

den Körpern kam man zu den Räumen. *Kauffmann* führt aus, daß es ja noch gar keine Architektur, also keinen Innenraum gab, der das einfangen konnte. Eine Architektur, die der Perspektive analog ist, wurde von Brunellesco erst geschaffen. *Klemm* weist darauf hin, daß auch Euklid, der damals erst vollständig bekannt geworden war, sich mit Körpern beschäftigt, und möchte die Erfindung der Zentralperspektive damit in Zusammenhang bringen. *Heydenreich* glaubt auch, daß die Erfassung der Dinghaftigkeit im Körper das Primäre war, wie es ja alle frühen Traktate zeigen. Erst bei Pomponius Gauricus ist der Raum „präexistent“. In der Architektur selbst sieht man diese Wandlung zwischen S. Lorenzo und S. Spirito. Dieses Gefühl für die „Dinghaftigkeit der Objekte“ (Frey) ist so stark, daß man die Körper sogar in Ansichten darstellt, die durch gewöhnliches Sehen gar nicht erreichbar sind, z. B. ein Pferd von unten im Codex Huygens.

*Siebenhüner* geht auf die Wichtigkeit dieser Entwicklung für den jungen Donatello ein, da das Raumproblem in der Plastik zuerst einsetzt, während die Malerei dann die Anwendung dessen gibt, was in der Plastik vorhanden war. *Kauffmann* zeigt, daß beim jungen Donatello die komplexe Erscheinung des Bildes noch nicht da ist. *Keller* führt als Einwand dagegen den Zinsgroschen an, doch *Siebenhüner* setzt auseinander, wie hier alles ohne Perspektive, ohne konstruktive Grundlage geschaffen ist. Dies ist der andere Weg, einen Raum sicher zu erfassen, man muß aber dazu den Körper vollkommen beherrschen, wie es bei Donatello und im Zinsgroschen der Fall ist.

*Kauffmann* wendet die Diskussion der Frage zu, ob die Zentralperspektive außer der mathematischen auch eine rein künstlerische Bedeutung gehabt hat, da es doch letzten Endes um die Schönheit und nicht um die Wissenschaft geht. Kann man das mit der *concinnitas* des Alberti in Zusammenhang bringen, deren Sinn wohl „Einheitsbezug im Bild“ ist? Der entsprechende Begriff ist die *varietà*. Beides findet sich in der perspektivischen Zeichnung eines Fliesenfußbodens, wo jede Fliese nur an ihrem Ort möglich ist. Das entspricht Alberti: nichts kann herausgenommen werden, nichts kann vertauscht werden. *Siebenhüner* stimmt dem zu und betont, daß die Anwendung der Zentralperspektive noch nicht große Kunst bedeutet, wie zahlreiche Beispiele beweisen (Herodesfresko des Masolino in Castiglione d'Olonia, ähnlich Gozzoli); und *Heydenreich* führt einen Ausspruch Leonardos an, daß die Regeln der Perspektive nur zur Kontrolle da seien, nicht die eigentliche Kunst des Bildes ausmachen. Hier wird der relative Wert der reinen Konstruktion für das Künstlerische deutlich ausgesprochen.

BERNHARD DEGENHART (München):

„DANTE, LEONARDO, SANGALLO IN EINEM ZEICHNUNGSTYP  
DER RENAISSANCE“

Ein Exemplar der ersten gedruckten Florentiner „Divina Commedia“ mit dem Kommentar Landinos (in der Biblioteca Vallicelliana) ist mit über 240 Randzeichnungen aus dem Sangallo-Kreis geschmückt, die es zu einer Art Familien-Dante der San-

gallo erheben. Hauptsächlich Giuliano und Francesco da Sangallo haben sich hier in einer intimen Art der zeichnerischen Kommentierung, die in keiner Weise für die Öffentlichkeit bestimmt war, mit Dante auseinandergesetzt und zwar Francesco in traditioneller Textillustrierung, Giuliano aber völlig eigenartig, indem er ausschließlich von Dantes Vergleichen aus Natur und Tierwelt ausgeht. Der Interessenkreis seiner Zeichnungen entspricht so sehr dem Gesamtbereich Leonardo'scher Forschung und Naturerkenntnis, ihr Stil ist so eng mit jenem des Zeichners Leonardo in den siebziger bis neunziger Jahren verwandt, daß sie als Spiegel von Leonardos eigener Beschäftigung mit Dante betrachtet werden können; einer Beschäftigung, die insofern einmalig renaissancehaft ist, als sie in merkwürdiger Weise unter einem ausschließlich naturwissenschaftlichen Gesichtswinkel an die zeichnerische Interpretation der *Commedia* herantritt.

(Die Frage wird ausführlich in einer größeren Arbeit im nächsten Bande des Jahrbuches der Bibliotheca Hertziana behandelt werden.)

#### DISKUSSION ZUM VORTRAG DEGENHART

In der Diskussion werden vor allem zwei Fragenkreise erörtert: 1. das Verhältnis der Zeichnungen Giuliano da Sangallos zu den Studien Leonardos, und 2. der Typus der Illustrationen und ihre Beziehung zu dem Text Dantes.

*Heydenreich* hebt zunächst das Ungewöhnliche der Dante-Illustrationen des Giuliano da Sangallo hervor und geht im Anschluß an die Erklärung Degenharts, daß die Illustrationen nicht aus einer Zeit sind, sondern bis in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts hinein reichen, auf die Frage nach der genauen Datierung dieses Komplexes der Giuliano-Zeichnungen ein. Anstelle der von Degenhart angeführten, oft aus späteren Epochen des Leonardo'schen Schaffens stammenden Beispiele lassen sich für alle Zeichnungen mit Naturphänomenen Vorbilder finden, die in Leonardos Skizzen und Manuskripten zwischen 1482 und 1490 enthalten sind (Ms A und B). Damit wird also die Degenhart'sche Datierung noch besser bestätigt. Derartige Darstellungen, die das Kosmische der Natur im Sinne haben und denen ein „wissenschaftlicher“ Zug eigen ist, konnte Giuliano zweifellos nur bei Leonardo finden (z. B. die Strudelzeichnung); dagegen brauchen andere landläufigere Illustrationstypen Giulianos (z. B. der Schneider, Tiere) nicht notwendig auf Leonardo zurückgeführt zu werden. Diese gehen, auch stilistisch, ebenso mit anderen Florentiner Meistern (Botticelli, Filippino) zusammen. So sicher also Stil und Formgebung der Naturdarstellungen auf Leonardo verweisen, so kann doch nicht ohne weiteres daraus gefolgert werden, daß auch die Gesamtkonzeption — d. h. diese Art Illustrationen von Metaphern aus der Göttlichen Komödie — von Leonardo stammt und als solche von Giuliano übernommen wurde.

*Degenhart* sieht gerade in der Auswahl solcher Naturmotive aus Dantes Text einen Vorgang, den er nur einem genialen Forscher wie Leonardo zutraut, nicht aber Giuliano. Warum soll nicht eine Dante-Illustration Leonardos verlorengegangen sein,

wie wir auch von der Michelangelos nur durch literarische Überlieferungen zufällig wissen. Giuliano sei niemals ein großer Figurenzeichner, sondern vorwiegend Architekturzeichner gewesen; auch dieser Umstand führt zu der Annahme, daß er sich die Errungenschaften eines anderen zunutze machte. *Heydenreich* verweist nochmals auf die Unterschiedlichkeit der Illustrationen, von denen viele nichts mit Leonardo zu tun haben. Auch die nicht sehr hohe Qualität der Zeichnungen erschwert die Vorstellung, daß Leonardo'sche Vorbilder als Dante-Illustration dahinterstehen, Giulianos Skizzen also gleichsam Kopien seien. Man müsse zunächst die Giuliano'schen Zeichnungen genauer gruppieren und charakterisieren.

*Galls* Frage, ob Giuliano Leonardos Zeichnungen überhaupt gesehen haben konnte, wird von *Heydenreich* und *Degenhart* bejaht. Es hat eine direkte Beziehung zwischen beiden bestanden, und zwar gerade in der Zeit zwischen 1480 und 1500.

*Rheinfelder* äußert Bedenken, die Illustrationen Giulianos überhaupt als eigentliche Illustrationen zur Divina Commedia zu bezeichnen, da man gar nicht auf Dante käme, wenn man es nicht wüßte. Es sind eigentlich nur Arabesken, die das Wesentliche der Dichtung nicht erfassen. Was illustriert wird, sind von Dante aus gesehen Nebensächlichkeiten, jedenfalls von der Commedia aus. Er fragt ferner, ob sich in dem Kodex nur solche Illustrationen von Dante-Vergleichen fänden oder auch Textillustrationen im eigentlichen Sinne. *Degenhart* erläutert, daß es auch solche Inhaltsillustrationen gebe, daß diese aber später und von jüngeren Mitgliedern der Familie Sangallo stammten. Er findet aber gerade das Auswahlprinzip Giulianos als Vorgang genial und weit über dessen Möglichkeiten liegend. Die Frage *Rheinfelders*, ob es solche Illustrationsverfahren noch öfter gäbe, verneint *Degenhart* für Italien. Dagegen verweist *Weibrauch* auf Holbeins Illustrationen zum Lob der Narrheit, deren Zeichnungen häufig reine Vergleiche wiedergeben, nicht die eigentliche Handlung des Textes. *Halm* bestätigt dies und betont, daß diese Form der Randzeichnungen für den privaten Gebrauch diene, während im allgemeinen die für breite Kreise berechnete Illustration das dem Textinhalt adäquate Wort hinzufügt. Somit gehören auch die Zeichnungen Sangallos zum Typus der Ausstattung von privaten Büchern, wozu als Hauptbeispiel Holbeins Lob der Narrheit oder Flötners Randzeichnungen in einer Wittenberger Bibel von 1523 gehören. Auch dies sind ganz kleine Zeichnungen, in denen gelegentlich Wortillustrationen vorkommen.

*Degenhart* wiederholt, daß s. E. das Hauptcharakteristikum der Giuliano-Skizzen die bewußte Auswahl naturwissenschaftlicher Motive und ihre Beziehung zu Leonardo sei. *Rheinfelder* fragt, ob nicht neben den naturwissenschaftlichen Motiven auch andere Vergleiche illustriert wurden, z. B. die Pilger oder der Auswanderer, und das Gefühlsmäßige (Heimweh und Heimkehr) geschildert wird. *Schulte Nordholt* fragt nach Motiven, die Giuliano nicht illustriert habe. *Degenhart* antwortet, daß die illustrierten Vergleiche sehr zahlreich seien, doch daß sie vorwiegend in dem Bereich des technischen Interesses lägen. S. E. wäre es möglich, daß Dante, der ja vieles schon gesehen hätte, was erst später Gegenstand eines forscherschen Interesses wurde, dieses Interesse ausgelöst habe. *Heydenreich* bestreitet auch hier die Einheitlichkeit der

Illustrationen; es gäbe darunter zu viele, die nichts mit Naturforschung zu tun hätten. Man müsse die verschiedenen Kategorien dieser Zeichnungen systematisch gruppieren.

*Rheinfelder* weist auf die nüchterne Einstellung des Zeichners gegenüber der Dichtung hin. Alles bei Dante Wichtige interessiert den Zeichner nicht. Der Dichter braucht ja Vergleiche, wenn er meint, der Leser könnte sich etwas ohne Bild aus seiner täglichen Erfahrungswelt nicht vorstellen, und gerade diese Dinge der täglichen Erfahrungswelt — also die Giuliano schon gesehen hatte — werden zeichnerisch dargestellt. *Degenhart* erwidert, daß diese Erfahrungsdinge keineswegs jeder, sondern nur der Forscher Leonardo gesehen hätte (Licht- und Sonnenphänomene). *Keller* findet es charakteristisch, daß vorwiegend solche Vergleiche illustriert worden seien, die den naturwissenschaftlich Interessierten um 1500, nicht aber einem Menschen der Zeit um 1300 nahelagen. Das Fehlen der historischen Vergleiche sei auch typisch. *Rheinfelder* empfiehlt, die Gegenprobe zu machen und festzustellen, was illustriert und was nicht berücksichtigt worden sei.

#### VORTRAG VON HARALD KELLER (München):

##### „URSPRÜNGE DES GEDÄCHTNISMALS IN DER RENAISSANCE“

Gegen den Denkmalsbegriff des frühen und hohen Mittelalters, der alle Ehre Gott, seiner Mutter und seinen Heiligen einräumt (vgl. Reallex. d. dt. Kunstgesch. III, Art. Denkmal, Spalte 1262 ff.), setzt sich seit dem 12. Jahrhundert in steigendem Maße die Sorge des Menschen um sein Gedächtnis nach dem Tode durch. Die erste Fassung der *Mirabilia urbis* von etwa 1140 deutet die beiden Rossebändiger auf dem Quirinal in die weisen Jünglinge Phidias und Praxiteles um, die, vom Kaiser um den Lohn befragt, den er ihnen geben soll, antworten: „nullam pecuniam sed nostrorum memoriam postulamus.“ Von da an bis zur Sorge des Kaisers Maximilian um seinen Nachruhm, wie er sich literarisch im „weisz kunig“ äußert, ist das Denken und Trachten des spätmittelalterlichen Menschen so sehr auf ein eindrucksvolles Grabmal bedacht, daß das Wort *memoria*, welches im klassischen Latein die abstrakte Idee „Erinnerung“ ausgedrückt hatte, jetzt im normalen Sprachgebrauch mit *monumentum* identifiziert wird.

Die italienische Ruhmsucht um 1300 prägt sich in dem Wirken Bonifaz VIII. aus, der sein Grabmal zu Lebzeiten, für das erste Jubeljahr 1300, fertigstellen ließ, damit die Pilger es bewundern konnten, und der verschiedene Städte zwang, eine Ehrenstatue für ihn über den Stadttoren oder an der Domfassade aufzustellen. Das italienische Grabmal des Trecento hat als Wandgrab viel reichere Entwicklungsmöglichkeiten als die isolierte Tumba des Nordens. Auf der Rückwand hinter dem Grab konnten sich ein Fresko oder eine große Reliefkomposition ausbreiten. Wohl schon König Karl I. von Anjou, der Begründer der Neapler Dynastie, hat den Anstoß gegeben, daß das Bildnis des Bestatteten zweimal auf der Tumba erschien: einmal als Lebender und einmal als Toter, woraus dann reiche Möglichkeiten für die Apotheose des Bestatteten sich ergaben (vgl. H. Keller, Röm. Jahrbuch f. Kunstgesch. III, 1939,