

Die Natur als oberste Lehrmeisterin: Giotto und Masaccio

16 **A**ls Lehrer und Vorbilder für die Wiedererweckung der Malerei nach langen Jahrhunderten des Niedergangs galten Leonardo, seinen eigenen Worten zufolge, Giotto und Masaccio. In Giotto scheint er sogar eine Art Alter Ego zu erkennen: »Auf einsamen Bergen geboren«, so schreibt er, »genügte es ihm nicht, die Werke seines Lehrers Cimabue nachzuahmen.«

Nach einem Zeitalter, in der »die Kunst dahinsiechte, weil jeder nur die bestehenden Bilder nachahmte, und sie auf diese Weise von Jahrhundert zu Jahrhundert immer weiter verfiel«, war es Masaccio, »der mit seinem vollkommenen Werk bewies, wie jene, die als Schöpfer einen anderen als die Natur, oberster aller Lehrer, sich vergebens mühen«.⁵

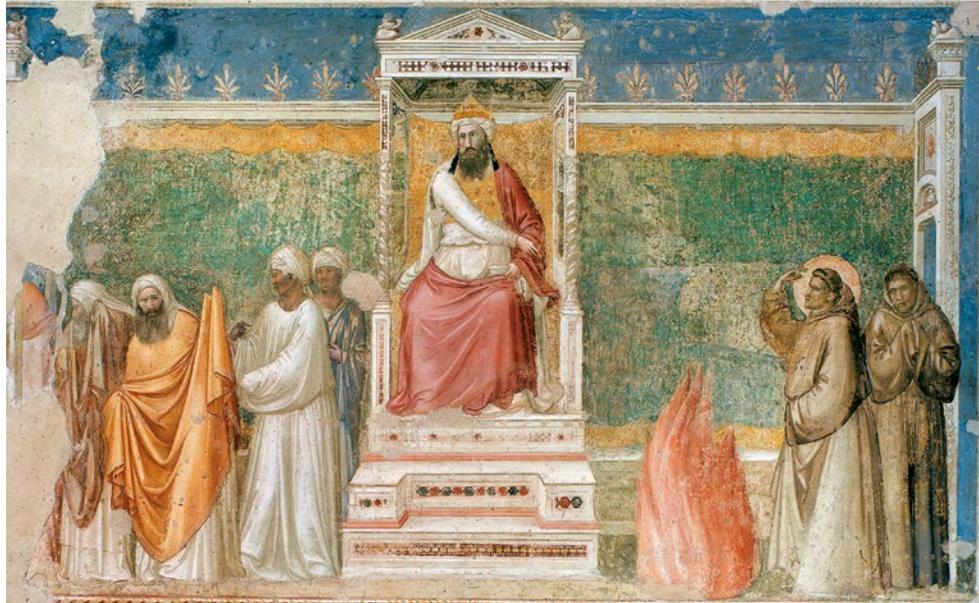
So kommt Leonardo zu seiner Grundüberzeugung von der unverzichtbaren Notwendigkeit einer eigenständigen, erneuerten Malerei, die sich von den Fesseln der Nachahmung befreit. Doch äußert er sich hier durchaus widersprüchlich und stellt 1490 etwa die Frage: »Was ist besser, nach der Natur oder nach der Antike zu malen?«, und seine Antwort lautet: »... die Nachahmung der antiken Dinge ist löblicher als die der modernen«. Dagegen heißt es in einer nach 1510 entstandenen Notiz: »Und ahme, soviel du kannst, die Griechen und Römer nach in ihrer Art, die Glieder sichtbar zu machen, wenn sich im Wind die Gewänder an den Leib legen.«



Masaccio

Die Vertreibung aus dem Paradies

1424/25, Fresko, Florenz, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci



Giotto
Der Hl. Franziskus vor dem Sultan
um 1325, Fresko, Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi



Giotto und Werkstatt
Dantes Konterfei auf einem 1332–1337 ausgeführten Fresko
in der Magdalenenkapelle im Bargello von Florenz

Dessen ungeachtet mahnt er im *Buch von der Malerei*: »Den Malern sage ich, dass man nie die Manier eines anderen nachahmen soll.«⁶ Wie Eugenio Garin schrieb, offenbart Leonardo »eine tiefliegende Spannung, und man machte es sich zu leicht, diese als bloßen Gegensatz zu bezeichnen.«

Leonardos erster Biograf Paolo Giovio (1483–1552) konstatiert in seiner Leonardo-Vita: »Die Malerei führte er zu ihrer höchsten Würde, indem er mit kunstvoller Kenntnis die Geheimnisse der Alten enthüllte.« Dem Studium der Natur, betrieben vor allem im Medium des dem Malen vorausgehenden Zeichnen, stellte Leonardo die Wiederentdeckung der »*veterum artis arcana*« zur Seite, welche ihn in einem weisheitlichen (nicht esoterischen) Sinne zu einem Eingeweihten machen.⁷

Ein anderer Meister, von dem Leonardo, ähnlich wie sein Zeitgenosse Michelangelo für die Figuren des *Jüngsten Gerichts*, inspiriert wurde, war Dante Alighieri. Leonardo war ein eifriger Leser der *Divina Commedia*, studierte aber auch Dantes *Convivio* und seine *Quaestio de aqua et terra*, aus denen er Anregungen für seine Bildfindungen bezog, Schönes und Schreckliches, aber auch moralisches und kosmologisches Wissen, bis hin zu dem berühmten Diktum, nach dem »von Natur aus alle guten Menschen nach Wissen streben.«⁸

Lehrjahre in Florenz – Leonardo zwischen Pollaiuolo und Verrocchio

18 **G**laubt man Benedetto Dei, einem der Briefpartner Leonardos, gab es im Florenz der Siebzigerjahre des 15. Jahrhunderts nicht weniger als 40 »Werkstätten der Meister der Perspektive«. Eine solche Werkstatt war eine Welt für sich: Maleratelier, Schule, Diskussionsforum; Gelehrte und Philosophen gehörten zu ihren Besuchern. In dieser Welt erhielt Leonardo seine Ausbildung, und zwar bei Antonio und Piero del Pollaiuolo und bei Andrea del Verrocchio, künstlerischen Rivalen, die beide aus dem Umfeld von Ghiberti und Donatello stammten. Deren Werkstätten standen in einem wechselvollen Verhältnis zueinander, mal arbeiteten sie (mutmaßlich) gemeinsam an einem Auftrag, mal traten sie als unmittelbare Konkurrenten auf, wie beim Grabmal der Forteguerra in Pistoia oder im Fall des silbernen Altar-Antependiums für das Florentiner Baptisterium. In einem Archivadokument vom 18. August 1469 wird Piero del Pollaiuolo sogar als »Piero del Verrocchio« zitiert.

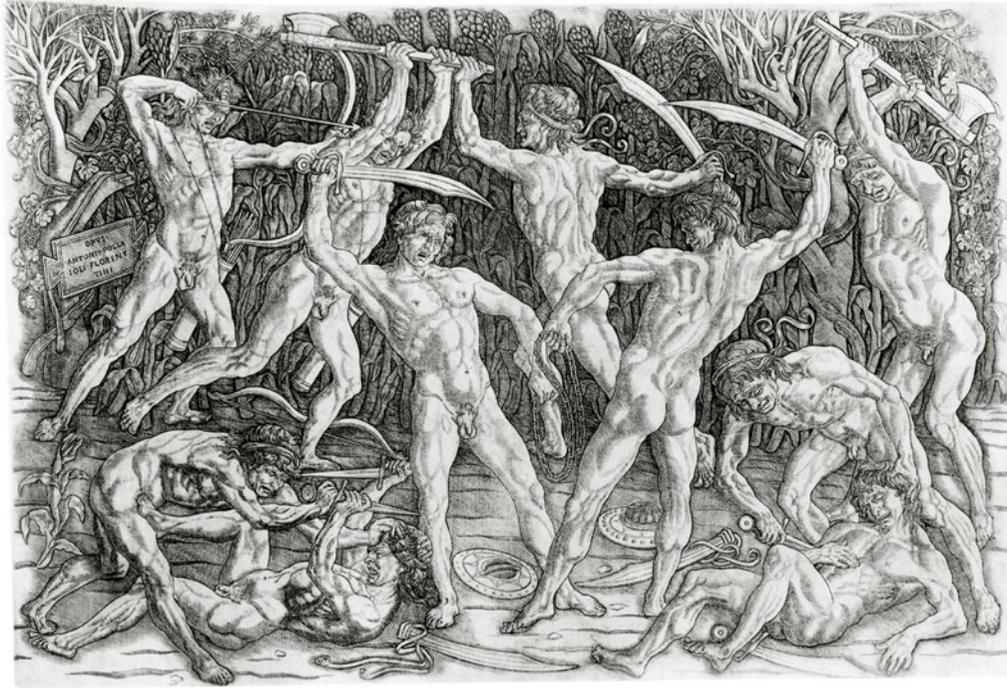
Andrea del Verrocchio (1434/37–1488), Sohn eines Keramikmeisters, erlangte Bekanntheit als Goldschmied, Maler, Steinmetz, Bildhauer, »Perspektivmaler und Musiker«. Als unternehmerischer Kopf einer großen Werkstatt war er an der Ausführung umfangreicher Aufträge beteiligt. Schon im Alter von gerade einmal 17 Jahren hatte Verrocchio an einer Ausschreibung für den Skulpturenschmuck des Doms von Orvieto im Wettbewerb mit



Antonio, Piero oder Silvestro del Pollaiuolo

Johannes der Täufer

Federzeichnung mit Handstudie in schwarzer Kreide, um 1470,
Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 699 E r
Piero del Pollaiuolo übte großen Einfluss auf den jungen Leonardo aus.



Antonio del Pollaiuolo
Kampf nackter Männer

um 1460–1475, Kupferstich,
 Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

den großen Bildhauern Desiderio da Settignano und Giuliano da Maiano teilgenommen. Von Verrocchio stammen die Grabmäler Cosimos, Pieros und Giovannis aus der Familie de' Medici in San Lorenzo, entstanden zwischen 1465 und 1472. Zu Beginn der 1470er-Jahre waren in seiner Werkstatt nicht nur Leonardo und Perugino tätig, sondern auch Florentiner Malergrößen wie Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi (der die Werkstatt später übernahm), aber auch Cosimo Rosselli, Francesco Botticini und Bartolomeo della Gatta.

Leonardos Lehrzeit und Tätigkeit in der Werkstatt Verrocchios hat sich in der Malweise und Kompositionsform verschiedener Gemälde und Zeichnungen von seiner Hand niedergeschlagen, ist darüber hinaus aber auch durch Quellenzitate belegt.

In einer späten Notiz im *Codex G* (84v), berichtet Leonardo, wie er an Verrocchios Seite einen Eingriff durchführte, um die Kupferkugel auf der Florentiner Domkuppel zu stabilisieren, die im September 1468 bei seinem Meister in Auftrag gege-

ben und am 28. Mai 1472 auf der Kuppellaterne montiert worden war. Im selben Jahr findet sich Leonardos Name mit der Berufsbezeichnung »Maler« im Zunftbuch der Florentiner Lukasgilde.⁹

Raffaels Vater Giovanni Santi bezeichnet Andrea del Verrocchio als einen der großen Meister der Zeit unmittelbar nach 1470 und preist auch seine Schüler und Mitarbeiter: den damals gut 20-jährigen Leonardo, Perugino, Luca Signorelli und Filippino Lippi.¹⁰

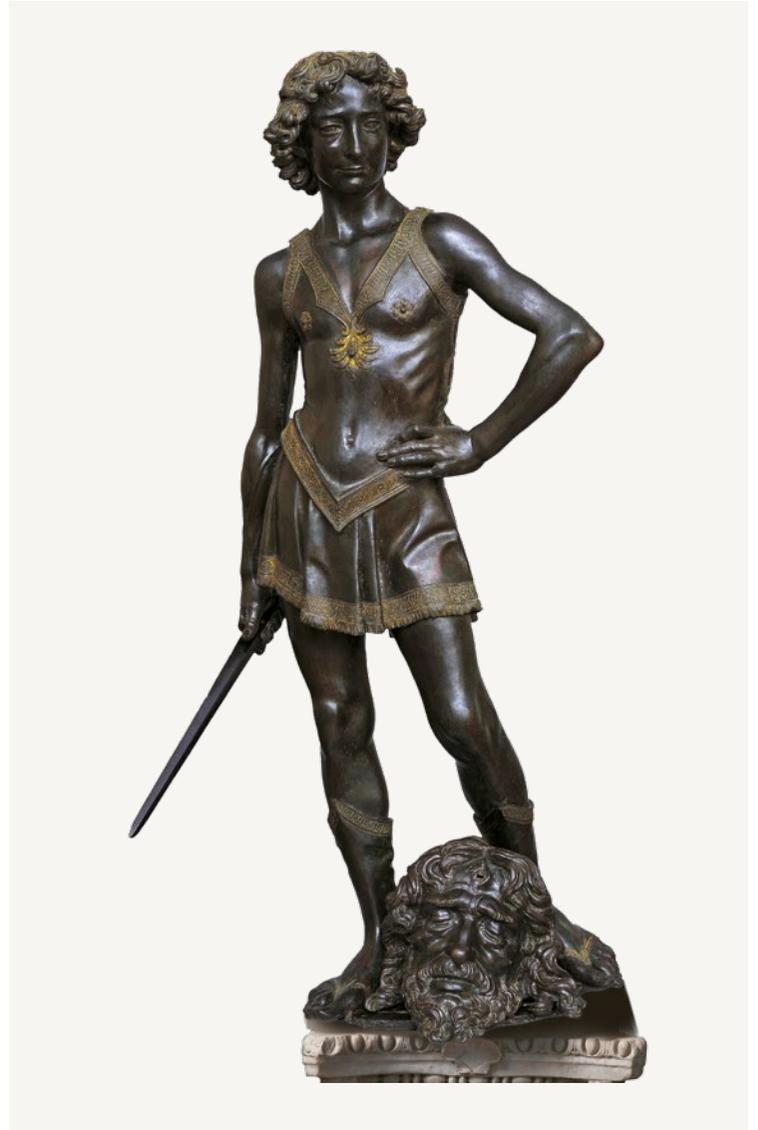
Als Leonardo 1476 in einer anonymen Anzeige der »Sodomie« bezichtigt wird, führen ihn die Gerichtsakten als »Leonardo, Sohn des Ser Piero aus Vinci, wohnhaft bei Andrea del Verrocchio«.¹¹ Das Verfahren endete mit einem Freispruch.

Der Humanist Pomponius Gauricus aus Neapel bezeichnet in seiner Schrift *De sculptura* von 1504 den Verrocchio-Schüler »Leonardus Vincius« als »weithin bekannt für seinen archimedischen Erfindergeist«.

Vasari schildert Leonardos Aufnahme als Lehrling bei Verrocchio so: »Nie unterließ er es zu zeichnen und in Relief zu arbeiten, Dinge, die seinem Sinne mehr entsprachen als alle anderen. Als Ser Piero dies gesehen und erwogen hatte, wie dieses Talent zu fördern sei, nahm er eines Tages einige Zeichnungen von ihm, brachte sie Andrea del Verrocchio, mit welchem er gut befreundet war, und bat inständig, er solle ihm sagen,



Andrea del Verrocchio
Der ungläubige Thomas
 um 1468–1483, Bronze, Florenz, Orsanmichele
 Am 15. Januar 1467 in Auftrag gegeben, enthüllt am 21 Juni 1483



Andrea del Verrocchio
David
 Bronze, um 1470–1475, Florenz, Bargello
 Die Gesichtszüge des *David* werden oft als Porträt des jungen Leonardo angesehen.

ob Leonardo, wenn er sich dem Zeichnen widme, wohl Nutzen daraus ziehen könne.«¹² Angesichts einer solcher Begabung zögerte Verrocchio nicht, den jungen Leonardo in seine Werkstatt aufzunehmen, wo dieser »nicht nur einen Beruf ausübte, sondern alle, bei denen das Zeichnen gefordert war.«¹³ Die Bewunderung des Meisters für das junge Talent soll später sogar so weit gegangen sein, berichtet Vasari, »dass Andrea keine Farben mehr anrühren wollte, beschämt, dass ein Jüngling mehr davon verstand als er selbst«.¹⁴

Antonio del Pollaiuolo dagegen wird von Leonardo selbst an keiner Stelle erwähnt, doch hat er sich, vor allem in der Dynamik der Figurenzeichnung, der Körperauffassung und der Räumlichkeit der Landschaft ganz eindeutig von seinem Werk inspirieren lassen; als Beispiel sei hier, nicht zuletzt in Hinblick auf die *Schlacht von Anghiari*, an den großen Stich *Kampf der nackten Männer* erinnert, dessen Entstehung in die zweite Hälfte der Sechzigerjahre des Quattrocento datiert werden kann, eine Phase, in der auch die Entwürfe für die Stickereien mit der *Johanneslegende* für das Florentiner Baptisterium entstanden.

Antonio del Pollaiuolo, so schreibt Vasari, »verstand sich auf modernere Weise auf den Akt, als alle anderen Meister vor ihm es getan hatten, und zog vielen Toten die Haut ab, um die Anatomie darunter zu sehen«,¹⁵ und erwähnt in anderem Zusammenhang auch »die Zeichnung und das Modell, das dieser für Ludovico Sforza für das Reiterstandbild von Francesco Sforza, den Herzog von Mailand, gemacht hatte«, und das Leonardo später fast bis zur Vollendung führte.



Gewandstudie

Graue Tempera mit Bleiweißhöhlungen auf grau gefärbter Leinwand Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 433

Interessant ist der Vergleich mit den Gewändern von Verrocchios Skulpturen.



Andrea del Verrocchio (unter Werkstattbeteiligung Leonardos)

Grab des Giovanni de' Medici

1469–1472, Florenz, San Lorenzo



Gewandstudie zu einer sitzenden Figur

um 1470–1475, Graue Tempera mit Bleiweißhöhlungen auf grau gefärbtem Leinen,
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 2255
Die Zeichnung wurde vom Louvre zunächst als Werk Albrecht Dürers erworben.

Feinste Leinwand und »bewohntes Tuch«

Viel diskutierter Gegenstand der Leonardo-Forschung sind seine frühen monochromen *Gewandstudien*, im Kern entstanden zwischen 1470 und 1475, ausgeführt in grauer Tempera mit Bleiweißhöhlungen auf feinsten grau grundierter Leinwand. Etwas später entstand die Studie der Galleria Corsini in der Calcografia Nazionale in Rom in laviertes Kohle mit Höhlungen auf rot grundiertem Papier und eine weitere in der Royal Library in Windsor (12521r) in Rußschwarz auf bläulich grundiertem Papier. Francesco Melzi hat im vierten Teil des *Buchs von der Malerei* unter der Überschrift »Von den Gewändern und der Art, die Figuren mit Anmut zu bekleiden und von den Kleidern und Arten von Gewändern« 16 Abschnitte aus Leonardos Aufzeichnungen zusammengestellt, die sich damit befassen, wie gemalte Gewänder den richtigen Eindruck von den Körpern vermitteln, die diese »bewohnen«.

Der Sinn dieser Blätter ist nicht der einer akademischen Übung um ihrer selbst willen, sondern dient dem zeichnerischen Studium nach der Natur, das seine Anwendung in den großen Gemälden wie der *Verkündigung* der Uffizien findet. In der Summe entsteht, was ich an anderer Stelle als Vorwegnahme einer metaphysischen »Verdunklung« bezeichnet habe, die der Vorstellung Raum lässt, vergleichbar dem magischen Surrealismus eines René Magritte.

Giorgio Vasari besaß eine kleine Sammlung solcher Leonardo-Studien, wie er selbst schreibt: »Er übte sich sehr im Zeichnen nach der Natur und zuweilen auch darin, Tonfiguren als Modell zu machen, auf welche er mit flüssigem Ton getränkte Lappchen legte, welche er dann mit aller Geduld auf feinstes Tuch zeichnete ..., wunderbar anzuschauen.«¹⁶ Leonardo folgt also der



Gewandstudie zu einer knienden Figur

um 1475–1480, Metallstift und Bleiweiß auf rot gefärbtem Papier,
Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini

Tradition des Zeichnens nach dem Modell, wie es in den Florentiner Malerwerkstätten der Renaissance üblich war. Vasari erwähnt dies etwa im Zusammenhang mit Piero della Francesca, einem der idealen Vorbilder Leonardos.¹⁷ Leonardos *Gewandstudien* liegen in den Sammlungen des Louvre und der Fondation Custodia in Paris, ein Teil in der Graphischen Sammlung der Uffizien, ein Teil auch im British Museum, im Berliner Kupferstichkabinett sowie im Musée des Beaux Arts in Rennes. Ihre Zuschreibung ist teils umstritten, genannt werden außer Verrocchio und seiner Schule auch Granacci, Lorenzo di Credi oder Fra Bartolomeo als mögliche Urheber. Die gesichert von Leonardo stammenden Blätter zeichnen sich durch Plastizität und Konzentration aus, sind weniger glatt im Ausdruck.

Jüngst durchgeführte zerstörungsfreie Untersuchungen des Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France und anderer französischer Einrichtungen sollen Klarheit in dieses verwickelte Kapitel der Kunst der Renaissance und ihrer verschiedenen Werkstätten bringen, nicht zuletzt auch in Datierungsfragen.¹⁸



Mutter und Kind beim Bad

um 1482, Feder in Braun über schwarzer Kreide,
Porto, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Inv. 99.1.1174



Studien zu einer Madonna mit Katze

um 1480, Feder in Braun über Spuren von Metallstift,
London, British Museum, Inv. 1857,0110.1



Skizze zu einer Madonna mit Katze

um 1480, Feder in Braun und Griffelritzung,
London, British Museum, Inv. 1865-6-21-1v

Das Problem der frühen Madonnen

Auf den ersten Blick scheinen Leonardos frühe Madonnen keine weitere Erklärung zu bedürfen. Tatsächlich aber beinhalten sie zahlreiche Innovationen eines bekannten Themas und sind mit grundsätzlichen Fragen zum Œuvre Leonardos verknüpft. Dies auch in Hinblick auf Leonardos familiäre Herkunft, seine Kindheit als unehelich Geborener, der nicht bei seiner leiblichen Mutter – die für uns bis heute schwer fassbar geblieben ist – aufwuchs, sondern mit nacheinander nicht weniger als vier Stiefmüttern und 21 Stiefgeschwistern, wenn nicht mehr. Hier sei nur an die vielen Zeichnungen Leonardos erinnert, die das Thema der Madonna »mit Katze«, »mit Blume«, »mit Obstkorb« oder das einer jungen Frau, die ein Kind badet durchdeklinieren – Szenen, die oft einen geradezu spielerischen Charakter besitzen.

Die Archivquellen zu den frühen Madonnen Leonardos sind wenig ergiebig, erst ein knapper Eintrag von Leonardos Hand aus dem November 1478 hält fest: »Die beiden Bilder der Jungfrau Maria angefangen.« Bei einem dieser Bilder handelt es sich wahrscheinlich um die *Madonna Benois*. Das zweite Werk ist, wie sich zeigen wird, weniger leicht zu identifizieren, denn Leonardos Münchner *Madonna mit der Nelke* kann nicht gleichzeitig mit dem ersten und derart spät entstanden sein.

Aldo De Rinaldis listet in seiner 1926 veröffentlichten *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci* allein 40 Madonnen auf, die in alter Zeit als Werke Leonardos geführt wurden; seitdem sind etliche hinzugekommen, ohne sich jedoch in der Forschung durchsetzen zu können, von der *Madonna di Camaldoli* bis zur *Anbetung der Könige* in Detroit.

Von den in jüngerer Zeit erfolgten Neuzuschreibungen verdienen die sogenannte *Madonna Ruskin* der National Gallery of Scotland sowie die *Madonna Dreyfus* der National Gallery



Verrocchio-Werkstatt

Die Madonna in Anbetung des Kindes (Madonna Ruskin)

um 1470–1475, Eitempera auf Holz, übertragen auf Leinwand,
Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. NG 2338



Lorenzo di Credi (zugeschrieben, nach Entwurf Leonardos?)

Verkündigung (Ausschnitt)

um 1478, Tempera und Öl auf Pappelholz,
Paris, Musée du Louvre



Lorenzo di Credi (?)

Madonna mit der Brosche

(Studie zur *Dreyfus-Madonna*?), um 1475, Silber- und Bleistift, braune Kreide mit Bleiweißhöhlungen auf grau gefärbtem Papier, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 32



Verrocchio-Werkstatt

Madonna mit Kind und Granatapfel

(*Madonna Dreyfus*)

um 1470 oder 1475, Öl auf Pappelholz, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

in Washington Beachtung in Hinblick auf eine Urheberschaft Leonardos. Erstere aufgrund der komplexen Geometrie des Marmorpflasters und der symbolschweren Ruinenarchitektur im Hintergrund (nicht dagegen im Hinblick auf das Marienantlitz). Letztere wiederum gewährt einen Landschaftsausblick, der in seiner Statik wohl nur einem noch sehr jungen Leonardo entsprechen würde; für Leonardo spricht vielleicht noch die Feinheit der Zeichnung bestimmter Partien des Kopfes der Jungfrau und des schmiegsamen Faltenwurfs von Schleier und Mantel. Die Mädchenfigur der Madonna in Gänze ist wohl eher als Werk Lorenzo di Credis einzustufen, auch in Hinblick auf dessen entsprechende Dresdner Zeichnung. Ganz entschieden weder Leonardos noch Lorenzos Werk ist der robuste Jesusknabe ebenso wie die Ausführung der Hände Mariens. Nicht einmal das Washingtoner Museum vertritt eine Urheberschaft Leonardos, und der zuständige Kurator David A. Brown hat ausgeführt, dass offenbar im Rahmen einer Restaurierung Anfang des 20. Jahrhunderts einige Partien des Washingtoner Bildes absichtlich im Stil Leonardos überarbeitet wurden.

Einen Sonderfall stellt die *Lilienmadonna* der Londoner Nationalgalerie dar, hier lassen sich Bilddetails wie die titelgebende Blume, vor allem aber der Landschaftshintergrund durchaus auf Leonardo zurückführen.

Händescheidung im Verrocchio-Umkreis

Bei den Gemälden, die aus der Verrocchio-Werkstatt hervorgegangen sind, lassen sich verschiedene Formen der Beteiligung beobachten. Sie reichen vom reinen Bildentwurf über die Kompositionszeichnung, den Einsatz von vorgefertigten Entwurfsmustern bis zur Ausführung spezieller Details, von Neben- und Hintergrundfiguren oder von besonders wichtigen Bildpartien.

Unter den Gemälden der Verrocchio-Werkstatt gibt etwa der *Tobias mit dem Engel* in der Londoner National Gallery bis heute viele Fragen auf. Angefangen bei Wilhelm Suida haben verschiedene Forscher, darunter Pietro C. Marani und

David A. Brown, in einigen Details wie dem Pudel und dem Fisch Leonardos Hand ausgemacht. Aufmerksamkeit verdienen meines Erachtens auch die lebendigen Gesichtszüge der Tobias-Figur, die sich stilistisch klar von denen des Engels unterscheiden. Eigentümlich ist zudem die Stellung des unnatürlich abgepreizten kleinen Fingers des Jünglings und seines himmlischen Begleiters, die ähnlich bei der *Madonna mit Lilie* (ebenfalls in der Londoner National Gallery) wiederkehrt und an die Fingerstellung von Mariens Rechter auf Leonardos Florentiner *Verkündigung* erinnert.

27



Andrea del Verrocchio und Lorenzo di Credi (Entwurf mit Beteiligung Leonardos?)

Madonna mit Kind und Heiligen (Madonna di Piazza)

um 1474–1486, Öl auf Holz, Pistoia, San Zeno