kleine Pferdeskizzen zur Anghiarischlacht enthält<sup>1</sup>, setzt sich der Künstler in zwei sorgfältigen Studien eines stehenden Kämpfers mit der Rücken- und Beinmuskulatur des athletisch gebildeten und vollentwickelten Männerkörpers auseinander. Mit einer wundervollen Klarheit des Formverständnisses sind die schwellenden und kräftig aus der Oberfläche heraustretenden Muskeln in ihrem organischen Zusammenhang erfaßt und zum Symbol der im Körper latent vorhandenen Energien erhoben. Das Schwergewicht der Darstellung liegt auf der Funktion des Beckens, das hier zum Angelpunkt der ganzen Bewegung wird und die Rolle der Vermittlung der in den Beinen angesammelten Kräfteüberschüsse übernimmt, die auf den emporgerichteten Oberkörper übertragen werden. In der Darstellung der Beinmuskulatur ist der Künstler von jeher ein Meister gewesen. Aber in der Art, wie der Körper hier mit weit auseinander genommenen Beinen in energischer

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 301.

Kampfstellung auf den Boden hingesezt ist und wie sich unter dem Willensimpuls alle Muskeln und Sehnen straffen, liegt doch ein neues Gefühl für Wucht und elementare Größe der Bewegung.

Beide Körper sind in Rückenansicht gegeben, mit einer leichten Drehung nach der linken Seite. Trotz der Differenzierung der Haltung durch eine gewisse Verschiedenheit in der Beinstellung und trotz des Versuches, durch die Wendung des Oberkörpers und eine leichte Drehung der Beckenpartie die Darstellung abwechslungsreich zu gestalten, ist der Körper im wesentlichen in einer parallel mit der Bildfläche verlaufenden Ebene ausgebreitet, ohne daß die Möglichkeit einer Entwicklung der einzelnen Glieder nach der Tiefe hin gegeben wäre. Trotz allen Ansätzen, den Körper im dreidimensionalen Raume zu entfalten, ist die Vorstellung noch an das quattrocentistische Prinzip einer Ausbreitung in der Fläche gebunden. Ganz anders Michelangelo, für den der Tiefenraum zu einem fundamentalen Erlebnis und zur Voraussetzung jeder Körperdarstellung geworden ist. Der jüngere Künstler geht konsequent und mit vollem Bewußtsein jeder Frontalität der Ansicht und jeder Entwicklung des Körpers in der Fläche aus dem Wege, allein bestrebt, durch einen unendlichen Wechsel in Lage und Bewegung und durch ein kunstvolles System kühner Überschneidungen und komplizierter Verkürzungen den Tiefenraum zu gewinnen, wo Leonardo die einfachere Form der Vorderansicht wählt. Ebenso unterscheidet sich Michelangelo von Leonardo in der Auffassung der Muskulatur. Diese hat für ihn erst dann ein Interesse, wenn er sie aus der Fülle und Mannigfaltigkeit einer intensiven Bewegung oder im Augenblick einer sich unmittelbar vor den Augen des Beschauers vollziehenden Lageveränderung des Körpers entwickeln kann. Wie einfach und unkompliziert sind dagegen die von Leonardo gewählten Bewegungsmotive, die sich in keiner Weise mit dem Achsenreichtum und der Tiefenentfaltung Michelangelos vergleichen lassen. Hier stehen sich die Anschauungen zweier Zeitalter gegenüber, die ältere, von Leonardo vertretene Auffassung einer flächenhaften Bindung der Gestalt an die Ebene, die im Quattrocento wurzelt, und die neue von Michelangelo repräsentierte Richtung, die mit den Mitteln einer bereicherten Formanschauung und eines dynamisch gesteigerten Körpererlebnisses die Gestalt im Tiefenraum entwickelt.

Zu einem gleichen Ergebnis führt die Betrachtung mehrerer auf einem Blatt in Windsor (Nr. 12.640)<sup>1</sup> vereinigter Studien, die im engsten Zusammenhang mit der Anghiarischlacht entstanden sind (Abb. 5). Wieder ist es das Problem des im Zustand höchster Spannung erfaßten männlichen Körpers, das den Künstler zunächst interessiert. Im Gegensatz zu dem Turiner Blatt ist hier nicht die Rückenansicht, sondern eine seitliche Stellung des Körpers gewählt. Besondere Aufmerksamkeit ist der Muskulatur der Schulterpartie zugewendet, die der Künstler bis in alle Einzelheiten ihrer plastisch anatomischen Bildung untersucht. Eine gewisse Abwechslung

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 300.

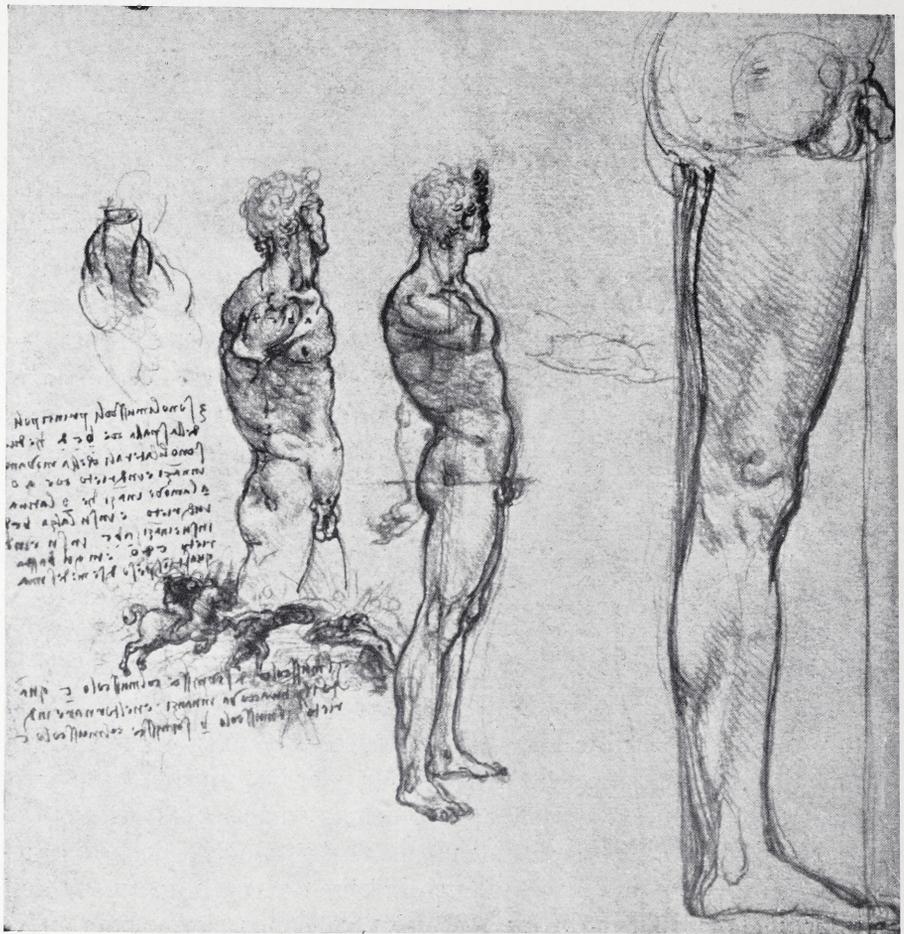


Abb. 5. Studien zu Männerakten und zu einer Kampfepisode.  
Windsor, Bibliothek des Königs

ist dadurch erzielt, daß der unmittelbar unter dem Schultergelenk abgeschnittene Oberarm das eine Mal nach hinten zurückgebogen, das andere Mal nach vorn ausgestreckt wiedergegeben ist. Auch die Beinstellung ist verschieden gestaltet. Bei dem Männerakt rechts ruhen die in Profilansicht gegebenen Beine mit den Füßen fest auf dem Boden auf, während links in der Kontur der Oberschenkel eine Schreitbewegung angedeutet ist. Dem Motiv des auf der Erde ruhenden Beines ist der Künstler in einer Skizze rechts noch einmal nachgegangen, wobei er das Schwergewicht weniger auf die Binnenzeichnung der Muskulatur, als auf die klare Herausarbeitung einer elastischen und den leisesten Nuancen der Formbewegung folgenden Umrißlinie legt.

Allen den in diesem Zusammenhang entstandenen Aktstudien ist gemeinsam die Einfachheit und klare Übersichtlichkeit der Körperhaltung. In einer Zeichnung in

Windsor (Nr. 12.630) ist der männliche Körper in aufgerichteter Haltung mit breit auseinander gesetzten Beinen in Vorderansicht wiedergegeben (Abb. 6). Ein genaues Eingehen auf die Muskulatur ist hier vermieden. Zart und weich gleitet der Kohlestift über die Oberfläche und erweckt die Erscheinung zu körperlichem Leben. Das rechte, im Stehen gestraffte Bein ist stärker durchgeführt und in seiner besonderen Aktion als Träger der Bewegung gekennzeichnet, während das linke Bein nur im Umriß leicht angedeutet ist, doch so, daß auch hier die Kontraktion der Waden- und Oberschenkelmuskulatur deutlich hervortritt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das starke und nachhaltige Interesse, welches Leonardo erneut dem Problem der Bewegung entgegenbrachte, auf den gewaltigen Impuls zurückgeht, den Michelangelo durch seine badenden Soldaten auf die gesamte zeitgenössische Malerei ausübte. Die große Umwälzung, die der Künstler in der Körperdarstellung hervorgebracht hatte, beruhte auf der genialen Intuition, daß der Organismus in seiner gesamten Funktion den Willen des handelnden Körpers widerspiegeln müsse. So wird bei ihm alle Bewegung zu einem Lebensakt, der die vitalen Kräfte des Körpers in Mitleidenschaft zieht und die in den Muskeln schlummernden Energien zu einer gewaltigen Aktion zusammenfaßt. Die gestaltende Phantasie ist dabei so übermächtig, daß man einer neuen höheren Realität gegenüberzustehen glaubt, die, aus den Tiefen einer unergründlichen Wissens erzeugt, das Urgeheimnis alles Daseins offenbart.

Leonardo haftet, wie kein zweiter, an den empirischen Begebenheiten des Daseins. In einem intensiven und unablässigen Studium der Natur hat er sich sein Weltbild geschaffen. Da gibt es keine Tatsache, die er nicht auf ihren objektiven Wert und ihre Berechtigung im Zusammenhang der Dinge, keine Form, die er nicht auf ihre Existenzbedingung und ihre Existenzmöglichkeit hin geprüft und untersucht hätte. Nichts liegt ihm ferner, als die Bewegung über die Grenze des in der Erfahrung Gegebenen bis zur letzten Konsequenz zu steigern. Jenes Reich unermesslicher Möglichkeiten der Bewegung, das sich Michelangelo in kühnem Tatenrang erobert hatte, ist von Leonardo nie betreten worden. Er bleibt stets seiner Überzeugung treu, daß nur die von der Erfahrung abgeleitete Bewegung würdig sei, einen Gegenstand künstlerischer Darstellung zu bilden. Wie Michelangelo strebt auch er die völlige Herrschaft über den menschlichen Körper an, aber er sucht sie im Rahmen einer harmonischen Entfaltung der körperlichen Kräfte zu verwirklichen, während Michelangelo in titanischem Ringen nach einem dynamisch gesteigerten Lebensinhalt den Boden der Wirklichkeit verläßt und eine kosmische Realität erzeugt, die in ihrem Wahrheitsgehalt ein höheres Bild des Daseins entwickelt.

So kann es nicht ausbleiben, daß für Leonardo die Bewegung des Körpers eine andere Bedeutung gewinnt, als für Michelangelo. Höchste praktische Eignung für einen genau umschriebenen und natürlich gegebenen Zweck ist das entscheidende Kriterium, welches Leonardo an jede Bewegung, die den Anforderungen künst-

lerischer Darstellungen entsprechen soll, heranträgt. Alle Motive, die nicht einem unmittelbar zu erkennenden Willensausdruck dienen, oder die in der Sphäre einer dunklen Gefühlswallung befangen bleiben, werden von ihm mit Absicht vermieden. So erfolgt bei seinen Schlachtstudien zunächst eine strenge Prüfung, ob ein Bewegungsmotiv imstande ist, den Wesenskern einer Kampfgebärde mit einem Minimum von Mitteln und auf eine klare und einleuchtende Weise auszudrücken. In einer Federstudie im British Museum (1854-5-13-17)<sup>1</sup> ist aus der Fülle der sich beim Kampf bietenden Bewegungsbilder ein charakteristisches Motiv herausgegriffen. Ein weitausschreitender und ungestüm nach rechts stürmender Krieger trägt in seinem emporgestreckten Arm eine Lanze oder einen Stab in das Schlachtgetümmel, in der Absicht, einen Reiter zu Fall zu bringen. Dieses Motiv ist mit dem ganzen Reiz einer sich blitzartig vollziehenden Bewegung wiedergegeben, die genau im psychologischen Höhepunkt der Kräfteentwicklung festgehalten ist. Die energische Ausfallstellung der Beine versetzt den ganzen Körper in eine elastische, federnde Bewegung, die sich bis in die Gebärde der mit heftigem Ruck emporgehobenen Arme fortsetzt und die Wucht der Kampfhandlung zu einer wundervollen Schönheit und Eleganz steigert.

Mit irgendeiner der Bewegungsstudien Michelangelos für die Cascinaschlacht verglichen, zeichnet sich die Kriegerskizze Leonardos zunächst durch die Leichtigkeit und Anmut der Haltung sowie durch die spielende Sicherheit in der Fixierung des Momentanen aus. Aller Widerstand der Materie ist überwunden, der Nachdruck liegt allein auf der schwungvollen und elastisch vibrierenden Geschmeidigkeit der Körperaktion. Michelangelo hat seinen Gestalten den schweren Odem einer erdgebundenen und lastenden Dumpfheit eingehaucht, während über der leichten Grazie der Bewegung Leonardos der helle Glanz eines sieghaft tatenfrohen und bejahenden Lebensgefühl gebreitet ist. Leonardo hat nur Sinn für das Schöne und Edle in der Welt. Er sucht für ein Motiv die einfachste und überzeugendste Formulierung und achtet darauf, daß sich eine Bewegung dem Auge in der kristallklaren Reinheit eines übersichtlichen sowie optisch leicht faßbaren Eindruckes darbietet. Ganz im Gegensatz dazu geht Michelangelo dem Einfachen aus dem Wege und kann sich in der Häufung komplizierter und die Phantasie durch ihre Neuartigkeit mächtig anregender Bewegungsmotive nicht Genüge tun. Zu einem fortwährenden Richtungswechsel der Körperachsen tritt eine kontinuierliche Lageveränderung der Glieder. Das Moment dynamischer Steigerung der Kraft erfährt durch die Gegensätze der äußeren Anordnung und die Zuspitzung der Bewegung eine weitere Stärkung. Jede Verkürzung und jede Überschneidung, jede Unterbrechung der Kontur und jede Tiefenführung der Bewegung ist angewandt, um der menschlichen Gestalt ein Höchstmaß von plastischer Unabhängigkeit im Raume zu verleihen und sie in der Freiheit unbegrenzter Bewegungsmöglichkeiten zum Träger der kosmischen Energien des Weltalls zu machen.

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 298.

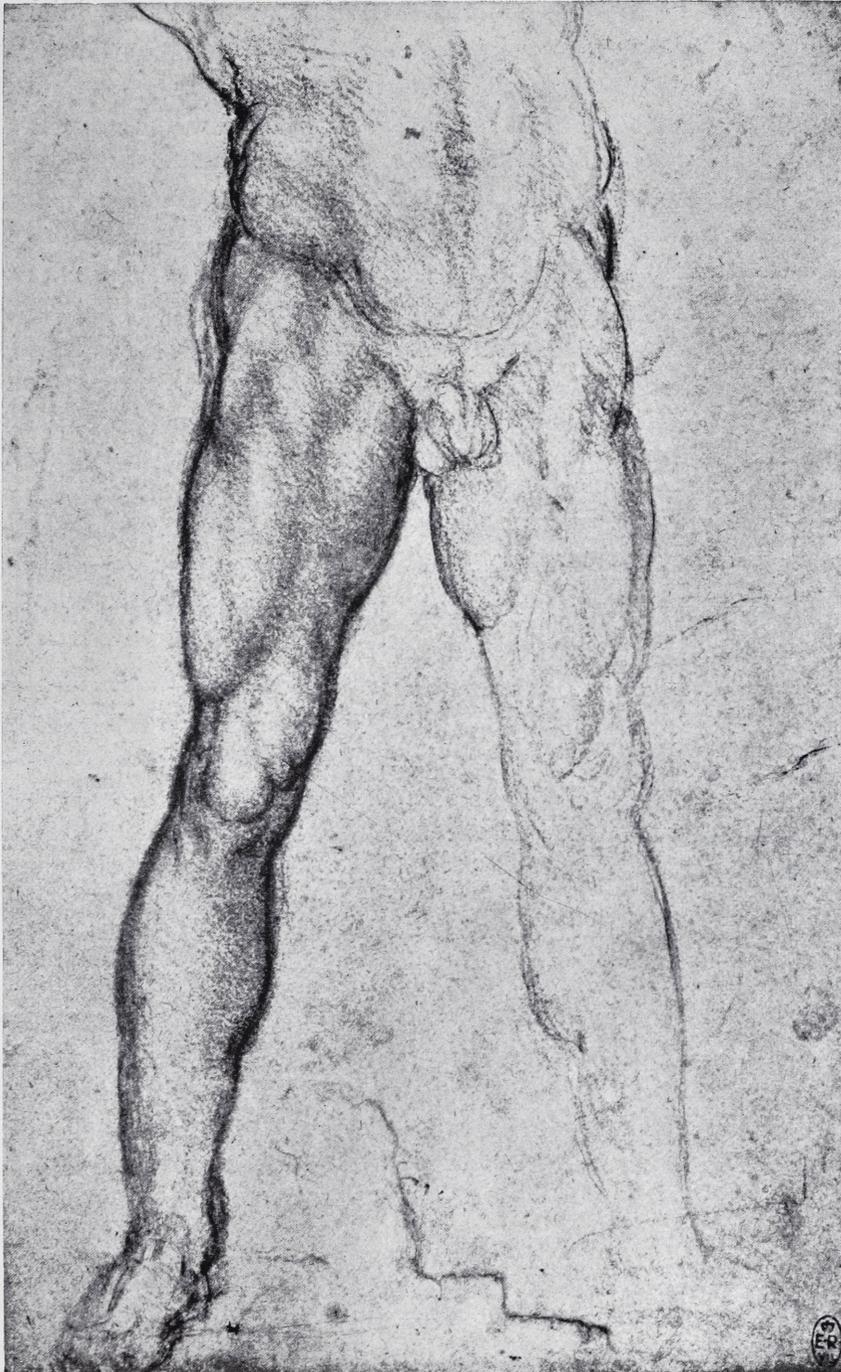


Abb. 6. Aktstudie. Windsor, Bibliothek des Königs

Vollendete Harmonie und gleichmäßige Entfaltung aller menschlichen Kräfte sind die Triebfedern von Leonardos Körperdarstellung. So sehr auch ihm daran gelegen ist, die Geheimnisse eines kraftvollen und dynamisch gesteigerten Bewegungsausdruckes zu ergründen, so wenig läßt er sich dazu hinreißen, seinem eingeborenen Gefühl für würdevolle Anmut Eintrag zu tun. In einem Blatt in Windsor (Nr. 12.623)<sup>1</sup> wählt er eine ähnliche stark akzentuierte Ausfallstellung für den männlichen Körper wie in der Zeichnung im British Museum. Der Oberkörper ist hier nicht weiter ausgeführt, so daß das Hauptgewicht der Darstellung auf der Aktion der Beine ruht. Trotz der Heftigkeit der Ausfallstellung herrscht das Gefühl für eine maßvoll und harmonisch ausgeglichene Bewegung vor, in welcher sich die entfalteten Energien in einem edlen Gleichmaß der Kräfte binden. Auch hier, wo der Künstler sein Interesse in erster Linie dem Bewegungsausdruck zuwendet, enthebt er sich nicht der Aufgabe, in einer eingehenden und sorgfältigen Analyse auch die Beinmuskulatur zu untersuchen. Aber wieder steht nicht das Phänomen roher und brutaler Körperkraft im Vordergrund des Interesses, sondern mit einer erstaunlichen Objektivität und Sachlichkeit geht der Künstler dem Problem der sich im Moment der Kampfbewegung in der Muskulatur vollziehenden Beruhigung und Ausgleichung der Spannungsverhältnisse nach.

Das Gesagte wird noch deutlicher durch eine Zeichnung in Oxford<sup>2</sup>, die außer einigen Studien zur Anghiarischlacht eine Untersuchung über einen technischen Vorgang aufweist (Abb. 7). Auf der untern Hälfte des Blattes ist ein Mann dargestellt, der sich mit beiden emporgehobenen Armen an einem herunterhängenden Stricke hält, gleichzeitig aber mit den Beinen zwei Hebel in Bewegung setzt. Diese als Treibretter wirkenden Hebel gehen abwechselungsweise empor und herunter. Sie greifen in die Zähne eines Triebrades ein, welches durch das Niederreten in langsame Umdrehung versetzt wird. Also auch hier ist es das Problem eines Arbeitsvorganges gewesen, welches den Autor zur Darstellung des nackten Körpers veranlaßt hat. Das Bewegungsmotiv des Mannes ist durch den stark betonten Gegensatz in der Bewegung der Beine bestimmt, von denen das eine im Knie durchgedrückt, das andere aber gebeugt und emporgehoben ist. Nicht weniger bedeutsam für die Bewegung wird das geschmeidige Vorwärtsneigen des Körpers, welches in der Bewegung der Arme ausklingt. Aber erst dadurch, daß der Mann den Strick ergreift, wird das Gleichgewicht in der Körperhaltung wieder hergestellt. Der ganze Vorgang hat nichts Gewalttames oder Gezwungenes, sondern vollzieht sich wiederum mit der für Leonardo charakteristischen Anmut und Grazie. Das Spiel der Kräfte ist völlig ausgeglichen, der Wille allein auf die geforderte Arbeits-

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 299.

<sup>2</sup> Vgl. Sidney Colvyn, Drawings in Oxford, 1907, Bd. I, Taf. 14 B. Die Reiterskizze in der oberen linken Ecke gehört der ersten Phase der Arbeit am Schlachtkartou an, als sich der Künstler mit Hilfe einzelner Episoden in die Schlachtdarstellung einlebt. Der Gedanke des auf keuchendem Pferde heransausenden Reiters, der mit eingelegter Lanze einem gestürzten Gegner den Todesstoß versetzt, ist mit unübertrefflicher Meisterschaft wiedergegeben.

leistung konzentriert. Auch nicht die geringste Energie geht verloren, sondern wird durch eine geniale Übertragung der menschlichen Kraft auf eine tote Maschine in den Dienst einer technischen Zweckbestimmung gestellt. So bestimmt allein der Gedanke rationellster Arbeitsleistung die Handlung und aus diesem Gedanken läßt sich die Bewegung als Ausdruck innerer Notwendigkeit ableiten.

Von welcher Seite Leonardos Interesse für die Darstellung des männlichen Aktes die größte Anregung erhalten, wird noch deutlicher, wenn wir eine um 1504 entstandene Zeichnung (Abb. 10) mit zahlreichen Bewegungsfiguren in Windsor (Nr. 12.644) zur Untersuchung heranziehen. Schaufelnde oder das Erdreich mit Geräten auflockernde Männer wechseln mit solchen ab, die in den Armen Lasten herbeischleppen, Leitern tragen oder an Stricken Baumstümpfe auf der Erde nach sich ziehen. Andere Arbeiter treffen Anstalten, Traggestelle wegzutransportieren. Ein Jüngling beschneidet, mit den Armen weit ausholend, einen Baum, während in seiner unmittelbaren Nähe ein Gefährte mit einem hängenden Senkblei nach der Erde lotet. Alle diese mannigfaltigen Bewegungsmotive gehen auf unmittelbare Beobachtung des Lebens zurück. Jede theoretische Zuspitzung der Frage oder ein abstrakt wissenschaftliches Interesse liegt dem Künstler hier fern. So wie Leonardo die Männer bei ihrer täglichen Arbeit, auf Feld und Wiese, beim Ackerbau oder bei ihrer Handarbeit gesehen, so hat er sie mit der Feder festgehalten. Für die Darstellung ist allein der praktische Zweck, ob sich ein körperliches Motiv für die Charakterisierung eines Bewegungsvorganges eignet, maßgebend gewesen.

Ebenso ist der Künstler bei seinen Studien zur Anghiarischlacht vorgegangen. Durch Prüfung einer Reihe analoger Fälle sucht er festzustellen, in welcher Situation die Gestalt, die in eine Kampfhandlung verwickelt wird, ihre Fähigkeiten am deutlichsten entfalten kann. Das Bewegungsmotiv wird zunächst darauf hin untersucht, ob es geeignet ist, eine bestimmte, durch den Kampf hervorgerufene Willensäußerung in Angriff, Verteidigung, Abwehr oder Flucht auf die eindringlichste und sprechendste Weise zu veranschaulichen. Nicht die Betonung einer übertrieben akzentuierten Muskeltätigkeit, noch die Zurschaustellung brutaler Körperkraft leitet den Künstler bei seinen Studien, sondern allein das Bestreben, für jede Gebärde den psychologisch überzeugendsten und prägnantesten Ausdruck zu finden. So richtet er denn auch bei seinen Studien zu einzelnen Fußkämpfern auf dem Blatte in Venedig (Nr. 215)<sup>1</sup> sein Augenmerk zunächst darauf, die allgemeine Situation zu kennzeichnen. Es sind einzelne oder zu Gruppen vereinigte Soldaten, die in Angriffsstellung unter Entfaltung von heftigen Kampfgebärden auf einen links befindlichen Gegner einstürmen. Leonardo hat aber keinen Versuch unternommen, die Bewegungsmotive auf ihre künstlerischen und körperlich dynamischen Möglichkeiten hin weiter zu untersuchen. Bewußt läßt er es bei

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 296.

dem allgemeinen Bewegungseindruck bewenden, während Michelangelo weiter dringt und das körperliche Phänomen so lange bearbeitet, bis es eine völlig neue Bedeutung gewinnt. Damit haben wir die Erklärung für die in dem Blatte zu verspürende Kluft gefunden, die in dem völlig ausgereiften Projekt des Reiterkampfes und den lose hingeworfenen Figuren der Infanterie liegt. Leonardo hat in der klaren Einsicht der Verschiedenheit der künstlerischen Ziele Verzicht geleistet, Michelangelo auf das Gebiet der Darstellung des nackten Körpers weiter zu folgen, als es ihm im Hinblick auf die Erfüllung des vorliegenden Zweckes notwendig schien. Was er gibt, sind lediglich zwanglose Gedanken zu dem Thema, die später keine weitere Verwendung mehr gefunden haben und den Verzicht bekunden, einen Konkurrenzkampf mit Michelangelo aufzunehmen.

Zu derselben Beobachtung führt die Betrachtung der über andere Studienblätter verstreuten Figuren einzelner Fußkämpfer, mit denen sich der Künstler zu dem Probleme des bewegten Kriegers äußert. Es sind lose Entwürfe, die den Kampfgedanken in der edelsten und menschlich reifsten Form verkörpern, die aber später keine weitere Folge gefunden und in dem Schlachtkarton nicht verwendet worden sind. Auf dem Blatte in Windsor (Nr. 12.330)<sup>1</sup> findet sich das Motiv von zwei Soldaten, die in fliegender Eile über ein Hindernis hinwegsetzen, um sich in den Kampf zu stürzen. Kaum viel weiter in der Durchformung eines ersten raschen Einfalles geht Leonardo in einem Blatt in Windsor (Nr. 12.655)<sup>2</sup>, wo sich aus einem Liniengewirr die Gestalt eines Kriegers herauslöst, der sich im Fliehen umwendet und seinen Angreifer mit einem geschwungenen Kolbenknau bedroht. Von rechts naht sich im heftigen Sturmschritt der Verfolger und holt mit der erhobenen Linken zum Schlage aus, während die gesenkte Rechte eine zweite Waffe faßt. Auch diese Episode ist mit einer unnachahmlichen Leichtigkeit des Striches, in der die Heftigkeit des Erlebnisses noch nachzittert, hingeworfen. Sie ist aber nicht so weit geklärt, daß sie für die Verwendung im Karton in Betracht gekommen wäre. Endlich ist auf ein Motiv hinzuweisen, das den Künstler ganz besonders gefesselt hat: ein Zweikampf zweier sich gegenüberstehender Fechter. Er erscheint in dem venezianischen Skizzenblatt<sup>3</sup>, wo die Episode ganz rechts neben dem Reitergetümmel als Abschluß der Gruppe angefügt ist, dann weiter durchgeführt in der Zeichnung in Windsor (Nr. 12640)<sup>4</sup>. Der menschliche Körper ist hier gebückt und sprungbereit, im Zustande höchster physischer Spannung, vor dem Angriff dargestellt, ebenso entschlossen zu heftigem Vorstoß wie zu blitzartigem Zurückweichen. Ein wundervolles Symbol des Einsatzes aller Kräfte, der im Augenblick der höchsten Gefahr von dem Kämpfer gefordert wird.

Von der Bewegung greift das sich in der Darstellung körperlicher Handlung keines-

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 292.

<sup>2</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 293.

<sup>3</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 295.

<sup>4</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 300.

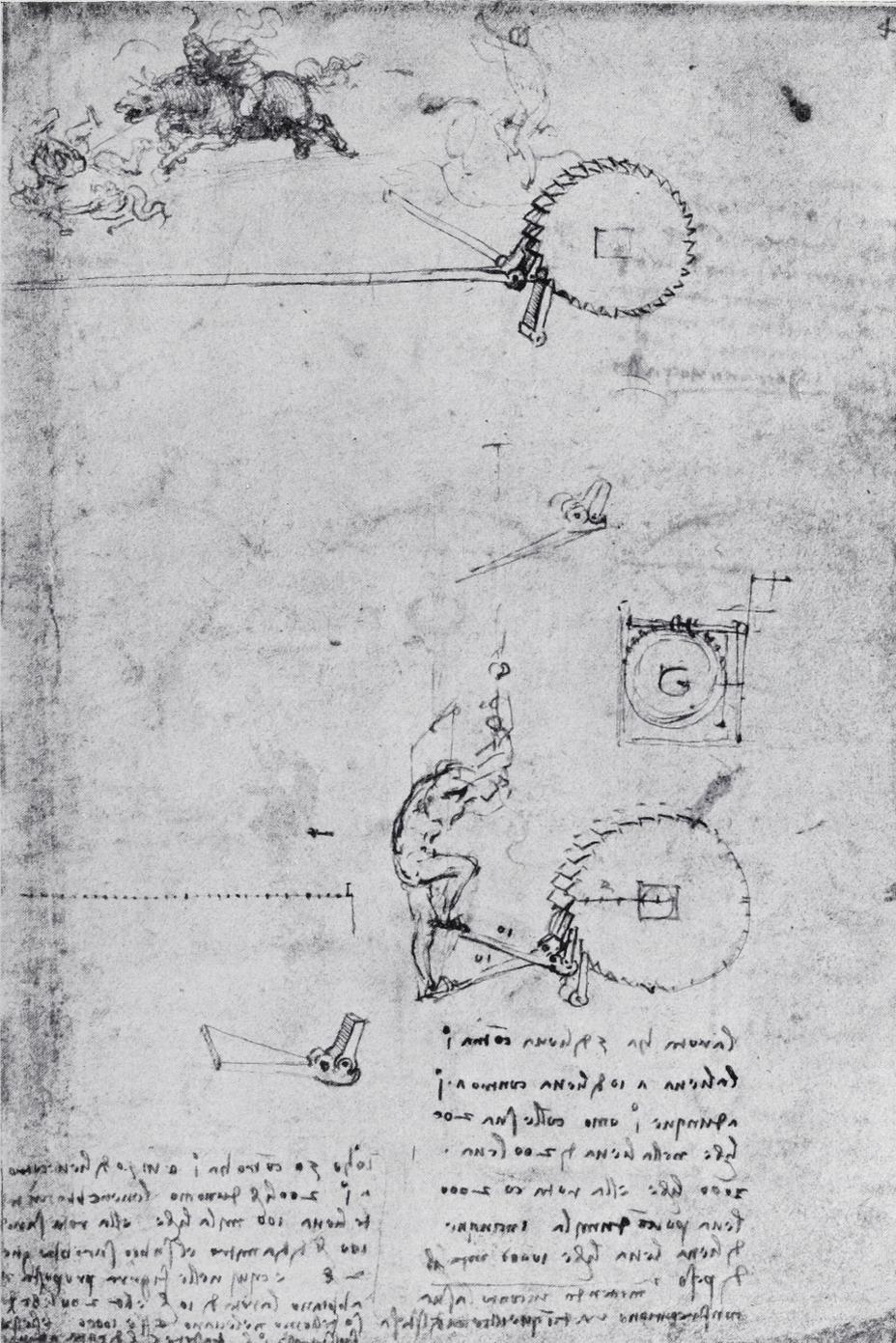


Abb. 7. Studie zur Anghiarischlacht und Skizze zu einem Manne, der ein Rad tritt.  
Oxford, Galerie der Universität

wegs erschöpfende Interesse des Künstlers hinüber auf das Studium der menschlichen Physiognomie. Und zwar sind es die Köpfe der Krieger der Reitergruppe gewesen, die ihn zu dem Probleme hinführten. Hier bot sich ihm Gelegenheit, alle die verschiedenen Phasen seelischer Erregung, wie sie als Folgeerscheinung der Kampfteilnahme auftreten, zu studieren und in eine künstlerisch klassische Form zu prägen. Einen ersten Versuch, ein Gesicht im Reflex der Kampfesstimmung festzuhalten, unternimmt der Künstler in einer Metallstiftzeichnung des Museums der Bildenden Künste in Budapest<sup>1</sup>. Mit einigen schwingenden Kurven wird die Bewegung eines die Lanze schulternden und vorstürmenden Kriegers summarisch fixiert. Der Hauptnachdruck liegt auf dem nachträglich mit dünnen Schraffen überarbeiteten Antlitz, dessen Züge Grauen und Entsetzen im Verein mit wilder Kampfgier widerspiegeln. Die Augen sind gespannt auf den unsichtbaren Feind gerichtet, dem Munde entringt sich ein gellender Ruf, alle seelischen und körperlichen Fähigkeiten erfahren angesichts der drohenden Gefahr eine höchste Steigerung.

Auch in dem Ausdrucke eines im Profil gesehenen Männerkopfes in Windsor (Nr. 12599)<sup>2</sup> kehrt dieselbe Kampfesstimmung wieder. Die weitgeöffneten Augen blicken angsterfüllt in die Ferne, die Lippen des Mundes scheinen vor Erregung zu zittern. Die von tiefen Runzeln durchfurchte Partie von Kinn, Oberkiefer und Wange krampft sich im Willensimpuls erbitterter Abwehr zusammen. In der Hals- und Nackengegend geht der Stift des Künstlers dem vielgestaltigen System von Muskeln, Sehnen, Bändern, herabhängendem Fleisch und straffgezogenen Hautfalten nach, welches sich beim gealterten Körper besonders deutlich beobachten läßt. Doch auch hier wiegt nicht das anatomische Interesse vor, sondern die sich in allen Einzelheiten der Oberfläche ergehende künstlerische Neugier stellt sich in den Dienst des Phänomens der Entfaltung letzter und äußerster Energie, die in dem durch Entbehrung und Anstrengung abgekehrten Körper eine ergreifende Größe gewinnt.

Zu den reifsten Erzeugnissen dieser Charakterstudien gehören die beiden schönen Rötel- und Kreidezeichnungen im Museum der Bildenden Künste in Budapest. Die plastische Erscheinung des Kopfes ist hier restlos geklärt, die Einzelheiten der Oberfläche mittels eines beweglichen Systems von parallelen Strichlagen zu höchster Prägnanz der Formbeschreibung entwickelt. In dem Blatte (Abb. 8) mit den zwei Köpfen<sup>3</sup> kontrahieren sich alle Züge des jungen Mannes links zu einem leidenschaftlichen Ausdruck erbitterter Kampfeslust, die in dem lauten Aufschrei des weitgeöffneten Mundes gipfelt. Die das Individuum erfüllende verhaltene Wut und entschlossene Widerstandskraft konzentrieren sich in dem unter den buschigen Brauen hervordringenden Blick und nehmen in der heftigen Kontraktion der Stirn- und Schläfenpartie eine dämonische Wildheit an. Es ist die höchste und im ge-

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 297.

<sup>2</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 313.

<sup>3</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 306.

wissen Sinne nicht mehr zu überbietende Zuspitzung eines psychologischen Momentes, welches durch eine Kampfsituation ausgelöst wird. Rechts daneben erscheint der Kopf eines älteren Mannes, der in ingrimmiger und erbitterter Hartnäckigkeit die Lippen des zahnlosen Mundes zusammenpreßt. Das Alter hat den Ausdruck brutaler Rücksichtslosigkeit gemildert und breitet den Schleier einer stillen Resignation über die gepreßten Züge. Alles Rhetorische und Pathetische im Ausdruck ist verschwunden und hat einem stummen Ernst Platz gemacht, der charakteristisch ist für denjenigen, der die Welt und das Dasein in ihrer tiefen Tragik begreift und Nachsicht walten läßt. Denselben wundervoll schlichten Ausdruck eines gedämpften Schmerzes hat der Künstler in einem Blatte der venezianischen Akademie<sup>1</sup> noch einmal festgehalten. Freilich mit dem Nachdruck auf eine zum Äußersten entschlossene Energie stiller Verzweiflung, die hier eine tragische Größe annimmt.

Dann wechselt Leonardo plötzlich die Tonart. In einem zweiten Budapester Blatt<sup>2</sup> kommt die Jugend mit ihrem feurigen Ungestüm und ungebrochenen Taten-drang zu Wort. (Abb. 9.) Keine verunstaltende Furche oder Runzel gräbt sich in die glatten Wangen ein, straff spannt sich die Haut über dem Antlitz. Der Mund ist nicht mehr in erbittertem Ingrimme zusammengepreßt, sondern öffnet sich in dem hellen Aufschrei kühner Kampfesfreude. Über das Antlitz und die Nackenpartie hat der Künstler ein System transparenter Schraffierungslinien gelegt, das die Oberfläche unter dem Strich des körnigen Rötels vibrieren läßt. Der obere Teil des Kopfes ist unausgeführt geblieben.

Es wäre nicht schwer, eine größere Gruppe von Studien zusammenzustellen, die, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Anghiarischlacht entstanden, das Problem des physiognomischen Studiums Leonardos noch von anderen Seiten beleuchten. So der Kopf des sogenannten Scaramuccia in Oxford<sup>3</sup>, der unmittelbar aus dem Erlebnis der sich im Streite bewährenden, von ungebrochenem Kampfesmut erfüllten Persönlichkeit herausgewachsen ist. Gleichzeitig ist aber auch dieses Blatt ein ergreifendes Dokument für die bewegliche Phantasie des Künstlers, die den Charakter des Individuums selbst unter einer karikaturhaften Zuspitzung gewisser Züge schöpferisch zu gestalten weiß. Auch in dem Kopf in Windsor (Nr. 12.502)<sup>4</sup> lebt das Pathos der Anghiarischlacht. Der Kranz im Haar deutet darauf hin, daß der Künstler die Darstellung ins Allegorische umzuprägen die Absicht hatte, aber der Löwenkopf rechts unten, der sich in verschiedenen Studien zur Anghiarischlacht findet, stellt die Beziehung zu der Kampfdarstellung außer Frage. Andere herrliche Porträtstudien von bärtigen Greisen (Windsor, Nr. 12.499 und 12.500)<sup>5</sup> geben

<sup>1</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 304.

<sup>2</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 307.

<sup>3</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 305.

<sup>4</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 308.

<sup>5</sup> Klassiker der Kunst: Leonardo, S. 311 und 310.

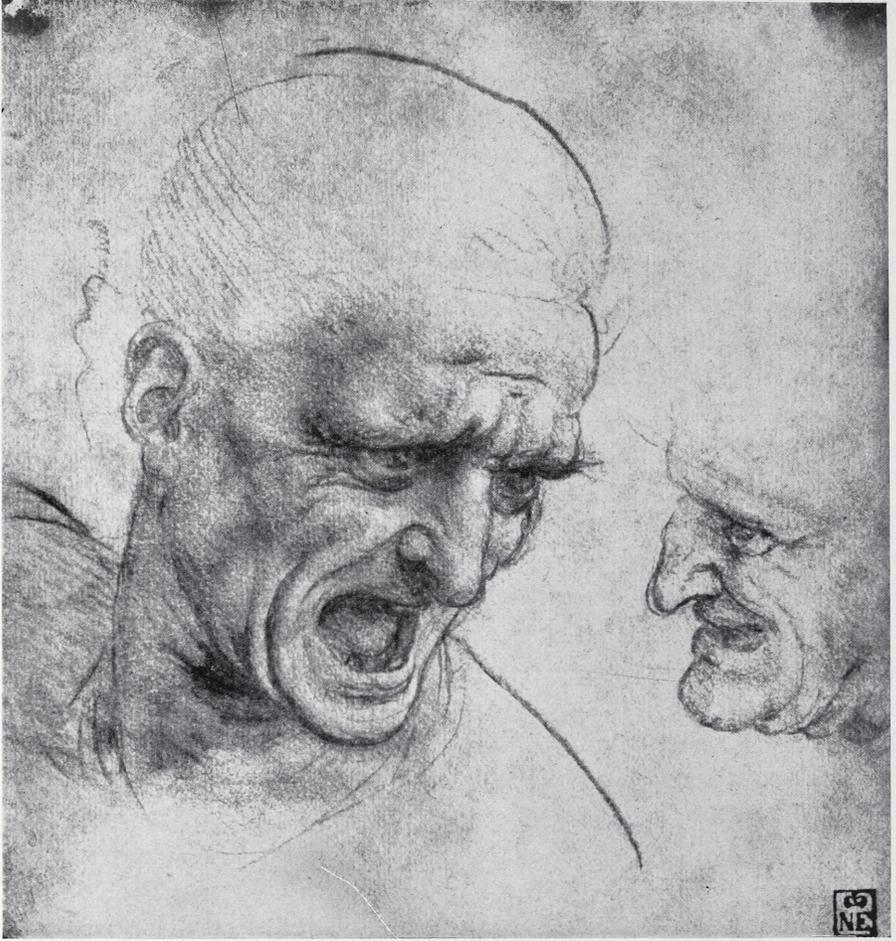


Abb. 8. Studien zu zwei Kriegerköpfen. Budapest,  
Museum der bildenden Künste

eine etwas verschiedenartige Nuance des Motives. Hier hat der Künstler einen unübertrefflichen Ausdruck für die durch Kampf zur Klarheit durchgedrungene und mit der Überlegenheit des Weisen auf die Welt blickende Persönlichkeit gefunden, die den Dingen gefestigt und selbstbewußt gegenübersteht.

In den Studien zu den Kriegerköpfen findet die vorbereitende Arbeit Leonardos zu der Anghiarischlacht ihren Abschluß. Alle Kreise des Daseins, jeden Raum des Lebens, alle Gebiete künstlerischen Formwillens hatte die Phantasie des Meisters durchmessen, um dem großen Werke die letzte Vollendung zu verleihen. Ausgehend von dem Studium der Einzelgestalt war er zu dem Problem der Gruppenbildung geführt worden; von der Darstellung des ruhenden Seins zu den zahlreichen Fragen der künstlerischen Gestaltung der Bewegung vorgedrungen. Mit nie ermüdendem Interesse hatte er sich der Erforschung des Momentanen und Vor-



Abb. 9. Studie zu einem Kriegerkopf. Budapest, Museum der bildenden Künste

übergehenden zugewandt und nicht geruht, bis es ihm gelungen war, den ganzen Reiz des Transitorischen einer Handlung in allen ihren Erscheinungsformen festzuhalten. Das Studium von Einzelepisoden bot ihm Gelegenheit, auch seine Vorstellung von großen Massenaktionen zu bereichern. Aus allen diesen zahllosen Visionen schält sich ihm das Bild der Schlachtdarstellung zu immer größerer Klarheit heraus. Die Phantasie beruhigt sich und der Kampf um die Standarte tritt, alle anderen Gedanken übertönend, in den Mittelpunkt seiner Vorstellung. Über die Fülle der Einzelheiten hatte ein beherrschendes Hauptmotiv, über die Buntheit

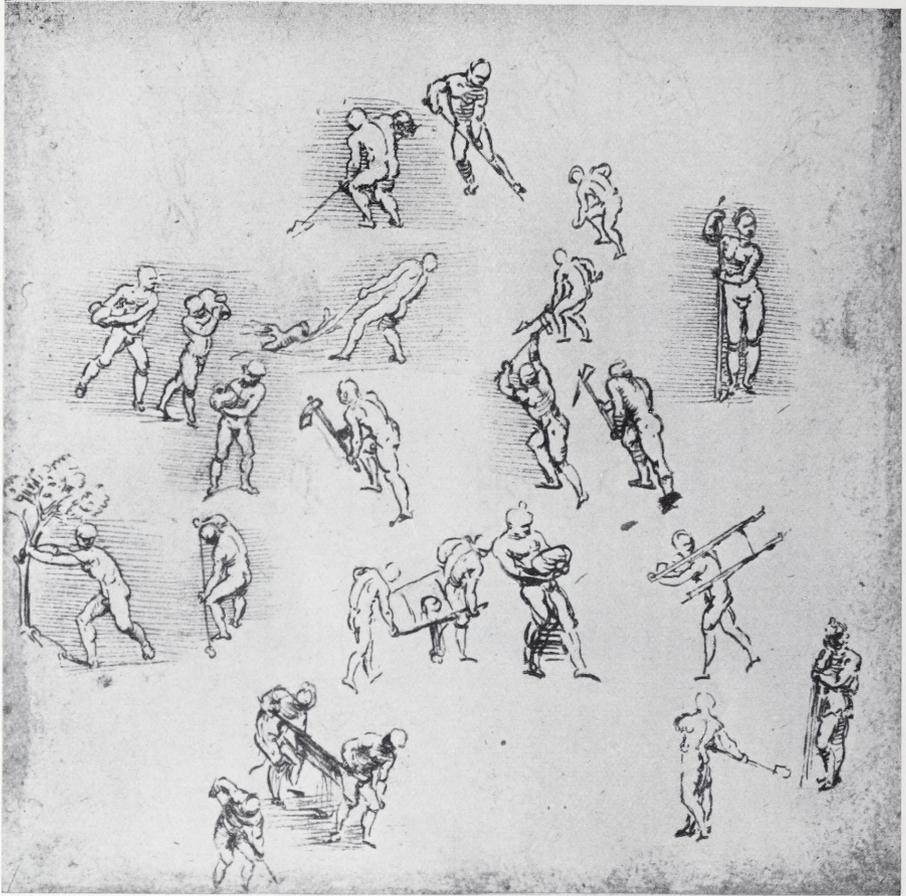


Abb. 10. Studien zu Bewegungsfiguren. Windsor, Bibliothek des Königs

einer sich im Vielgestaltigen erschöpfenden Welt ein zentraler Gedanke gesiegt. Das Fußvolk, über dessen Einbeziehung in die Gesamtkomposition er sich bisher noch unschlüssig gewesen war, hat nunmehr seine Bedeutung verloren. Die große Wandlung vollzieht sich unmittelbar unter dem Eindruck des Schlachtkartons Michelangelos, dem Leonardos vornehm zurückhaltende Kunst auf dem Gebiete der Darstellung des bewegten männlichen Körpers nichts Gleichartiges gegenüberstellen konnte. Der ältere Künstler läßt deswegen den Gedanken fallen, sich mit dem jüngern Rivalen zu messen. Willkommen greift er den Gedanken des Reiterkampfes auf, in dem er seiner eigenen Meisterschaft sicher war. Leonardo wie Michelangelo verdanken dem denkwürdigen Wettkampfe eine unschätzbare Bereicherung ihres künstlerischen Daseins. Freilich übte die Konkurrenzarbeit auf Leonardo eine andere Wirkung aus als auf Michelangelo, der, durch den Triumph seiner Darstellung der badenden Soldaten angefeuert, künftig nur das eine Ziel verfolgt, seine Herrschaft über den Bewegungsorganismus des menschlichen Körpers weiter

auszubilden. Leonardo dagegen verarbeitet den ungeheuren Stoff, den ihm die Schlachtdarstellung geboten hatte, indem er in ruhiger Prüfung der aufgestellten Probleme den Gegenstand nach seiner theoretischen und wissenschaftlichen Seite hin vertieft. Wie ihn die Bewegung des Kämpfers in die Notwendigkeit versetzt hatte, sich mit der Funktion der Muskulatur auseinanderzusetzen, und wie ihn die Muskelfunktion zum Studium der Anatomie hingeführt hatte, so war die Beschäftigung mit den Köpfen der Kämpfenden für ihn der Anlaß, die physiognomischen Studien in einem Umfange aufzunehmen, der weit über den Rahmen der Schlachtdarstellung hinausführte. Diese Fülle beständig vor dem Auge des Künstlers auftauchender Probleme, die Leonardo stets von seinen Zielen ablenkten und vom Hundertsten ins Tausendste führten, waren weit mehr, als das Mißgeschick mit dem Malgrund die Ursache, daß das Werk des Reiterkampfes in unvollendetem Zustande liegen blieb. Die Anghiarischlacht ist das letzte große Werk, in welchem Leonardo noch einmal in den Zusammenhang mit den künstlerischen Aufgaben seiner Zeit hineingestellt worden war. Nach diesem Augenblick scheidet er immer mehr aus der Reihe der aktiv am künstlerischen Leben Italiens teilnehmenden Meister aus, um sich als Berater von Fürsten und Begleiter von Päpsten und Königen mit der Rolle eines Weisen und Gelehrten zu bescheiden, der sein ungeheures Wissen und seine Einsicht in allen Dingen des Lebens nur noch selten in den Dienst der Kunst stellt.

#### Résumé

Die bisher noch niemals systematisch zusammengestellten und untersuchten zeichnerischen Vorarbeiten Leonardos zur Anghiarischlacht umfassen Schlacht- und Bewegungsstudien, Skizzen zu Reiterkämpfen und Kavalleriegefechten, Untersuchungen über Kampfgebärden, ferner anatomische und physiognomische Studien. Die Prüfung des umfangreichen Materials führt zu dem Ergebnis, daß der Künstler in der Problemstellung, der Entwicklung und Ausgestaltung des Themas, sowie in der endgültigen Formulierung des Bildgedankens weitgehend abhängig ist von den gleichzeitigen Arbeiten Michelangelos an dem Karton der Cascinaschlacht. Beide Künstler grenzen ihre Aufgabe in dem Sinne ab, daß sie das Schwergewicht der Darstellung auf ein Gebiet übertragen, welches ihrer Eigenart in der vollkommensten Weise entspricht. Während Michelangelo sich dem nackten männlichen Körper zuwendet, wählt Leonardo den Reiterkampf, in dem er sein künstlerisches Ideal höchster Entfaltung kraftvoller Bewegung in einer harmonisch ausponderierten und einheitlich geschlossenen Komposition restlos verwirklichen kann.

---

Sämtliche Abbildungen dieses Artikels sind entnommen dem 37. Bande der *Klassiker der Kunst*, „LEONARDO, des Meisters Gemälde und Zeichnungen“, herausgegeben und eingeleitet von Heinrich Bodmer, Stuttgart-Berlin 1931. Die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart hat die Druckstöcke freundlichst zur Verfügung gestellt.