



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

4. Die Schlacht von Anghiari

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

schon das Schäfchen. Raffael ist nie ein Tiermaler geworden, während Lionardo alles kann, was er angreift. (In glücklicherer Weise nimmt später die Madonna Alba in der Kopfwendung das Motiv dieser Maria aus dem Annabilde Lionardos auf.) Ein stärkerer als Raffael aber trat damals gegen Lionardo in die Schranken: Michelangelo. Wir haben davon später zu reden.

Von den Gräsern und Blumen und kleinen Wasserspiegeln der »Madonna in der Felsgrotte« sieht man nichts mehr hier. Die Figuren sind alles. Sie sind lebensgross. Was für den Eindruck aber bedeutender ist, als der absolute Masstab, ist ihr Verhältnis zum Raum. Sie füllen die Fläche viel mächtiger als früher, oder anders ausgedrückt: die Fläche ist hier kleiner im Verhältnis zur Füllung. Es ist die Grössenrelation, die für das Cinquecento typisch wird.¹⁾

4. Die Schlacht von Anghiari.

Von dem Schlachtbild, das für das Florentiner Rathaus bestimmt war, können wir nur wenig sagen, weil die Komposition nicht einmal mehr im Karton, sondern nur in einer unvollständigen Wiederholung von späterer Hand existiert. Dennoch kann es nicht übergangen werden, die Fragestellung ist zu interessant.

Lionardo hat sich viel mit Pferden abgegeben, am meisten von allen Cinquecentisten. Er kannte das Tier aus vertrautem Umgang.²⁾ In Mailand war er jahrelang beschäftigt, ein Reiterstandbild des Herzog Francesco Sforza zu formen, eine Figur, die nie gegossen wurde, für die aber ein fertiges Modell existierte, dessen Untergang zu den grössten Verlusten der Kunst zu zählen ist. Was das Motiv betrifft, so scheint er anfänglich beabsichtigt zu haben, Verrocchios Colleoni an Bewegung noch zu überbieten: er ist bis zu dem Typus des galoppierenden Pferdes

¹⁾ Der Eindruck auf die Zeitgenossen spiegelt sich deutlich in einem Bericht des Fra Piero di Novellara an die Markgräfin von Mantua vom 3. April 1501, wo vom Karton gerade in dieser Hinsicht gesprochen wird: — e sono queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all'altra. (Archivio storico dell'arte I.)

Der Londoner Karton (Royal Academy) einer Gruppe von zwei Frauen mit zwei Kindern besitzt nicht die gleiche Schönheit und möchte wohl eine etwas frühere, noch weniger flüssige Komposition sein. In der Schule (Luini, Ambrosiana) spielt sie noch einmal eine Rolle.

²⁾ Vasari IV. 21.

durchgedrungen, das einen gefallenen Feind zu Füßen hat, der gleiche Gedanke, auf den auch Antonio Pollaiuolo gekommen war.¹⁾ Die Befürchtung, die man hie und da aussprechen hört, Lionardos Figur möchte zu malerisch geworden sein, kann sich, wenn sie überhaupt berechtigt ist, nur auf Entwürfe dieser Art beziehen; indessen darf in dem Motiv des sprengenden Pferdes überhaupt nicht das Definitivum gesehen werden; es scheint sich vielmehr im Verlauf der Arbeit eine ähnliche Entwicklung zum Beruhigten und Vereinfachten abgespielt zu haben, wie man sie in den Skizzen zum Abendmahl beobachten kann, und Lionardo endigte bei dem einfach schreitenden Pferd, bei dem dann auch die anfänglich projektierten starken Richtungsdivergenzen in der Kopfwendung von Tier und Reiter ganz bedeutend gemildert worden sind. Man findet nur etwa noch den Arm mit dem Kommandostab nach rückwärts gebogen, wodurch Lionardo die Silhouette bereichern und den leeren rechten Winkel am Rücken des Reiters ausfüllen wollte.²⁾

Eine dem Rubens zugeschriebene Zeichnung im Louvre ist die einzige Urkunde, die uns von dem grossen Schlachtbild des Florentiner Rathauses, in dem Lionardo seine Mailänder Studien verwerten wollte, eine wirkliche Vorstellung vermittelt, und bekanntlich hat Edelingk ein vorzügliches Blatt darnach gestochen.³⁾ Wie weit die Zeichnung im einzelnen als zuverlässig gelten darf, ist schwer zu sagen, im allgemeinen stimmt sie mit der Beschreibung, die Vasari giebt.

Lionardo gedachte den Florentinern einmal zu zeigen, was es heisse, Pferde zu zeichnen. Er nahm eine Reiterepisode als Hauptmotiv der Schlacht heraus: der Kampf um die Fahne. Vier Pferde und vier Reiter in leidenschaftlichster Erregung und im engsten Kontakt. Das Problem der plastisch-reichen Gruppenbildung ist hier auf eine Höhe gesteigert, wo man fast an die Grenzen der Unklarheit stösst. Der nordische Stecher hat das Bild nach der malerischen Seite so interpretiert, dass um eine zentrale Dunkelheit ein Kranz von Lichtern sich gruppiert haben würde, eine Disposition, die man prinzipiell dem Lionardo wohl auch schon zutrauen könnte.

¹⁾ Vasari III. 297. Vgl. Zeichnung in München.

²⁾ Das Neueste über die Mailänder Denkmalsfrage und über ein zweites, späteres Reiterprojekt mit Grabunterbau für den General Trivulzio giebt Müller-Walde im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1897.

³⁾ Über die Rubens'sche Autorschaft der Zeichnung im Louvre wage ich nicht ein Urteil abzugeben. Rooses tritt entschieden dafür ein. Jedenfalls hat Rubens die Komposition gekannt. Seine Münchner Löwenjagd spricht deutlich genug dafür.

Das Massenknäuelbild war die eigentlich »moderne« Aufgabe damals. Man wundert sich, dem Schlachtbild nicht öfter zu begegnen. Die Raffaelschule ist die einzige, aus der ein grosses Werk der Art hervorgegangen ist und die »Constantinsschlacht« vertritt in der Vorstellung des Abendlandes wohl überhaupt das klassische Schlachtgemälde. Die Kunst ist hier von der blossen Episode zur Darstellung einer wirklichen Massenaktion vorgeschritten, allein wenn das berühmte Bild dadurch sehr viel mehr giebt als Lionardo, so ist es doch andererseits mit einer so empfindlichen Unklarheit behaftet, dass man die Verrohung des Auges und den Verfall der Kunst schon deutlich kommen sieht. Raffael hat mit dieser Komposition gewiss nichts zu thun gehabt.

Lionardo hat keine Schule in Florenz hinterlassen. Es haben alle von ihm gelernt, aber sein Eindruck wurde doch übertönt durch den Michelangelos. Es ist nicht zu verkennen, dass Lionardo eine Entwicklung ins Grossfigurige durchgemacht hat und dass die Figur auch für ihn schliesslich alles bedeutet. Immerhin würde Florenz eine andere Physiognomie haben, wenn es lionardesker hätte sein können. Was von Lionardo in Andrea del Sarto oder in Franciabigio und Bugiardini fortlebt, bedeutet im ganzen nicht viel. Eine direkte Fortsetzung seiner Kunst findet man nur in der Lombardei. Allerdings eine einseitige. Die Lombarden sind malerisch begabt, aber es fehlt ihnen durchaus der Sinn für das Architektonische. Den Bau des Abendmahles hat keiner je verstanden. Die Gruppenbildung und die Bewegungsknäuel Lionardos waren hier ebenfalls fremdartige Probleme. Die lebhafteren Temperamente werden in der Bewegung gleich wirr und wüst, die andern sind von einer ermüdenden Einförmigkeit. Es zeigt den ganzen Charakter, dass man hier die Enthauptung Johannes' als Stilleben behandeln durfte: das abgeschlagene Haupt ruht reinlich in einer Achatschale (Bild von Solario im Louvre, 1507). Das ist undenkbar in Florenz. Ebenso aber auch die Krudität, mit der in einem andern Falle ein blosser Arm ohne zugehörige Figur hinter dem Rahmen hervorkommt, um das abgeschlagene Haupt der Salome zu übergeben. Das hat Luini gemacht (Mailand, Borromeo). In solchen Gegenden ist kein Boden für die grosse Kunst.

Man hielt sich in der Lombardei an die weibliche Seite in Lionardos Kunst, an die passiven Affekte und an die feine, fast nur gehauchte Modellierung jugendlicher, namentlich weiblicher Körper. Lionardo war

für die Schönheit der weiblichen Körper in hohem Grade disponiert. Er zuerst hat die Weichheit der Haut empfunden. Man ist erstaunt, nicht mehr Nacktes bei ihm zu finden. Der weiblich-weiche Johannes im Louvre, dessen Originalität übrigens nicht über allen Zweifel erhaben ist, ist nicht jedermanns Liebling, man sucht nach wirklichen Frauenkörpern. Die Leda mit dem Schwan wäre das gesuchte Bild. Man kennt sie nur aus Zeichnungen und aus Nachbildungen, in doppelter Form, stehend und kauend.¹⁾ Beidemale ist die Bewegung von grösstem



Gianpietrino. Abundantia.

Interesse. Die lombardischen Nachfolger aber studierten nur die Behandlung der Oberfläche und begnügten sich gern mit dem Schema des Halbfigurenbildes. Auch die Susanna im Bade, wo man unter allen Umständen eine plastisch-reiche Figur erwarten zu dürfen glaubt, wird in dieses öde Schema eingespannt (Bild des Luini in Mailand, Borromeo). Als Muster der Gattung sei hier die anspruchslose Halbfigur einer Abundantia des Gianpietrino mitgeteilt.²⁾

¹⁾ Vgl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1897. (Müller-Walde.)

²⁾ Das Bild befindet sich in der Galerie Borromeo in Mailand. Es muss mit Lionardos Mona Lisa zusammengestellt werden. Vgl. dazu das rohe Aktbild der Petersburger Galerie, das ein Modell in der Haltung der Mona Lisa zeigt, aber ohne die Kunst Lionardos. »Es ist unbegreiflich, wie Waagen dieses elende Machwerk für eine Studie Lionardos halten konnte.« F. Harck, Repertorium XIX. 421.