

werk bietet sich die Farbphotographie an, die der Ganzheit eines Bildes viel eher gerecht zu werden vermag als die Schwarz-Weiß-Photographie. Ganze Sammlungen, Museen, vor allem Ausstellungen, die einen verstreuten Stoff zusammentragen, sollten auf diese Weise festgehalten werden. Auch zur Dokumentierung von Zwischenzuständen bei Restaurierungsarbeiten könnte man sich der Farbphotographie bedienen.

2. *Unterricht.* Der akademische Unterricht, das Vortragswesen verwenden überwiegend noch Schwarz-Weiß-Lichtbilder. Dabei ist es einleuchtend, daß die Farbe als das konstituierende Element der Malerei dadurch nur sehr bedingt zur Geltung gebracht werden kann. Die Farblichtbilder, wie sie zu Unterrichtszwecken heute vielfach vertrieben werden, leiden ganz überwiegend unter einer Verschiebung der Farbwerte nach dieser oder nach jener Richtung der Farbskala. Ein sicheres Kriterium liegt im allgemeinen darin, daß Weiß nicht richtig wiedergegeben wird.

Nachdem Farbdiaspositive vorhanden sind, die allen Ansprüchen an Farbrichtigkeit genügen, muß erwogen werden, auf welche Weise möglichst systematisch Lichtbildreihen erarbeitet werden können, die bestimmte Themen veranschaulichen. Dabei ist stets zu bedenken, daß auch Reproduktionen in dieser Form die Originale niemals ersetzen können. Das Kunstwerk wird im Lichtbild intensiviert, erscheint im Durchstrahlwerden kontrastreicher, bunter.

3. *Forschung.* Ein Archiv von Farblichtbildern könnte vielen Forschungsaufgaben auf den Gebieten der Farbgestaltung, der Maltechnik, der Farbikonographie dienlich sein.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Joseph Gantner (Basel):*

*Lionardos vierte Gestalt und das Problem der Anfänge*

Ausgehend von der Abneigung Jacob Burckhardts gegen die „Spekulation über die Anfänge“ wird darauf hingewiesen, daß gerade die Schüler und Bewunderer Burckhardts das Problem der Anfänge ins Zentrum gerückt haben. Während Burckhardt nur allgemein spricht von dem „gewaltigen inneren Bildtrieb, der allen Geist in Formen auszudrücken gezwungen ist“, postuliert Wölfflin eine dauernde Annäherung von Kunstgeschichte und Psychologie. Die Erkenntnis der Persönlichkeit Lionardos kann hier neue Perspektiven eröffnen.

Für die Bildung eines neuen Urteils über Lionardo (= seine vierte Gestalt) sind zwei Voraussetzungen maßgebend: die seit kurzem erreichte, annähernde Vollständigkeit der Facsimile-Publikationen und die Erkenntnis der primären Formen der künstlerischen Gestaltung, ohne welche alle Materialforschung stumm bleiben müßte.

Lionardos „erste Gestalt“ ist das Bild, das die Zeitgenossen vor Augen hatten, im Wesentlichen ohne genauere Kenntnis der naturwissenschaftlichen Arbeiten. Die farblose „zweite Gestalt“, vom Ende des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, ist bedingt durch die Diaspora der Manuskripte, die ersten Versuche, Lionardos „Bücher“ zu rekonstruieren, und durch die völlig undeutliche Abgrenzung des künstlerischen Oeuvres. Für die Bildung der „dritten Gestalt“, seit etwa 1880, wurde maßgebend der Beginn der Stilkritik, die kritische Edition und Transkription des Nachlasses und dadurch be-

dingt die gewaltige Schätzung des Erfinders und Technikers Lionardo. Seit einigen Jahren wird aus den eingangs genannten Gründen die Bildung einer neuen, der „vierten“ Gestalt möglich. Für sie wird hier die entscheidende Bedeutung der „Praefigurationen“ postuliert.

Als Praefigurationen werden alle diejenigen vorbereitenden Formen verstanden, die der Künstler in sich und aus sich entwickelt bis zu dem Augenblick, wo das Werk in die materielle Vollendung eintritt. Am Anfang stehen die „Vorstellungsformen“ (Wölfflin) und die „Strukturlinien“ (Focillon). Es wird betont: die Praefigurationen umfassen alle Äußerungen Lionardos mit denselben graphischen Mitteln. Lionardo unterscheidet selbst ausdrücklich zwischen „scienza“ und „prescienza“ (Cod. Trivulzio), was hier mit den Begriffen „Figuration“ und „Praefiguration“ in Beziehung gesetzt wird. Auch die Eigentümlichkeit der Praefigurationen, daß sie sowohl die Grenzen von Kunst und Wissenschaft wie auch aller Materialien dauernd überspielen, wird auf Lionardos „trasmutazione di forme“ (Mscr. A) zurückgeführt. Diese ist die tiefere Ursache für die Unvollendung seiner Werke. Von hier aus erscheint die Möglichkeit, eine neue Vorstellung von der Einheit des Weltbildes Lionardos zu gewinnen.

Dabei wird es notwendig, sich über das Problem der Anfänge auf Grund der Kunstwerke selbst zu verständigen. In Anlehnung an Wölfflin und Croce wird auf den dialektischen Prozeß in der Seele des Künstlers hingewiesen: die Auseinandersetzung seines schöpferischen Impulses mit dem Gegenstände der Welt, der Natur, die a priori stil-los ist. Je näher der Standort des Künstlers an der Natur, um so größer seine Fähigkeit der Objektivierung, seine Unabhängigkeit gegenüber den Elementen, in deren Umkleidung uns jedes Kunstwerk entgegentritt: Gegenstand der Darstellung, Gattung oder Technik, Stil. Einzigartiger Sonderfall Lionardos: sein Standort liegt ganz nahe an der Natur, daher größte Unabhängigkeit von den genannten Faktoren. Seine letzte Absicht ist nicht das materiell vollendete Kunstwerk, sondern die Darstellung des „speculum universale“.

Die bildlichen Demonstrationen des Vortrags beschränken sich auf die Darlegung von vier Problemen, die sich aus den geschilderten Beobachtungen ergeben:

1. *Das Heraustreten der künstlerischen Form aus dem Gestaltlosen.* Ausgehend von den wiederholten Anweisungen Lionardos, der Maler solle sich von gestaltlosen Formen der Natur — Mauerflecken, Wolken, Schlamm, Asche u. a. — zu „varie invenzioni“ anleiten lassen, werden mehrere Zeichnungen Lionardos besprochen, die von Wolken angeregt sein könnten. Eine Gleichsetzung dieser Naturformen mit Wölfflins „Vorstellungsformen“ ist abzulehnen, doch eine Parallelisierung mit den architektonischen Strukturformen (Focillon) erscheint fruchtbar.

2. *Das Nebeneinander von wissenschaftlichen und künstlerischen Skizzen und ihr Niederschlag in den Realitätsgraden der Bilder.* Es wird die vollkommene graphologische Einheit der Skizzen und Aufzeichnungen Lionardos betont, innerhalb welcher erst die eingangs erwähnte „trasmutazione di forme“ möglich wird. Eine Proportionsstudie nach einer menschlichen Figur wird der bekannten Skizze zu einem Engelskopf für die Felsgrotten-Madonna gegenübergestellt, ähnlich zwei Studienblätter zu Was-

serläufen neben dem Hintergrund der „Anna selbdritt“. Schließlich diese verschiedenen Praefigurationen auf einem Blatt (Venedig, 236), wenn auch mit verschiedener Daterung der Einzelheiten. Resultat: Die „trasmutazione di forme“ in diesen Praefigurationen ist die Vorstufe und die Erklärung zu der Abstufung der Realitätsgrade in den späteren Bildern (Mona Lisa, Anna selbdritt). Derselbe Vorgang erkennbar in der Abfolge der Texte zu Naturkatastrophen (z. B. Brief an den „Diodario di Siria“).

3. *Der Realitätsgrad der Skizzen und das Verhältnis zu Gattung und Material.* Die oben geschilderte relative Unabhängigkeit von Gattung und Material wird durch Bilder illustriert: die Entwürfe für Kuppelbauten im Schloßpark von Mailand, verglichen mit Michelangelos Entwürfen zur Peterskuppel; ähnlich der Vergleich von Lionardos Entwürfen zum Reiterdenkmal (mit der isolierten Figur des „Sklaven“) gegenüber Michelangelos Entwürfen für die Medici-Gräber.

4. *Die Praefiguration und das Problem der Stile.* Der große Künstler neigt dazu, nach rückwärts an die Lehrer seiner Lehrer anzuknüpfen und nach vorwärts die Grenzen „seines“ Stiles zu überschreiten. Das letztere besonders geschieht in den Praefigurationen (Hinweis auf die wenig beachtete Arbeit von Antonin Matejček, *Lionardo e il Barocco*, Prag 1949). Die Dokumente ergeben: Ausgesprochen proto-barocke Haltung schon früh im „Hieronymus“ (ca. 1481) neben den noch quattrocentistischen Madonnen-Skizzen der Florentiner Jahre; sodann beide Richtungen nebeneinander in den Entwürfen zu den Reiterdenkmälern; ferner die Skizze zur „Schlacht von Anghiari“ (Rubens!) neben der wahrhaft klassischen Anna selbdritt; schließlich die Katastrophen-Texte als Beschreibungen barocker Situationen und zuletzt die Zeichnungen zum „Weltuntergang“.

Gegenüber dieser Freiheit der stilistischen Haltung ist eine Einschränkung zu machen: Lionardo spricht sich aus im Rahmen der Stile Renaissance und Barock, also verwandter Äußerungen, von deren inneren Einheit Burckhardt noch überzeugt war.

Abschließend werden einige Fragen aufgeworfen, die sich aus diesen Ausführungen ergeben:

- a) Wie steht es um die Praefigurationen bei anderen vergleichbaren Künstlern?
- b) Haben sie nicht dort eine besondere Wichtigkeit, wo dem vollendeten Werk eine lange, oft völlig verschiedene Skizzier-Arbeit vorausgeht? (Rembrandt!)
- c) Wie steht es mit der modernen Kunst? Läßt sich ihr Hang zur Rückbildung der gegenständlichen Formen als eine Art Rückkehr zu den Praefigurationen deuten?

## VORTRÄGE AM 29. JULI 1954

*Ernst Gall (München): Westwerkfragen*

Die Frage nach der Zweckbestimmung der Westwerke ist neuerdings von Alois Fuchs dahingehend beantwortet worden, daß die Westwerke von Klöstern und Bischöfen für den Besuch des Herrschers bereitgestellte „Kaiserkirchen“ oder „Hofkapellen“ seien (Westf. Zeitschrift 1950, S. 253), wobei diese Zweckbestimmung „allein vollauf