Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 2 (1995)

Artikel: Karrieremuster : das malerische Werk Leonardo da Vincis im Kontext der Auftragsbedingungen

Autor: Zöllner, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720096

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Karrieremuster

Das malerische Werk Leonardo da Vincis im Kontext der Auftragsbedingungen

Frank Zöllner

»Chi tempo ha e tempo aspetta, perde l'amico e danari non ha mai.«
Codex Atlanticus, fol. 4r-b [18r]

Verglichen mit anderen prominenten Künstlern wie Botticelli, Raffael oder Michelangelo hat Leonardo da Vinci kein umfangreiches künstlerisches Oeuvre geschaffen. Nur die *Anbetung der Könige*, der *Heilige Hieronymus*, die Pariser Version der *Felsgrottenmadonna*, das *Abendmahl*, der *Burlington House Cartoon* und die *Anna Selbdritt* sowie die Porträts der *Ginevra de' Benci*, der *Cecilia Galleriani* und der *Lisa del Giocondo* gelten uneingeschränkt als eigenhändige Arbeiten des Florentiner Meisters. Noch vertretbare Zuschreibungen an Leonardo sind die *Madonna Litta*, die Pariser *Verkündigung*, die *Madonna mit der Nelke*, die *Madonna Benois*, die Londoner Version der *Felsgrottenmadonna*, die *Sala delle Asse*, der im Louvre verwahrte Karton mit einem mutmaßlichen Porträt der *Isabella d'Este* sowie die beiden ebendort befindlichen Gemälde mit *Johannes dem Täufer* und mit einem *Bacchus*. Neben diesen erhaltenen Werken sind verlorene Arbeiten zu nennen, namentlich ein Karton mit *Adam und Eva* sowie ein *Medusenkopf*, die in zwei Werkstattkopien erhaltene *Madonna mit der Spindel* das Wandbild der *Anghiarischlacht* und die *Leda mit dem Schwan*. Leonardo hat also im Verlaufe seiner etwa 40jährigen Karriere lediglich zwei Dutzend Kunstwerke geschaffen oder begonnen.[1]

Angesichts der überschaubaren Zahl von Werken würde man eigentlich erwarten, daß deren Auftragsbedingungen vollständig und zusammenhängend eruiert worden wären. Dies ist jedoch nicht der Fall, und eine Analyse der künstlerischen Tätigkeit Leonardos unter Berücksichtigung von Arbeits- und Auftragsbedingungen, die noch zu Beginn unseres Jahrhunderts für Gelehrte wie Paul Müller-Walde, Francesco Malaguzzi-Valeri, Woldemar von Seidlitz, Gerolamo Calvi oder Edmondo Solmi selbstverständlich war, stößt mittlerweile auf ein vergleichsweise geringes Interesse. Die neuere Forschung hat die Kunstwerke Leonardos hauptsächlich im Zusammenhang seiner »wissenschaftlichen« Studien zu interpretieren und unter nur

Für Anregungen und Unterstützung beim Verfassen dieses Aufsatzes danke ich Norberto Gramaccini (Bern), Katharina Schmidt (Florenz), Richard Schofield (Nottingham), Frederike Timm (Hamburg) und den Teilnehmern meines im Winter 1993/94 an der Universität Zürich abgehaltenen Seminars zu dem Thema »Das künstlerische Werk Leonardos im Kontext seiner Auftragsbedingungen«.

[1] Siehe die Liste der künstlerischen Arbeiten bei Heydenreich, Ludwig Heinrich, *Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Basel 1953, 2, S. 197-203. Zu aktuellen Zuschreibungen und Datierungen vgl. Ottino della Chiesa und Marani 1989, zu den im folgenden zitierten Manuskripten Leonardos und deren Editionen Kemp 1981, S. 350-351. Zur Datierung dieser Manuskripte siehe Brizio, S. 35-36, und Marinoni, Augusto, *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Mailand 1991 (zuerst 1952), S. 268-269. - Ich zitiere den »Codex Atlanticus« nach der alten Numerierung und gebe in den meisten Fällen die neue Paginierung [in eckigen Klammern] an nach Leonardo da Vinci, *Il codice atlantico della Biblioteca Ambrosiana a Milano. Trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 12 Bde., Florenz 1975-1980 (12 Faksimile-Bände 1974-1978).

Abb. 1: Leonardo, *Madonna Benois*, ca. 1482, Öl auf Holz, 48 x 31 cm, St. Petersburg, Ermitage.
Abb. 2: Leonardo, *Porträt der Ginevra de' Benci*, ca. 1475-1480, Öl auf Holz, 38,8 x 36,7 cm, Washington D.C., National Gallery of Art.

beiläufiger Berücksichtigung historischer Entstehungsbedingungen zu verstehen versucht.[2] Ich werde demgegenüber an die ältere Forschungstradition anknüpfen und einige Charakteristika seiner beruflichen Laufbahn - die »Karrieremuster« - analysieren. Hierbei konzentriere ich mich vor allem auf die erste Florentiner (1476-1482) und die erste Mailänder Periode (1483-1499) sowie auf die künstlerisch vergleichsweise produktive Phase Leonardos im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts. Die letzten Lebensjahre des Künstlers in Rom (1513-1516) und Frankreich (1516-1519) kommen nicht mehr in Betracht, da aus jener Zeit kaum noch Gemälde erhalten oder künstlerische Aktivitäten überliefert sind.

Berufliche Anfangsschwierigkeiten und »Starthilfen«

Die Anfänge seiner professionellen Karriere als Maler waren für Leonardo weniger problemlos, als sein späterer Ruhm und die Künstlerlegenden vermuten lassen. Aufgrund einer 1476 erfolgten Anzeige wegen Sodomie wissen wir, daß der damals 24jährige Künstler zu jenem Zeitpunkt - also etwa 10 Jahre nach Beginn seiner Lehrzeit und vier Jahre nach seinem Eintritt in die Malergilde - noch in der Werkstatt Andrea del Verrocchios beschäftigt war.[3] Der einzige und zudem unsichere Hinweis auf die Gründung einer selbständigen Werkstatt findet sich erst aus dem Jahr 1478.[4] Mit dem ungewöhnlich langen Aufenthalt bei seinem Lehrer korrespondiert der Umstand, daß Leonardo - im Gegensatz etwa zu Michelangelo oder Raffael - vergleichsweise spät unabhängige Aufträge einer signifikanten Größenordnung erhielt. Und auch die ersten Zeichnungen und Aufzeichnungen Leonardos sowie seine aus stilistischen Gründen früh zu datierenden Werke zeugen von einem bescheidenen Beginn. Zu diesem Beginn zählten verschiedene kleinere Hausandachtsbilder mit der Jungfrau

[2] Herausragende Beispiele hierfür sind: Kemp, Martin, *Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 35, 1972, S. 201-225; ders., *Il concetto dell'anima in Leonardo's Early Skull Studies*, ebd., 34, 1971, S. 115-134; Veltman, Kim H., *Studies on Leonardo da Vinci. I. Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986; Farago, Claire L., *Leonardo da Vinci's »Paragone«. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the »Codex Urbinas«*, Leiden/New York etc. 1992.

[3] Beltrami, Nrn. 5 und 8; vgl. Seidlitz, I, S. 10-11.

[4] Vgl. Pedretti, Carlo, *Paolo di Leonardo*, in: Achademia Leonardi Vinci, 5, 1992, S. 120-122 (d.i. ein Brief Giovanni Bentivoglios an Lorenzo il Magnifico über einen »Paolo de Leonardo de Vinci da Fiorenza«, wohl ein Schüler aus Leonardos Werkstatt).

Abb. 3: Leonardo, *Madonna mit der Katze*, ca. 1480, Feder auf Papier, 13,2 x 9,5 cm, London, British Museum.

Abb. 4: Leonardo, *Der Heilige Hieronymus*, ca. 1480/1482, Öl auf Holz, 103 x 75 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana.

Maria, die Leonardo auf einem 1478 datierten Blatt erwähnt und die in etwa der *Madonna mit der Nelke* (München) oder der *Madonna Benois* (Abb. 1) und der *Madonna Litta* (St. Petersburg) entsprochen haben dürften.[5] Die zahlreichen Madonnen-Skizzen (Abb. 3) aus etwa derselben Periode belegen ebenfalls, daß Leonardo zu Beginn seiner Karriere als Maler vor allem für Aufträge dieser Gattung und Größenordnung in Frage kam.[6]

Zu Leonardos frühen Bemühungen, sich als Maler zu etablieren, zählte auch sein offenbarer Versuch, das Schandbild des im Gefolge der Pazzi-Verschwörung am 29. Dezember 1479 gehängten Bernardo Baroncelli zu malen.[7] In die Kategorie kleinerer Aufträge gehörte schließlich das zwischen 1475/1478 und 1480 von Bernardo Bembo in Auftrag gegebene und auch ausgeführte *Porträt der Ginevra de' Benci* (Abb. 2).[8] Das an flämischen Vorbildern orientierte Bildnis Ginevras ist nicht nur aufgrund seiner subtilen Ölmaltechnik und der minutiös kalkulierten Bildgestaltung bemerkenswert, sondern auch in Hinblick auf die Auftragsvergabe. Denn eher noch als

[5] Vgl. Marani 1989, Nrn. 3 (*Madonna mit der Nelke*) und 9 (*Madonna Benois*; die Zuschreibung beider Madonnen ist umstritten), und zur *Madonna Litta*, die erst aus der Mailänder Zeit stammt, vgl. Pedretti, Carlo, *Leonardo at the Städel Museum*, in: Achademia Leonardi Vinci, 2, 1989, S. 166-168; zur Zuschreibung an Marco d'Oggiono siehe Brown, David A., *Madonna Litta*, 29 Lettura Vinciana, Florenz 1990. - Vgl. auch Popham, Nr. 127 (d.i. die Zeichnung Nr. 422 in den Uffizien mit der vom Herbst 1478 stammenden Bemerkung »incominciai le due Vergini Marie«), sowie Richter, §680, Codex Atlanticus, fol. 324r (eine etwas spätere Bemerkung zu zwei Madonnen, die auch Popham, S. 30, zitiert; vgl. auch Calvi, S. 62-63). - Zu den Madonnen siehe auch Chastel, André, *Le Madonne di Leonardo*, 28 Lettura Vinciana, Florenz 1979, und dalli Regoli, Gigetta/Pedretti, Carlo, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia [...] della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Florenz 1985, passim und Appendix, S. 99.

[6] Vgl. z.B. Popham, Nrn. 8-29.

[7] Vgl. die Zeichnung in Bayonne, Musée Bonnat (Popham, Nr. 26). - Vgl. auch Seidlitz, I, S. 48.

[8] Vgl. Poggi, S. 33; Möller, Emil, *Leonardos Bildnis der Ginevra de' Benci*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 12, 1937/1938, S. 185-209; Fletcher, Jennifer, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra Benci*, in: The Burlington Magazine, 131, 1989, S. 811-816, und Marani 1989, Nr. 4.

Abb. 5: Leonardo, *Anbetung der Könige*, 1481-1482, Öl auf Holz, 246 x 243 cm, Florenz, Uffizien.

Bembo kommt für einen ersten Kontakt mit dem zu jener Zeit praktisch unbekannten Maler die Familie der de' Benci in Frage, zu der Leonardo schon seit seiner Lehrzeit in Verbindung gestanden haben muss.[9] Persönliche Kontakte, Bekanntschaften oder Freundschaften spielten demnach bei der Erlangung erster Aufträge eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Ebenfalls aus der ersten Florentiner Zeit, etwa aus den Jahren 1480 bis 1482, stammt die unvollendete Tafel mit dem *Heiligen Hieronymus* (Abb. 4), deren ursprünglicher Bestimmungsort möglicherweise ein Nebenaltar der Badia von Florenz war. Einer kürzlich geäußerten Hypothese zufolge könnte die Tafel mit dem büßenden Kirchenvater für die Ferranti-Kapelle bestimmt gewesen sein, die dann Filippino Lippi mit einem Altarbild gleichen Inhalts ausstattete.[10] Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man zwei Umstände in Betracht zieht: 1. Filippino übernahm auch später noch dreimal - bei den Altarbildern für die Bernhardskapelle, für San Donato di Scopeto und für die SS. Annunziata (s.u.) - die von Leonardo eingegangenen Verpflichtungen. 2. Wenn dieses Bild tatsächlich für einen Altar der Badia bestimmt war, dann dürfte der Auftrag durch Vermittlung von Leonardos Vater, Piero da Vinci, zustande gekommen sein, dessen Familie seit 1472 in der Badia ihre Grablege hatte.[11] Zudem können wir für die beiden nächsten und erheblich bedeutenderen Aufträge Leonardos ein ähnliches Muster der Auftragsvergabe oder Auftragsfindung annehmen (wie dies auch für zwei Werke aus der Zeit nach 1500 wahrscheinlich ist, s.u.). Den professionellen Kontakten Pieros als Notar verdankte der inzwischen nicht mehr ganz junge Künstler seine beiden ersten großen Aufträge, nämlich den für das Altarbild der Bernhardskapelle im Palazzo Vecchio und den für die Hochaltartafel

Frank Zöllner

[9] Das belegt Vasaris Bericht über Leonardos *Anbetung der Könige*, die bei den Mönchen von San Donato hätte verbleiben sollen (s.u. und Beltrami, Nr. 16), dann aber in den Besitz Amerigo de' Bencis gelangte (vgl. Poggi, S. 14 und 33). Zu weiteren Kontakten Leonardos zu derselben Familie siehe Solmi 1923, S. 92, und Pedretti 1977, 1, S. 368, 2, S. 241, 331-332 und 361.

[10] Vgl. Vasari/Milanesi, 3, S. 475; Scharf, Alfred, *Filippino Lippi*, Wien 1935, S. 26-27; Paatz, Walter und Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt 1955, S. 264-318, S. 290, und Cecchi, Alessandro, *Una predella e altri contributi per L'Adorazione dei Magi di Filippino*, in: Gli Uffizi. Studi e ricerche, 5, 1988, S. 59-72, S. 70, Anm. 10.

[11] Seidlitz, 1, S. 10 und 379, Anm. 28 und 29.

der Klosterkirche San Donato di Scopeto. Im Fall der Bernhardstafel gründet diese Annahme auf den Kontakten Pieros zur Signoria und zu den Medici, im Fall der *Anbetung der Könige* (Abb. 5) auf seiner Rolle als Sachverwalter des besagten Klosters.[12] Zu den Bedingungen der im März 1481 getroffenen und im Juli desselben Jahres schriftlich fixierten Vereinbarungen gehörten komplizierte Abmachungen hinsichtlich administrativer und finanzieller Zusatzleistungen, die der Künstler zu erbringen hatte, um nach Abschluß der Arbeiten in den Genuß der vereinbarten Bezahlung von 300 Fiorin[13] zu gelangen. Die finanzielle Grundlage für diese Bezahlung war ein Drittel vom Gesamtwert eines Landgutes, das die Klostergemeinschaft bekommen hatte. Das auf 300 Fiorin geschätzte Drittel sollten die Klosterbrüder folgendermaßen verwenden: Ein Teil der genannten Summe war für die Finanzierung eines neuen Altarbildes bestimmt, der andere dafür, der Elisabetta, einer Verwandten des Stifters, innerhalb eines Jahres eine Mitgift von 150 Fiorin einzurichten. Mit der Vertragsunterzeichnung übernahm Leonardo sowohl die Einnahmen und den Eigentumstitel an einem Drittel des Landgutes als auch die nicht unerhebliche Verpflichtung, Zahlungen für die Mitgift der besagten Elisabetta vorzustrecken.[14] Gleichzeitig mußte er, entsprechend den damals üblichen Vertragsbedingungen für Altarbilder dieser Größenordnung, die Materialkosten des Werkes tragen.[15] Leonardos Entlohnung erfolgte also nicht durch die häufig geübte Praxis periodischer Vorschüsse, mit denen er seinen Lebensunterhalt und seine Materialkosten hätte bestreiten können, sondern sie bestand in einem rechtlichen Arrangement, das ihn zunächst erhebliche finanzielle Vorleistungen kostete. Bereits vier Monate nach der ersten Vereinbarung zeigte sich, daß er diese nicht zu erbringen vermochte. Tatsächlich mußte der Künstler bei den Mönchen Geld für die Anschaffung von Farben und für die Bestellung der Mitgift ausleihen.[16]

Die bis hierher gezogenen Schlußfolgerungen basieren in einigen Teilen auf einer nur spärlichen Dokumentation, doch sie lassen einen Trend mit hinreichender Deutlichkeit erkennen: Offenbar war gerade ein junger Künstler, der am Anfang seiner Karriere stand, auf die Protektion durch seinen Vater angewiesen, auf familiäre und freundschaftliche Bindungen, die bei der Überwindung eventuell auftretender Startschwierigkeiten nützlich sein konnten. Ähnliche »Starthilfen« lassen sich - allerdings auf einer etwas höheren sozialen Ebene - für Michelangelo und einige seiner frühen Aufträge nachweisen.[17]

Der Neubeginn und die berufliche Umorientierung in Mailand

Leonardo war während seiner ersten Florentiner Phase fast ausschließlich als Künstler, vor allem aber als Maler tätig. Diese Schlußfolgerung ließe sich auch aus dem Bestand seiner frühen Zeichnungen ziehen und aus dem Umstand, daß aus jener Zeit keine Hinweise existieren, die nennenswerte andere Tätigkeiten belegen könnten.[18] Doch selbst als Maler scheint er in Florenz zunächst nicht so erfolgreich gewesen zu sein, wie dies der immense Ruhm seiner späteren Werke vermuten lassen würde. Die Auftragssituation hinsichtlich der *Anbetung der Könige* belegt vielmehr Leonardos finanzielle Schwäche und seine Probleme, sich als Künstler in Florenz wirkungsvoll zu etablieren. Unter diesem Gesichtspunkt sollte man auch seinen legendenumwitterten Umzug nach Mailand sehen, der zwischen Herbst 1482

[12] Vgl. Beltrami, Nrn. 10, 11 (Dokumente zur Bernhardstafel vom 1. Januar und 16. März 1478) und 16, 18, 19 (zur *Anbetung der Könige*, Juni bis Dezember 1481); Müller-Walde, I (1897), S. 123; Seidlitz, I, S. 59; Beck, James, *Leonardo's Rapport with his Father*, in: Antichità viva, 27, 1988, S. 5-12, und Cecchi 1988 (wie Anm. 10), S. 59. - Pieros Vorfahren waren für die Signoria als Notare tätig (vgl. Vasari/Milanesi, 4, S. 54-55), und Piero selbst bekleidete dieses Amt mehrere Male (vgl. Seidlitz, I, S. 10-12).

[13] Die Florentiner Goldwährung, *fiorino*, war eine Münze mit etwa 3,5 Gramm Feingoldgehalt. Daneben zirkulierte die mit *lire, soldi* und *denari* bezeichnete Silberwährung. Um 1400 wurde der Fiorin zu 3 3/4 Lire gerechnet, um 1420 zu 4, um 1470 zu 5 1/2 und um 1520 zu 6 1/2. Auch das Verhältnis Fiorin/Soldi änderte sich ständig (1 zu 77 im Jahre 1400; 1 zu 80 im Jahre 1420; 1 zu 114 im Jahre 1470; 1 zu 140 im Jahre 1520). - Vgl. Seidlitz, I, S. 389, Anm. 1; Wackernagel, S. 343, Anm. 9; Lehmkuhl-Lerner, Hanna, *Zur Struktur und Geschichte des Florentinischen Kunstmarkts im 15. Jahrhundert*, Wattenscheid 1936, S. 40 und 41; Goldthwaite, Richard A., *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Baltimore/London 1980, bes. S. 429-430; Brucker, Gene, *Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur*, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 42.

[14] Seidlitz, I, S. 58-59; Scharf 1955 (wie Anm. 10), Dokument Nr. 16; Wackernagel, S. 246, Anm. 45.

[15] Vgl. Wackernagel, S. 338-344.

[16] Beltrami, Nrn. 16 und 17.

[17] Vgl. Wallace, William E., *Michelangelo In and Out of Florence Between 1500 and 1508*, in: Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508, hrsg. v. S. Hager, Washington 1992, S. 55-88.

[18] Ausnahmen sind z.B. zwei frühe Zeichnungen aus den Uffizien, die Studien zur Mechanik zeigen (vgl. Popham, Nrn. 50 und 127).

und Frühjahr 1483 erfolgte. Wenn wir dem frühesten Künstlerbiographen des 16. Jahrhunderts, dem Anonimo Gaddiano, Glauben schenken dürfen, dann wurde Leonardo zusammen mit dem Miniaturmaler Atalante Migliorotti zu jener Zeit von Lorenzo (il Magnifico) de' Medici nach Mailand gesandt, um dort dem Herzog eine Lyra zu übergeben, da der Künstler dieses Instrument meisterlich beherrschte.[19] Dieser Hinweis auf eine Vermittlung durch die Medici erscheint jedoch unglaubwürdig, denn der nur wenig später schreibende Vasari, der ansonsten Informationen des Anonimo Gaddiano übernahm und ein loyaler Günstling der Medici war, erwähnte diese Empfehlung nicht.[20] Zudem würde man für eine Vermittlung durch die Medici konkrete Hinweise erwarten, wie sie etwa für die »Berufungen« und Einstellung anderer Künstler belegt sind. Zu nennen wären hier die Suche der Mailänder Agenten nach geeigneten Malern in Florenz oder Ludovico Sforzas Wunsch, Künstler wie Francesco di Giorgio und Perugino für seine Dienste zu gewinnen.[21] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Karriere Bramantes, der offenbar lange Jahre in Mailand zubrachte und dort von dem Dichter Gaspare Visconti ausgehalten wurde, ehe er sich schließlich als Hofkünstler etablieren konnte.[22] Ebenfalls mit Leonardos Situation vergleichbar war die Hofkarriere des Dichters Bernardo Bellincioni (1452-1492), der 1482 seine Heimatstadt am Arno verließ und über Mantua an den Mailänder Hof gelangte. Bellincioni hatte nachweislich enge Beziehungen zu Lorenzo il Magnifico, der den häufig am Rande des Existenzminimums lebenden Poeten gelegentlich unterstützte. Doch diese Beziehungen, die wesentlich enger waren als die Kontakte Leonardos zu den Medici, führten nicht sofort, sondern erst mit zeitlicher Verzögerung zu einer Anstellung am Mailänder Hof. Ähnlich muß man sich auch Leonardos Aufstieg zum Hofkünstler vorstellen. Die Annahme einer direkten Vermittlung durch die Medici[23] hingegen sollte man als Teil jener Legendenbildung verstehen, die sich bereits im 16. Jahrhundert zu entwickeln begann.

Ein wichtiger Anstoß für die Übersiedlung in die lombardische Hauptstadt war - wie wir gesehen haben - die wenig ergiebige Situation in Florenz. Außerdem gehörte Leonardo in den Augen wichtiger Auftraggeber noch nicht zu den Spitzenkräften unter den (Fresko-)Malern der Toskana, denn er wurde im Herbst 1481 nicht berücksichtigt, als es galt, die Seitenwände der Sixtinischen Kapelle zu freskieren. Selbst sein späterer Freund Luca Pacioli nahm ihn in der Ende 1494 erschienenen »Summa de arithmetica« noch nicht in das Verzeichnis der berühmtesten zeitgenössischen Maler und Bildhauer auf.[24] Zudem bot das damals 125'000 Einwohner zählende Mailand bessere Aussichten für einträgliche Aufträge als Florenz mit seinen circa 41'000 Bürgern und Bürgerinnen. Der Hof der Sforza war allein schon aufgrund seiner ökonomischen Potenz (über den notorisch defizitären Haushalt der Sforza konnte Leonardo damals noch nicht informiert gewesen sein, s.u.) ein aussichtsreicheres Betätigungsfeld als die Stadt Florenz unter den Medici.[25] In Mailand konnte Leonardo gleich auf zwei profitable Tätigkeitsbereiche spekulieren, nämlich erstens auf die seit etwa 1473 geplante, aber immer wieder hinausgeschobene Errichtung eines Reitermonuments[26] und zweitens auf gut bezahlte Tätigkeiten als Ingenieur und Kriegsbaumeister für Mailand,[27] das zu jener Zeit (1483-1484) mit Venedig im Krieg lag und dessen wirtschaftliche Struktur für einen technisch versierten Künstler attraktiv war.[28] Tatsächlich machten im Haushalt der Sforza die Militärausgaben

[19] Beltrami, Nr. 254 (Anonimo Gaddiano). - Der vollständige Text findet sich bei Frey, Carl, *Il Codice Magliabechiano cl. 17. 17*, Berlin 1892, S. 110.

[20] Beltrami, Nr. 260; Poggi, S. 15.

[21] Müller-Walde, 1, S. 113-114 und 165; Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2. Aufl. Oxford 1988, S. 25-26 und 160 (Antwort aus Florenz auf Ludovicos Frage nach geeigneten Malern); Beltrami, Nrn. 36 (Anfrage an Lorenzo hinsichtlich geeigneter Bildhauer; hierzu siehe auch unten die Dokumentation zum Sforza-Monument), 48 (Berufung Francesco di Giorgios), 71 und 74 (Ludovicos Suche nach Perugino). - Vgl. hierzu auch Warnke, S. 91ff. und bes. S. 123.

[22] Vgl. Schofield, Richard, *Gaspare Visconti, mecenate di Bramante*, in: Arte e committenza. Convegno internazionale, Roma 1991 [im Druck].

[23] Vgl. Pedretti, Carlo, *Li Medici mi crearono e destrussono*, in: Achademia Leonardi Vinci, 6, 1993, S. 175-184, der aus dem hier zitierten Ausspruch (Richter, §1368A, Codex Atlanticus, fol. 159r [429r]) auf eine umfassende Protektion Leonardos durch die Medici schließt. - Allerdings vertrat Pedretti 1977, 2, S. 313-314, die gegenteilige und überzeugendere These, daß sich »medici« (im Originaltext klein geschrieben) hier auf Mediziner bezieht!

[24] Pacioli, Luca, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, Venedig 1494, Widmung, S. 1. - Ein früher Ruhm als Maler, wie er häufig angenommen wird - so bei Pedretti, Carlo, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, New York/London 1973, S. 26 - erscheint mir ausgeschlossen. Die von Pedretti angeführte Reimchronik Giovanni Santis (nach 1482 entstanden) nennt (22.69ff.) Leonardo ja nur als einen unter vielen Malern.

[25] Vgl. Seidlitz, 1, S. 133, und Goldthwaite 1980 (wie Anm. 13), S. 33.

[26] Vgl. Codex Atlanticus, fol. 323-v-b [887v], und Kemp 1981, S. 202-208. Siehe auch unten und Anm. 47 und 48.

[27] Vgl. Galluzzi, Paolo, *The Career of a Technologist*, in: Leonardo da Vinci. Engineer and Architect, Ausst.-Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1987, S. 41-130 (mit weiterführenden Literaturangaben).

[28] Vgl. Zubov, V. P., *Leonardo da Vinci*, Cambridge 1968 (zuerst russisch 1962), S. 9-10.

[29] Vgl. Leverotti, Franca, *La crisi finanziaria del ducato di Milano alla fine del Quattrocento*, in: Milano nell'età di Ludovico il Moro. Atti del convegno internazionale 1983, 2 Bde., Mailand 1983, S. 585-632, bes. S. 586-590.

[30] Richter, §1340, Codex Atlanticus, fol. 391r-a [1082r]. - Vgl. Solmi 1923, S. 46-57; Calvi, S. 69-71; Pedretti 1977, 2, S. 295, und Schofield, Richard, *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, in: Achademia Leonardi Vinci, 4, 1991, S. 111-157, der die attraktive Hypothese vertritt (S. 114-115), der Brief sei um 1485/86 entstanden. Ich denke, daß die Hinweise auf die Seekriegführung eher auf das Jahr 1483 verweisen.

[31] Vgl. das Material bei Marani, Pietro C., *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Florenz 1984, und in *Leonardo da Vinci*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London 1989, Nrn. 67-69, 113 und 114.

[32] *I manoscritti e i disegni di Leonardo pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana*, 7 Bde., Rom 1928-1951, 3 (Disegni 3, 1482-1489), Taf. 71-83; Codex Atlanticus, fols. 51r-a, 51v-a, 51v-b, 52r-a, 54v-a [141r, 144r, 145r, 146r, 157r und 1084r] und Turin (Biblioteca Reale), Nr. 15583. Siehe bei Marani 1984 (wie Anm. 31), Abb. 3-8 und Kat.-Nrn. 1-41. Siehe auch Popham, Nrn. 298-311,

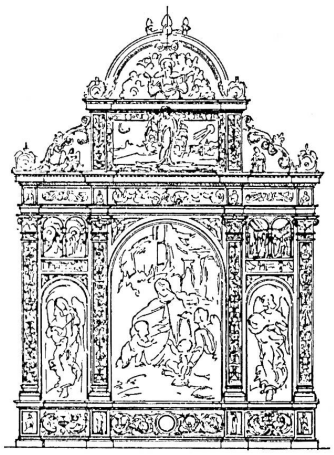

Abb. 6: Hypothetische Rekonstruktion des Altars mit der Felsgrottenmadonna (nach Malaguzzi-Valeri).

Abb. 7: Leonardo, *Felsgrottenmadonna*, 1483-1486, Öl auf Holz, 199 x 122 cm, Paris, Louvre.

Abb. 7 a, b: Ambrogio Preda, Flügel zur Felsgrottenmadonna, London, National Gallery.

über 70% des gesamten Finanzvolumens aus,[29] so daß die Spekulation auf eine Tätigkeit als Ingenieur nahelag. Damit erklärt sich auch das merkwürdige Bewerbungsschreiben an Ludovico il Moro, das Leonardo in Mailand im Rahmen seiner Bemühungen um eine Hofstellung verfaßte. Dort bot sich der Künstler in erster Linie als Militäringenieur, in zweiter Linie als geeigneter Künstler für die Fertigstellung des besagten Reitermonuments und schließlich als guter Maler an.[30] Auffallend ist zudem, daß unter seinen militärtechnischen »Qualifikationen« jene Vorschläge überwogen, die in einem Konflikt mit der Mailand unmittelbar benachbarten Seemacht Venedig hätten angewandt werden können.[31] Hierzu zählen zahlreiche Skizzen zu Befestigungsanlagen und Geräten, die für eine Verwendung in der Seekriegführung geeignet gewesen wären.[32] Daneben finden sich aus dieser Zeit zahlreiche Studien zur militärisch relevanten Vermessungstechnik.[33]

Leonardo hatte sich also aus Florenz als Maler verabschiedet, um sich dann vor allem als Kriegsingenieur zu betätigen. Eine krassere berufliche Umorientierung hätte man sich kaum vorstellen können. Doch falls er durch diesen Umzug auf eine schnelle Anstellung am Hofe Ludovicos und auf gute, regelmäßige Bezahlung gehofft hatte, mußte er sich bei seiner Ankunft in der norditalienischen Stadt enttäuscht sehen. Von den anvisierten kriegstechnischen Engagements für Ludovico ist nichts bekannt geworden,[34] und seinen ersten bedeutenden und auch ausgeführten Auftrag - die *Felsgrottenmadonna* (Abb. 6, 7) - erhielt er nicht vom herzoglichen Hof,[35] sondern von der Bruderschaft der unbefleckten Empfängnis für deren Kapelle in der Franziskanerkirche San Francesco Grande in Mailand. Die Bezahlung für dieses Werk sowie die generellen Bedingungen stellten gegenüber seinem Florentiner Vertrag für die *Anbetung der Könige* eine nur unwesentliche Verbesserung dar, denn die 800 Lire Imperiali sollten abzüglich eines Vorschusses von 100 Lire in Monatsraten von 40 Lire ausgezahlt werden, die Frist für die Fertigstellung betrug lediglich siebeneinhalb Monate, und eine über die festgesetzte Summe hinausgehende eventuelle Zusatzzahlung stand im Ermessen der Besteller.[36] Die Abmachungen sahen zudem ein kooperatives Unternehmen vor, dessen Profit

und Ms. B (Paris, Institut de France), fols. 7r, 11v, 31r-33v, 35v-36r (Bombarden, Kanonen etc.) sowie 5r, 12r, 11v und 55r-60r (Befestigungen). Die Angaben zur Seekriegführung (z.B. fol. 69v der Plan, giftiges Pulver in die feindlichen Galeeren zu katapultieren) lassen an eine Datierung dieses Teils von Ms. B (sonst 1487) auf vor 1484 denken. - Weiteres Material, allerdings undatiert, findet sich bei McCurdy, Edward, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., London 1977 (zuerst 1938), 2, S. 167-201.

[33] Codex Atlanticus, fols. 36v-b, 42r-c, 131r-a, 247r-b, 252v-b, 265r-b, 269v-a, 327r-a, 329r-a, v-a, 16r-d, 346v-b, 363c-d und 148r-v; Ms. B, fols. 52v, 55v-56r, 57v, 58v-59r und 64v-66v; Codex Arundel, 26r (alle von etwa 1487-1490). - Vgl. Carpiceci, Marco, *Leonardo. La misura e il segno*, Rom 1986.

[34] Vgl. Malaguzzi-Valeri, 2, S. 366ff., der auf das Fehlen Leonardos bei den Befestigungsarbeiten des Castello Sforzesco hinweist.

[35] Daneben existiert ein Hinweis auf ein Bild, das Leonardo wohl für den ungarischen König hätte malen sollen, was immerhin auf einen ersten Kontakt zum Mailänder Hof hindeuten könnte (vgl. Beltrami, Nr. 22 [vom 13. April 1485]).

[36] Vgl. Beltrami, Nrn. 23, 24, 120, 122, 192 und 199; Glasser, S. 345-346; Ottino della Chiesa, S. 93-95; Sironi, Grazioso, *Nuovi documenti riguardanti la »Vergine delle Rocce« di Leonardo da Vinci*, Florenz 1981; Gould, Cecil, *The Newly-Discovered Documents Concerning Leonardo's »Virgin of the Rocks« and their Bearing on the Problem of the Two Versions*, in: Artibus et Historiae, 3, 1981, S. 73-76, und *Zenale e Leonardo*, Ausst.-Kat. Museo Poldi Pezzoli, Mailand 1982, S. 67-69. - Die Summe von 800 Lire Imperiali konvertiert Glasser, S. 58-59, in 200 Dukaten. Dies entspricht annähernd dem Umrechnungskurs, der sich aus Bramantes Salär, 5 Dukaten monatlich/270 Lire jährlich, ergibt (vgl. Malaguzzi-Valeri, 2, S. 10) und aus einer Umrechnung Leonardos aus dem Jahre 1508 (Richter, §1350A, Codex Atlanticus, fol. 93r [254r]).

Leonardo sich mit zwei Partnern, Evangelista und Ambrogio Preda, bei dem er wohnte, zu teilen hatte. Die Produktionsgemeinschaft mit den ortsansässigen Malerkollegen stärkte seine Position gegenüber den oft zahlungsunwilligen Auftraggebern,[37] verschaffte ihm einen ersten Auftrag als Maler und versprach auch langfristig nützlich zu sein. Ambrogio Preda wird seit 1482 in den Dokumenten als (Hof-)Maler Ludovico Sforzas genannt, und Leonardo mag sich durch diese Verbindung einen besseren Kontakt zum herzoglichen Hof erhofft haben.[38]

Die *Felsgrottenmadonna* - zumindest in einer ersten Version, die wahrscheinlich mit dem Bild in Paris identisch ist - wurde während der 80er Jahre fertiggestellt, doch die Bezahlungsmodalitäten erwiesen sich als problematisch. Das Honorar scheint sehr spät ausgezahlt worden zu sein, und ein von Leonardo und Ambrogio Preda zwischen 1491 und 1494 begonnener Rechtsstreit um eine mögliche Zusatzbezahlung für das Bild wirft ein bezeichnendes Licht auf Leonardos noch ungesicherte finanzielle Situation und auf die ökonomischen Bedingungen seiner künstlerischen Produktion.[39] Diese Bezahlung war im Vertrag von 1483 zwar ausdrücklich erwähnt, aber ganz in das Ermessen der Auftraggeber und der Arbiter gestellt worden. Offenbar hatten sich die Künstler bei der Preiskalkulation des Werkes verschätzt und versuchten nun, mittels einer neuerlichen Forderung ihren durch zu hohe Materialkosten geschmälerten Verdienst zu vergrößern. Diese zusätzliche Bezahlung hofften sie durch eine zwischen 1491 und 1494 verfaßte Eingabe an Ludovico il Moro erzwingen zu können - zunächst ohne Erfolg. Erst nach einem 25jährigen Rechtsstreit wurde ihnen schließlich (im August 1507 und im Oktober 1508) ein Zusatzhonorar von 200 Lire ausgezahlt. Bemerkenswert an diesem Fall sind nicht nur die Dauer und die geschäftliche Unbarmherzigkeit der Auseinandersetzungen, sondern auch die hartnäckigen und offenbar notwendigen Versuche der Künstler, ihre juristisch nur ungenügend abgesicherten Forderungen (die Zusatzbezahlung war ja vertraglich nur als Möglichkeit, nicht aber als Anspruch festgehalten) mit einem Appell an die herzogliche Gerechtigkeit durchsetzen zu wollen. Nicht unerwähnt lassen sollte man zudem, daß die zahlungsunwillige Bruderschaft sich während des Konflikts auf einen formalrechtlichen Standpunkt zurückzog und keinerlei Versuche unternahm, ihre Position mit Hilfe künstlerischer Argumente zu untermauern. Hierzu hätte sie Gelegenheit gehabt, denn tatsächlich korrespondierte das vollendete Werk nicht mit den im Vertrag festgehaltenen Anforderungen. Das Kleid der Madonna entsprach zwar noch annähernd den vertraglich fixierten Vorschriften, und auch die dort eigens erwähnten Felsformationen sind der Abmachung gemäß sehr differenziert in Öl ausgeführt. Doch reduzierten die Künstler die für die Seitenflügel vorgesehene Zahl der musizierenden Engel von vier auf zwei (Abb. 7a, b); eine wohl über der Mitteltafel vorgesehene Darstellung Gottvaters mit zwei Engeln wurde ganz weggelassen. So unbarmherzig sie heute erscheinen mögen, die Vertragsbedingungen zwischen der Bruderschaft und den Künstlern waren für norditalienische Verhältnisse keineswegs ungünstig. Als Vergleichsbeispiel mag Gaudenzio Ferraris Altarbild für die Collegiata in Arona (Lago Maggiore) von 1510/11 dienen, denn im Vertragstext für dieses Werk, dessen Gesamtstruktur der ursprünglich für die *Felsgrottenmadonna* vorgesehenen Form nahekommt, war die Möglichkeit einer abschließenden Aufstockung der Bezahlung überhaupt nicht vorgesehen.[40]

Frank Zöllner

[37] Vgl. hierzu Malaguzzi-Valeri, 2, S. 363-395, bes. S. 375-376 (über die Entstehung von Produktionsgemeinschaften angesichts der schlechten Zahlungsmoral der Auftraggeber).

[38] Vgl. Seidlitz, 1, S. 137, und Malaguzzi-Valeri, 2, S. 382.

[39] Vgl. Glasser, S. 245-246, und Kemp/Walker, S. 255-256.

[40] Vgl. Panzanelli Clignett, Roberta, *The Arona Altarpiece*, in: Achademia Leonardi Vinci, 6, 1993, S. 154-157.

Der Aufstieg zum Hofkünstler

Die *Felsgrottenmadonna* ist ein widersprüchliches, aber recht gut dokumentiertes Beispiel für die Geschäftsbedingungen, denen die Künstler in Mailand gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts unterlagen. Leonardo scheint sich in diesem Ambiente zunächst schwergetan zu haben,[41] und die erhoffte feste Anstellung am Hofe Ludovicos dürfte sich nur sehr zögerlich ergeben haben. Tatsächlich wurde er in den Rechnungsbüchern erst in den Jahren 1490 bis 1499 als »ingenarius ducalis« geführt.[42] Für die Jahre vor 1490 sind hingegen nur kleinere Tätigkeiten dokumentiert, die der Künstler zwar oft außerhalb des herzoglichen Hofes übernahm, die aber zumindest mittelbar von den Interessen Ludovico Sforzas geleitet waren. So fabrizierte Leonardo zwischen 1487 und Mai 1490 ein Modell für die Vierung des Mailänder Domes und kassierte den Vorschuß für ein weiteres, doch noch bevor er jenes zweite Modell vollenden konnte, forderte Ludovico am 8. Juni 1490 den Seneser Ingenieur Francesco di Giorgio Martini als Gutachter an.[43] Leonardo ließ dem Herrscher zwar noch im selben Monat ausrichten, daß er sich immer zur Verfügung halten würde,[44] doch schließlich wurden seine architektonischen Vorschläge für die Dome in Mailand und Pavia ignoriert. Die Aufträge gingen an ortsansässige Architekten und Ingenieure, die über bessere Geschäftsverbindungen verfügten und praktikablere Vorschläge machten als von auswärts herangezogene Fachleute wie Francesco di Giorgio oder der ebenfalls zugereiste Leonardo. Vor allem die eher metaphorischen Ideen Leonardos[45] hatten gegen die konkreteren und technisch durchdachteren Lösungen der lombardischen Architekten keine Chance.[46]

Eine besser gesicherte und genauer definierte Stellung am Hof dürfte sich erst durch Leonardos Organisation und Ausstattung dortiger Feste (1489-1490) sowie durch seine Arbeiten am *Reiterstandbild Francesco Sforzas* ergeben haben. Die früheste gesicherte Nachricht über den Beginn der Arbeiten an dem niemals vollendeten Monument datiert vom Juli 1489, und sie belegt gleichzeitig eine unmittelbar drohende Weitergabe des wichtigen Auftrages an einen anderen Bildhauer. So jedenfalls muß man wohl den Brief Pietro Alamannos verstehen, der sich im Auftrag Ludovicos bei Lorenzo de' Medici nach geeigneten Künstlern erkundigte, die das Monument beenden könnten, da Leonardo - so der Schreiber - damit nicht recht fertig zu werden scheine.[47] Eine Notiz Leonardos im Manuskript C vom April 1490 dokumentiert jedoch die Wiederaufnahme der Arbeiten am Reiterdenkmal;[48] entweder hatte sich aufgrund der immensen technischen Schwierigkeiten kein anderer Künstler gefunden oder Leonardo war es gelungen, Ludovico von der Machbarkeit seiner Pläne zu überzeugen. Eine andere Bemerkung auf derselben Manuskriptseite (auf der es um die Diebstähle seines Lieblingsschülers Salaì geht) legt die weitergehende Vermutung nahe, daß Leonardo nun in verschiedensten Funktionen bei Hofe beschäftigt war. Im Januar des folgenden Jahres gestaltete er nämlich den Festapparat für die Hochzeit zwischen Ludovicos Tochter, Bianca Maria Sforza, und Galeazzo da Sanseverino,[49] und bereits ein Jahr früher, im Januar 1490, hatte er sich maßgeblich bei der Ausrichtung der »Festa del Paradiso« betätigt, die anläßlich der mehrere Monate zuvor erfolgten Hochzeit Gian Galeazzo Sforzas mit Isabella d'Aragona gefeiert wurde.[50]

[41] Vgl. Malaguzzi-Valeri, 2, S. 376ff.; de Vecchi, Pierluigi, *Committenza e attività artistica alla corte degli Sforza negli ultimi decenni del Quattrocento*, in: Milano nell'età di Ludovico il Moro, 2 Bde., Mailand 1983, 2, S. 503-514, und Osimo, Alba, *Bramante, Leonardo e gli altri*, in: Ludovico il Moro. La sua città e la sua corte (1480-1499), Mailand 1983, S. 85-104. - Siehe auch Hollingsworth, Mary, *Patronage in Renaissance Italy from 1400 to the Early Sixteenth Century*, London 1994, S. 162-180.

[42] Beltrami, Nrn. 50 und 66 (vor 1490 wird Leonardo in den Dokumenten niemals als »ingenarius«, sondern lediglich als »magister florentinus« geführt). Vgl. auch Marani 1984 (wie Anm. 31), S. 12.

[43] Beltrami, Nrn. 25-33 und 46-48. Vgl. Malaguzzi-Valeri, 2, S. 429-434, und Seidlitz, 1, S. 112-122.

[44] Beltrami, Nr. 49.

[45] Richter, §1347A, Codex Atlanticus, fol. 270r [730r].

[46] Vgl. Schofield, Richard, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the »tiburio« of Milan Cathedral*, in: Achademia Leonardi Vinci, 2, 1989, S. 68-100.

[47] Vgl. den Brief Alamannos (Beltrami, Nr. 36) sowie dessen neue Transkription bei Fusco, Laurie/Corti, Gino, *Lorenzo de' Medici on the Sforza Monument*, in: Achademia Leonardi Vinci, 5, 1992, S. 11-32, S. 16. - Ein Brief Piattino Piattis vom August 1489 hinsichtlich der Epigramme, die Leonardo für das Monument erbat, sowie ein Schreiben von Francesco Arrigon mit weiteren Epigrammen vom Februar 1489 oder, eher noch, vom Februar 1490 lassen ebenfalls an einen Arbeitsbeginn im Jahre 1489 denken (Beltrami, Nrn. 37 und 39; Fusco/Corti, ebd., S. 27-29, und Pedretti, Carlo, *»Mirator veterum«*, in: Achademia Leonardi Vinci, 4, 1991, S. 253-254). - Diese Quellen entkräften das Zeugnis Sabba Castigliones von 1559 (Beltrami, Nr. 261), das an einen Beginn der Arbeiten Leonardos im Jahre 1483 denken ließ. Noch 1484 suchte Ludovico einen Künstler für das Monument (vgl. Fusco/Corti, ebd., S. 14). - Zu den Zeichnungen zum Sforza-Monument siehe Pedretti, Carlo/Roberts, Jane (Hrsg.), *Leonardo's Horses. Studies of Horses and Other Animals by Leonardo da Vinci from the Royal Library at Windsor Castle*, Ausst.-Kat. Palazzo Vecchio, Florenz 1984, S. 43-49.

[48] Die Notiz ist abgedruckt bei Beltrami, Nr. 44, und Richter, §720, Manuskript C, fol. 15v.

[49] Richter §1458, Manuskript C, fol. 1v; Brizio, S. 621-622.

[50] Beltrami, Nr. 41. - Vgl. Calvi 1925/1982, S. 81-82; Solmi 1976, S. 407-418; Steinitz, Kate T., *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* (9 Lettura Vinciana, 1969), in: Leonardo da Vinci [...]. Letture Vinciane 1-12, Florenz 1974, S. 249-274, und Kemp 1981, S. 166-169.

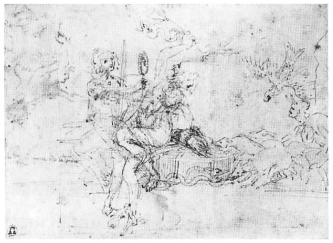

Abb. 8: Leonardo, *Allegorie von Ludovicos Staatsführung*, ca. 1489-1491, Feder auf Papier, 20,5 x 28,5 cm, Oxford, Christ Church.

Abb. 9: Leonardo, *Porträt der Cecilia Galleriani*, ca. 1490, Öl auf Holz, 54,8 x 40,3 cm, Krakau, Czartoryskich Muzeum.

Diese dokumentarisch belegten Aktivitäten lassen also auf ein Arbeitsverhältnis am Mailänder Hof schließen, das zu Beginn der 90er Jahre immer konkretere Gestalt annahm. Wohl im Zusammenhang mit den genannten Festen trat Leonardo nun auch als Gestalter von Allegorien und Impresen auf, mit deren Aussagen sich Ludovico il Moro als Protektor des offiziellen, aber noch minderjährigen Herrschers Gian Galeazzo Sforza aufspielte. Das künstlerische Beiwerk zu den herrschaftlichen Ambitionen Ludovicos lieferte Leonardo, dessen phantastische Visualisierungen der merkwürdigsten und verzwicktesten allegorischen Konzepte geeignet waren, sowohl das jugendliche Gemüt Gian Galeazzos zu bezaubern als auch das Machtkalkül Ludovicos in angenehmer Form auszudrücken.[51] In einer dieser Allegorien (Abb. 8) wurde in der Bildmitte Gian Galeazzo als Hahn dargestellt (in Anspielung auf seinen Namen »Galeazzo«), den Ludovico, in Form der Tugenden Justitia und Prudentia verbildlicht, gegen die von rechts angreifende Meute schützt. In dieser Funktion der poetisch-spielerischen und allegorischen Verpackung von Realpolitik wurde die Kunst Leonardos »hoffähig«. Aufgrund seiner Gestaltung der höfischen Bilderwelt war Leonardo nun auch als Maler wieder gefragt, und das beeindrukkendste Zeugnis dieses zuvor in Festdekorationen und Allegorien erprobten Gestaltungstalents ist das *Porträt der Cecilia Galleriani* (Abb. 9), der Mätresse Ludovicos. Das Bildnis dürfte kurz vor der Hochzeit des Herrschers mit Beatrice d'Este entstanden sein, wohl im Jahr 1490,[52] vielleicht im Sinne einer Erinnerung an die vor- und außerehelichen Freuden der beiden Geliebten.

Für die folgenden Jahre häufen sich die Hinweise auf verschiedenste Tätigkeiten Leonardos für Ludovico il Moro, und auch die zahlreichen »wissenschaftlichen« Studien Leonardos aus dieser Zeit legen den Schluß nahe, daß der Künstler sich als feste Größe am Mailänder Hof etabliert hatte. Neben kleineren Aufträgen[53] ist vor allem das monumentale *Abendmahl* (Abb. 10) zu nennen, mit dem Leonardo seinen Ruhm als Maler begründete. Doch sollte man die periodisch auftretenden Probleme nicht übersehen. Harmlos erscheinen in diesem Zusammenhang noch die Ermahnungen an

[51] Vgl. Solmi 1923, S. 70-71; Popham, S. 112, und Kemp 1981, S. 164.

[52] Krakau, Czartoryskich Muzeum. - Vgl. Shell, Janice/Sironi, Grazioso, *Cecilia Galleriani: Leonardo's Lady with an Ermine*, in: Artibus et Historiae, 13, 1992, S. 47-66.

[53] Zu anderen Aufgaben Leonardos siehe z.B. die überraschend kleinlichen Kostenvoranschläge für Dekorationsmalerei vom Januar und Februar 1494 (Richter, §§1513-1515, Ms. H, fols. 125r, 124v und 129v; vgl. auch Beltrami, Nr. 62, Ms. H, fol. 65v) oder seine Tätigkeit als Baumeister kleinerer Gebäude für Höflinge und Hofbeamte (vgl. Calvi, S. 126-127) und als Wasserbaumeister für die Bäder Isabella d'Aragonas (vgl. Bramley, Serge, *Leonardo da Vinci*, Mailand 1990, S. 243). Weitere Aufträge dieser Größenordnung nennt Müller-Walde, I, S. 96. - Leonardo wurde übrigens nicht zu allen malerischen Arbeiten am Hof herangezogen (Beltrami, Nr. 51, zur Ende 1490 erfolgten Ausmalung der Sala del ballo).

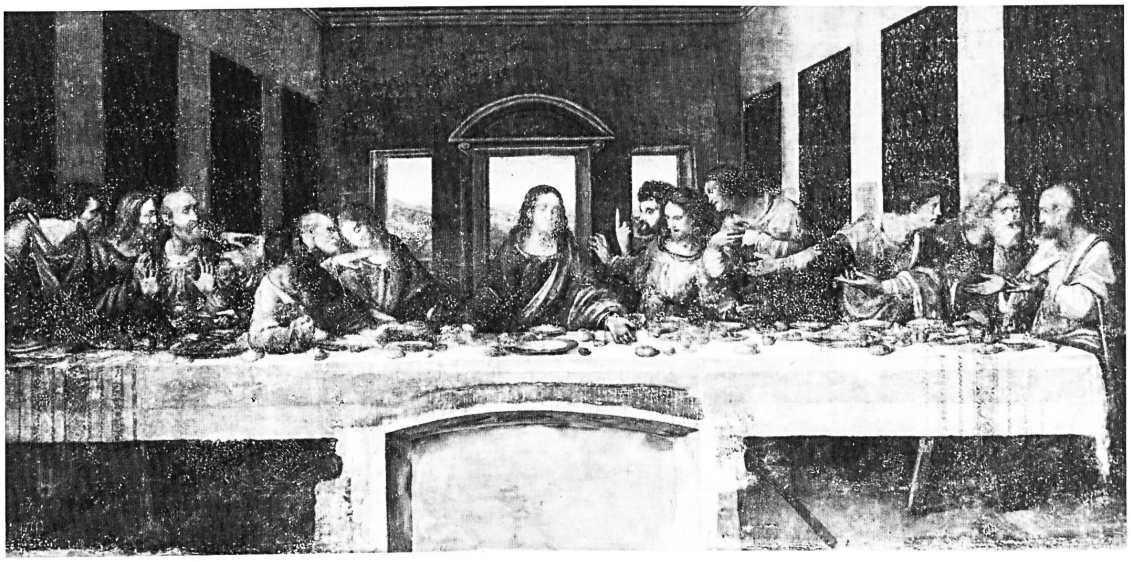

Abb. 10: Leonardo, *Abendmahl*, ca. 1495-1498, Öl und Tempera auf Putz, 460 x 880 cm, Mailand, Santa Maria delle Grazie.

den Maler, er möge das *Abendmahl* zügig vollenden, oder die Angriffe auf dessen künstlerische Gestaltung.[54] Schwerwiegendere Konflikte hingegen muß es bei der Ausmalung der sogenannten »Camerini« gegeben haben, Konflikte, die sogar soweit gingen, daß man für deren Ausführung einen anderen Maler - Pietro Perugino - zu suchen begann.[55] Leonardo nahm also auch in der Mitte der 90er Jahre keine unumstrittene Position als Hofmaler ein. Außerdem scheint er am Hof nicht vollständig mit Arbeit ausgelastet gewesen zu sein, denn er bemühte sich außerhalb Mailands um Aufträge. Wohl anläßlich des endgültigen Scheiterns seiner Pläne für das Reitermonument (die Bronze war Ende 1494 zur Produktion von Kanonen bestimmt worden) bewarb sich Leonardo etwa im Jahr 1495 darum, die Bronzetüren des Piacenzer Doms auszuführen.[56] Zwei Jahre später bemühte er sich um den Auftrag für ein recht konventionelles Altarbild für die Kirche San Francesco in Brescia.[57]

Die Bezahlungsmodalitäten am Mailänder Hof

Große Unklarheit herrscht hinsichtlich der genauen Bezahlung Leonardos während seines ersten Mailänder Aufenthalts. Die Dokumente geben keine zuverlässige Auskunft darüber, zu welchem Zeitpunkt Leonardo eine feste Anstellung innehatte und ob er überhaupt ein regelmäßiges Gehalt bezog. Belegt sind lediglich die Rechte auf Maut- oder Steuereinnahmen, die dem Künstler in den Jahren zwischen 1491 und 1496 übertragen worden waren. Diese Einnahmen scheinen ihn aber keineswegs zufriedengestellt zu haben;[58] sie zeugen zudem davon, daß fürstliche Auftraggeber die bare Bezahlung ihrer Künstler durch solche Übertragungen (die fast immer Schwierigkeiten nach sich zogen) zu vermeiden versuchten. Ein konkreter Hinweis auf ein regelmäßiges und bar ausgezahltes Gehalt findet sich erst in der 1499 entstandenen Widmung zur »Divina proportione« Luca Paciolis. Die Aussage Paciolis, mit dem Leonardo über mehrere Jahre engen Kontakt pflegte, läßt den Schluß zu, daß der Künstler zwischen 1496 und 1499 von Ludovico offiziell ein festes Honorar

[54] Beltrami, Nr. 76. - Visconti, Gaspare, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, hrsg. v. P. Bongrani, Mailand 1979. Zur Polemik Viscontis gegen das *Abendmahl* siehe Zöllner, Frank, *»Ogni pittore dipinge sè«. Leonardo on »automimesis«*, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, hrsg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137-160.

[55] Beltrami, Nrn. 70, 71 und 80 (Probleme bei der Ausmalung der »Camerini« und Suche nach Perugino); Richter, §1345, Codex Atlanticus, fol. 335v [914r] von ca. 1495/96 mit Leonardos Erinnerung, die »Camerini« ausmalen zu wollen.

[56] Richter, §1346, Codex Atlanticus, fol. 323r [886r].

[57] Vgl. Möller, Emil, *Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildes für San Francesco in Brescia (1497)*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 35, 1912, S. 241-261 (vgl. Richter, §679, d. i. Manuskript I,2, fol. 107r).

[58] Codex Atlanticus, fol. 328; vgl. Müller-Walde, I, S. 109.

bezog oder hätte beziehen sollen.[59] Doch in einem umständlichen Briefentwurf von etwa 1495 beklagte sich Leonardo über das Ausbleiben eben dieser Entlohnung: Für einen Zeitraum von 36 Monaten - so der Künstler - habe er lediglich 50 Dukaten bezogen, und es sei kaum möglich gewesen, von diesem Geld sechs Leute zu unterhalten. Sein Gehalt - »il salario« - für zwei Jahre stehe noch aus, und das Geld für die Entlohnung teurer Fachkräfte habe er selbst vorstrecken müssen. In einem anderen Briefentwurf ist schließlich von einem nicht gezahlten Honorar - »premio del mio servizio« - die Rede.[60] Allem Anschein nach wurden in diesem Zeitraum - also ungefähr in den Jahren 1494-1496 - Einzelhonorare und Jahresgehalt für den Künstler und seine Werkstatt[61] weder regelmäßig noch vollständig ausgezahlt. Unklar muß zunächst bleiben, ob die offenbar schlechte Zahlungsmoral des Herzogs ein Dauerzustand war; in dem genannten Zeitraum jedenfalls dürfte sich der Konflikt, den Leonardo mit unterwürfigen Formulierungen in seinem Brief zu entschärfen versuchte, auf einem Höhepunkt befunden haben.

Am Mailänder Hof scheint es zu jener Zeit permanente Probleme bei der Bezahlung von Künstlern und Literaten gegeben zu haben. Bramante (mit einem Jahresgehalt von 270 Lire) und Gaspare Visconti bemängelten häufig die unzureichenden Honorarleistungen;[62] das ständig wachsende Haushaltsdefizit der Sforza und Ludovicos schlechte Zahlungsmoral - besonders gegenüber ineffizient arbeitenden Künstlern - waren auch anderweitig bekannt.[63] Schließlich gestand sogar Ludovico selbst ein, daß er Leonardo nicht seinen Verdiensten gemäß bezahlt habe und ihn in Zukunft besser zu entlohnen gedenke.[64] Daher schenkte er dem Florentiner Künstler im Frühjahr 1499 einen Weingarten vor den Toren Mailands, auf den Leonardo schon seit 1497 spekuliert hatte und dessen Wert er mit der stolzen Summe von 1931 Dukaten kalkulierte.[65] Doch beendete rund ein halbes Jahr später der Einmarsch der Franzosen in Mailand Leonardos Arbeitsverhältnis am Hofe Ludovicos. Damit verlor Leonardo seinen Gönner und zunächst auch seinen Weingarten. Als er einige Jahre danach das Eigentumsrecht an seinem Grundbesitz wiedererlangte, hatte das Gelände erheblich an Wert verloren, und nach seinem Tod (die Immobilie war inzwischen in den Besitz seines Lieblingsschülers Salaì gelangt) wurde die Hälfte des Areals trotz einer inzwischen erfolgten Bebauung auf nur 1100 Lire Imperiali geschätzt.[66] Die Entlohnung durch fürstliche Geschenke, mit denen Ludovico einen direkten Abfluß von Bargeld vermied, konnte also für den Künstler in einem günstigen Fall eine sehr großzügige Bezahlung bedeuten, im ungünstigen Falle (etwa bei politischer Instabilität) aber auch einen herben Verlust.

Aufgrund anderer Indizien lassen sich die Einkommensverhältnisse des Hofkünstlers zumindest teilweise rekonstruieren. Zunächst haben natürlich die oft übertriebenen und in einigen Fällen auch später entstandenen literarischen Zeugnisse das Bild eines großzügig entlohnten Künstlers vermittelt. Die oft zitierten Angaben Matteo Bandellos über die enorme Höhe der jährlichen Bezahlung scheinen völlig aus der Luft gegriffen, denn sie stehen in keinem realistischen Verhältnis zu den dokumentarisch nachgewiesenen Zahlungen, zu den tatsächlich vergebenen Aufträgen[67] und zu Leonardos bereits zitierten Klagen.[68] Einige verstreute Belege geben Aufschluß über die ungefähren Vermögensverhältnisse und tatsächlichen Verdienstmöglichkeiten Leonardos während seines ersten Aufenthalts in Mailand. Die früheste dokumentierte

[59] Die beiden Männer hätten in Mailand »ali stipendii dello Excellentissimo Duca« gelebt (vgl. Luca Pacioli, *Divina proportione*, ca. 1499 [Beltrami, Nr. 97]). - Pacioli wurde vom Herzog tatsächlich mit 310 Lire Jahresgehalt zum Professor in Pavia gemacht (Seidlitz, I, S. 248).

[60] Richter, §§1344-1345, Codex Atlanticus, fols. 315v-b und 335v-a [867r und 914r]; Brizio, S. 638-639; Pedretti 1977, 2, S. 296-297.

[61] Zu Leonardos Werkstatt (Haushalt) und deren Ausgaben vgl. Richter, §§1458-1462, 1466 und 1468, und Brizio, S. 622-624. - Die genannten Fachkräfte waren wohl Spezialisten für den Guß des Reitermonuments.

[62] Vgl. Malaguzzi-Valeri, 2, S. 9-10 und 231-232, und Eugène Müntz, *Leonardo da Vinci*, 2 Bde., New York 1898, I, S. 123 und 139, der diese Klagen nicht ernst nimmt, aber ihre Quellen angibt.

[63] Vgl. Leverotti 1983 (wie Anm. 29) und de Vecchi 1983 (wie Anm. 41).

[64] Beltrami, Nr. 95; Seidlitz, I, S. 285-286.

[65] Calvi, S. 122-125 (d.i. Manuskript I, fol 51r).

[66] Vgl. Biscaro, Gerolamo, *La vigna di Leonardo da Vinci fuori di Porta Vercellina*, in: Archivio storico lombardo, 36, 1909, S. 363ff., und Shell, Janice/Sironi, Grazioso, *Salai and Leonardo's Legacy*, in: The Burlington Magazine, 133, 1991, S. 95-108, S. 95-96 und Appendix I (zum Zeitpunkt der Schätzung, 1524, entsprachen 1100 Lire Imperiali etwas mehr als 200 Scudi in Goldwährung; das gesamte, bebaute Grundstück hätte also einen Wert von gut 400 Scudi gehabt).

[67] Vgl. Beltrami, Nr. 79 (d.i. Mattea Bandello, *Le Novelle*, Nr. 58). Bandellos Angabe über eine »pensione« von jährlich 2000 Dukaten hätte der Apanage der Brüder Galeazzo Maria Sforzas entsprochen (Seidlitz, I, S. 142). Bramante erhielt 5 Dukaten monatlich, der Architekt Lazzaro Palazzi 50 Lire Imperiali jährlich (Malaguzzi-Valeri, 2, S. 10), der angesehene Musiker Franchino Gafurio ebenfalls 5 Dukaten monatlich und der Mathematiker Luca Pacioli 310 Lire jährlich (Seidlitz, I, S. 248). - Realistischer erscheint Gaspare Bugattis 1570 publizierte Angabe, daß Leonardo ein Gehalt (wohl ein Grundgehalt) von jährlich 50 Dukaten bezog (Beltrami, Nr. 262), was auch einer bei Leonardo selbst genannten Summe nahekommt (Richter, §1344). - Zur Höhe von Künstlergehältern siehe Warnke, S. 159-204, bes. S. 177 und 203 (siehe auch unten).

[68] Richter, §1555A, Codex Atlanticus, fol. 71r.

Abb. 11: Leonardo, *Burlington House Cartoon*, 1499, Kreide auf Papier, 141,5 x 104 cm, London, National Gallery.

Zahlung der Mailänder Zeit betrug rund 103 Lire und erfolgte 1489 oder 1490 durch den Hofbeamten Marchesino Stanga.[69] Man darf hierin wohl eine Entlohnung für die Bemühungen Leonardos um das Sforza-Monument sehen, denn zu jener Zeit war der Künstler an keinem anderen Projekt tätig, das ein entsprechendes Honorar gerechtfertigt hätte. Im Juli 1492, in den ersten Jahren in Mailand und nach seiner wohl um 1489 erfolgten mutmaßlichen Anstellung am Hof, hatte der Künstler 811 Lire zurückgelegt, davon über die Hälfte in Goldwährung.[70] Nur wenig später, ungefähr im Jahre 1493, belief sich sein Vermögen bereits auf 1200 Lire, so daß für den Zeitraum von etwa einem Jahr[71] ein Zuwachs von 389 Lire anzunehmen ist. Dieser Betrag war etwa das Sechsfache des jährlichen Kostgeldes für einen Lehrling in Leonardos Werkstatt.[72] Für die Verbesserung von Leonardos Einkommensverhältnissen ab den frühen 90er Jahren spricht schließlich auch die im Jahre 1499 erfolgte Überweisung von 600 Dukaten nach Florenz,[73] d.h. des Gegenwertes von zwei großen Altarbildern oder von zwei Jahresgehältern eines höheren Beamten.[74] Die bis 1495 anhaltenden Klagen Leonardos über schlechte Bezahlung und seine penible Haushaltsführung[75] belegen allerdings, wie er trotz seiner Hofstellung mühsam um seinen Verdienst kämpfen mußte.

Leonardos Rückkehr in das republikanische Florenz

Mit der Vertreibung der Sforza verlor Leonardo seinen bis dahin wichtigsten und mächtigsten Auftraggeber, doch schon in Mailand bereitete er seinen Neubeginn in Florenz vor. Er wartete die Einnahme der lombardischen Hauptstadt durch die Franzosen (6. Oktober 1499) ruhig ab, denn im Gegensatz zu seinem Freund Giacomo Andrea di Ferrara, der aufgrund seiner Treue zu den Sforza hingerichtet wurde, hatte er keine Feindseligkeiten von französischer Seite zu befürchten.[76] Vielmehr begeisterte sich - so jedenfalls berichtet etwa fünfundzwanzig Jahre später Paolo Giovio - Louis XII. für das nur wenige Jahre zuvor fertiggestellte *Abendmahl* in Santa Maria delle Grazie;[77] die Begeisterung des französischen Königs muß es Leonardo erleichtert haben, sich umgehend mit den neuen Herren zu arrangieren. In der Tat resultierten sogar die wichtigsten Kontakte für seine weitere Karriere unmittelbar aus dem Sturz der Sforza in Mailand. Hier traf er nicht nur den französischen König, sondern in dessen Gefolge auch seine Auftraggeber der nächsten Jahre, nämlich Cesare Borgia, Florimon Robertet und Charles d'Ambois.[78] Außerdem erhielt er noch vor der Abreise aus Mailand vom König selbst den Auftrag für jenes Gemälde der *Heiligen Anna*, dessen ersten Entwurf wir wohl im *Burlington House Cartoon* zu sehen haben (Abb. 11).[79] Offenbar hatte Leonardo inzwischen gelernt, daß persönliche Verbindungen zu den Mächtigen der Welt (selbst wenn es sich, wie im Falle Cesare Borgias, um ruchlose Gestalten handelte) für sein weiteres berufliches Fortkommen unerläßlich waren.

Nach kurzen Aufenthalten in Venedig und Mantua traf Leonardo schließlich im Frühjahr 1500 in seiner Vaterstadt ein, um dort zunächst unabhängig von seinen neuen Kontakten mit dem französischen Königshof den Auftrag für das Hochaltarbild der SS. Annunziata zu übernehmen. Gleichzeitig arbeitete er allerdings an der kleinformatigen *Madonna mit der Spindel* für Florimon Robertet, den Schatzmeister des französischen Königs (ganz so, als ob er die Verbindungen zum französischen Hof nicht abreißen lassen wollte[80]). Das Altarbild für die SS. Annunziata hätte eigentlich

[69] Richter, §1509, Manuskript B, fol. 4r. - Zur Datierung auf 1489 bis 1490 siehe Pedretti 1977, 2, S. 375.
[70] Richter, §1510, Manuskript A, fol. 114v, datiert 10. Juli 1492, in der korrekten Lesart bei Brizio, S. 623. - Vgl. auch Seidlitz, 1, S. 282-286, und Pedretti 1977, 2, S. 375.
[71] Richter, §1511, Manuskript Forster 3, fol. 45v, nicht von Leonardo selbst datiert, aber ungefähr auf das Jahr 1493 datierbar. - Vgl. Pedretti 1977, 2, S. 375.
[72] Das monatliche Kostgeld betrug 5 Lire; vgl. Richter, §1461, Manuskript H,I, fol. 41r.
[73] Beltrami, Nrn. 98 und 101.
[74] Zu Preisen für Altarbilder siehe Lehmkuhl-Lerner 1936, zu Beamtenlöhnen Brucker 1990, S. 42, Goldthwaite 1980, S. 349 (alle wie Anm. 13), und die Angaben in Anm. 67.
[75] Vgl. Richter, §§1525-1545.
[76] Vgl. Müller-Walde, 3, S. 244.
[77] Giovio, Paolo, *Leonardi Vincii vita*, zitiert bei Richter, 1, S. 2, und Beltrami, Nr. 258. - Zur Datierung der Nachrichten Giovios auf die Zeit zwischen 1523 und 1527 vgl. Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci inedito*, Florenz 1968, S. 68-69.
[78] Vgl. Bramley 1990 (wie Anm. 53), S. 243-245.
[79] Vgl. Wasserman, Jack, *The Dating and Patronage of Leonardo's Burlington House Cartoon*, in: The Art Bulletin, 53, 1971, S. 312-325; Marani 1989, S. 103-104, und Nathan, Johannes, *Some Drawing Practices of Leonardo da Vinci: New Light on the »Saint Anne«*, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 36, 1992, S. 85-102 (mit den neuesten Literaturangaben).
[80] Beltrami, Nr. 108. - Vgl. *Leonardo dopo Milano. La Madonna dei Fusi (1501)*, hrsg. v. Alessandro Vezzosi, Florenz 1982, und *Leonardo da Vinci: The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, hrsg. v. Martin Kemp, London 1992.

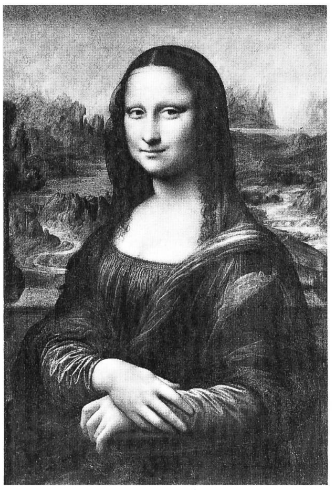

Abb. 12: Leonardo, *Porträt der Lisa del Giocondo*, 1503-1506, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Paris, Louvre.

Abb. 13: Leonardo, *Anna Selbdritt*, ca. 1502-1516 (?), Öl auf Holz, 168 x 130 cm, Paris, Louvre.

Filippino Lippi malen sollen[81] und wurde später von Perugino in Form eines Polyptychons vollendet. Dieses monumentale Werk war das seinerzeit größte Altarbild in Florenz, bestehend aus zwei riesigen zentralen Tafeln mit der Kreuzabnahme Christi (Vorderseite) und der Himmelfahrt Mariae (Rückseite) sowie aus kleineren Bildern, die den Hauptteil flankierten. Es ist bis heute ungeklärt, ob die von Vasari beschriebene Version eines Bildes mit der *Heiligen Anna*, die vom Aufbau her dem Tafelbild Leonardos im Louvre entspricht (Abb. 13), tatsächlich für den besagten Altar der SS. Annunziata bestimmt war oder ob Leonardo für diese Kirche ein anderes Werk geplant hatte. Zumindest muß der Künstler umfangreiche Verpflichtungen übernommen und schließlich den Entwurf für die Altarrahmung geliefert haben, die dann von Baccio d'Agnolo ausgeführt und vergoldet wurde.[82] Hierfür spricht jedenfalls Vasaris Angabe, daß Leonardo bei den Servitenmönchen der SS. Annunziata untergebracht und großzügig bewirtet worden sei,[83] denn eine solche Unterbringung und Bewirtung ist letztlich nur als Teil einer Entlohnung für eine dort geleistete oder zu leistende Arbeit zu denken.[84] Die Vermittlung dieses Auftrages dürfte erneut mit Hilfe von Leonardos Vater zustande gekommen sein, der gelegentlich als Geschäftsführer des Klosters der SS. Annunziata fungiert hatte.[85]

Ähnliche Verbindungen standen wohl auch am Anfang des 1503 erfolgten Auftrages für das sagenumwobene *Porträt der Lisa del Giocondo* (Abb. 12). Lisas Ehemann, Francesco del Giocondo, hatte enge Verbindungen zur SS. Annunziata, und die

Frank Zöllner

[81] Vasari/Milanesi, 4, S. 38-39. Vgl. auch Müntz 1898 (wie Anm. 62), 2, S. 122-125.

[82] Vasari/Milanesi, 5, S. 363. Vgl. Pedretti, Carlo, *Leonardo Architekt*, Stuttgart/Zürich 1980, S. 137-147; Leonardo dopo Milano (wie Anm. 80), Abb. 39-42. - Siehe auch den Quellentext zum Auftrag für den Rahmen bei Bombe, Walter, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin 1912, S. 366-367. - Am Beginn der Arbeiten für dieses Altarbild stand möglicherweise ein »joint-venture« Filippinos, Leonardos und Baccio d'Agnolos.

[83] Vgl. Vasari/Milanesi, 4, S. 38, und Kemp, 1981, S. 220-227.

[84] Zu dieser auch bei bekannten Künstlern geübten Praxis vgl. Wackernagel, S. 344.

[85] Seidlitz, I, S. 10.

[86] Vgl. Zöllner, Frank, *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, in: Gazette des Beaux-Arts, 121, 1993, S. 115-138.

[87] Auf der Rückseite der in den Uffizien befindlichen Federskizze mit einer Landschaft von 1473 befindet sich der Vermerk »zoanjocondo d'ant[onio] sono chontento« (vgl. Seidlitz, I, S. 38). Mit »zoan« könnte Giovanni oder Giovangualberto gemeint gewesen sein, ein Sohn oder Bruder Antonio di Zanobi del Giocondos, der Vorstand jenes Haushalts, in dem Francesco del Giocondo zusammen mit seinem Vater lebte (vgl. Florenz, Archivio di stato, Catasto 1015, 1480, S. Giovanni, Leon d'oro, 9r-12v, und ebd., Carte Sebregondi, fasc. Nr. 2608). - Eine alternative Transkription, die meiner Auslegung widerspricht, findet sich bei dalli Regoli/Pedretti 1985 (wie Anm. 5), S. 47: »Io Morando d'Antonio sono chontento«.

Abb. 14:. Anonym, nach einer Kopie des 16. Jahrhunderts von Leonardos *Anghiarischlacht*, Bleistift- und Federzeichnung, 43,5 x 56,5 cm, Den Haag, Königliche Sammlung (Koninklijk Huisarchief).

Grablege der Familie befand sich bis zum 17. Jahrhundert in deren Tribuna. Leonardo könnte hier also mit Francesco del Giocondo zusammengetroffen sein.[86] Aber auch direkte freundschaftliche Verbindungen der Familien Leonardos und Francesco del Giocondos mögen eine Rolle gespielt haben. Möglicherweise pflegte Leonardo nämlich bereits seit frühester Jugend Kontakt zu den Giocondo;[87] zudem hatten Leonardos Vater und Francesco del Giocondo in Filippo di Neri Rinuccini einen gemeinsamen Bekannten.[88] Als Francesco del Giocondo bei Leonardo das Porträt seiner Frau Lisa bestellte, verhandelte er also nicht mit einem ihm unbekannten Maler, sondern mit einem Mann aus seinem unmittelbaren Bekanntenkreis.

Mit Hilfe der genannten Kontakte und Aufträge hatte sich Leonardo in Florenz schließlich als Maler etabliert. Vor allem das mit starken republikanischen Assoziationen besetzte Thema der Heiligen Anna Selbdritt[89] und der Ruhm, den er sich inzwischen als Maler des *Abendmahls* erworben hatte, dürften ihn zu einem der favorisierten Kandidaten für das im Herbst 1503 bestellte Wandbild der *Anghiarischlacht* gemacht haben (vgl. Abb. 14). Die vertraglich fixierten Bedingungen für das im Frühjahr 1504 begonnene Wandbild sahen ein kleines Vorschußhonorar und dann eine in Monatsraten gestaffelte Bezahlung vor, die auch mit einiger Regelmäßigkeit erfolgte.[90] Bei Überschreiten der festgesetzten Lieferfrist für den Karton - so die weiteren Bedingungen - hätte Leonardo das »copyright« an seiner Komposition verloren, die bereits vorliegenden Entwürfe abgeben und das bis dahin gezahlte

[88] Filippo war im April 1506 Vertrauensmann bei der Festsetzung der Erbfolge nach dem Tod von Leonardos Vater (Beltrami, Nr. 172); Francesco del Giocondo war am 8. Januar 1505 Taufpate für Filippos Sohn Alamanno (vgl. Aizzi, G. [Hrsg.], *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506*, Florenz 1840, S. 256-263, S. 260).

[89] Vgl. Kemp, 1981, S. 220-227, und Hartt, Frederik, *Leonardo and the Second Florentine Republic*, in: Journal of the Walters Art Gallery, 41, 1983, S. 95-116.

[90] Beltrami, Nrn. 130, 137, 140, 145, 160, 165 und 166. - Zu den politischen Aspekten des Bildes siehe Hartt 1983 (wie Anm. 89), und Rubinstein, Nicolai, *Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence*, in: Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz, hrsg. von R. Kecks, Berlin 1991, S. 275-285. - Eine Zusammenfassung der neueren Forschung findet sich in *Leonardo & Venezia*, Ausst.-Kat. Palazzo Grassi, Venedig 1992, S. 256-278, und bei Farago, Claire J., *Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange between Theory and Practice*, in: The Art Bulletin, 76, 1994, S. 301-330.

Honorar vollständig zurückerstatten müssen. Zusätzlich räumten die Auftraggeber - in einem bemerkenswerten Akt der Modifizierung der ursprünglichen Vertragsbedingungen - dem Künstler die Möglichkeit ein, das Gemälde selbst dann zu beginnen, wenn der Karton zur festgesetzten Frist noch nicht fertig wäre. Allem Anschein nach wollte man auf jeden Fall sicherstellen, daß der für seine extrem langsame Maltechnik bekannte Künstler[91] überhaupt irgend etwas fertigstellte, etwa einen Karton, den dann ein anderer Maler auf die Wand hätte übertragen können.

Aufgrund technischer Schwierigkeiten, die Leonardo durch seine Experimente mit einer subtilen, aber noch unausgereiften Maltechnik heraufbeschworen hatte, blieb diese Arbeit nach zwei Jahren ebenfalls unvollendet.[92] Doch auch Kontroversen mit den Auftraggebern und Probleme mit dem Honorar scheint es gegeben zu haben, denn offenbar empörte sich der damals teilweise von seinen Ersparnissen lebende Künstler über die Auszahlung seiner Entlohnung, die nicht - wie abgemacht - in solider Goldwährung, sondern in Kleingeld (»quattrini«) erfolgte.[93] Interessant werden diese Zwistigkeiten im direkten Vergleich mit ähnlichen Problemen am Mailänder Hof, denn dort mußte Leonardo noch mit unterwürfigen Formulierungen um finanzielle Zuwendungen bitten, während er bei den Auseinandersetzungen mit der Signoria von Florenz seinen Ärger offener formulieren konnte. Die größere Kühnheit gegenüber seinem Auftraggeber hing aber auch mit seiner inzwischen verbesserten Position zusammen. Tatsächlich ergab sich ja bald die Gelegenheit, für einige Zeit in gut bezahlte französische Dienste zu treten.[94]

Leonardo als »Pensionär« des französischen Königs

Leonardo kehrte 1506 und erneut 1508 nach Mailand zurück, wo er in die Dienste des französischen Königs und in die Obhut seines Gönners Charles d'Ambois trat. Aus dieser Zeit existiert ein Nachweis über ein gutes, tatsächlich ausgezahltes Jahresgehalt für Leonardo, das noch dazu über der damals üblichen Entlohnung für Künstler lag. Zwischen Juli 1508 und April 1509 wurden ihm tatsächlich rund 180 Gulden überwiesen,[95] aber auch um diese Zahlungen hatte er, wie aus zwei Briefentwürfen vom Frühjahr 1508 hervorgeht, bangen müssen. Aus derselben Periode stammen langwierige Streitigkeiten um die Einnahmen aus einem Wasserrecht, das ihm Louis XII., der König von Frankreich, als Honorar für bereits geleistete Dienste geschenkt hatte.[96] Diese Auseinandersetzungen, die sich in den unterwürfigsten Briefen an den Herrscher manifestieren, belegen erneut die Problematik fürstlicher Geschenke sowie die Schwierigkeiten, auf die Leonardo beim Eintreiben seiner Entlohnung traf. Allerdings verdeutlichen die genannten Briefe und Dokumente auch, daß Leonardo aufgrund seiner Kontakte zu den Franzosen an seine bis dahin zahlungskräftigsten Auftraggeber geraten war und trotz kleinerer Probleme mit deren Zahlungsmodalitäten nun erheblich besser dastand als noch unter dem Regiment der Sforza.

Mit dem Tod Charles d'Ambois' (10. März 1511) und der Vertreibung der Franzosen aus Oberitalien (Ende 1512) verlor Leonardo erneut seine Gönner. Im September 1513 zog er daher im Gefolge seines neuen Mäzens Giuliano de' Medici an den päpstlichen Hof nach Rom. In den pontinischen Sümpfen versuchte er sich im Auftrag Giulianos als Wasserbauingenieur, doch in Rom selbst[97] scheint er abgesehen von zwei kleineren

Frank Zöllner

[91] Beltrami, Nrn. 106-108, 143 und 180.

[92] Beltrami, Nrn. 254 (Anonimo Gaddiano, in der Ausgabe von Frey 1892 [wie Anm. 19], S. 112 und 114) und 260 (Vasari, in der Ausgabe von Poggi, S. 37).

[93] Beltrami, Nrn. 260 (Vasari, bei Poggi, S. 37), 153 und 167, Codex Atlanticus, fol. 77r-b [211r]. - Vgl. hierzu Herzfeld, Marie, *Leonardo da Vinci und sein Reiterkampf*, in: Kritische Berichte, 7, 1938, S. 33-65.

[94] Beltrami, Nrn. 177-179, 181 und 183-186.

[95] Vgl. Richter, §1529, Codex Atlanticus, fol. 192r [122r], über die zwischen Juli 1508 und April 1509 erfolgte Entlohnung, sowie §1528, Manuskript F (Einbandblatt), über den peniblen Eintrag hinsichtlich der ersten Verwendung des Geldes. - Zur Datierung und weiteren Diskussion siehe auch Calvi, S. 165, und Pedretti 1993 (wie Anm. 23).

[96] Richter, §§1349-1350, Codex Atlanticus, fols. 317r und 364v [872r und 1016v]. - Zu der von Leonardo ersehnten Bezahlung und den Streitigkeiten um die Einnahmen aus den als Bezahlung übereigneten Wasserrechten (84 Dukaten jährlich; Richter, §1350A, Codex Atlanticus, fol. 93r [254r]) in Mailand vgl. Seidlitz, 2, S. 116-119. - Siehe auch Calvi, S. 118-119, 174-175 und 194-195, über »beneficii« wie Zolleinnahmen, mit denen der französische König und Charles d'Ambois den Künstler entlohnten.

Bildern für Baldassare Turini, den Zahlmeister des Papstes, keine nennenswerten Werke vollendet zu haben;[98] auch die Bezahlung Leonardos in diesen Jahren muß schlechter gewesen sein als zur Zeit seiner Tätigkeiten für die Franzosen in Mailand.[99] Während die »Malerfürsten« Michelangelo und Raffael im Rom Leos X., das seit einigen Jahren wieder das Kunstzentrum Italiens war, reüssierten, wissen wir von Leonardo, daß er kleinliche Auseinandersetzungen mit deutschen Handwerkern und den Wachsoldaten des Vatikan zu führen hatte.[100] Um so willkommener mußte ihm 1516 die Möglichkeit erscheinen, an den französischen Hof zu gehen, wo er (wie schon während seiner Tätigkeit für die Franzosen in Mailand) als »paintre du Roy« ein vergleichsweise hohes, dokumentiertes Jahresgehalt von 1000 »écus de soleil« bezog und 1519 im Beisein des Königs starb.[101]

[97] Vgl. Solmi, Edmondo, *Leonardo da Vinci e i lavori di prosciugamenti delle paludi pontine ai tempi di Leone X*, in: Solmi 1976, S. 573-608. - Strittig ist, ob er in Rom auch noch Pferdeställe für Giuliano de' Medici erbaute oder aber in Florenz (vgl. Codex Atlanticus, fol. 96v-a [264v] [Solmi 1976, S. 590; Richter, 61353A, und Pedretti 1977, 2, S. 307]). Deren Größe spricht eher für Rom.

[98] Poggi, S. 42.

[99] Eine wohl monatliche »provisione« von 33 Golddukaten ist für diese Zeit einmal nachgewiesen (vgl. Beltrami, Nr. 224, und Richter, §1353, Codex Atlanticus, fol. 182v-c [500r]).

[100] Vgl. Richter, §§1351-1353A, Codex Atlanticus, fols. 247v, 283r, 182v und 92r, und Pedretti 1977, 2, S. 303-307. - Zu Michelangelo siehe Wallace, William E., *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge (Mass.) 1994, und eine noch unveröffentlichte Studie von Rob Hatfield, die Aufschluß über Michelangelos Vermögensverhältnisse gibt (Vortrag, Florenz, Villa I Tatti, 29. März 1994). - Zum Vergleich siehe auch das beachtliche Vermögen von Leonardos Vater (Seidlitz, 2, S. 108 und 292).

[101] Das entspricht wohl den von Cellini genannten 700 Dukaten (Beltrami, Nr. 234). Zudem erhielten Francesco Melzi und Giacomo Salai, die Lieblingsschüler Leonardos, 400 und 100 »écus« jährlich (ebd., Nr. 241). Zum Vergleich: Der Maler Jean Perreal bezog nur 240 »écus« jährlich (Seidlitz, 2, S. 182). - Zu Leonardos Tod siehe Poggi, S. 43.

Mehrfach zitierte Literatur

Beltrami
Beltrami, Luca, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919.

Brizio
Brizio, Anna Maria, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Turin 1952 (Reprint 1980).

Calvi
Calvi, G., *I Manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna 1925 (Reprint, Busto Arsizio 1982).

Glasser
Glasser, Hannelore, *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, Ann Arbor 1968.

Kemp 1981
Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981.

Kemp/Walker
Kemp, Martin/Walker, Margaret (Hrsg.), *Leonardo on Painting*, New Haven/London 1989.

Malaguzzi-Valeri
Malaguzzi-Valeri, Francesco, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 Bde., Mailand 1915-1923.

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

Müller-Walde
Müller-Walde, Paul, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 18, 1897, S. 92-169 [I-II]; 19, 1898, S. 225-266 [III-IV]; 20, 1899, S. 54-116 [V-VII].

Ottino della Chiesa
Ottino della Chiesa, Angela, *Das gemalte Gesamtwerk von Leonardo da Vinci*, Luzern etc. 1967.

Pedretti 1977
Pedretti, Carlo, *The Literary Works of Leonardo da Vinci edited by Jean Paul Richter. A Commentary*, 2 Bde., Oxford 1977.

Poggi
Poggi, Giovanni (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata*, Florenz 1919.

Popham
Popham, A. E., *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1952 (zuerst 1946).

Richter
Richter, Jean Paul, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., 3. Aufl. Oxford 1970 (zuerst 1883).

Seidlitz
Seidlitz, Woldemar von, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, 2 Bde., Berlin 1909.

Solmi 1923
Solmi, Edmondo, *Leonardo (1452-1519)*, Florenz 1923 (zuerst 1900).

Solmi 1976
Solmi, Edmondo, *Scritti vinciani*, Florenz 1976 (d.i. Reprint von ders., *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Turin 1908).

Vasari/Milanesi
Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, hrsg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906.

Wackernagel
Wackernagel, Martin, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton 1981 (dt. Ausgabe 1938).

Warnke
Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.