

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,

p. 302—316). Diese Ikonographie der Trecento-Monumente hat bis zu Michelangelos Juliusgrab hin gewirkt. Die Tugenden Michelangelos in der unteren Zone finden sich schon als Stützfiguren der Grabmäler der Anjou-Dynastie in St. Chiara in Neapel von Tino da Camaino; und die von Engeln oder Genien getragene Gestalt des Papstes auf dem zweiten Entwurf (Beckerath'sche Zeichnung) kennt schon das Grabmal der Königin Margarete von Luxemburg in Genua von Giovanni Pisano (1312).

Von den Grabmalern des Quattrocento wurden nur zwei behandelt. Der Gattamelata Donatellos ist nicht „das erste Reiterdenkmal der Renaissance“, sondern ikonographisch nur ein Grabmonument wie die Scaliger-Gräber bei Sa. Maria Antiqua in Verona. Der Platz rings um den Santo in Padua war bis 1763 der Begräbnisplatz auch für Laien. Von den vielen hier aufgestellten Grabdenkmälern hat der Gattamelata allein — seiner künstlerischen Bedeutung wegen — sich hier behauptet. Das Grabdenkmal im Innern der Kirche ist nur ein Kenotaph für die Familienkapelle des Erasmo de Narni. Er selbst war wohl in dem Sockel des Grabmals bestattet, worauf die Türen deuten, die bei dem Sockel des Trajansäule und bei den heidnischen und christlichen Sarkophagen in Relief an der Stirn des Raumes angebracht sind, das die Überreste enthält. 1651 haben die Erben der Familienkapelle für eine Aschenbeisetzung im Inneren der Kapelle gesorgt. Wohl damals erst ist aus dem Grabmal ein Reiterdenkmal geworden.

Als nach dem Tode des Sigismondo Malatesta der Tempio Malatestiano in Rimini unvollendet liegen blieb und die Beisetzung des Toten in einem konventionellen Grabmal der Florentiner Frührenaissance in einer Seitenkapelle des Langhauses erfolgte, verlor dieser Zentralbau seinen Sinn. Sigismondo hatte beabsichtigt, eine Kirche zu bauen, in der sein Grab umgeben sein sollte von den Sarkophagen aller Humanisten, die lebend die Zierde seines Hofes gebildet hatten. Den Sarkophagen an den Außenwänden des Langhauses kann nach dem ursprünglichen Plane nur ein zentral aufgestellter Sarkophag des Fürsten entsprechen. Dieser hätte unter der Kuppel des geplanten riesigen Zentralbaues den einzigen sinnvollen Standort gefunden. Damit knüpfte Sigismondo — wahrscheinlich bewußt — an die Grabmäler Konstantins des Großen in Konstantinopel und Theoderichs in Ravenna an, deren Sarkophage in der Mitte von Zentralbauten standen, von Kenotaphen der 12 Apostel umgeben (vgl. dafür A. M. Schneider, *Byzant. Zeitschr.* 41, 1941, p. 404 ff.).

#### DISKUSSION ZUM VORTRAG KELLER

*Paatz* findet einen Widerspruch bei Keller darin, daß dieser das Bildnis um 1300 nur in der Sphäre der Großen zu finden glaubt, während auch die Künstler sich dessen für würdig halten — *diademate dignum*. *Keller* weist dies zurück, indem er erklärt, daß es von *diademate dignum* bis zum Würdigwerden für das Porträt eine Generation dauert.

*Heydenreich* betont, daß im Sinne des zur Diskussion stehenden Renaissance-Problems zwischen dem Bildnis, das auch ein Dedikationsbild sein kann, und dem eigent-

lichen Porträt der Renaissance zu unterscheiden ist, als Übergang vom Gedächtnis-  
mal zur wirklichen Wiedergabe der Erscheinung. Hierher gehört auch die Frage nach  
der Charakterisierung des Renaissance-Denkmal. Im Gattamelata sieht er ein Über-  
gangsbild zwischen den beiden Typen. *Paatz* wendet dagegen ein, daß das Selbst-  
bildnis Orcagnas zweifellos ein Porträt gewesen sei. *Keller* ergänzt dies, indem er  
auf andere Porträts der Zeit um 1365 hinweist, Jean le Bon usw. Parallelen dazu gibt  
es auch in der Literatur (Kuno von Falkenstein). *Heydenreich* betont, daß er nicht  
gegen die Existenz des Porträts um 1365 angehe, sondern gegen die mangelnde  
Präzisierung. Ein Dante-Porträt um 1330 ist seiner Meinung nach nicht möglich.  
Daraufhin stellt *Keller* die Frage an *Paatz*, ob, da dieses Dantebild ja sowieso nicht  
erhalten sei, das andere von ihm zitierte Selbstbildnis, das des Giovanni Pisano, im  
*Paatz'schen* Sinne ein Selbstbildnis sei? *Paatz* möchte davon Abstand nehmen, das zu  
beantworten, da er es nur nach der Abbildung erinnere. Er möchte aber glauben, daß  
sich in der Entwicklung des Porträts von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis ins  
15. Jahrhundert jene Kontinuität nachweisen läßt, die von Chastel für den literarischen  
Bereich bestritten wird. *Heydenreich* glaubt, daß die Chastel'sche These doch richtig  
ist, da sie sich auch mit der von Siebenhüner vorgetragenen Entwicklung decke.  
*Keller* führt dagegen als ein Beispiel für die kontinuierliche Entwicklung das Reiter-  
denkmal an, bei dem die Linie von den Scaligergräbern zum Gattamelata zu ver-  
folgen sei.

Die Diskussion wendet sich dem Gattamelata zu, und zwar dem Problem, ob das  
Grab im Innern von S. Antonio älter oder, wie *Keller* annimmt, jünger ist als das  
Denkmal. *Kauffmann* weist auf die Ausführungen von Grävenitz hin, wo für das  
frühere Entstehen des Grabes im Innern ein Datum angegeben ist. Was die Türen  
betrifft, so ist der Unterschied zur Trajanssäule der, daß die Flügel nicht beweglich  
sind. Auch im Hintergrund des Cavalcanti-Altars ist eine angelehnte Tür, und auch  
dies ist ein Epitaph. *Paatz* möchte dagegen den Cavalcanti-Altar nur als Altar  
sehen und weist darauf hin, daß im Hintergrund keine wirkliche Tür ist, wogegen  
*Gall* einwendet, daß es aber eine Tür darstellen soll, wodurch der von *Kauffmann*  
angeführte Sinn ja erhalten bleibt.

Anschließend wird die besondere Form des Gattamelata-Sockels erörtert (oberer  
Abschluß, Türflügel). *Kauffmann* meint zusammenfassend, daß das Ganze eine Keno-  
taph ist, darauf aufgebahrt der Sarkophag, der dazu bestimmt ist, einmal in der  
Grabkammer beigesetzt zu werden. Auf dem Sarkophag steht, wie beim Visconti, der  
Gattamelata. Entweder ist es wirklich sein Grab oder die Darstellung desselben, was  
gedanklich auf dasselbe hinausläuft. Anders ist der Plan Albertis für Borso d'Este  
in Ferrara, wo kein Bezug zum Grabmonument vorliegt. Für den Übergang vom  
Grabdenkmal zum Denkmal ist das Vergil-Denkmal von Mantegna — nach Schlosser  
das früheste Denkmal — eine Parallele zu Alberti. Der Gattamelata gehört noch in  
die frühere Tradition.

*Kauffmann* geht dann auf die Frage der Beziehung derartiger Grabdenkmäler zu  
Franziskanerkirchen ein, hier in Padua wie auch beim Tempio Malatestiano. *Paatz*

weist darauf hin, daß auch in Florenz S. Croce die vornehme Kirche ist, wo die Staatsdenkmäler errichtet wurden. *Kauffmann* glaubt, daß diese Verbindung von Glorifikation und Franziskanertum ganz bewußt sei. Sie zeigt, daß das Pagane im 15. Jahrhundert kaum einmal allein vorkommt, sondern immer im Hinblick auf irgendein christliches Element.

Die Diskussion beschäftigt sich dann mit dem stilistischen Problem des Gattamelata. *Kauffmann* sieht hierin das Moderne, Neue an dem Denkmal. Während der Visconti den Pinder'schen Begriff des Parallelismus des 14. Jahrhunderts demonstriert, zeigt sich hier reiner Kontrapost. Neu gegenüber dem 14. Jahrhundert ist auch das Bild der Persönlichkeit; die früheren Denkmäler sind viel mehr heraldisch.

Zum Abschluß wird nochmals das Problem verwandter Erscheinungen im Norden (Rolin-Madonna, Parlerbüsten) gestreift.

#### VORTRAG VON WALTER ARTELT (Frankfurt):

##### „DIE ANATOMISCHE ABBILDUNG IN DER RENAISSANCE“

Der Vortrag geht aus von den anatomischen Fünfbilderserien des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, die auf hellenistisch-alexandrinische Vorbilder zurückzuführen sind. Noch vor 1300 wird die Lehrsektion menschlicher Leichen in Italien wieder aufgenommen. Die einzelnen Stadien dieser Lehrsektion geben die Illustrationen zu Henri de Mondeville (1314) und Guido de Vigevano (1345) wieder. Das von Mondino angegebene Verfahren, die Leiche durch einen Längsschnitt zu halbieren, wird in der Stockholmer Handschrift der Chirurgie des John of Arderne von 1412 an zwei Figuren illustriert. Die weit verbreiteten Holzschnittabbildungen des Skeletts und des Brust- und Bauchsitus um 1500 zeigen eine fortschreitende Annäherung an die Wirklichkeit, geben jedoch in wesentlichen Punkten nicht die tatsächlichen Verhältnisse wieder, sondern die autoritative Lehrmeinung. Sie sind in ihrer Qualität mit den Zeichnungen Leonardos nicht zu vergleichen.

Die Überwindung der Tradition wird gezeigt am Beispiel der Gehirnabbildungen. Die Lehrmeinung des Mittelalters lokalisiert die Seelenkräfte in den Gehirnentrikeln. So zeigen die Abbildungen vom 13. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts das Ventrikelschema. Auch die frühen Gehirndarstellungen Leonardos geben schematisch die Ventrikel wieder, während auf späteren die reale Form der Ventrikel durch ein technisches Verfahren, den Wachsausguß, sichtbar gemacht wird, eine Methode, die erst Jahrhunderte später auch von der Anatomie durchgeführt wird. Mit den Gehirnabbildungen des Berengario da Carpi von 1522, des Johannes Dryander (Eichmann) von 1536, des Charles Estienne, vollendet 1539, veröffentlicht erst 1545, und des Andreas Vesal von 1543 beginnt die Entwicklung der modernen Gehirndarstellung.

Die anatomischen Ganzfiguren zu Berengar, Estienne und Vesal sind die ersten anatomischen Illustrationen von künstlerischer Bedeutung in der durch Druck vervielfältigten medizinischen Literatur. Der Schritt von der Traditionsabhängigkeit zur voraussetzungslosen Beobachtung, die bedeutungsvollste Zäsur für die Wissenschafts-