

Anspruch genommen. Dos S. betont das unvermittelte Auftreten der Kunst Nuno G.'s, dem so die Rolle des Begründers der portugiesischen Malerschule zufällt. Man führt seine Kunst auf flämische Einflüsse – insbesondere in der Wahl der $\frac{3}{4}$ -Ansicht bei Porträtköpfen – zurück, wobei die enge politische Verbindung der beiden Länder in der damaligen Zeit – man erinnere die Reise van Eycks nach Portugal – entscheidend beigetragen haben dürfte.

Die Allgemeinbedeutung des Altares sieht dos S. darin, daß Nuno G. ein Epos vorstellt, bei dem der König, umgeben von der ganzen Staatsgemeinschaft, die Eroberungen weiht, die für ihn eine Realisierung seines ritterlichen Ideals verkörpern.

Dos S. betont in Würdigung der Eigenarten des Altarwerkes den „gotischen Gobelinstil“, der allen perspektivischen Strebungen italienischer Renaissance-Malerei entgegengesetzt sei und sich auch von der landschaftsoffenen Malerei der Niederlande unterscheidet. Die Ordnung der Figuren erfolge nach dem mittelalterlichen Bedeutungsmaßstab. Die plastische Qualität der Porträtköpfe erinnere an geschnitzte Holzfiguren. Bei Behandlung der Farbe vermißt man den Hinweis, daß dieselbe in mittelalterlicher Weise zur Hervorhebung der Bedeutung der Farbträger eingesetzt wird: bei entferntem Sichtpunkt leuchtet das Rot und Gold der Gewandung des hl. Vinzenz edelsteinhaft auf, während alle Umgebungsfarben zu einem neutralen Grund zusammenschmelzen.

Bei Absetzung und Vergleich mit der europäischen Malerei des 15. Jhs. arbeitet dos S., auf den Ausführungen Huyghes (Kunsthist. Kongreß, Lissabon, 1949) fußend, die besonderen psychologischen und ikonographischen Werte des Werkes aus: die Flamen seien hauptsächlich mit der Morphologie ihrer Porträtköpfe beschäftigt gewesen, während Nuno G. ihnen tiefen psychologischen Sinn gegeben habe; der Beitrag Flanderns im 15. Jh. sei der Realismus gewesen, der Portugals beruhe in dem „Sinn für das Individuelle“; die Dargestellten hätten den epischen und religiösen Traum der Entdeckungsreisen gelebt und ihre Porträts würden nicht nur ihre äußere Erscheinung reflektieren, sondern darüber hinaus ihre Hingabe an eine Sache. Eine Bibliographie zu dem behandelten Altarwerk würde die Monographie zweckdienlich ergänzen (vgl. dazu den Katalog des Museu Nacional de Arte Antiga. Roteiro das pinturas. Lisboa 1951).

Die Tafeln mit ausgezeichneten Detailaufnahmen der Porträtköpfe gehören – auch in den farbigen Wiedergaben – zu den Meisterleistungen der Reproduktionskunst.

Halldor Soehner

SIGRID ESCHE, *Leonardo da Vinci, Das anatomische Werk*. Holbein Verlag, Basel 1954. – 173 Textseiten, 175 Abbildungen.

Wie wohl jedem Schaffensgebiet Leonardos ist auch seiner „Anatomie“ bereits eine umfangreiche Literatur gewidmet, die das Thema entweder von der medizinisch-geschichtlichen oder von der kunsthistorischen Seite beleuchtet. Soweit es der Kunsthistoriker beurteilen kann, zeichnet sich die Untersuchung von S. Esche besonders

dadurch aus, daß sie gleiche Sachkenntnis und Sorgfalt auf das Medizinische wie auf das Kunstgeschichtliche wendet. Als Aufgabe handelte es sich für die Verfasserin zunächst um eine kritische Sichtung aller herangezogenen bisherigen Beiträge zum Thema und um eine Festigung der Chronologie im Anschluß an Kenneth Clark (Windsor-Katalog, Cambridge 1935) sowie die richtige Einordnung der hierher gehörigen Zeichnungen aus nicht-anatomischen Leonardomanuskripten und des Weimarer Einzelblattes in den Gesamtbestand. Diese Chronologie wurde mit größter Gründlichkeit und – soweit es den laufenden Text und den Abbildungsteil betrifft – mit einleuchtender Übersichtlichkeit durchgeführt. (Der Katalog gibt diese Ordnung auf und folgt der systematischen, die durch die Faksimile-Ausgaben von 1898, 1901 und 1911 – 16 eingeführt wurde.)

Die Gesamtdeutung, die Heydenreich in seinem Leonardo-Werk für die Anatomiezeichnungen gegeben hat, dehnt S. Esche auf das Einzelobjekt aus. An Hand von Typenreihen wird in knappen Zügen mit großer Klarheit die fortschreitende Intensität und Objektivität der Leonardo'schen Beobachtung sowie das Wachsen seiner wissenschaftlichen Kenntnisse dargestellt und zum Wissen seiner Umwelt in Bezug gesetzt. Die Charakteristik dieser Entwicklung selbst ergibt ein prägnantes und in Vielem neues Bild.

Die geistesgeschichtliche Situation Leonardos liegt danach nicht zwischen Absage an die ethisch-religiöse Kosmologie des Mittelalters und Aufnahme und Mitgestaltung der kasuistischen Wirklichkeitschau neuzeitlicher Prägung. Leonardo richtet an sich selbst die Forderung, „das Buch von den Prinzipien der *Mechanik*, dem von der Bewegung und Kraft des Menschen vorangehen“ zu lassen, denn nur „so wirst du alle deine Behauptungen beweisen können (Heydenreich, Leonardo 1954, S. 134)“. Die Beobachtung wird in das Wissen zurückgegliedert und das Wissen zielt auf den *Glauben!* S. Esche zeigt, wie bei Leonardo am Ende fast jeder Darstellungsreihe „topographisch richtig“ gesehener Muskeln, Knochen, Organe etc. wieder das aus „Symmetrisierung und Stilisierung“ gebildete Formenschema steht, für welches die Verfasserin in einem der letzten Beiträge Leonardos zu seiner Anatomie überhaupt den Ausdruck „*Vision*“ gebraucht: die Darstellung der Hals-Schulter-Muskulatur (Abb. 175) als eines mechanischen Instruments von der Art „eines von Wanten gehaltenen Mastbaums“. Nach Leonardos beigefügter eigener Erklärung aber ist dies gut funktionierende „Instrument“ nichts anderes als ein höchstes Zeugnis der Weisheit und Güte Gottes. Das bedeutet: Leonardo bemüht sich, den ethisch-spirituellen Gottesbeweis des Mittelalters durch das experimentell gefundene naturwissenschaftliche Argument zu erweitern und zu erhärten; sein Schöpfungsbild bezeichnet man vielleicht am zutreffendsten als ein religiös-mechanistisches, und darin ist es, von der Gegenwart her gesehen, „naturwissenschaftlich“ nur in einem sehr bedingten Sinne.

Leonardos Methode, die ihren Ausdruck in der besonderen Eigenart der zeichnerischen Darstellung findet, rief schon 1778, dem Jahr der Wiederentdeckung der Windsor-Zeichnungen, das Erstaunen W. Hunters hervor. Daß Leonardo – nach unserer Kenntnis – der Schöpfer der bis heute gültig gebliebenen *wissenschaftlichen*

Demonstrationszeichnung ist (Heydenreich), wird von S. Esche am Einzelbeispiel eingehend erläutert. Nach Vasaris Zeugnis scheint Leonardo auch hierbei in seinen künstlerischen Lehrmeistern wichtigere Vorgänger als die Illustratoren älterer oder zeitgenössischer medizinischer und anatomischer Handbücher gehabt zu haben, z. B. Antonio Pollajuolo, und er entwickelt sich – seit etwa 1489 – aus durchaus unvollkommenen und vielleicht auch unselbständigen Anfängen. S. Esche zeigt auch auf, wieviel Leonardo auf diesem Gebiet der anatomischen Praxis des Alessandro Benedetti oder Niccolò Cusani verdankt. Dem Einfluß des großen Anatomen Marcantonio della Torre muß aus chronologischen Erwägungen weniger Gewicht beigelegt werden als es seit Vasari geschieht: Leonardo ist 1510/11 längst im Besitz eines umfassenden anatomischen Wissens und verfügt über die vollkommene Form der Weitergabe dieses Wissens, mit dem er selbst einem Marcantonio „wunderbare Dienste“ zu leisten vermag. Die Verfasserin hat im letzten Kapitel ihres Textes ein umfangreiches Beispielmateriale vereinigt, welches die Nachwirkung des von Francesco Melzi „wie Reliquien aufbewahrten“ Schatzes des Bruchstück gebliebenen Anatomie-Traktates von Leonardo zeigt, für dessen Druck und Holzschnittillustrierung er schriftliche Anweisung niedergelegt hatte.

Der Wert dieser Arbeit kann naturgemäß nicht in der Stoffweiterung und Erschließung neuen Materials liegen: er beruht auf der Ordnung, sicherer Bestimmung und Interpretation des Gegebenen. Diese Aufgaben hat S. Esche auf vorbildliche Weise gelöst.

Eberhard Ruhmer

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

WANDERAUSSTELLUNGEN

Amerikanische Karikaturen. Eine Ausstellung der American Federation of Art für den US-Informationdienst. Einl. v. Elodie Courter. Bonn 1955. 12 Bl. m. 8 Abb.

Der Louvre. Historisches Bauwerk und Nationalmuseum. Ausst. veranst. v. Service des Relations Artistiques de la Direction Générale des Affaires Culturelles Mainz. Einl. v. Christiane Aulanier. 30 S.

Die Geburt der Kunst vor 40 000 Jahren. Höhlen- und Felsenmalereien. Ausst. veranst. v. Maison des Beaux-Arts du Ministère de l'Education Nationale u. Mitw. d. Service des Relations Artistiques de la Direction Générale des Affaires

Culturelles in Mainz. Wiss. Leitung d. Ausst. M.l'abbé Breuil, Vorw. v. Jean Mougin, Einl. v. Albert Rust. 1955. 60 S. m. 17 Abb., 1 Faltbl.

Französische religiöse Kunst der Gegenwart. Ausst. veranst. v. Service des Relations Artistiques de la Direction Générale des Affaires Culturelles in Mainz. Vorw. v. Paul Doncoeur, S. J., Einf. v. Yves Sjöberg. 46 S. m. 4 Abb.

Französische Impressionisten. Ausst. farbiger Reproduktionen, veranst. v. Service des Relations Artistiques de la Direction Générale des Affaires Culturelles in Mainz. 53 S.

Moderne französische Graphik, Lithographien, Holzschnitte, Radierungen. Ausst. veranst. v. Service des Relations Artisti-