

SABINE FROMMEL*

AN WELCHEM ORT HULDIGT MAN DEM NEUGEBORENEN CHRISTUS?

LEONARDOS *ANBETUNG VON SAN DONATO IN SCOPETO* UNTER DEM ZEICHEN DES PRODUKTIVEN WIDERSPRUCHS ZWISCHEN CHRISTLICHER TRADITION UND ANTIKENREZEPTION

Abstract: Leonardo's *Adoration of the Magi's* (Galleria degli Uffizi) belongs to an iconographic and semantic tradition, which beneficed of an extraordinary evolution during the second half of the fifteenth century. In such representations the poor wooden construction described by the Bible is combined with the ruins of splendid classical buildings and mean the beginning of Christianity on one hand and the submitted pagan era on the other. A comparison of the two drawings of Leonardo, held in the Louvre and the Gabinetto Disegni e Stampe of the Uffizi, and the unfinished painting reveals the various steps of the development of the architectural background. Recent ultraviolet studies identified different solutions, conceived and then abandoned by Leonardo, which allow to reconstruct the ruins and architectural fragments in a more detailed manner. In the first version, the Holy family is placed before a heterogeneous structure of wood and stone, while an antique ruin with two flights of stairs raises on the right side. The drawing of the Uffizi focuses its attention on this ruin now shifted to the left side, while the stairs advance strongly toward the centre. On the right side a fragment of a classical order completes the feature, which evokes an antique forum. In the painting the Holy family is situated in the foreground, without any wooden construction to protect them, and the ruin, whose structure and position is slightly changed, is linked to it by the moving of figures and animals. Like in the drawing of the Uffizi many busy craftsmen reveal that the ruin is intended as a building site.

The parallel flights remind us of the church of San Sebastiano in Mantua, built according to Leon Battista Alberti's project, and seems to have been inspired by the Roman temple of Claudius. In Lorenzo de' Medici's villa of Poggio a Caiano, begun in 1485, such a pattern had been adopted for the first time in a private building, introducing a complete metamorphosis of this type. Vasari records that several architects proposed drawings for this villa and if such a competition had taken place before Leonardo left Florence in 1482, the latter could have seen sketches or models, like those of Giuliano da Sangallo, and perhaps even proposed his own project. This could explain his interest for architectural features in his *Adoration*, a concern less present in his other paintings. No document confirms the hypothesis of a direct link between Lorenzo's villa and the ruin of the *Adoration*, but it is sure that the latter one is nearly connected to the *entourage* of Lorenzo de' Medici who promoted in this years a renewal of architectural typologies and idioms, founded on the principles of Leon Battista Alberti, the *spiritus rector* of Lorenzo's youth.

When Perugino finished in 1496 another *Adoration* for the Augustans of San Scopeto he privileged the poor stable conforming to the biblical tradition, perhaps as required by the monks. Leonardo's ruin as building-site, as an original metaphor of the new Christian religion, had only little *Nachleben*. A significant testimony is however an *Adoration* about 1522/1523 attributed to Sebastiano Serlio, who could have known Leonardo's bold architectural background through his master Baldassarre Peruzzi.

Keywords: Leonardo da Vinci, Adoration of the Magi's, Lorenzo de' Medici, Giuliano da Sangallo, villa Medici of Poggio a Caiano, architectural background, renewal of architectural languages, graphical reconstruction of architectural features in drawings and paintings

Leonardos *Anbetung* gehört zu einer ikonografischen und semantischen Tradition, wie sie im Florenz des Quattrocento eine neue Ausprägung und während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine großartige Entwicklung erfuhr. (Abb. 17) Der armselige Stall, wie ihn die Bibel

knapp beschreibt, ist hier mit den Ruinen antiker Monumente verbunden – Metaphern einer gloriosen, aber überholten Vergangenheit –, während die primitive Behausung den Beginn einer neuen Ära symbolisiert.¹ Auch lokale Legenden wurden hinzugezogen und es sei daran erinnert, dass nach Innozenz III. der römische Friedenstempel auf dem Forum Romanum in der Nacht der Geburt Christi zusammenbrach.² Es ist nicht erstaunlich, dass eine Periode wie

* Sabine Frommel, Directeur d'Études : Histoire de l'art de la Renaissance, École Pratique des Hautes Études – Sorbonne, Paris; e-mail: sabine.frommel@ephe.sorbonne.fr

die Renaissance eher das antike Rom auf idealisierte Weise zu evozieren versuchte, als sich auf vage Auskünfte biblischer oder anderer religiöser Quellen zu berufen. Für Philosophen und Theologen des Neoplatonismus, allen voran Marsilio Ficino, waren die *restitutio antiquitatis* und die menschliche *renovatio*, christliche Werte und antike Modelle, eng aufeinander bezogen. Dennoch war es kaum möglich, die Ablehnung der heidnischen Religion und die Aneignung ihres geistigen und künstlerischen Potentials konfliktlos zu verbinden. Gerade an diesem Widerspruch entzündeten sich kreative Energien der Renaissance.

Das Thema der *Anbetung*, sei sie nach der Geburt durch die Hirten, sei sie durch die drei Könige aus dem Morgenland, bot Gelegenheit, einen religiösen Gegenstand mit theoretischen Gedanken zu verknüpfen und dabei prachtvolle klassische Monuments darzustellen, wie humanistische Auftraggeber und ihre Architekten sie zu neuem Leben erwecken wollten. Solche Bauten erlaubten es, die religiöse Szene in einen konkreten historischen Kontext zu stellen und gleich-

zeitig durch ihren rudimentären Zustand deutlich zu machen, dass diese Vergangenheit nicht mehr intakt war. Derartige Rekonstruktionen luden auch dazu ein, das vitruvianische Konzept der Entwicklung architektonischer Formen zu illustrieren, das alle Bautypen, sakrale, öffentliche wie private, auf die Urhütte aus Holz zurückführt. Dass sich auch Maler für Vitruv interessierten konnten, zeigt El Greco, der die Ausgabe von Daniele Barbaro (1556) besaß und mit Anmerkungen versah,³ oder Nicolas Poussin, der in seinen Bildern Monuments direkt nach dem antiken Traktat rekonstruiert hat.⁴ Jedenfalls entstand in Florenz seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine Reihe interessanter Zeugnisse, die Licht darauf werfen, wie sich die christliche und die heidnische Sphäre durchdringen und in welcher Weise antike Architekturen und theoretische Aspekte assimiliert werden. Nach 1503 sollten im Rom der Hochrenaissance andere Tendenzen die Oberhand gewinnen. Bevor wir uns den Besonderheiten von Leonards *Anbetung* widmen, sollen zunächst einschlägige Beispiele der Zeit vorgestellt werden.

TENDENZEN SEIT DEN ACHTZIGER JAHREN DES QUATTROCENTO

In den Jahren 1481/1482 eröffnete die Sixtinische Kapelle ein fruchtbare Feld für Fortschritte im Bereich der gemalten Architektur. Bei der *Bestrafung der Rebellen* von Sandro Botticelli beherrscht den Hintergrund ein prachtvoller antiker Triumphbogen, der an den römischen Konstantinsbogen gemahnt, während die Ruine eines Portikus auf der linken Seite an die *Cripta Balbi* erinnert, wie sie auch Giuliano da Sangallo in seinem Codex Barberini darstellen sollte.⁵ Bei der *Anbetung* der National Gallery of Art in Washington (1481/1482) ist das Langhaus von Pfeilern mit ionischen Kapitellen und einem Architrav flankiert, die drei Dachbinder stützen.⁶ (Abb. 1) Dass das Gebälk auch einen Fries und ein Gesims besitzt, zeigt das Fassadenfragment, dessen schräge Position auf der linken Seite, parallel zu den Dachbindern, auf den strukturellen Zusammenhang von Giebel und Dach hinweist. Diese Konkordanz geht auf den griechischen Tempel zurück und gehört zu den wesentlichen Prinzipien Vitruvs, auf die sich Botticelli hier bezogen haben mag. Möglicherweise

wurden solche Erfahrungen durch Giuliano da Sangallo wachsende Kenntnis der antiken Baukunst gefördert, der in diesen Jahren zu Lorenzo de' Medicis persönlichem Architekten aufstieg. Kurz darauf lässt Ghirlandaio in der Kapelle des Francesco Sassetti in Santa Trinità (1485–1488), eines reichen Bankiers aus dem Kreis der Medici, ein beschädigtes Dach mit hölzernen Planken auf Pfeilern mit Kanneluren und korinthischen Kapitellen ruhen, die nach Brunelleschis Manier von Gebälkstücken bekrönt werden.⁷ (Abb. 2) Die elegante Ordnung verleiht der armseligen Behausung ein nobles Aussehen, während der Sarkophag mit antiker Inschrift die klassische Atmosphäre betont. Auf der linken Seite wandert eine Folge von Neuankommenden durch einen antiken Triumphbogen, ähnlich wie römische Imperatoren nach einem Sieg. Bei der Heiligen Familie des *tondo* (Uffizien) fügte Ghirlandaio ein beschädigtes hölzernes Dach in einen antikisch anmutenden Portikus im Hintergrund, der aus Pfeilern mit seichten Pilastern und einem Gebälk besteht.⁸ Er verzichtete dabei auf eine

räumliche Beziehung zwischen dem biblischen Attribut, einer Metapher des Stalles, und der Heiligen Familie. Auch in der *Anbetung* des *Tondo Tornabuoni* von 1486–1490 (Uffizien), weist er nur äußerst diskret auf die Angaben der Heiligen Schrift hin, indem er ein hölzernes Satteldach auf halber Höhe in einen eleganten Portikus hineinhängt, so als habe er sich an Botticellis *Anbetung* aus den Jahren 1474/1475 (London, National Gallery) erinnert.⁹ Francesco di Giorgio geht in seiner *Anbetung* von San Domenico noch weiter: Dort ist ein hölzerner Rost in den Durchgang eines Triumphbogens ersetzt.¹⁰ (Abb. 6) Knapper konnte man auf den überlieferten Text nicht hinweisen. Die prachtvolle klassizistische Architektur faszinierte den Maler-Architekten ohne jeden Zweifel mehr als die schäbige Holzkonstruktion.

Perugino stellte 1475 mit erstaunlichem Realismus eine solche primitive Behausung dar (Galleria Nazionale dell’Umbria in Perugia), wo er nicht nur dem knorriegen Stamm und den Dachplanken Aufmerksamkeit schenkte, sondern auch Details wie Stricken, die die vertikalen und horizontalen Elemente notdürftig zusammenhalten.¹¹ (Abb. 3) In späteren Darstellungen verwandelten sich die knorpeligen Baumstämme in gerade aufstrebende Stützen, die mit Basen und Kapitellen versehen sind, bevor sie zu richtigen Pfeilern aus Stein werden. Die notdürftige Hütte formte er so allmählich in quadratische Baldachine um, eine Art vorgefertigtes System aus Pfeilern mit Kreuzgewölben.¹² (Abb. 4–5) Die nüchternen Raumzelten umfangen die Heilige Familie und können sich zu Hallen in strenger Zentralperspektive ausweiten, wobei stets auf eine ausgewogene Beziehung zwischen Figuren und Architektur geachtet wird. Dadurch entfernt sich der Maler sowohl von der ärmlichen Behausung als auch von der klassischen Ruine und bevorzugt eine „abgekürzte Sprache“, die an Idiome des Francesco di Giorgio erinnert.¹³ Dennoch zeichnet sich keine lineare Entwicklung dieser Strukturen ab und ihre Wahl war zweifellos von den Auftraggebern mitbestimmt. So offenbart eine Zeichnung einer *Anbetung* aus dem Jahr 1486 (British Museum), dass sich Perugino zeitgenössischen Tendenzen nähert und er die Szene in der Nähe eines von Portiken gerahmten Hofes spielen lässt.¹⁴

In der *Anbetung* von Sant’Agostino vereint Francesco di Giorgio ein simples Holzgefüge mit einer antiken Ruine, die seine Kenntnis des klas-



Abb. 1. Sandro Botticelli: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482; National Gallery of Art in Washington



Abb. 2. Domenico Ghirlandaio: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1485–1488; Cappella Sassetti in Santa Trinità

sischen Vokulars bekundet, zu einer einzigen Konstruktion. (Abb. 30) Wahrscheinlich lag ihm daran, der Entwicklung architektonischer Bauformen im Sinne Vitruvs bildhaften Ausdruck zu geben. Dasselbe Anliegen sollte in einer *Anbetung* kulminieren, die Giovanni Francesco Penni nach Raffael zeichnete: Eine ärmliche Hütte mit der Heiligen Familie im Vordergrund, ein dahinter aufragender hölzerner Tempel und eine prachtvolle Palastfassade auf der linken Seite verleihen dieser Evolutionsidee suggestiven Ausdruck.¹⁵ Sie nimmt in diesem kulturellen Ambiente allerdings eine Sonderstellung ein.

Derartige Antiken-Evokationen sind jedoch weit davon entfernt, den von der Bibel überlie-



Abb. 3. Perugino: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1475; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

ferten Stall zu verdrängen. Zwischen 1504 und 1506 lässt Baldassarre Peruzzi ihn in der Apsis von S. Onofrio weit in den linken Mittelgrund hineinragen, wobei er, gemessen an den großstädtlichen Protagonisten, klein wirkt.¹⁶ Noch 1514 bleibt der Maler in San Rocco die-

ser Urform treu, doch ordnet er die knorrigen Stützen und die Balken des Stalls so an, als handele es sich um einen Tempel.¹⁷ Ging man im Rom der Hochrenaissance historischer vor und war weniger geneigt, die spärlichen Angaben der Heiligen Schrift durch vitruvianische Theorien und Antikenrekonstruktionen zu erhöhen, so widerstand man Letzterem doch nicht ganz. Bei der wohl auch um 1514 entstandenen *Anbetung* der Sammlung Pouncey (London) des Baldassarre Peruzzi bildet ein aus groben Stämmen montierter Dachbinder das Bildgerüst, während hinter der Familie die pflanzenüberwucherte Ruine eines römischen Amphitheaters an die vergangene Pracht der Antike gemahnt.¹⁸ (Abb. 7) In den Jahren 1517–1519 drängte Raffael in seinem Entwurf für die *Anbetung* der Loggien Evokationen der Heiligen Schrift und der römischen Antike auf engem Raum zusammen: eine von zwei Streben verstärkte Holzplanke, ein Stück Fels und ein Fragment eines klassischen Gesimses. Hatte Peruzzi zunächst an der ikonographischen Tradition des Stalls festgehalten, so gab er sie 1522/1523 beim Bentivogli Karton (British Museum) zugunsten eines Triumphbogens völlig auf, neben dem die Heilige Familie nun klein und fast nebensächlich wirkt. Dass man in Florenz die Dualität nicht preisgab, offenbart Pontormos *Anbetung* aus den gleichen Jahren: Hinter der hölzernen Urbehausung ist eine Idealstadt aus Renaissancepalästen mit klassischen Ordnungen, villenartigen Bauten mit Loggien und einem bekrönenden Belvedere zu sehen.¹⁹

DIE ENTWICKLUNG DER ARCHITEKTUR IN LEONARDOS ANBETUNG VON SAN DONATO IN SCOPETO

Wenn Leonardo das religiöse Thema in neuartiger Weise interpretiert, geht er zunächst einmal nicht anders vor, als andere Florentiner oder in der Toskana tätige Meister seiner Zeit. Unter all den *Anbetungen* der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schuf er die spektakulärste.²⁰ In keinem seiner figürlichen Werke hat er sich so intensiv mit antikisierender Architektur auseinandergesetzt. Bis er 1482 wahrscheinlich in den Dienst der Sforza in Mailand trat, stand er in Kontakt mit dem Milieu des Lorenzo de' Medici und dieser mag ihn aus diplomatischer Ambition

an die Herzöge vermittelt haben, zielte er doch darauf, seine begabtesten Meister den politischen Verbündeten zuzuspielen und damit die künstlerische Überlegenheit der Toskana sichtbar zu machen. Gerade in diesen Jahren begann Lorenzo sich immer intensiver mit der Baukunst zu beschäftigen. Seine Neigung sollte sich in der Pilgerkirche von Santa Maria delle Carceri und der Villa von Poggio a Caiano niederschlagen, die er in Symbiose mit Giuliano da Sangallo plante.²¹

Ser Piero da Vinci, der Vater Leonards, war als Notar für die augustinischen Kanoniker



Abb. 4. Perugino: Anbetung der Heiligen Drei Könige; Città del Pieve, Oratorio die Bianchi

tätig, die den Künstler 1481 mit dem Gemälde für den Hauptaltar ihrer in der Nähe der Porta di Roma gelegenen Kirche beauftragten. Sie wurde während einer Belagerung im Jahr 1529 zerstört und so ist uns unbekannt, wo das $2,43 \times 2,46$ Meter große Bild aufgehängt werden und wie man es wahrnehmen sollte. Bei seiner Übersiedlung nach Mailand hinterließ Leonardo es unvollendet und laut Vasari befand es sich später im Haus des Amerigo Benci, eines berühmten Kunstsammlers und -kenners aus dem Kreis der Medici, mit dem Leonardo in Kontakt stand.²² Der Vergleich zwischen dem Gemälde und den beiden im Louvre und im Gabinetto dei disegni e delle stampe der Uffizien aufbewahrten Zeichnungen enthüllt interessante Veränderungen der fingierten Architekturen und somit einige charakteristische Züge der Genese. Sie zeigen, wie Leonardo christliche Merkmale und antike Architekturmodelle zu verschmelzen suchte und sich dabei zwischen der



Abb. 5. Perugino, Anbetung der Heiligen Drei Könige; Perugia, Collegio del Cambio, Sala dell'Udienza



Abb. 6. Francesco di Giorgio: Geburt; Siena, San Domenico

biblischen Tradition und freier Interpretation bewegt.

In der ersten Version des Louvre befindet sich auf der rechten Seite eine Ruine, deren Obergeschoss man durch zwei parallele Treppen erreichen sollte.²³ (Abb. 8) Es ist von Bäumen und Pflanzen bewachsen, zwischen denen der Schaft einer Säule herausragt. Bei den sech-

zehn steilen Stufen entsprechen sowohl Auftritt als auch Steigungshöhe etwa 19 cm, sodass das Niveau des ersten Stocks auf drei Metern Höhe läge. Das Podium und die parallelen Läufe erinnern an den Tempel des Claudius in Rom, wie ihn Francesco di Giorgio gezeichnet und der wohl auch Leon Battista Alberti bei der Kirche von San Sebastiano in Mantua vorgeschwungen hatte. Zu beiden Seiten und zwischen den Treppen sind Arkaden eingefügt. Vor einem der mittleren Bögen steht eine Werkbank, an der ein Handwerker beschäftigt ist. (Abb. 9) Hinter ihm verlässt ein Weiterer mit einer langen Stange die mittlere Arkade. Aus der Gruppe im Hintergrund strebt eine Figur heraus, die einen Balken trägt und sich auf die Bank zubewegt. Eilig hastet eine weitere Figur die hintere Treppe empor, so als gäbe es keine Zeit zu verlieren, während eine weitere mit Baumaterial auf den Schultern auf dem vorderen Treppenlauf sitzt und sich wohl eine Ruhepause gönnnt.

Die Heilige Familie hat sich auf einer Ebene niedergelassen, die durch drei Stufen vom Vordergrund abgehoben ist. (Abb. 8) Hinter den Figuren, die durch emphatischen Ausdruck



Abb. 7. Baldassarre Peruzzi: Anbetung der Heiligen Drei Könige; London, Sammlung Pouncy



Abb. 8. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482; Paris, Louvre, Département des arts graphiques, RF 1978

gekennzeichnet sind, erhebt sich, parallel zur Ruine, eine Konstruktion aus Holz und Stein, deren relativ großer Maßstab auf die Anbetungs- szene abgestimmt ist. (Abb. 8, 10) Rechts besteht sie aus knorrigen Baumstämmen – auf einen hinteren verzichtete Leonardo, um nicht den Blick auf die Ruine zu verstellen –, die Rundhölzer tragen, auf denen ein einfaches Satteldach ruht. Dieses stützt sich auf der vorderen Seite auf eine Astgabel. Links tragen hingegen kräftige Pfeiler mit Pilastervorlagen und eleganten Kapitellen ein steinernes Gesims und rahmen Blendarkaden, deren Bogenfelder muschelartige Motive zieren. Beim vorderen Bogen sind die einzelnen Keilsteine sichtbar. Eine weitere Arkade setzt an der Front an, während Wandstücke oberhalb des Gesimses verraten, dass ursprünglich ein zweites Geschoss vorhanden war. Es ist unbekannt, ob Leonardo sich für Architekturtheorie interessierte, doch mag diese Konstruktion mit dem vitruvianischen Topos der Entwicklung von Bauformen als rationalem Prozess, von der Holzhütte hin zu eleganten Ordnungen, in Zusammenhang stehen.

Ein weiteres Wandfragment rechts hinter der Jungfrau lässt sich nicht mit dieser Behausung in Zusammenhang bringen und offenbart, dass Leonardo nicht räumlich kohärent, sondern episodenhaft gestaltete. (Abb. 8) Die Figuren und architektonischen Details sind nicht leicht in ihrer erzählerischen Bedeutung zu erfassen. Vielleicht hatten die das Baumaterial schleppenden Handwerker diese schützende Struktur rasch errichtet, sich am Ort verfügbarer Materialien bedienend oder notdürftig für das ungeahnte Ereignis ausgebessert. Die grandiose antikisierende Ruine mag wiederum auf die überwundene Pracht der heidnischen Epoche anspielen.

Jedenfalls war Leonardo so fasziniert von ihr, dass er sich in der zweiten Version nur auf diesen architektonischen Hintergrund konzentriert.²⁴ (Abb. 11) Er schiebt sie weit vor und lässt sie die gesamte linke Flanke beherrschen.²⁵ Der nun erweiterte Raum folgt einer rigorosen Zentralperspektive, die jeder Figur und jedem architektonischen Detail einen festen Ort anweist. Zu diesem Behuf hat Leonardo ein Bodenraster angelegt, in dem sich die auf den Fluchtpunkt zustrebenden Strahlen mit orthogonalen Linien kreuzen und die Darstellung messbar erscheinen lassen. Wiederum leiten drei Stufen zu einer höhe-

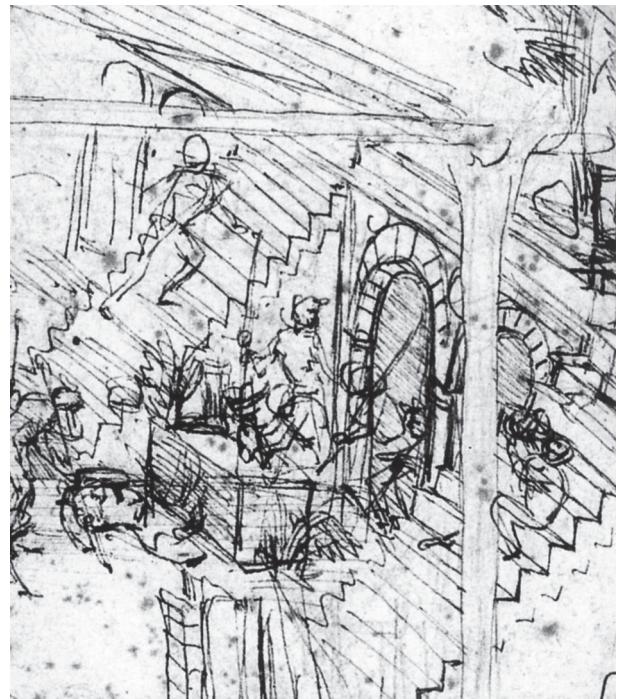


Abb. 9. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail mit Holzbank vor der Arkade; Paris, Louvre, Département des arts graphiques, RF 1978

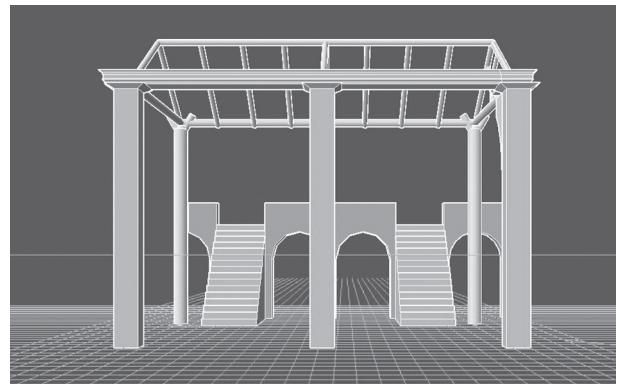


Abb. 10. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige (1481/1482; Paris, Louvre, Département des arts graphiques, RF 1978), Rekonstruktion der Architekturen: Modell von S. Frommel und G. De Leo

ren Ebene. Die Treppen bestehen weiterhin aus sechzehn Steigungshöhen, aber nun mit bequemeren Aufritten, während eine weite, unter ihnen hindurchführende Arkade den nun längeren Läufen eine gewisse Leichtigkeit verleiht. Zwischen den Treppen befinden sich jetzt drei Bogenstellungen, die sich mit der kompakten Brüstung des ersten Geschosses zu einer Wandscheibe ergänzen, die den robusten Charakter der Konstruktion betont. (Abb. 12) Zwei weitere solche Scheiben sind neben den Treppenläufen sichtbar, und zwar neben der rückwärtigen Rampe von vermin-

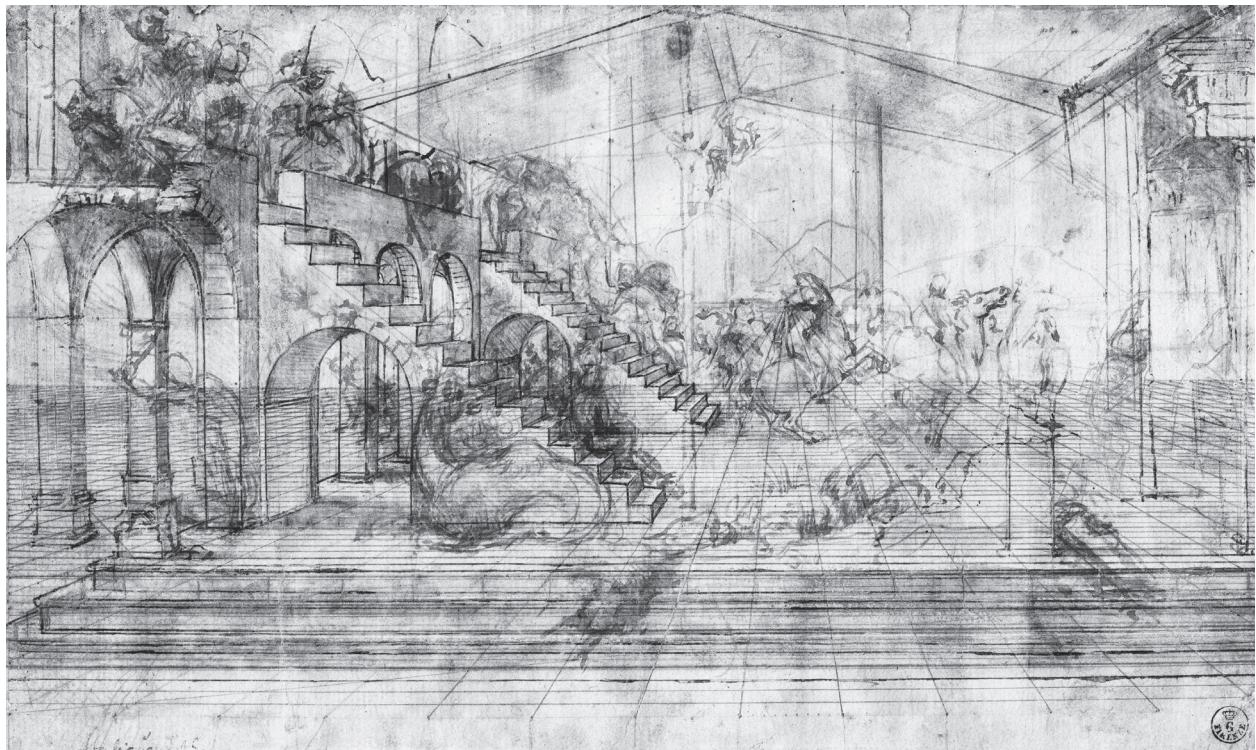


Abb. 11. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E

derter Breite mit vielleicht zwei Arkaden und im Vordergrund in fragmentarischem Zustand. (Abb. 13) Vom äußersten Pfeiler steht hier nur noch das Piedestal und der Betrachter hat Einblick in den von Kreuzrippengewölben gedeckten Portikus. (Abb. 11) Das Fragment eines weiteren Piedestals auf der Ecke könnte sich auf einen Säulenstumpf im rechten Vordergrund beziehen und somit ein Joch eines weiteren Bauwerks andeuten.²⁶ Piedestal, Basis und Kapitell sind in einfachen Formen gestaltet. Beim Bogen sind die Keilsteine eingezeichnet, ebenso wie bei der Arkade unterhalb der vorderen Rampe. Hinter den mittleren Bögen setzt sich die Loggia nicht fort, vielleicht, weil sie zerstört oder noch nicht gebaut ist. Durch die suggestive Perspektive, die sich auf Albertis Empfehlungen stützt, umfasst das Auge die gesamte Struktur und dringt ungehindert in alle Teile vor.²⁷ (Abb. 11) Es enthüllen sich jedoch Unstimmigkeiten, wenn etwa die äußeren Pfeiler des Portikus auf einer höheren Ebene als die inneren stehen, und einmal mehr zeigt sich, dass es dem Künstler um eindrucksvolle Kulissen und nicht um eine zusammenhängende räumliche Struktur geht. Im oberen Geschoss sind im vorderen Teil fünf Pfeiler von unterschiedlicher Höhe sichtbar,

ohne dass sich jedoch eine tektonische Struktur aus ihnen ableiten ließe. Es lag Leonardo weniger daran, den gesamten Bau durchzubilden, als das Augenmerk auf das untere Geschoss mit den Rampen zu lenken.²⁸ Es bleibt offen, ob es sich um eine Ruine oder eine Baustelle handelt oder ob es Leonards Ziel war, eine Baustelle zu zeigen, die zu einer Ruine geworden ist.

Auf der rechten Seite wird ein weiteres architektonisches Fragment sichtbar, bei dem ein Gebälk aus Architrav, Fries und Gesims gefährlich weit auskragt. (Abb. 11, 12, 15) Die Stütze ist zurückgesetzt und von einem ornamentalen Kapitell geziert, während darüber ein dreieckiger Giebel ansetzt. Möglicherweise wollte Leonardo durch diese Zutat ein antikes Forum mit Ruinen evozieren. Die Futterkrippe aus knöchernen Baumstämmen, die den Balken eines versehrten hölzernen Daches tragen, steht direkt dahinter und undeutlich erkennt man die Köpfe von Ochs und Esel. Auf diese Weise hat Leonardo die heterogene Konstruktion der Louvre-Zeichnung auf einige Anspielungen reduziert. (Abb. 8, 15) Eine Überdachung mit doppelter Neigung überspannt den gesamten Raum zwischen den Bauten an der linken und rechten Flanke. (Abb. 11–12) Durch eine

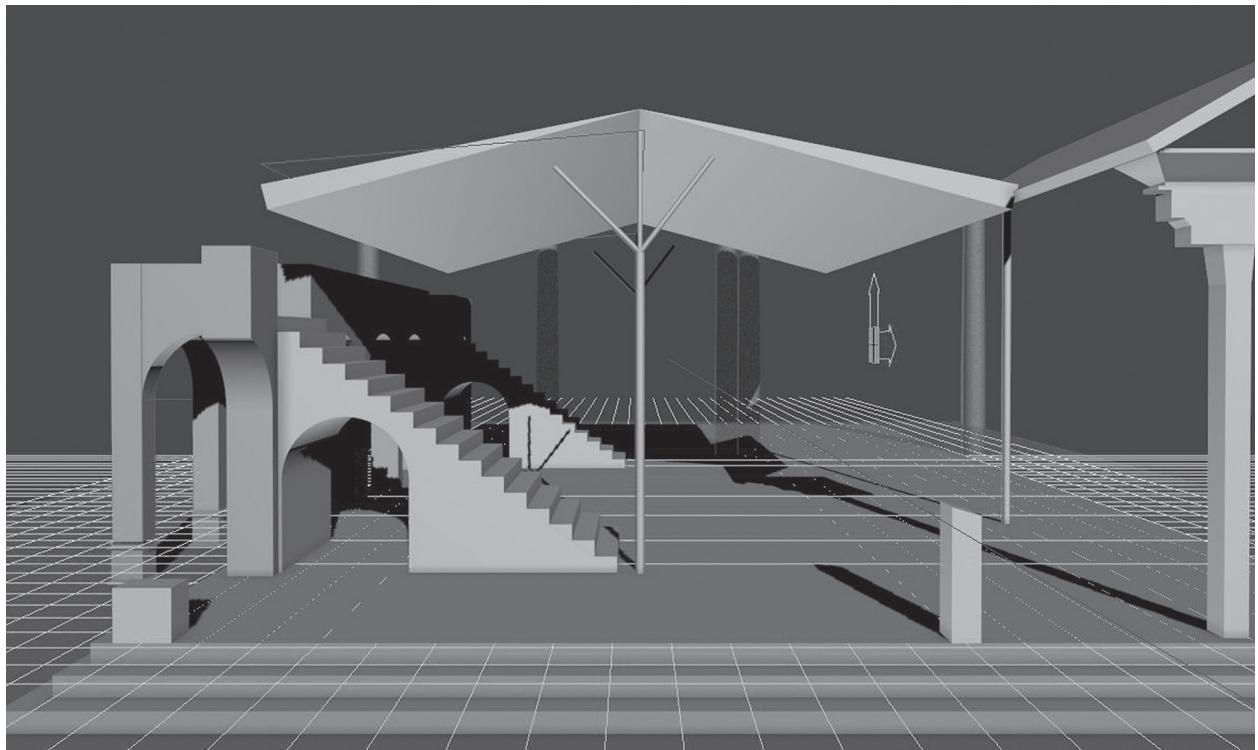


Abb. 12. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige (1481/1482; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E), Rekonstruktion der architektonischen Strukturen: Modell von S. Frommel und G. De Leo

Diagnose mit Infrarotlicht ließ sich nachweisen, dass diese Konstruktion in zwei Schritten erfolgt ist, und zwar hatte Leonardo zunächst vier kräftige Pfeiler gezeichnet, die den First und die vordere Ecke der rechten Hälfte des Daches tragen.²⁹ Danach hat er sie durch vier Baumstämme ersetzt (drei davon sind mit bloßem Auge sichtbar), die am oberen Ende durch diagonale Hölzer verstärkt sind.³⁰ Dort ist ein Handwerker in schwindelerregender Position dabei, die Balken und Streben zu verbinden, auf denen die Deckung ruht. (Abb. 16) Auf dem ersten Stock der Ruine scheint ein weiterer Bauarbeiter zu versuchen, sie dort zu befestigen, und zieht mit Gewalt, doch bleibt unklar, wie die Konstruktion seitlich gestützt werden sollte. (Abb. 11-12) Neben ihm lehnt sich ein Kollege weit über die Brüstung, wo er mit großer Überraschung der Ankunft eines Elefanten gewahr wird, dem ein weiterer Handwerker folgt, der einen Sack mit Material auf dem Rücken trägt. (Abb. 11) Einer seiner Kollegen hat es vorgezogen, sich auf einer der untersten Stufen der vorderen Rampe auszuruhen, und hat den schweren Sack neben sich gelegt. Ganz in seiner Nähe ruht ein Dromedar. Die exotischen Tiere spielen auf die Könige aus dem Morgenland an, die Repräsentanten

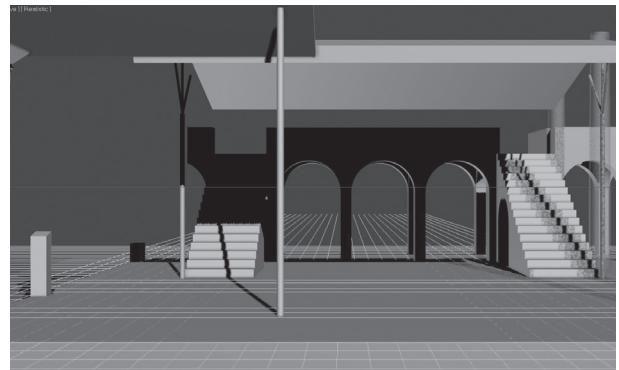


Abb. 13. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige (1481/1482; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E), Rekonstruktion der Treppenanlage: Modell von S. Frommel und G. De Leo

der drei damals bekannten Kontinente, Europa, Afrika und Asien. In der Nähe des hinteren Pfeilers der Loggia holt ein weiterer Handwerker mit den Armen aus, um ein Bauteil zu behauen oder zu zerstören. (Abb. 14) Ein weiterer Genosse, der sich auf dem Obergeschoss vorbeugt, scheint sich gleichfalls mit diesem Teil der Ruine zu beschäftigen, vielleicht indem er ihren Zustand aus der Distanz examiniert.

Außer dem aufrecht stehenden Säulenstumpf ergänzte Leonardo auf der rechten Seite

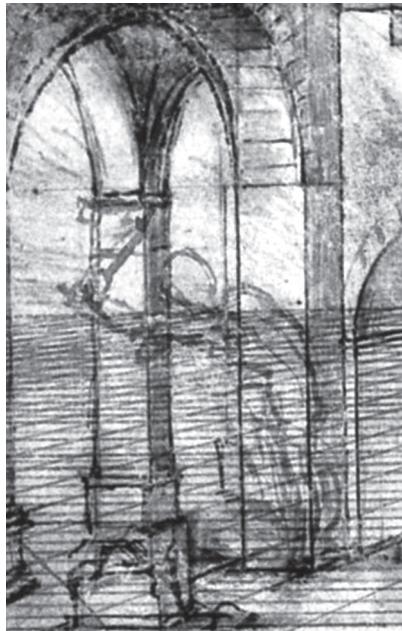


Abb. 14. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail des Portikus; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E

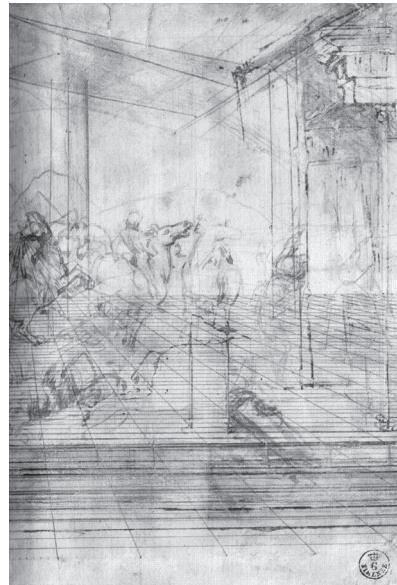


Abb. 15. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, architektonisches Detail am rechten Bildrand; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E

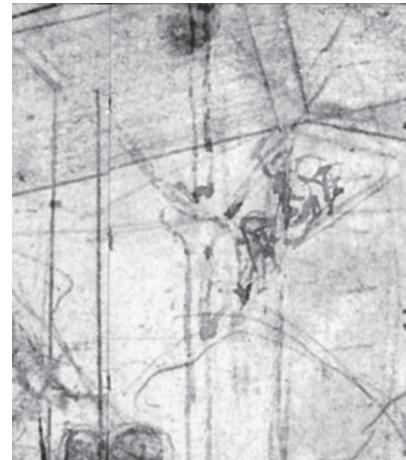


Abb. 16. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail eines an der Überdachung tätigen Handwerkers; Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 436 E

ein Stück Wand und einige auf dem Boden lagernde Säulenfragmente, während in der Nähe des weiter hinten liegenden Fluchtpunktes wildes Treiben von sich aufbüäumenden Pferden und Reitern herrscht. (Abb. 11) Das tektonische System ist durch einige nicht interpretierbare Elemente verunklärt, insbesondere Stützen im Hintergrund.³¹ Eine Stütze rechts vom Fluchtpunkt – entweder ein räumlich dargestellter Pfeiler auf quadratischem Grundriss oder zwei eng aneinandergerückte Säulen – ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Fragment im Vordergrund und eine weitere, mit zwei parallelen Linien angedeutete, in der Nähe der hinteren Rampe. Es mag sich dabei um rasch hingeworfene Skizzen für weitere tektonische Strukturen handeln, die der Künstler dann verwarf. Zahlreiche Einstiche bezeugen, dass die Zeichnung kopiert worden ist, wahrscheinlich auf ein nicht überliefertes Blatt als Zwischenglied, das der endgültigen Version vorausging.³²

In dieser Fassung, nach der Leonardo das Gemälde begann, ging es darum, Figuren und Architektur in ein harmonisches Verhältnis zu bringen. (Abb. 17) Die Heilige Familie besetzt nun fast die Hälfte des vorderen Bildraums, aber – abgesehen von den Bäumen – entbehrt sie jeglichen Schutzes. Leonardo reduzierte die Zentral-

perspektive und eliminierte die architektonischen Fragmente im rechten Vordergrund. Die gesamte Aufmerksamkeit ist auf die Figuren der *Anbetung* konzentriert, die Architektur hat ihre dominante Rolle eingebüßt. Der Portikus, den er nun auf einen Pfeiler und zwei Gewölbefragmente reduzierte, ist zur Landschaft hin geöffnet. Pferde und Reiter dringen eilig dort ein, um sich dem wunderbaren Geschehen zu nähern. (Abb. 20) Sowohl die parallelen Rampen als auch die Proportionen der Arkaden sind die gleichen wie in der Uffizien-Zeichnung, wenn auch die Perspektive sie vertikaler erscheinen lässt und nicht mehr das gesamte Bauwerk durchdringt. (Abb. 18–19) Der Säulenstumpf auf der Ruine, den es schon in der Louvre-Zeichnung gab, ist zu monumentalem Maßstab angewachsen und es bleibt unklar, ob er direkt auf dem ersten Stockwerk oder frei hinter dem Bauwerk steht. (Abb. 17, 22) Jedenfalls lässt sich dieses Detail nicht mit den anderen Architekturen in einen strukturellen Kontext bringen. Das Kapitell ist mit schlanken vertikalen Ornamenten geziert, der Echinus mit einem Eierstab, bevor der Abakus einschwingt, ähnlich wie bei Details des Giuliano da Sangallo.³³ Die technische Diagnose mit Infrarotlicht förderte hinter einer aufrecht stehenden Figur, die dem Betrachter auf der Brüstung ihren Rücken zeigt,



Abb. 17. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482; Florenz, Galleria degli Uffizi

einen weiteren Abakus zu Tage.³⁴ (Abb. 21-22) Demnach scheint es, als habe Leonardo die Säule zunächst in der Nähe der hinteren Rampe skizziert und sie dann nach vorn gezogen, um die Heilige Familie nicht zu verdecken und dieses signifikante Detail besser auf sie zu beziehen.³⁵ (Abb. 17, 22) Gleichzeitig mag er auch das bienenstockartige Gefäß, das an der Brüstung befestigt ist, leicht vorgerückt haben.

Rechts im Hintergrund ragt unauffällig die hölzerne Hütte – ein knorriger Stamm, Rundholz und Strohdach – mit der Futterkrippe von Ochs und Esel auf. (Abb. 17, 23) Mit der Heiligen Familie ist jegliche Verbindung aufgegeben, ebenso wie

auch in anderen Florentiner *Anbetungen* dieser Zeit. Die architektonischen Versatzstücke hat Leonardo drastisch vermindert – eine Säulenbasis rechts neben der Heiligen Familie, eine Scheibe und ein Säulenstumpf zwischen den Kriegern und Pferden –, um so der Dramatik der zentralen Szene zu vollem Ausdruck zu verhelfen.³⁶ (Abb. 17)

Auch hier, in dieser sehr andersartigen Version, spielen die Handwerker eine wichtige Rolle. Zwei von ihnen sind in der Nähe der Säule tätig: Einer rammt einen zugespitzten Pfahl in den Boden, während in der Nähe sein Mitarbeiter einen langen Balken auf den Schultern trägt. (Abb. 24) Zwischen diesen Bauarbeitern erreicht

chen gerade zwei Neuankommende die obersten Stufen der Treppenrampe. Stürmen diese heran, um einen notdürftigen Bau für die Heilige Familie und die Anbetenden zu erbitten und versetzen die Handwerker dadurch in Erstaunen? Jedenfalls sind Überraschung und Emotion den Figuren auf der Treppe ins Gesicht geschrieben. Ein weiterer Arbeiter hat die Veränderungen noch nicht recht bemerkt und führt seine Verrichtung neben der Säule weiter aus. (Abb. 25) Vor der ersten Rampe hält eine Figur mit Hut eine Zeichnung in der Hand, vielleicht ein Architekt, der das Voranschreiten mit kritischem Blick begutachtet. (Abb. 17) Daneben scheint eine weibliche

Figur seine Aufmerksamkeit auf die Pferde und Krieger zu ziehen, die gerade in den Portikus eindringen. (Abb. 20) An dessen hinterer Flanke trägt ein weiterer Handwerker eine breite Holzplanke und bewegt sich stracks auf die Gruppe mit den Pferden zu. (Abb. 26) Diese Tätigkeiten mögen mit der Restaurierung oder Konsolidierung der Ruine zu tun haben und könnten auf allegorischer Ebene so zu verstehen sein, dass eine überholte Vergangenheit instand gesetzt und erneuert werden soll. Könnte die realistische Art, wie einige Holzarbeiten dargestellt werden, auf Josefs Handwerk anspielen und den Vater von Christus glorifizieren?

DIE ARCHITEKTUR DER ANBETUNG IM FLORENTINER KONTEXT

Neben dem Tempel des Claudius wurden auch die Rampen erhöhter romanischer Chöre, wie etwa in San Miniato in Florenz, als Modell für das Podium mit Treppen in Erwägung gezogen.³⁷ Wenn fast alle zeitgenössischen Florentiner Meister glanzvolle Ruinen der römischen Antike variierten, ist schwer einzusehen, warum gerade Leonardo auf romanische Formen zurückgreifen sollte. Dokumentarisch bekundet ist hingegen das Interesse Lorenzo de' Medicis für San Sebastiano in Mantua. Im August 1485, als er sich dem Entwurf für die Pilgerkirche von Santa Maria delle Carceri in Prato widmete, ließ er sich aus Mantua Zeichnungen dieser Kirche zusenden.³⁸ Dabei ging es allerdings primär um den Grundriss auf griechischem Kreuz, während das von Rampen erschlossene Podium bei seiner Villa von Poggio a Caiano zum ersten Mal in einem Privatbau assimiliert wurde. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass Leon Battista Alberti sich – abgesehen vom Tempel des Claudius – auch an den Chorrampen von San Miniato erinnert hat, war man doch für Motive, die sowohl an die heidnische als auch an die christliche Vergangenheit anknüpften, besonders empfänglich. Unsere graphische Rekonstruktion zeigt jedoch, dass die Proportionen der ursprünglichen Treppen der Villa und die der Treppen auf Leonardos *Anbetung* identisch sind.³⁹ (Abb. 27)

Dabei ist allerdings auszuschließen, dass sich der Künstler, als er in den Jahren 1481/1482 den Karton mit der *Anbetung* zeichnete, an die-

ser Villa inspirierte, wie jüngst vermutet wurde.⁴⁰ Lorenzo legte den Grundstein erst im Juni 1483 in Gegenwart seines Sohnes, des späteren Papstes Leo X., und erst im Sommer 1485 ist dort eine große Anzahl von Arbeitern mit Terrassierungen und Fundierungen beschäftigt. Vasari erinnert sich in den *Vite*, dass mehrere Architekten Zeichnungen vorgelegt hatten und dass Lorenzo de' Medici nur vom Entwurf Giuliano da Sangallo voll befriedigt war: *il quale era in animo di fabbricare al Poggio a Caiano [...] e n'aveva fatto fare più modelli al Francione et ad altri, esso Lorenzo fece fare quello che aveva in animo di fare il modello a Giuliano, il quale lo fece tanto diverso e vario dalla forma degli altri.*⁴¹ Möglicherweise geschah dies vor Frühjahr oder Sommer 1482, als Leonardo noch in Florenz weilte und selbst ein Projekt hätte vorlegen können.⁴² Ein Blatt des Codex Atlanticus (f. 324r) aus eben diesem Jahr zeigt schematische Grundrisse mit zentralisierten symmetrischen Innendispositionen, die nicht ohne Beziehung zu der Villa sind.⁴³ Um 1506, bei der Planung der Villa des Charles d'Amboise, sollte er auf ein solches Schema zurückgreifen und es auch später noch häufig variieren.⁴⁴ Zahlreiche Zeichnungen belegen Leonardos Leidenschaft für Treppen und so erstaunt auch keineswegs sein Interesse für die parallelen Rampen am Außenbau.⁴⁵ Da aber Giuliano da Sangallo als Architekt der Villa nachgewiesen ist, verlangt ein eventuelles Mitwirken Leonardos nach näherer Erklärung, die nur hypothetischer Natur sein kann, sich aber nicht

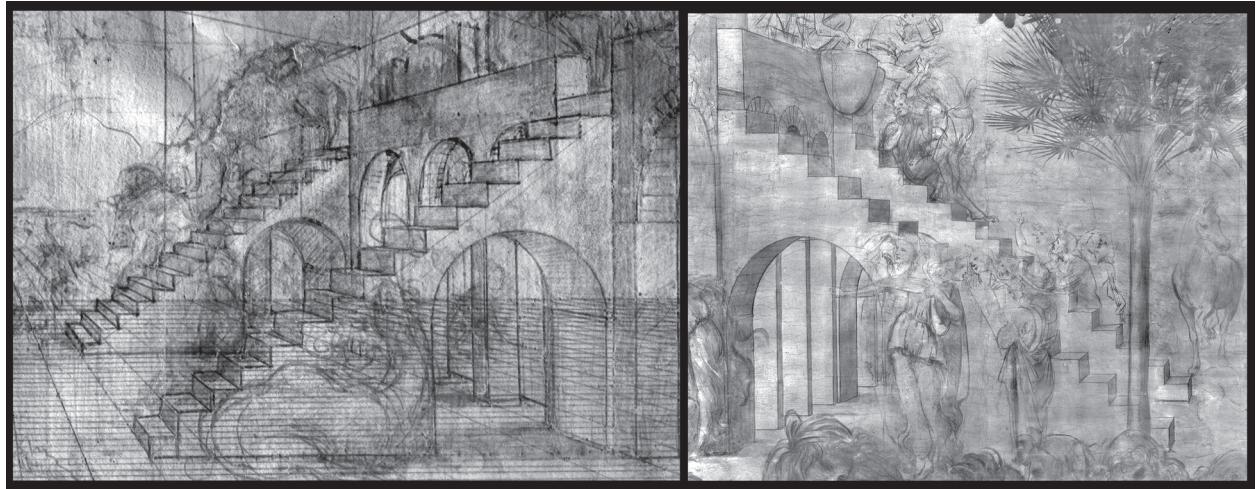


Abb. 18. Treppenanlage der Ruine in der Uffizien-Zeichnung und im unvollendeten Gemälde:
Modell von S. Frommel und G. De Leo

mit der Vermutung einer rein zufälligen Koinzidenz begnügen sollte.

Lorenzo de' Medici, der sich mit den Bauten und der Theorie Albertis auseinandersetzte, des *spiritus rector* seiner Jugend, und der selber in Planungsprozesse eingriff, könnte Podium und Rampen zur Auflage gemacht haben.⁴⁶ Letztere könnten auch auf einen Entwurf Leonards zurückgehen und später in das Ausführungsprojekt Giuliano da Sangallo's eingeflossen sein. In der Praxis von Architektenwettbewerben der Renaissance war es durchaus üblich, dass man den Sieger veranlasste, im Dialog mit dem Bauherrn die überzeugendsten Vorschläge der Konkurrenten in den endgültigen Entwurf einzuarbeiten.⁴⁷ Dass Leonardo an Architekturwettbewerben teilnahm, offenbaren seine Zeichnungen für den Tiburio des Mailänder Doms aus den Jahren 1487–1490.⁴⁸ Er hätte demnach seine eigene Idee für die Villa von Poggio a Caiano in der *Anbetung* wiederaufgreifen und ihr dadurch ein Nachleben sichern können. In der Uffizien-Zeichnung weisen die steilen Stufen wie auch die ausgestanzt wirkenden Arkaden auf ein Architekturmodell als Vorlage hin, wie es bei Wettbewerben üblich war. (Abb. 11) Noch Stradano stellte 1570 das Modell der Villa auf einem Karton dar, den Dante Squilli für einen Teppich verwandte.⁴⁹ (Abb. 28) Bei Leonards *Anbetung* mag die Ruine sogar eine gewisse Selbstironie über sein gescheitertes Projekt verraten. Als dritte Hypothese wäre denkbar, dass er die Zeichnung solcher Treppen im Rahmen des Wettbewerbs für die Villa von Poggio a Caiano gesehen und

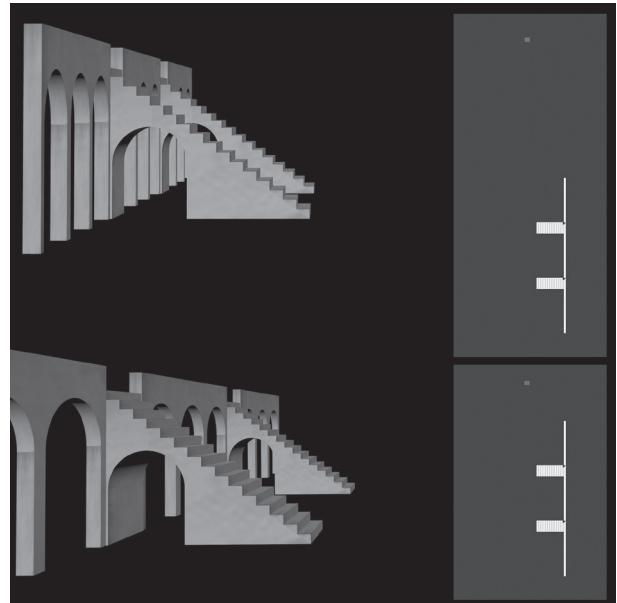


Abb. 19. Vergleich der Perspektive der Treppenanlage der Ruine in der Uffizien-Zeichnung und im unvollendeten Gemälde: Modell von S. Frommel und G. De Leo

aufgegriffen hat. Jedenfalls wäre die rege Bautätigkeit auf Leonards Entwürfen auch als eine Anspielung auf dieses spektakuläre Architekturprojekt zu deuten, das zweifelsohne in Florenz in aller Munde war. Möglicherweise hatte man dort sogar ein solches Zelt errichtet, um das erwartete Baumaterial aufzustapeln und zu schützen. Die Bedeutung wäre demnach äußerst komplex und würde verschiedene *topoi* verweben, die zu unterschiedlichen Interpretationen einladen. Die Koinzidenz eines aktuellen Projekts und einer antiken Ruine soll vielleicht deutlich machen, wie eng das klassische Erbe und zeitgenössische

Erfindungen aneinander herangerückt waren. In diesem Sinn könnte das Podium mit den gewaltigen Treppenrampen sowohl die Reste der Villa eines Herrschers zur Zeit von Christi Geburt heraufbeschwören als auch des mächtigsten Mannes der Republik Florenz, Lorenzo de' Medici. Spielen die Bauarbeiter auf ein geplantes Gebäude an, so bringen sie vom christlichen Standpunkt aus zum Ausdruck, dass eine neue Ära beginnt, wo schadhafte, aus heidnischer Zeit überlieferte Substanzen zu erneuern und zu restaurieren sind. Wird sich das alles niemals klären lassen, so ist doch sicher, dass Leonardos Architektur der *Anbetung* eng an die Florentiner Erfahrungen dieser Jahre gebunden ist und eine

ganz eigene Vision des Widerspruchs zwischen der Überwindung der heidnischen Religion und der Aneignung ihrer Kultur aufzeigt.

Wenig ist über die Studien antiker Texte und Monamente im Umkreis der Medici aus den frühen achtziger Jahren bekannt, doch die erstaunlichen Fortschritte, wie sie sich in der gemalten, geplanten und verwirklichten Architektur niederschlagen, lassen auf intensive Auseinandersetzungen schließen. Das Interesse humanistischer Auftraggeber an Bauten, die lokale Traditionen mit antiken Modellen verschmolzen, wuchs zusehends und veranlasste die Künstler, ihre Kenntnisse der antiken Überlieferung zu vertiefen.

ANTIKE VERSUS BIBLISCHE TRADITION: LEONARDOS UND FILIPPINO LIPPIS ANBETUNG FÜR SAN DONATO IN SCOPETO

Leonardos Erfahrung war zu originell und unkonventionell, als dass sie zu Interpretationen oder Variationen von Seiten anderer Künstler eingeladen hätte. Als 1496 der Orden der *Canonici Regolari* von Sant'Agostino Filippino Lippi mit dem Bild beauftragte, hatten offensichtlich andere Kriterien die Oberhand gewonnen.⁵⁰ (Abb. 29) Es lässt sich nur vermuten, dass die Mönche mit dem Maler, der übrigens ein Freund Leonardos war,

die unvollendete Fassung erörterten und dabei auch ihre Bedenken und Vorstellungen, sowohl zum Pathos der Figuren als auch zum architektonischen Hintergrund, zum Ausdruck brachten.⁵¹ Selbst wenn bei Lippis Figuren Ausdruck und Ekstase in Gesichtern und Gesten vermindert sind, so gibt es doch zahlreiche Parallelen zwischen den Protagonisten der Heiligen Familie und der sie umgebenden Gruppe bzw. jenen Leonardos. Was die Architektur betrifft, so könnten die Unterschiede nicht tiefgreifender sein, denn Lippi kehrte zur primitiven Holzkonstruktion zurück. Zwei knorrige Baumstämme tragen ein geneigtes Dach, das aus unregelmäßigen Hölzern und Stroh gebildet ist. An der rückwärtigen Ecke der rechten Seite verstärkt eine Steinwand die fragile Struktur und erinnert an Botticellis *Anbetung* von 1475 (Uffizien), wenn auch weniger detailliert und sorgsam gestaltet.⁵² Steinblöcke sind auf der rechten Seite der Jungfrau aufgestapelt; einer der Gäste hat sich darauf niedergelassen und zeigt seinen Rücken. Im Vordergrund liegt das Fragment eines klassischen Gebälks, vielleicht von einer Ruine herrührend, während auf der rechten Seite, in unmittelbarer Nähe der Heiligen Familie, ein Piedestal mit Pilaster aufragt. Vor einem Felsen im Hintergrund folgt eine Prozession von Ankommenden einer weiten Kurve und erinnert an die Sassetti-Kapelle. (Abb. 2) Filippino knüpfte an Botticelli und Ghirlandaio an. Die traditionelle Behausung steht weit hinter seiner



Abb. 20. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail des Portikus; Florenz, Galleria degli Uffizi

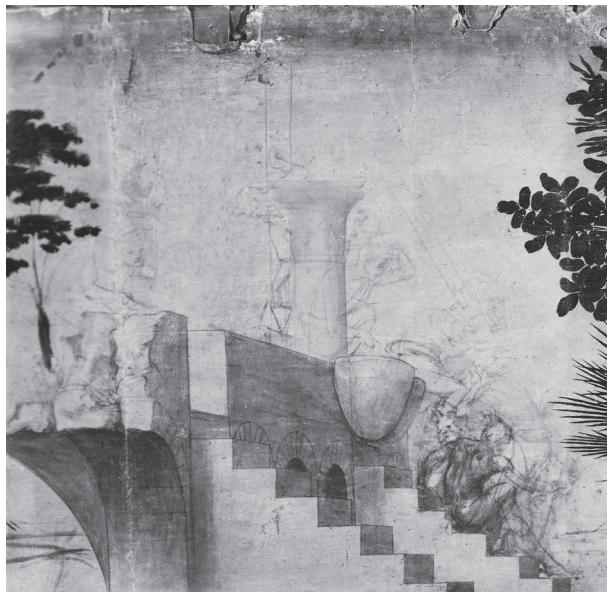


Abb. 21. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail einer Säule in der Nähe der hinteren Rampe; Florenz, Galleria degli Uffizi: Rekonstruktion S. Frommel und G. De Leo

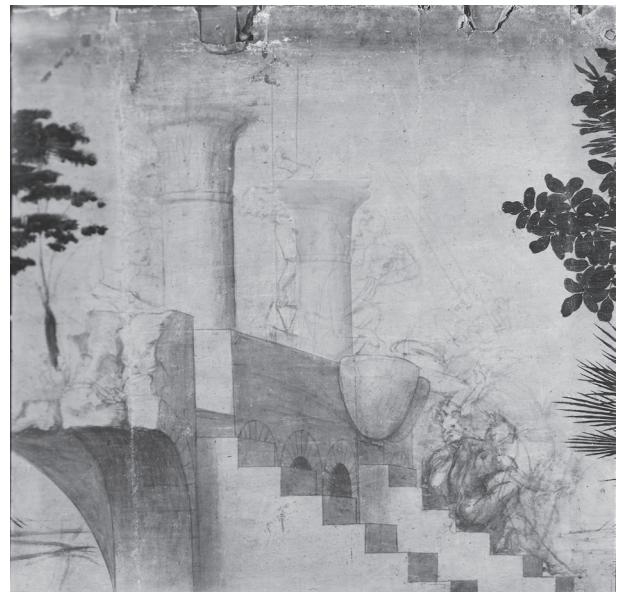


Abb. 22. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482, Detail der beiden Säulen; Florenz, Galleria degli Uffizi: Rekonstruktion S. Frommel und G. De Leo

mächtigen Steinruine der *Anbetung* von 1475 (British Museum) zurück. Die architektonischen Fragmente, die an die Antike gemahnen, spielen keine dominierende Rolle, während die Figuren mit ihren farbenprächtigen Kleidern und kontrastierenden Farben alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es liegt also nahe, dass die Augustiner Leonards dominante klassizistische Architektur wie auch das Treiben der Handwerker in der Nähe der Heiligen Familie nicht geschätzt und eine konventionellere Lösung gewünscht hatten. Auch Pinturicchio griff 1488–1490 in der Augustinerkirche von Santa Maria del Popolo auf die

traditionelle Holzkonstruktion zurück und setzte die Heilige Familie in deren Nähe. Es ist weniger wahrscheinlich als im Fall Botticellis, der bei seinen *Anbetungen* der neunziger Jahre erneut auf primitive Holzhütten und Felsgrotten zurückgriff, dass sich hier ein Einfluss Girolamo Savonarolas und dessen doktrinärer Haltung niederschlug.⁵³ In Anbetracht der spektakulären architektonischen Erfindungen Filippinos in der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella, an der er bis zu seinem Tod im Jahr 1504 arbeitete, lässt sich in der *Anbetung* ein Einwirken des Ordens vermuten, der sich von Leonards Darstellung distanziert hatte.

REAKTIONEN AUF LEONARDOS ARCHITEKTUR DER ANBETUNG VON SAN DONATO DI SCOPETO

Die heterogene Konstruktion der Louvre-Zeichnung scheint Francesco di Giorgio beeinflusst zu haben, der auf dem Fresko mit der *Geburt* in Sant'Agostino in Siena (1488–1494) einen primitiven Holzschuppen aus Stangen und Strohdach mit einer prachtvollen antiken Ruine kombiniert.⁵⁴ (Abb. 8; Abb. 30) Der Kontrast ist noch drastischer als bei Leonardo, da die aus Pfeilern mit Halbsäulen, ornamentalen Kapitellen und einem verkröpften Gebälk gebildete Ordnung von warhaftig triumphaler Ausprägung ist. Das

Bauwerk mutet heterogen an, weil der hintere Pfeiler einer anderen Form gehorcht. Jedenfalls verraten die Medaillons in den Zwickeln zwischen den Arkaden, die Kassetten in den Bogenlaibungen und die Ornamente in den vertieften Flächen der Pfeiler eine Schmuckfreudigkeit, die Leonardo fremd war. Francesco di Giorgio, dessen Traktat sich vitruvianischen Regeln und Formen widmete, mag das religiöse Thema benutzt haben, um dem Entwicklungskonzept bildhaften Ausdruck zu verleihen.⁵⁵ Wie andere Maler



Abb. 23–26. Leonardo da Vinci: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1481/1482; Florenz, Galleria degli Uffizi
Von links nach rechts: Detail: Futterkrippe im rechten Hintergrund; Detail von zwei Bauarbeitern auf dem Podium;
Detail von einem Bauarbeiter neben der Säule; Detail eines Bauarbeiters im Portikus

wollte er zeigen, dass nach der Pracht der Antike die christliche Baukunst zu den ursprünglichen Konstruktionen zurückkehren musste, um sich eigene Typologien zu schaffen.

Auch die parallelen Treppenläufe mögen einige Maler inspiriert haben, obgleich sich direkte Beziehungen zu Leonards *Anbetung* nicht nachweisen lassen. Im Hintergrund der *Auferstehung des Lazarus* (London, National Gallery) stattete Sebastiano del Piombo 1518 die Ruine durch „fliegende Rampen“ aus, die auf einer Arkade

ruhen.⁵⁶ (Abb. 31) Tintoretto hat bei *Salomon und die Königin von Saba* von 1546–1547 (Schloss von Chenonceau) das Motiv in einen eleganteren und mondäneren Kontext gesetzt.

Der Kombination von *Anbetung* und Bauweise war schließlich nur ein recht karges Weiterleben innerhalb der weiteren Entwicklung dieses Themas beschieden.⁵⁷ Bei der *Madonna delle Cave* (Uffizien), die vielleicht Lorenzo de' Medici in Auftrag gegeben hatte, kam Andrea Mantegna in den Jahren 1488–1490 darauf



Abb. 27. Vergleich der Treppenrampen der Villa Medici in Poggio a Caiano und der Anbetung der Heiligen Drei Könige
Leonardo da Vincis: Modell von S. Frommel und G. De Leo



Abb. 28. Villa Medici, Modell und Baustelle auf dem Teppich von Dante Squilli nach einem Karton von Stradano, 1570; Florenz, Museo Mediceo



Abb. 29. Filippino Lippi: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1496; Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 30. Francesco di Giorgio: Geburt, 1488–1494; Siena, Sant'Agostino



Abb. 31. Sebastiano del Piombo: Auferstehung des Lazarus, 1517–1519; London, National Gallery

merlichen Reste einer Holzkonstruktion sichtbar, die einigen Tieren als Zuflucht dienen. Die Handwerker scheinen diese Baustelle verlassen zu haben, doch sieht es so aus, als würden einige der Ankommenden hölzernes Baumaterial und Handwerkszeug heranschleppen.⁶⁰

Hochoriginell wurde ein solches Thema in einer nicht signierten *Anbetung* einer Sammlung in Cesena behandelt, in der wir ein Werk des Sebastiano Serlio, eines Schülers Baldassarre



Abb. 32. Andrea Mantegna: Madonna delle Cave, 1488–1490; Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 33. Andrea Mantegna: Madonna delle Cave, 1488–1490, Detail; Florenz, Galleria degli Uffizi

Peruzzis, um 1521/1522 zu entdecken glauben.⁶¹ Zunächst einmal deutete der Maler die hybride, halb aus Holz und halb aus Stein bestehende Konstruktion Leonards oder Francesco di Giorgios in einen Tiefenraum um. (Abb. 35) Der rechte Teil besteht aus einer in vier Arkaden geöffneten Wand, die nach außen mit einem



Abb. 34. Baldassarre Peruzzi: Anbetung, 1513–1515; Paris, Louvre, Département des arts graphiques



Abb. 35. Sebastiano Serlio (?): Anbetung der Heiligen Drei Könige, gegen 1523; Cesena, Collezione della Cassa di Risparmio



Abb. 36. Sebastiano Serlio (?): Anbetung der Heiligen Drei Könige, gegen 1523, Detail; Cesena, Collezione della Cassa di Risparmio

Nischenpfeiler abschließt, von dem eine Archivolte mit drei Faszien ihren Ausgang nimmt.⁶² Der Ansatz einer Ziegelkonstruktion verrät dort, dass der ursprüngliche Bau von einem Tonnen gewölbe gekrönt war. Den Hintergrund der Ruine bildet eine versehrte Arkade, die den Blick auf die Landschaft freigibt. Zahllose Zimmerleute bauen dort auf der linken Seite an einem hölzernen Gerüst und manche sind, um die auf dem Boden liegenden Balken hochzuziehen und zu befestigen, gefährlichen Situationen ausgeliefert.⁶³ Offensichtlich muss es schnell gehen

und so stützen einige Arbeiter das Gefüge, während andere gleichzeitig die Balken montieren. (Abb. 36) Gruppen von Arbeitern scheinen sich aufgeregt zu beraten, als ob die Kollision der Ruine zu befürchten sei, und so stehen die exaltierten Gesten und Bewegungen der Zimmerleute in krassem Gegensatz zu den andächtigen Mienen der Heiligen Familie. Direkt hinter dieser sind steinerne Sockel aufgebaut, auf denen Balken lagern. Oft lässt es sich nur schwer ausmachen, wer zu den angereisten Anbetern und wer zu den Handwerkern gehört. Die Sphären

mischen sich auf unübersichtliche Weise. Würde dem himmlischen Oval mit Gottvater nicht das irdische mit der Heiligen Familie antworten, so wäre der Inhalt des Bildes schwer auszumachen. Indizien für einen direkten Zusammenhang mit Leonards *Anbetung* gibt es nicht. Es ließe sich hier allenfalls eine Treppenanlage aus Serlios *Zweitem Buch* zitieren, die die von einer Arkade geöffnete Wange mit einem ähnlichen Bodenraster kombiniert, wie es die Uffizien-Zeichnung kennzeichnet.⁶⁴ Vermittler mag auf jeden Fall Peruzzi gewesen sein, der sich stets für Leonards architektonische Erfindungen interessierte.⁶⁵ Jedenfalls geht es hier in noch eindeutigerer Weise als bei der *Anbetung* von San Donato in Scopeto um eine Baustelle von Zimmerleuten und somit um eine Huldigung des heiligen Joseph. Vielleicht fließt hier auch eine Anspielung an Serlios eigene Tätigkeit ein, war er doch mit Holzarbeiten so vertraut, dass ihn Benvenuto Cellini abwertend als *falegname* bezeichnet.⁶⁶ Gewiss widerstrebt es, Leonardo und Serlio in einem Atemzug als Renaissancemaler zu vergleichen, doch werden dadurch unterschiedliche Methoden sichtbar, mit denen sich ein solches

Thema behandeln lässt. Leonardo zeigt Bauarbeiten, ohne dass klar wird, zu welchem Ergebnis sie führen; Peruzzi widmet sich den fertigen Produkten der Zimmerleute und Serlio zeigt aufs Genaueste und mit einer gewissen Dramatik, wie diese entstehen.

All dies offenbart, dass Leonards *Anbetung* von San Donato in Scopeto in der ikonographischen Entwicklung des Gegenstandes keineswegs isoliert dasteht. Zunächst spiegelt die Komposition – trotz der spektakulären Gestaltung ihrer Architekturen – durchaus charakteristische Tendenzen der Zeit wider, wie es andere Werke aus dem gleichen Ambiente deutlich bezeugen. Weiterhin weist sie typische Züge der baukünstlerischen Erneuerungstendenzen im Umkreis des Lorenzo de' Medici in den frühen achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts auf, bei denen Leon Battista Alberti eine wesentliche Rolle zukam. Ohne dass bekannt wäre, welche Künstler das unvollendete Gemälde sahen oder ob Zeichnungen davon in Umlauf waren, hat die eigenwillige Durchdringung von *Anbetung* und Baustelle ein ganz eigenes Nachleben, das dazu angelegt ist, Aspekte von Leonards Werk zu erhellen.

ANMERKUNGEN

¹ Im Evangelium nach Lukas (1,2) legt Maria den Sohn in eine Krippe; im Evangelium nach Matthäus (1,2) traten die Weisen aus dem Morgenland in ein Haus, um das Kind anzubeten.

² Nach der *Historia Scolastica* gebar die Heilige Jungfrau ihr Kind in einer engen, mit Holz überdachten Passage, die sich zwischen zwei Fassaden einer engen Straße befand: *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine*, übersetzt von R. BENZ, Heidelberg, 1963, 53.

³ F. MARIAS, A. BUSTAMANTE: *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981.

⁴ C. L. FROMMEL: «Poussin e l'architettura» in *Poussin et Rome* (Akten des Kolloquiums in der Académie de France in Rom und der Biblioteca Hertziana, 16–18. November 1994), hrsg. von O. BONFAIT, C. L. FROMMEL, M. HOCHMANN, S. SCHÜTZE, Rom, 1996, 119–134.

⁵ Die Zeichnung Giuliano da Sangallo aus dem Codice Barberiniano (f. 4v) ist zweifellos später, aber er könnte schon sehr viel früher über solche Darstellungen verfügt haben, die er später kopierte.

⁶ Gegenüber der *Anbetung* in London (National Gallery) aus den Jahren 1474/1475 enthüllen sich hier deutlich die Fortschritte des Künstlers bei der Darstellung solcher Architekturen (S. FROMMEL: «Tradition religieuse contre invention à l'antique: ruines dans la peinture de la deuxième moitié du Quattrocento», in *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, hrsg. von K. KADERKA, Rom, 2013, 96–98; Katalogeintrag von W. DELLO in *Botticelli e il suo tempo*, hrsg. von C. ACIDINI, Mailand, 2009, 114–155). Was die *Arbeitungen* Botticellis betrifft, siehe auch A. SCHUMACHER: «Der Maler Sandro Botticelli und sein Werk», in *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht*, hrsg. von A. SCHUMACHER, Frankfurt am Main, 2009, 15–18.

⁷ S. FROMMEL 2013, a. a. O. (Anm. 6), 99. Zu dieser Kapelle siehe S. ROETTGEN: *Wandmalereien der Frührenaissance in Italien 1470–1510*, München, 1997, 136–164; M. ROHLMANN: «Bildernetzwerk: die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle», in *Domenico Ghirlandaio: Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, Weimar, 2004, 164–243; R. G. KECKS: *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, München-Berlin, 2002, 245–275 (siehe auch: 151); J. K. CADOGAN: *Domenico Ghirlandaio. Artisti et artisan*, New Haven/Yale University Press, 2000, 253–255.

⁸ S. FROMMEL 2013, a. a. O. (Anm. 6), 100.

⁹ Der Tondo stammt wahrscheinlich aus dem Palazzo Tor nabuoni: S. FROMMEL 2013, a. a. O. (Anm. 6), S. 100; KECKS 2002, a. a. O. (Anm. 7), 341–342; CADOGAN 2000, a. a. O. (Anm. 7), 176–181.

¹⁰ S. FROMMEL 2013, a. a. O. (Anm. 6), 100.

¹¹ Siehe den Katalogeintrag von P. MERCURELLI SALARI in *Perugino. Il divin pittore* (Katalog der Ausstellung in der Galleria Nazionale dell'Umbria vom 28. Februar – 18. Juni 2004), hrsg. von V. GARIBALDI, F. F. MANCINI, Cinisello Balsamo, 2004, 290–291.

¹² J. NIEBAUM: «Loggia und Zentralbauten; Bildarchitekturen im Werk Peruginos», in *Perugino: Raphaels Meister* (Ausstellungskatalog München, Alte Pinakothek, 13. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012), München, 2011, 79–105; S. FROMMEL: «Perugino und die Architektur», in *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst* (Festschrift für Hubertus Günther), hrsg. von H. HUBACH, B. VON ORELLI-MESSERLI, T. TASSINI, Petersberg, 2008, 83–90.

¹³ Der Kontakt mit Giuliano da Sangallo in Florenz und Peruginos Schwiegersohn Luca Fancelli, der am Beginn seiner

Karriere Albertis Baustellen in Mantua geleitet hatte, mag die Entwicklung solcher Strukturen begünstigt haben.

¹⁴ S. FROMMEL 2008. a. a. O. (Anm. 12), 86–87. Die Suche nach anderen Lösungen spiegelt sich auch in der Zeichnung einer *Anbetung* (1500–1510) im Gabinetto Disegni e Stampe (GDS) der Uffizien (226 E) wider, wo sich die Heilige Familie vor einem runden Torbogen niedergelassen hat, neben dem eine Holzkonstruktion auf Stützen und mit Bindern aufragt.

¹⁵ Das Blatt ist im Louvre aufbewahrt: S. FROMMEL 2013. a. a. O. (Anm. 6), 104.

¹⁶ C. L. Frommel: *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München, 1967/1968. 46–49.

¹⁷ Ebd. 78–79.

¹⁸ Ebd. 79–81.

¹⁹ Ursprünglich für den Florentiner Palast des Giovanni Maria Benintendi ausgeführt, befindet es sich heute in der Galleria Palatina in Florenz.

²⁰ S. FROMMEL: «Leonardo's *Adoration of San Donato in Scopeto* and artistic tendencies under Lorenzo de' Medici», in Vorbereitung. Da es hier um einen spezifischen Punkt von Leonards *Anbetung* geht, sei es erlaubt, auf die Angabe der breiten Fachliteratur zu verzichten und den interessierten Leser auf die einschlägigen Publikationen zu verweisen.

²¹ S. FROMMEL: *Giuliano da Sangallo*, Florenz, 2014. 59–82.

²² G. VASARI: *Le Vite*, 1550 e 1568, IV, 1966–1987. 24.

²³ Musée du Louvre, Département des arts graphiques, R.F.1978 (A. C. CARPICECI: «Un primo studio architettonico di Leonardo nel disegno per l'Adorazione dei Magi al Louvre», in *Notiziario vinciano*, III, 1977. 41–48).

²⁴ S. FROMMEL: Leonardo's *Adoration* a. a. O. (Anm. 20); F. CAMEROTA: «Lo studio prospettico. The Perspective Study», in *Leonardo da Vinci. Studio per l'Adorazione dei Magi*, hrsg. von F. CAMEROTA, Roma, 2006. 109–181.

²⁵ Die Zeichnung 436 E misst 163 × 290 mm und besteht aus einem einzigen Blatt: M. SERACINI: «Oltre il visibile. Indagini scientifiche sul disegno. Beyond the Visible. Scientific studies on the Uffizi drawing», in *Leonardo da Vinci* 2006. a. a. O. (Anm. 24), 38.

²⁶ M. Seracini (ebd. 48) deutete das Fragment als Beweis, dass Leonardo zunächst von einer breiteren Arkade ausgegangen war.

²⁷ Ein Blatt im Institut de France zeigt, dass Leonardo Alberti Methode gut bekannt war: CAMEROTA 2006. a. a. O. (Anm. 24), 114.

²⁸ Was die Pfeiler betrifft, siehe SERACINI 2006. a. a. O. (Anm. 25), 68.

²⁹ Ebd. 72.

³⁰ Nach der Infrarotdiagnose handelt es sich um vier Baumstämme, wovon drei mit bloßem Auge sichtbar sind: ebd. 72.

³¹ CAMEROTA 2006. a. a. O. (Anm. 24), 170.

³² SERACINI 2006. a. a. O. (Anm. 25), 94; siehe auch M. SERACINI: «Indagini diagnostiche sulla *Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci», in *La mente di Leonardo: nel laboratorio del genio universale* (Katalog der Ausstellung, Galleria degli Uffizi vom 28. März 2006 bis zum 7. Januar 2007), hrsg. von P. GALLUZZI, Florenz, 2006. 94–101.

³³ S. FROMMEL: Leonardo's *Adoration* a. a. O. (Anm. 20).

³⁴ SERACINI 2006. a. a. O. (Anm. 25), 68.

³⁵ Solche Säulen sind als Verbindung von Himmel und Erde zu deuten, aber spielen auch auf die Martersäule Christi an. Häufig wurden sie für Verkündigungen verwendet, wo sie innere und äußere Räume, die irdische und die himmlische Sphäre trennen. So in Werken von Memling, Hugo van der Goes oder von Italienern wie den *botteghen* von Raphael, Battista Dossi oder Tizian, die die Säule in direkte Nähe der *Anbetung* stellen.

³⁶ SERACINI 2006. a. a. O. (Anm. 25), 70.

³⁷ A. NATALI: «Il tempio ricostruito», in *Leonardo da Vinci* 2006. a. a. O. (Anm. 24), 9–31; Bei dieser Hypothese bleibt allerdings nur schwer nachzuwählen, warum das christliche Modell als Ruine dargestellt sein sollte.

³⁸ Lorenzo hatte sich an Luca Fancelli, der für die Mantuaner Bauten des Leon Battista Alberti verantwortlich war, gewendet: S. FROMMEL 2014. a. a. O. (Anm. 21), 89.

³⁹ Die ursprünglichen sind durch eine Zeichnung des Tacuino Senese (f. 19v) des Giuliano da Sangallo, eine Darstellung auf Stradanos Teppichen und ein Fresko mit dem Einzug der Eleonora di Toledo in der Sala di Cosimo des Palazzo Vecchio dokumentiert (S. BORSI: *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom, 1995. 414–415). Laut Vasari inspirieren sich die Treppen von Lorenzos Villa in Poggio a Caiano an einer Darstellung eines Schülers von Giotto im Kreuzgang von Santo Spirito. Wenn dies stimmt, würde es einmal mehr zeigen, dass sich in Renaissancebauten antike und mittelalterliche Modelle miteinander verweben.

⁴⁰ S. TAGLIALAGAMBA: *Leonardo & le scale. Un'ipotesi per Poggio a Caiano*, Poggio a Caiano, 2011 (Einleitung von C. PEDRETTI und S. FROMMEL).

⁴¹ G. VASARI: *Le Vite*, Bettarini-Barocchi, vol. IV, Florenz, 1976. 134.

⁴² S. FROMMEL: Leonardo's *Adoration* a. a. O. (Anm. 20).

⁴³ S. FROMMEL: «Leonardo da Vinci und die Typologie des zentralisierten Wohnhauses», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, t. L, 2006. n. 3, 258, 260.

⁴⁴ S. FROMMEL: «Leonardo et la villa de Charles d'Amboise», in *Leonard de Vinci et la France*, Catalogue d'exposition (Château du Clos Lucé, Parc Leonardo da Vinci), sous la dir. de C. PEDRETTI, Campi Bisenzio, 2009 (englische Ausgabe: 2010. 117–125).

⁴⁵ G. MARCHINI: «Leonardo e le scale», in *Antichità viva* 24. 1985. 180–185.

⁴⁶ Wenn eine aktive Auseinandersetzung mit dem Traktat Albertis von Seiten Lorenzo de' Medicis erst im Sommer 1485 dokumentiert ist, so bedeutet dies nicht, dass Ideen aus dem Traktat nicht schon früher in seine architektonische Vorstellungen eingeflossen sind: S. FROMMEL: «Lorenzo il Magnifico, Giuliano da Sangallo e due progetti per ville del Codice Barberiano», in *Il principe architetto* (Kongress in Mantua vom 21.–23. Oktober 1999), hrsg. von A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI, C. VASOLI, Florenz, 2002. 427–428.

⁴⁷ S. FROMMEL: «Les maquettes de Giuliano da Sangallo», in *Les maquettes d'architecture*, hrsg. von S. FROMMEL, Paris-Rom, 2015. 81–86; A. LEPIK: *Das Architekturmödell in Italien*, Worms, 1994.

⁴⁸ Zu Leonards Teilnahme am Wettbewerb des Tribunio des Mailänder Doms siehe J. GUILLAUME: «Léonard et l'architecture», in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte* (Katalog der Ausstellung im Musée des Beaux Arts in Montréal vom 22. Mai – 3. November 1987), hrsg. von P. GALUZZI, Montréal 1987. 209–223 (mit den Rekonstruktionszeichnungen von J. Guillaume und S. Frommel).

⁴⁹ Heute im Museo Mediceo: S. FROMMEL 2014. a. a. O. (Anm. 21), 75; BORSI 1985. a. a. O. (Anm. 39), 415. Die Darstellung gibt eine gute Vorstellung des Modells, allerdings fehlen hier die Stufen.

⁵⁰ Das Gemälde befindet sich heute in der Galleria degli Uffizi: A. NATALI: «Re, cavalieri a barbari: le *Adorazioni dei Magi* di Leonardo e Filippino Lippi», in *I pittori della Brancacci negli Uffizi*, Florenz, 1988. 73–84; P. ZAMBRAZO, J. K. NELSON: *Filippino Lippi*, Mailand, 2004.

⁵¹ Das Problem des Einwirken der religiösen Orden auf Themen und Interpretationen stellt sich auch beim unvollenständigen *Heiligen Hieronymus* der Vatikanischen Pinakothek, der um 1480 entstand. Hier mag es der bartlose Kirchenvater und die vorherrschende Bedeutung des Löwen gewesen sein, die Vorbehalte ausgelöst hatten.

⁵² S. FROMMEL 2013. a. a. O. (Anm. 6), 97–98.

⁵³ Zum Einfluss Savonarolas auf das Spätwerk Botticellis siehe V. REINHARDT: «Tyrannis oder Goldenes Zeitalter», in *Botticelli* 2009. a. a. O. (Anm. 6), 125–128; S. DALL'AGLIO: «Girolamo da Savonarola e la sua riforma tra arte, denaro e rogo della vanità», in *Denaro e bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo della vanità* (Katalog der Ausstellung im Palazzo Strozzi in Florenz vom 17. September 2011 bis zum 22. Januar 2012), hrsg. von L. SEBREGONDI und T. PARKS, Florenz, 2011. 93–101.

⁵⁴ S. FROMMEL 2013. a. a. O. (Anm. 6), 104.

⁵⁵ Durch seinen Meister Filarete (in dessen Traktat *Sforzinda*) war di Giorgio das Thema der Urhütte bekannt.

⁵⁶ 1515–1516 scheint sich auch Andrea del Sarto in *Joseph deutet den Traum des Pharaos* einer solchen Treppe erinnert zu haben (Florenz, Galleria Palatina). Siehe S. FROMMEL: «Dall’eredità di Raffaello alla controriforma: le tendenze», in *Architettura Picta*, hrsg. von S. FROMMEL und G. WOLF, Modena, 2016, 98.

⁵⁷ S. FROMMEL: Leonardo’s *Adoration* a. a. O. (Anm. 20).

⁵⁸ E. CAMESASCA: *Mantegna*, in *Pittori del Rinascimento*, Florenz, 2007.

⁵⁹ C. L. FROMMEL 1967/1968. a. a. O. (Anm. 16), p. 85, Kat. XXIb.

⁶⁰ Zum Beispiel die beiden Figuren links von Maria wie auch die Ankommenden im rechten und linken Hintergrund scheinen lange Stäbe oder Latten zu tragen, während eine weitere Figur des linken Hintergrundes etwas auf der Schulter transportiert.

⁶¹ Das Gemälde befindet sich in der Sammlung der Cassa di Risparmio in Cesena und ist eine der zahlreichen Varianten von Peruzzis Karton der *Anbetung* für Giovanni Bentivoglio aus den Jahren 1522/1523 (A. MAZZA: «Girolamo Marchesi di Cotignola», in *La galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Mailand, 2002, 77). Zur Datierung und Zuschreibung des Bildes siehe weiterhin S. FROMMEL: «Serlio pittore: fantasma o realtà?», in *Arti a confronto* (Studi in onore di Anna Maria Matteucci), Bologna, 2004, 91–92; S. FROMMEL: *Sebastiano Serlio architetto*, Mailand 1998, 43–49; M. FAIETTI:

Un siècle de dessin à Bologne, 1480–1580. De la Renaissance à la Réforme tridentine, hrsg. von M. FAIETTI und D. CORDELLIER, Paris, 2001, 88–89; V. FORTUNATI: «Spie indiziarie per la storia di una committenza: Battista Bentivoglio», in *Il Cinquecento a Bologna*, hrsg. von M. FAIETTI, Bologna, 2002, 20–24.

⁶² Zur Rekonstruktion der Ruine siehe S. FROMMEL: «Sebastiano Serlio as a painter-architect», in *The Notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low-Countries*, sous la dir. de P. LOMBAERDE (Architectura Moderna), Turnhout, 2014, 39–57.

⁶³ Bei der Predella mit der *Geburt Christi* sollte Serlio noch einmal, in kleinerem Maßstab ein ähnliches Gerüst darstellen, das sich an eine Wand mit Tonnenengewölbeansatz anlehnt. Auf die Zimmerleute verzichtete er: S. FROMMEL 2004. a. a. O. (Anm. 61), 91; S. FROMMEL 1998. a. a. O. (Anm. 61), 45–47, mit weiterer Fachliteratur.

⁶⁴ Sebastiano SERLIO, *Secondo Libro*, f. 55r. Wir haben versucht darzustellen, dass die im *Zweiten Buch* von 1545 publizierten Zeichnungen auf Erfundenen oder Kopien aus den zwanziger Jahren zurückgreifen können: S. FROMMEL: «Sebastiano Serlio prospettico: Stages in his artistic itinerary during the 1520s», in *Perspective, Projections & Design*, sous la dir. de M. CARPO et F. LEMERLE, London, 2007, 95–104.

⁶⁵ Vielleicht hatten Peruzzi oder Serlio selbst Leonards unvollendetes Gemälde im Haus des Amerigo Benci gesehen.

⁶⁶ Benvenuto CELLINI, *I trattati dell’oreficeria e della scultura*, ed. G. MILANESI, Florenz, 1857, 225.