

die Denkmalpflege, die bereits die ersten Maßnahmen zur Konservierung der Skulpturen unternommen hat, vermutlich auch dafür sorgen, daß die zweifelhafte Farbenpracht wieder verschwindet.

Eduard Trier

REZENSIONEN

Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. VII. Wien 1955, Verlag Schroll, Wien-München und Deutscher Kunstverlag, München-Berlin. 302 S. m. 384 Abb., geh. DM 90. - , geb. DM 100. - .

Werner Koerte: Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo.

Der Witwe und den Freunden von Werner Koerte gebührt tiefer Dank, den weit angelegten Aufsatz trotz seiner fragmentarischen Form der Wissenschaft zugänglich gemacht zu haben; denn schon in den wenigen Seiten zeigt sich, daß der Verf. auf eine neue Einstellung zu dem Problem des Nonfinito hindrängte. W. Koertes Untersuchung bricht nach der Besprechung des Matthäus schon ab, aus dessen Analyse deutlich wird, daß die Arbeit an der Figur nicht abgebrochen, sondern nur unterbrochen wurde, in dem Augenblick, da der achsiale Reichtum der Gestalt innerhalb der reliefhaften Gebundenheit völlig klar ist. W. Koerte bemerkt richtig, daß diese Einsicht in die Gestaltbildung nicht zufällig erreicht werden kann, daß Michelangelo nur stockt und nicht aufhört: „der Meißel hält inne, als die Figur etwa den Reliefgrad der Kentaurenschlacht erreicht hat“ (S. 300). „Ein bildhauerisches Urbedürfnis des Michelangelo scheint darnach verlangt zu haben, dieses allmähliche Hervorwachsen der Figur aus dem Stein nicht zu überhasten, vielmehr die Arbeit als solche zu genießen“ (ebenda). Gegenüber allen vorausgegangenen Deutungen des Nonfinito, hauptsächlich allen Spekulationen im psychologischen Sinne oder dem Positivismus gegenüber, der das Unvollendete allein durch äußere Fakten zu begründen suchte, rückt W. Koerte das Problem in den Bereich des rein Bildhauerischen, stellt er die Frage von Michelangelos Verhältnis zur Bildhauerei dar. Der Verf. demonstriert die Fruchtbarkeit seines Gedankens am Kentaurenrelief und am Apostel Matthäus und gelangt dabei zu wertvollen Einsichten. Es scheint uns Aufgabe der Michelangelo-Forschung zu sein, mit den Untersuchungen im Sinne W. Koertes fortzufahren und das Vermächtnis des Gelehrten fruchtbar zu gestalten.

Wolfgang Lotz: Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento.

Für die italienischen Architekten des 16. Jahrhunderts ist das Problem der Gestaltung elliptischer Räume nicht durchgängig ein zentrales Anliegen – Bramante, Antonio da Sangallo il Giov., Palladio u. a. diskutieren es überhaupt nicht –, trotzdem ist es höchst charakteristisch für die Raumdarstellung des Cinquecento, zumal von hier wichtige Rückschlüsse auf die Auffassung der Aufgaben der kirchlichen Architektur ermöglicht werden. W. Lotz stellt mit Recht fest, daß Ovalräume des 16. Jahrhunderts nicht nur eine gleichwertige Spielform der sonst herrschenden Baugedanken, der Basilika, des einschiffigen Langbaus und des echten Zentralbaus, darstel-

len, sondern wegen der rein spekulativen, mathematisch-ästhetischen Idee eine absolute Sonderstellung einnehmen: „Die herkömmliche Erklärung des Ovalraumes als Verschmelzung von Zentral- und Längsbau – im liturgisch-ikonographischen wie im ästhetischen Sinn – trifft . . . nur bedingt zu. Es war eher die neue Stellung des Künstlers, das Vorherrschen der invenzione und des concetto über die ikonographische Situation, das dem Kirchenbau des Cinquecento den Verzicht auf die traditionelle Bindung von Bestimmung und Grundrißform, ja auf die alten Bautypen überhaupt ermöglichte“ (S. 96/97).

Nachdem das Problem von der Forschung bisher nur flüchtig behandelt worden ist (zuletzt durch V. Fasolo, M. Zocca), greift Lotz die Aufgabe mit großer Umsicht und unter Ausbreitung des ganzen künstlerischen Ideengutes an, wobei, wie er selbst angibt, die im 16. Jahrhundert einsetzenden mathematischen Untersuchungen über die Kegelschnitte, die Geometrie der Ellipse und die damit möglichen Wechselbeziehungen zwischen Mathematik und Architektur von ihm nur flüchtig berührt werden. Mehr zu bedauern ist in diesem Zusammenhang, daß Lotz seine Untersuchungen nicht auch auf die Profanarchitektur ausgedehnt hat, um eine hier deutliche Parallelentwicklung – etwa in der Gestaltung der Palastgrundrisse bei Serlio usw. – aufzudecken und damit die Echtheit seiner These zu festigen.

Entscheidendes Verdienst für die grundlegende Theoretisierung der kirchlichen Ovalräume hat Baldassare Peruzzi durch seine Entwürfe für die Naumachia der Villa des Card. Trivulzio am Salone, für den ersten Plan zum Ospedale degli Incurabili in Rom u. a. Überzeugend hebt der Verf. hierbei die Momente der abstrakten, „bedeutungsfreien geometrischen Figuren“ und die „von der Raumform ausgehende Bauvorstellung“ hervor und daß demzufolge „spekulative Theorie und konkreter Entwurf . . . nur schwer zu trennen“ sind (S. 95). Trotzdem wird aber auch bei Peruzzi der Versuch einer Scheidung von reiner Theorie (d. h. Idealentwurf) und auf Verwirklichung zielenden Plänen notwendig bleiben und auch möglich sein. So vermag der Rezens. den Darlegungen über die Uff. dis. A 510 und ihre unmittelbaren Zusammenhänge mit Peruzzi's Entwürfen zu S. Giovanni dei Fiorentini in Rom (vgl. hierüber Festschrift für H. Kauffmann) nicht zu folgen.

Im weiteren wird von Lotz in überzeugender Weise die hervorragende Bedeutung des Vignola für die Entwicklungsgeschichte des Ovalraumes dargetan; „offenkundig stellte sich ihm der Kirchenraum zuerst und vor allem als oval dar“ (S. 53). An der ausführlichen Besprechung von S. Andrea in via Flaminia, der Pläne für die Kapelle des Konklaves von 1559, der Stephanuskapelle bei Torre Pia und von S. Anna dei Palafrenieri wird die Verfolgung dieser Idee Vignolas durch zwei Jahrzehnte nachgewiesen. Die Schlußfolgerung des Verf., „der epileptische Grundriß muß ihm (Vignola) die einzig befriedigende Lösung der jeweiligen Bauaufgabe bedeutet haben, die er anscheinend ohne Rücksicht auf die Bestimmung des Baues stets als die gleiche betrachtet hat“ (S. 53), kann soweit vollkommen geteilt werden. Darüber hinaus soll sie auch für unpublizierte Zeichnungen im Codex des O. V. Biringucci (Bibl. Com. Siena fol. 39 r und 41 v) gelten, die laut Beischrift des Biringucci Ent-

würfe des Vignola für Il Gesù in Rom darstellen und damit ergäben, daß Vignola für den Bau der Jesuitenkirche (nach Lotz: „vor 1568“) ebenfalls an einen Ovalraum dachte. Der Vorschlag, für Il Gesù – und damit als Krönung von Vignolas Werk – ein solches Raumgebilde anzunehmen, ist wahrhaft überraschend und faszinierend, denn bekanntlich schien theoretisch jede Raumgestalt für den neuen Orden möglich. Trotzdem können der Darlegung von W. Lotz gegenüber Bedenken nicht ganz verschwiegen werden. Als Bildquelle hat die Nachzeichnung des Biringucci doch nur bedingten Wert; sie kann keinesfalls eine verlässliche Kopie sein. Sie enthält konstruktive Sinnlosigkeiten besonders in der Angabe des Gewölbeprofils, das nach Biringucci über der kürzeren Achse der Ellipse wesentlich flacher als der Halbkreis gehalten wird, wonach das Profil über der längeren Achse nur eine flachelliptische Form haben kann. Da jedoch Vignola in S. Andrea in via Flaminia das Gewölbepprofil über der kürzeren Achse steiler als den Halbkreis führt (erst über der Längsachse wird das Profil halbkreisförmig) und in der Zeichnung für einen Ovalbau (Staatsarchiv, Parma Nr. 17) das Profil über der kürzeren Achse bis zum Halbkreis gedrückt wird – was dem Cinquecento gerade als noch tragbar erschienen sein mag –, dürfte die sienenser Zeichnung in dieser Hinsicht falsch sein. Auch ihre Angabe, Vignola habe ein solches Gewölbe als Einschalenkonstruktion mit aufsitzendem Dach (nach dem Vorbild des Pantheon) entworfen, begegnet nach unserer Kenntnis der konstruktiven Mittel des Cinquecento starken Bedenken. Und sind die formalen Beziehungen für den Aufriß, die W. Lotz zwischen S. Andrea und dem Il Gesù-Entwurf sieht, wirklich so eng? Die Zweigeschossigkeit der Wandgliederung der Zeichnung ist viel sangallesker und nach Ansicht des Rezens. von der von S. Andrea grundverschieden. Die sienenser Zeichnung erscheint zu widerspruchsvoll, um als Basis einer so wichtigen These dienen zu können.

Als ganz ausgezeichnet sind die hieran anschließenden Darlegungen des Verf. über die Weiterformung der Ovalbau-Idee im Schülerkreis des Vignola und darüber hinaus bis um die Jahrhundertwende anzusehen. Die Betrachtungen über die SS. Annunziata in Parma, über S. Giacomo degli Incurabili, über das Santuario di Vicoforte bei Mondovì, sowie die Untersuchungen über Francesco da Volterra, Ottavio Mascherino und Ascanio Vitozzi ergeben wesentliche, neue Einsichten in den Entwicklungsverlauf der Cinquecento-Architektur, die hier nicht einmal angedeutet werden können. Unsere allgemeine Kenntnis der Architektur des Cinquecento erfährt durch die Studie eine sehr wertvolle Bereicherung.

Am Schluß mag noch eine Frage aufgeworfen werden, die insgeheim auch vom Verf. angeschnitten wird, warum sind Entwürfe zu Ovalbauten im 16. Jahrhundert noch so selten? Liegt das nur daran, wie W. Lotz meint, daß die Abstraktion elliptischer Raumgebilde dem anthropomorphen Baudenken der Renaissance widerspricht, oder spielt hier nicht viel mehr die Tatsache, daß in Ovalräumen des Cinquecento praktisch keine Verbindung zwischen den Gliederungssystemen der aufgehenden Wand und dem langgestreckten Gewölbe hergestellt werden kann, eine entscheidende Rolle? Denn bei Vignola schwebt der Ovaloid ohne Kontakt über dem Raumrecht-

eck, während sonst den Architekten des 16. Jahrhunderts an einer Kontaktnahme von Wand und Raumdecke so gelegen ist, wobei sogar Rotationsgewölbe durch den Einzug dekorativer Gurten dieser Verbindungstendenz angepaßt werden. Ist es nicht charakteristisch hierfür, daß A. Vitozzi in Mondovì Tambour und Ovaloid nach dem Vorbild von St. Peter gliedert und damit der reinen Theorie eines Peruzzi und Vignola genau entgegengearbeitet, oder wenn das Gewölbe von S. Giacomo degli Incurabili durch Stütkappen gleichsam zerbrochen wird oder in der SS. Annunziata in Parma in dem „unechten Oval“ (W. Lotz, S. 55) eine Kombination von Quertonne und pseudogotischen Rippengewölben an den beiden Seitenabschlüssen eine höchst unbefriedigende Form ergibt? So scheinen gerade die Gewölbe der ausgeführten Bauten zu zeigen, daß der Ovalraum im Cinquecento nur auf dem Weg des Kompromisses zu verwirklichen war und daß man zur Realisation des echten Ovalbaues eigentlich auf das vorherrschende Gliederungssystem verzichten mußte. Hierin dürften dann aber auch im wesentlichen die Unterschiede zu den Ovalraumanlagen des Barock liegen.

Herbert Siebenhüner

Bernhard Degenhart: Dante, Leonardo und Sangallo.

Das mit über 240 Randzeichnungen und zahlreichen handschriftlichen Eintragungen der Sangallo versehene Exemplar der Divina Commedia-Ausgabe des Cristoforo Landino von 1481 in der Biblioteca Vallicelliana bildet den Ausgangspunkt dieser wichtigen und umfassenden Arbeit über die (vorzugsweise figürlichen) Zeichnungen der Florentiner Künstlerfamilie. Degenharts Untersuchung des bisher wenig beachteten und kunsthistorisch noch nicht identifizierten Bandes ist ein Musterbeispiel wissenschaftlicher Subtilität. Bei dem Reichtum des Illustrationsmaterials, welches der Publikation beigegeben ist, bleibt keine Aussage ohne anschaulichen Beleg.

Ein besonderes Gewicht erhalten die Zeichnungen des Dante Vallicelliano durch den Reflex *Leonardos*, der nahezu überall im Stil, sehr häufig auch im Inhalt erkennbar ist. Degenhart äußert wiederholt die Vermutung, daß diese Randzeichnungen sich überhaupt auf ein (verschollenes) Vorbild Leonardos, vielleicht sogar auf die gleiche, von Leonardo entsprechend „illustrierte“ Dante-Ausgabe gründen könnten, welche Giuliano da Sangallo zugänglich gewesen sein und ihn zur Ausschmückung *seines* Handexemplares angeregt haben könnte. Diese mit vielen Einzelargumenten unterbaute Hypothese wurde bereits auf der Renaissance-Tagung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1954 lebhaft diskutiert (Kunstchronik VII, S. 132 ff.). Die nahe Beziehung zu Leonardo wurde allgemein anerkannt, aber als lockerer und minder ausschließlich angesehen. Giuliano habe sich Leonardos Illustrationsstil zwar weitgehend zu eigen gemacht, andererseits treffe man jedoch Darstellungen, die sich sichtlich auf andere Quellen stützen. Degenhart weist in seinem Aufsatz gewöhnlich selbst auf jene Vorbilder hin, die eher aus der Sphäre des Filippo Lippi (Abb. 127), Filippino (Abb. 135), Botticelli (Abb. 145) oder anderer kommen. Daneben fehlt es auch nicht an selbständigen Erfindungen. Leonardo ist jedoch die Hauptquelle – ob allerdings wirklich als Illustrator Dantes, ist schwer zu entscheiden. Die Dante-

Zeichnungen Leonardos, die P. Meller – fast gleichzeitig mit Degenhart – vorgeführt hat (Acta Academiae Hungaricae II, 3–4, S. 135 f.) sind anderer Art und zeigen eine engere Bindung an den Text. Jedoch empfindet Degenhart gerade die ungewöhnliche Illustrationsform des Dante Vallicelliano, dieses Veranschaulichen von „Wortbildern“, die sich naturwissenschaftlich oder technisch interpretieren lassen und auch in diesem Sinne „dargestellt“ werden, als so leonardesk, daß er sich einen hypothetischen Dante-Band, von Leonardo um 1481/82 mit zeichnerischen „Randglossen“ versehen, sehr ähnlich vorstellen möchte. Solche rekonstruktiven Überlegungen sind von unleugbarem Wert, ohne jedoch den präzisen Schluß auf einen Landino-Dante von Leonardo ohne weiteres zuzulassen. Was die Leonardo-Forschung in jedem Falle gewinnt, ist die wichtige Tatsache, daß eine große Anzahl der „Spiegelungen“ Giulianos – wie Degenhart sagt – Leonardos naturwissenschaftliche, technische und mechanische Interessenssphäre in einem sonst kaum bekannten frühen Stadium repräsentiert und „Vorformen“ wissenschaftlicher Zeichnungen des reifen Leonardo fixiert.

Mit dem Grad der Unabhängigkeit von Leonardo wächst der Wert (vor allem der gedanklichen) Leistung Giulianos im Dante Vallicelliano. Dieser bereichert den ohnehin beträchtlichen Bestand an Zeichnungen verschiedenster Zweckbestimmung der Sangallo um einen weiteren – seines privaten Charakters wegen besonders reizvollen – Typus, der auch das Verhältnis dieser bildungseifrigen Dilettanten zur großen Literatur spiegelt. Um die Illustration des Dante-Bandes überzeugend in Werk und Entwicklung Giulianos einzubauen, gibt Degenhart die bisher umfassendste Übersicht über den Gesamtbestand der figürlichen Zeichnungen des Architekten. Er erweitert das bekannte und anerkannte Oeuvre dabei noch um eine große Anzahl umstritten gewesener oder nie auf Giuliano bezogener Blätter. Scheint einigen dieser Neuuzuweisungen der erste Eindruck zu widersprechen, so erweisen sich Degenharts Begründungen, folgt man ihnen aufmerksam, gewöhnlich als stichhaltiger. Giuliano entwickelt in virtuosem Nachempfinden eine Elastizität der stilistischen Anpassung: Umfang und Möglichkeiten dieser Anpassungsfähigkeit werden genauestens abgesteckt und verfolgt. Es ergibt sich – trotz der für den unermüdlich empfänglichen Verwerter allseitiger Anregungen bezeichnenden Buntheit des Gesamtbildes – jene Einheitlichkeit im Grundsätzlichen und Konsequenz der Entwicklung, die man von einem Oeuvre erwartet.

Von großem Interesse ist Degenharts Versuch, Giuliano da Sangallo auch als *Maler* zu erfassen. Wie eine Anzahl Zeichnungen, so werden auch die meisten Malereien aus dem Botticelli- und dem Ghirlandajokreis gewonnen; hinzu kommen die bekannten Architekturperspektiven urbinatischer Cassoni in Baltimore, Urbino und Berlin.

Da es vielleicht problematisch ist, aus dem Typus der hier (in und für Urbino!) dargestellten Bauten auf die Herkunft der Maler und damit auf diese selbst zu schließen, sind die Stücke besser wohl auf ihre *malerische* Haltung zu prüfen. Danach scheinen die Exemplare in Berlin und in Baltimore nicht der gleichen Hand

anzugehören. Das erste verrät – namentlich in Details wie Kapitellen, Landschaft, Wolkenbildung – einen Stil, dem man im romagnolischen Vorland Urbinos nicht selten begegnet. Die Malerei fügt sich dem Zusammenhang der oberitalienischen Nachfolge des Piero della Francesca m. E. am zwanglosesten ein. Das Stück in Urbino steht ihm nahe. Für das Exemplar in Baltimore dagegen wird die Zuweisung an Giuliano durch die abgebildeten figürlichen Ausschnitte unmittelbar überzeugend. Ist Giuliano der Maler des Cassone, so ergibt sich aber eine wichtige Weiterung beinahe zwangsläufig: dann darf der erwiesene Botticelli-Nachahmer Giuliano auch unter den Künstlern gesucht werden, welche für die Intarsien des Baccio Pontelli im Studiolo und für die Apoll-Minervagestalten von der Tür der Sala degli Angeli im Schloß Urbino Entwürfe geliefert haben (die R. Longhi sämtlich Botticelli selbst zuschreibt). Entwürfe für Intarsien müssen gewisse formale Eigenschaften besitzen, die aus den Erfordernissen des Handwerks und den Eigentümlichkeiten des Materials kommen: Degenharts Sangallo-Zeichnungen Abb. 266 und 267 könnten bei der flächenhaften Vereinfachung und Zusammenziehung der gliedernden Details solche sein, und die nach ihnen ausgeführten Intarsien müßten den Tugend-Allegorien des Studiolo denkbar nahe stehen. Giulianos Tätigkeit für Holzarbeit, besonders auch als Rahmenschnitzer, sollte einer zusammenfassenden Spezialuntersuchung unterzogen werden: sie könnte gerade aus dem von Degenhart hier zusammengetragenen Zeichnungsmaterial reiche Anregungen und Argumente beziehen.

Auch die „Querschnitte“ durch das zeichnerische Oeuvre von Antonio d. A., Aristotile, Antonio d. J., Francesco (ebenfalls am Dante Vallicelliano beteiligt) und Giovanni Battista da Sangallo liefern feste Fundamente und eröffnen neue Gesichtspunkte für weitere Einzelforschung. Die höchst wertvollen Ergebnisse Degenharts können hier nicht im einzelnen gewürdigt werden. Hervorgehoben sei nur ein allgemeines Resultat aus den Passagen und Kapiteln, welche dem Schaffen der Verwandten Giulianos gewidmet sind: wir gewinnen einen detaillierten und beispielhaften Einblick in Werkstattgepflogenheiten, Werkstattzusammenhang und Schaffensstil der „Casa Sangallo“, die Degenhart als eine Schaffensgemeinschaft „von geradezu bauhüttenhafter Verschmolzenheit“ schildert. In ihr sind die kompliziertesten Grenzverwischungen der individuellen Bereiche möglich und stets einzukalkulieren. Der Dante Vallicelliano, ein „Familien-Dante“ der Sangallo, ist ein aufschlußreicher Zeuge hierfür: auch in ihm kann Degenhart jenes bezeichnende Ineinanderwirken mehrerer Mitglieder der Künstlerfamilie über Generationen hinweg nachweisen. So rundet sich die breit angelegte und ergebnisreiche Untersuchung, die einen weiten Schritt vorwärts in der Sangallo-Forschung bedeutet, zu einem Ganzen, welches über den vorsichtigen Anspruch des „Querschnitts“ weit hinausgelangt. Eberhard Ruhmer

EDUARD F. SEKLER, *Wren and His Place in European Architecture*. London, Faber & Faber Ltd., 1956. 217 S. mit 27 Textabb. und 191 Abb. auf 80 Taf.

M. A. und Fellow of all Souls, Professor der Astronomie in London und Oxford, Surveyor-General des Office of Works, also höchster Baubeamter, von 1669 bis 1718,