

Chastel fragt nach der Persönlichkeit des Dritten neben Paläologus und Oddantonio. *Siebenhüner* bleibt bei Guidantonio und erklärt auf die Frage *Degenharts*, daß es von diesem keine Porträts gäbe. *Degenhart* führt an, daß Kenneth Clark in der Nebenperson nicht Oddantonio anerkennt.

Chastel findet die Deutung des Paläologus hypothetisch, da die Physiognomie zweifelhaft sei und keinerlei kaiserliche Embleme vorhanden seien. *Siebenhüner* zieht noch eine andere Darstellung des Paläologus heran, die Bronzestatuette von Filarete, die physiognomisch völlig parallel läuft, allerdings in der Tracht verschieden ist, da der Paläologus hier den Kaiserhut trägt. *Chastel* bezweifelt die Porträtähnlichkeit. Nur bei der mittleren Figur sei durch die Ähnlichkeit mit dem Porträt Pieros eine wirkliche Sicherheit gegeben, sonst möchte man annehmen, daß es sich um Typen handelt. Die Gestalt des Pontius Pilatus, die der ikonographischen Tradition entspricht, findet sich als Typus in dem Konstantin auf den Fresken von Arezzo. *Degenhart* meint auch, daß man nicht immer unbedingt vom Paläologus zu sprechen brauche, sondern daß auch allgemein ein Grieche gemeint sein könne. *Chastel* weist auf die häufigen Darstellungen von Orientalen bei Geißelungen im 15. Jahrhundert hin. Entweder sind die Assistenzfiguren Orientalen im Turban oder römische Soldaten.

Siebenhüner erklärt, daß ihm die ikonographische Bestimmung des Paläologus als die einfachste erschienen und er darauf zuerst gekommen sei. Die Kopfbedeckung sei bei Piero byzantinisch, und zwar so, wie sie auch in den Quellen beschrieben wird, bei Gozzoli dagegen orientalisch-phantastisch. *Kauffmann* betont, daß gerade die Tatsache, daß es sich um ein byzantinisches, in Italien auffallendes Trachtenstück handle, die *Siebenhüner'sche* These stütze. *Schulte Nordholt* fragt, ob es zu beweisen sei, daß Piero 1439, zur Zeit der Begegnung, in Florenz war, was von *Siebenhüner* bejaht wird.

Kauffmann findet einen Vergleich mit Gozzoli nicht sehr tauglich, da Gozzoli ja später sei, also nur indirekte Informationen gehabt haben könne. Um so größere Bedeutung komme aber dem Piero-Bild für die Paläologus-Ikonographie zu. *Siebenhüner* glaubt, daß für das Paläologus-Porträt der Geißelung dem Piero ein älteres Bild vorgelegen muß, da der dort verwandte Typ des Dreiviertel-Porträts um 1440 wahrscheinlicher erscheint als später. Dieser gleiche Typus hätte dann sowohl für Piero als auch für Gozzoli als Quelle zu gelten. Für Oddantonio ist ein früheres Bild Pieros wahrscheinlich, da auch die Ambraser Kopie deutlich in die Art Pieros weist.

VORTRAG VON HANS KAUFFMANN (Köln):

„DIE RENAISSANCE IN BÜRGER- UND FÜRSTENSTÄDTEN“

Es wäre wünschenswert, dem Buch von Martin Wackernagel „Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance“ entsprechende für italienische Kunststätten von anderem soziologischen Gefüge gegenüberzustellen. Die bunte Karte der Territorialherrschaften, deren Grenzen in flüssiger Bewegung waren, gibt den Hintergrund des kunsthistorischen Bildes im Quattrocento ab; sie wachsen im 16. Jahrhun-

dert zu breiteren Einheiten zusammen. Hauptsächlich treten hervor die Republiken Florenz, Siena, Lucca, Genua, das Königreich Neapel und beider Sizilien mit dem Herzogtum Calabrien, die Herzogtümer Mailand, Modena, Ferrara, Urbino, Savoyen, Markgrafschaften wie Mantua, Montferrat, kleinere Herrschaften wie Rimini, Cesena und manche anderen; die Republik Venedig und Rom mit dem Kirchenstaat sollen hier außer Betracht bleiben. Es geht dabei nicht um kunsthistorische Landeskunde, bei der breitere Lagerungen und Übergänge zu bedenken wären; ich beschränke mich mit dem Blick auf Fürstenstädte nur auf die höfische Spitze meist sehr jungen Datums.

Wackernagels Übersicht für Florenz auf wenige Bestimmungen zusammengefaßt verdeutlicht, daß das Staatsethos sich in der Kunst dokumentiert, die Kunst in seinen Dienst genommen, ihr Gelegenheiten geboten und den Aufgabenkreis erschlossen hat. Von städtischen Körperschaften getragen rief die Kunst zu Bürgertugenden auf (Signorenpalast und Loggia dei Lanzi in Florenz, Palazzo Comunale und Loggia de' Mercanti in Siena). Republikanische Wahrzeichen, Bilder gegen Tyrannis: Brutus und Cato, Cicero und die beiden Scipionen in Siena, Donatellos David und Judith, Michelangelos David, der Liliensaal im Signorenpalast zu Florenz. Bürgertum und Patriziat reihen sich mit ihren Palästen in das Ordnungsgefüge der Stadt ein, bedienen sich der Kunst für Demutstiftungen in der Sorge um das Seelenheil, Kehrseite der Weltlichkeit. Persönliches erscheint eingekleidet im Schutzheiligen, im Patron, steht nicht auf zu persönlicher Heroisierung (kein zeitgenössisches Bildnis von Cosimo de' Medici). Gegenüber ziemlicher Konstanz dieser Sinnesrichtung vom 14. Jahrhundert her ins 15. hinein wird erst mit Lorenzo Magnifico eine andere Atmosphäre fühlbar, nachdem von Fürstenstädten aus Anreize auf Florenz wirksam geworden waren.

An herrschaftlich regierten Plätzen fand die Kunst andere Wachstumsbedingungen. Fürstenehrgeiz und Cäsarenromantik begünstigten Bildzeichen aus der imperialen Antike; Kaiserideologie in Dimensionen der Duodezfürsten. Dem Gefüge der Fürstenstädte gibt das Kastell den Hauptakzent, durch Rand- oder Gipfellage herausgehoben. Als Bautyp zwischen Burg und Schloß trägt es Überlieferungen fort, an der Stauferburg, Antike, Normännisches und das Anjou beteiligt waren, wichtige Zwischenglieder für den Schloßbau des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Medaille ist der herrschaftlichen Sphäre erwachsen, das Bewußtsein von der Münzhoheit als ein Kronrecht streifte sie erst ab. In einer ersten Phase breitet sie sich allein an Höfen aus. *Recreatio* eines antiken Exemplums im Sinn eines Hoheitszeichens und der Ehrenbezeugung. Die Bürgerstadt Florenz folgte erst nach einem Menschenalter kurz vor 1470. Utopien führten Triumphalmotive herauf: die Front des Tempio Malatestiano, Triumphzüge (Neapel), Cäsartriumphe — indes in Florenz Jacopo del Sellaio Cäsars Ermordung malte, auch in Siena Brutus glorifiziert wurde (vgl. auch Michelangelos Brutusbüste). Heroisierung der herrscherlichen Persönlichkeit hat Reiterdenkmäler hervorgerufen. Vom Mittelalter hängt dem Reiterdenkmal des 15. Jahrhunderts noch etwas vom Wappenzeichen, von der Besiegelung von Rechtsprivilegien an, die Reitersäule; es bleibt an Plätze gebunden, in denen der Stadtherr, der Schutzherr Geltung hatte. Viele waren geplant (Neapel, Mantua, Ferrara, Mailand), ausgeführt wurden nur wenige (Donatello,

Verrocchio). Florenz mit seiner argwöhnenden Scheu gegenüber der mächtigen Persönlichkeit hatte dieses Thema nicht anzubieten. Unter Themen, die dem Ruhm der Hausmacht gewidmet wurden, bezeichnen Mantegnas Fresken in der Camera degli Sposi den Gipfel mit dem Blick auf das Cäsarengewölbe. Die Kaiser in den Kränzen von Putten hochgestemmt stellen ein antikes Motiv dar, dessen Wendung in ein christliches Triumphzeichen Nordström kürzlich in Ravenna verfolgt hat, wie es noch Castagno in S. Zaccaria verwendet, bis Mantegna das antike Cäsarenmotiv wiederhergestellt hat. In den Stüchappen Herkules-, Arion-, Orpheuszyklen, ambivalente heidnisch-christliche Tugend- und Erlösungssymbole. Für die Porträtgruppe fehlt noch Klarheit darüber, ob es sich in ihr genau genommen um ein „Ereignisbild“ handelt; Beispiele wie die Satzung der Privilegien von Flandern und Gent durch Philipp den Guten machen es wahrscheinlich. In der Porträtgruppe der Camera degli Sposi ist ein vereinzelt Beispiel einer im 14. und 15. Jahrhundert ausgedehnten höfischen Bildgattung erhalten, von der nur Trümmer auf uns gekommen sind (Theodolinda-zyklus in Monza, Borso d'Este im Palazzo Schifanoja); im Zusammenhang mit Frankreich und Burgund war Oberitalien vermutlich nicht nur die empfangende Seite. Unter gleichen Gesichtspunkten lassen sich Typen des Altars und des Grabmals beleuchten.

Universale Persönlichkeiten unter den Künstlern des 15. Jahrhunderts sind solche, denen es vergönnt gewesen ist, sich auf Bürger- und auf Fürstenstädte auszudehnen.

DISKUSSION ZUM VORTRAG KAUFFMANN

Keller eröffnet die Diskussion mit der Frage nach der Stellung Venedigs in dem von *Kauffmann* entwickelten Bild. *Kauffmann* erwidert, daß er Venedig wie auch Rom und das Gebiet des Kirchenstaates bewußt ausgelassen habe, da sie sich nicht einer der beiden Gruppen einordnen lassen, sondern etwas völlig Eigenes darstellen. Er führt als charakteristisch den Typus des venezianischen Grabes an und geht dann auf das Historienbild in Venedig ein. *Keller* fügt hinzu, daß auch das Bildnis merkwürdig spät, erst mit Gentile Bellini, der regelmäßige Einkünfte für Porträtieren bekommt, in Venedig auftritt.

Heydenreich betont die Bedeutung der von *Kauffmann* dargelegten Probleme für die Stilentwicklung der Renaissance, da die ganze Arbeitsweise der Künstler dadurch beeinflusst wurde, ob sie sich vor kommunalen Gutachterkommissionen durchsetzen mußten oder für einen Fürsten frei schaffen konnten. (Unterschied Brunelleschi—Alberti, Florenz—Rimini oder Pienza).

Keller geht auf das Phänomen ein, daß es in Fürstenstädten keine Kontinuität gibt, da immer wieder anders angefangen wird, und zwar immer der jeweils modernsten Richtung entsprechend.

Kauffmann betont die positive Seite in der Entwicklung von Florenz, den langen Atem, das Planen auf lange Sicht, wie es auch ähnlich bei den Zünften in Deutschland der Fall ist, während in Burgund eine höfisch gelenkte und nicht gewachsene Kunst herrscht. Er geht dann auf das Verhältnis zwischen Italien und den Niederlanden in

diesem Zusammenhang ein und fragt nach den Voraussetzungen der Rolin-Madonna, die in die höfische Sphäre gehört, während derselbe Gedanke aber auch sehr bald im bürgerlichen Bereich möglich wird. Er greift dann das Problem der Camera degli Sposi auf, deren noch von Kristeller vertretene Deutung als Schlafgemach ihm fraglich erscheint, ebenso aber auch die von Crowe und Cavalcaselle vertretene Bestimmung als Empfangsraum. Gall erklärt es als ein Brautgemach, das nur bei Hochzeiten benutzt wurde und als reines Prunkgemach anzusehen ist, wie es in Berlin im Schloß bis zuletzt existierte.

VORTRAG VON HERBERT SIEBENHÜNER (Bonn):

„ZUR ENTWICKLUNG DER THEORIE DER RENAISSANCE-PERSPEKTIVE“

Die Untersuchung an italienischen Gemälden, hauptsächlich an der „Verkündigung Mariae“ des A. Lorenzetti (Siena, Accad.) hat ergeben, daß das Trecento kein Fluchtpunkt-Verfahren auch nur für in einer Ebene liegende Orthogonalen kennt. Als behauptete Vorstufen für die Zentralperspektive scheiden diese Denkmäler aus.

Die mittelalterlichen Traktate von Witello bis Biagio da Pelacani behandeln in der „*perspectiva communis*“ die Geometrie der Wahrnehmungslehre (Optik, Kotoptrik und Dioptrik) und gelangen unter Anerkennung der begrenzten Sehkraft des Auges (*virtus distinctiva*) zur Ablehnung eines concursus von Orthogonalen innerhalb des Sehraumes. Ihre Theorie befaßt sich nur mit dem psycho-physischen Wahrnehmungsraum, dessen geometrische Eigenschaften hierbei untersucht werden. Als Vorstufe für die Renaissance-Perspektive ist diese Theorie bedeutungslos.

Untersucht man die Renaissance-Perspektive auf ihre mathematischen Grundlagen, die der Zeit Brunellesco's zur Verfügung standen, so läßt sich hauptsächlich bei einer Exegese des Alberti das Folgende rekonstruieren:

Die Konstruktion beruht auf

- a) der Verwendung der Sehpyramide als Mittel der Wahrnehmung (nach Euklid und den mittelalterlichen „*Perspektivisten*“ (Filosofi); erweitert durch die Einführung des „*razzo centrico*“ als ersten Entfernungsmesser,
- b) dem Parallelenaxiom der „*Elementa*“ Euklids für die Darstellung der Orthogonalen,
- c) dem Ähnlichkeitssatz desselben für die Darstellung der Transversalen,
- d) der Einführung der Projektionsebene, auf der sich die Durchstiche der Sehstrahlen der sog. „*segni*“ abzeichnen und
- e) als Konstruktionsregulator hinsichtlich des Verkürzungsfaktors der Distanzpunkt-Konstruktion.

Diese Projektions-Ebene eingeführt zu haben, auf der sich die „*Abbilder*“ abzeichnen, ist der eigentliche mathematische Kunstgriff der neueren Abbildungstheorie und die Erfindung Brunellesco's. Die Zentralperspektive ist keine Wahrnehmungslehre, sondern eine *Projektionstheorie*, und als solche rein aus den Mitteln der Mathe-