

sich von diesem Verfasser eine „große“ Monographie des Domes wünschen, in der er das, was hier nur angedeutet werden kann, ausführlicher begründen könnte.

Hans Erich Kubach

HANS OST, *Leonardo-Studien* (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 11), Verlag Walter de Gruyter, Berlin-New York 1975. 150 S., 118 Abb. DM 128,—.

Leonardos „Wissenschaft von der Malerei“ ist bisher niemals konsequent auf seine eigenen Bilder angewandt worden, immer wurden nur Teilaspekte berücksichtigt. Der Grund für diese Zurückhaltung dürfte letztlich in der Scheu gelegen haben, der „Schönheit“ zu nahe zu treten oder gar durch eine berechnende Kontrolle die ästhetische Wirkung in Frage zu stellen. Man näherte sich seinen Bildern vor allem inhaltlich, mystifikatorisch, psychologisierend und bediente sich zur ästhetischen Beurteilung weitgehend unverbindlicher Kriterien. Daß Schönheit berechenbar, also regelhaft sei, war die ästhetische Konfession der Renaissance. Die Schönheit wird ablesbar im Nachvollzug der angewandten Regel; erst mit der berechnenden Analyse wird man dem „wissenschaftlichen“ Anspruch des Künstlers gerecht. Daß sich die Wissenschaftlichkeit der meisten Künstler auf ein paar Faustregeln zur Proportion und Perspektive beschränkt hat, ist kein Argument, daß nicht Leonardo mit seiner menschlichen und wissenschaftlichen Kühle den Weg einer als Wissenschaft verstandenen Malerei konsequent zu Ende gegangen sei.

Hans Ost unternimmt es in seinen „Leonardo-Studien“, den „demonstrativen Kunstcharakter des Bildes“ bei Leonardo nachzuweisen, bei dem auch der Inhalt primär zum Anlaß dieser Demonstration dient. Leonardo geht nach Ost sehr frei mit ikonographischen Traditionen um, da sie ihn nur peripher interessieren.

Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bildet eine Analyse der um 1480—82 entstandenen Hieronymus-Tafel im Vatikan (*Abb. 4a*), die von Leonardo als „mißglückte wissenschaftliche Demonstration“ nicht fertiggestellt worden sei. Osts neuer Ansatz beruht vor allem auf einer schrittweise begründeten Nachkonstruktion (*Abb. 4b*) der Maße und Proportionen des Bildes, die als Anwendung der vitruvianischen Lehre des „homo quadratus“ verstanden werden. Die von Ost benutzte Methode ist insgesamt zwingend, so daß man bereit ist, die Leonardo nachgewiesenen „Fehler“ als den Grund für die Nicht-Beendigung des Bildes zu akzeptieren. Allerdings bleibt fraglich, ob der Hieronymus aufgerichtet tatsächlich im Bildraum über der Bodenlinie Platz finden würde, wie es Ost annimmt; außerdem ist dieser Anteil des Bildes nicht genau ein Quadrat, wie es die vitruvianische Figur vorschreibt. Vielmehr müßte für die aufgerichtete Figur eine tiefere



Standlinie angenommen werden, wahrscheinlich auf der Höhe der Zehenspitzen von Hieronymus' rechtem Fuß. Doch damit wäre in der Höheneinteilung die Proportion 1:2 für den Löwen bzw. den Heiligen in Frage gestellt. Perspektivische Verkürzungen können nur bedingt für diese Unstimmigkeiten verantwortlich gemacht werden. Ein weiteres Bedenken kann nicht ganz unterdrückt werden: das von Ost gewonnene Proportions-Schema beruht auf der Voraussetzung, daß das Bild in seiner heutigen Form unbeschnitten ist, was der Verfasser annehmen muß, da seine Nachkonstruktion mit dieser Bedingung steht oder fällt. Ein logischer Zirkelschluß tritt aber auf, wenn er argumentiert: „Am stärksten wird das heutige Bildformat durch die Bild- und Figurenproportion bestätigt“, also durch das von ihm angenommene Schema. Offensichtlich stand keine Röntgen-Aufnahme zur Verfügung, die das angenommene Bildraster und vielleicht auch die Ursprünglichkeit des Formats hätte bestätigen können. Bei der Grundsätzlichkeit der Argumentation hätte unbedingt eine Röntgen-Aufnahme angefertigt werden müssen.

Mit bloßem Auge ist von einem Raster-System in der Untermalung der Tafel nichts zu sehen, über die Frage des Formates kann nur im Vorbehalt eine Vermutung geäußert werden. Die äußere Begrenzung der Tafel ist in der heutigen Rahmung allseitig sichtbar, wobei die Seitenkanten durch eine umlaufende Holzleiste verdeckt sind. An der Ursprünglichkeit der oberen und unteren Begrenzung besteht kein Anlaß zum Zweifel, eine Verziehung des linken Bildrandes erklärt sich durch die leichte Wurfung der Tafel. Hingegen ist der rechte Bildrand durch einen etwas unregelmäßigen, teilweise kurvigen Verlauf gekennzeichnet, ferner durch mehr schadhafte Stellen als die anderen Bildränder. Dies könnte darauf hindeuten, daß das Bild auf der rechten Seite beschnitten wurde, wofür auch der unglücklich angeschnittene Löwe und das nach Ost „bemerkenswert nebensächlich am rechten Bildrand angeordnete Bußkreuz“ sprechen. Sollte das Bild ursprünglich im Querformat konzipiert worden sein wie die von Leonardo benutzte Komposition des Antonio Pollaiuolo? Das Querformat wurde für den büßenden Hieronymus im Florentiner Quattrocento allgemein bevorzugt, wie auch die von Ost nicht herangezogenen Reliefs des Desiderio da Settignano in der National Gallery in Washington und der Sammlung Michael Hall in New York beweisen (vgl. Rudolf Wittkower in: *Studies in the History of Art. National Gallery of Art*, 1971/72, S. 6 ff.).

Die Zersägung der Tafel könnte von Leonardo selbst oder von einem späteren Besitzer veranlaßt worden sein, dem die Proportionsregeln vertraut waren. Der Zusammenfall von Bildmittelachse und Gravitationslinie der Figur wäre auch bei einer Formatisierung des Bildes erreichbar gewesen. Grundsätzlich wird jedoch durch die ausgesprochene Vermutung Ost's Nachkonstruktion des Bildes nicht in Frage gestellt, da sich seine Proportionsüberlegungen vor allem aus den Höhenmaßen des Bildes ableiten.



Ferner wird glaubhaft, daß die Hieronymus-Figur nach einem plastischen Modell gemalt wurde, während sich der Kopf in die Tradition der ebenfalls aus der Plastik bekannten Seneca- und Hieronymus-Köpfe des späten Quattrocento anschließt. Ost hat sicher recht, wenn er von einem Pseudo-realismus des Kopfes spricht und in ihm den Niederschlag eines plastischen Lehrstücks sieht, doch scheint mir fraglich, ob Leonardo bereits 1482, als Dreißigjähriger, „in derartigen Köpfen sogar eine Formel zur Selbstdarstellung sah“. Über Leonardos Tätigkeit als Bildhauer blieb leider die wichtige Publikation von Michael Hall (*Reconsiderations of Sculpture by Leonardo da Vinci*. J. B. Speed Art Museum Bulletin, vol. XXIX, Louisville, Kentucky 1973) unberücksichtigt.

In den Überlegungen zu Leonardos Stellung zur christlichen Ikonographie zeigt Ost an den anderen Bildern religiösen Inhalts seine „völlig subjektive oder aber bedenkenlos-indifferente Behandlung der christlichen Ikonographie“. Der Kern einer manchmal amüsant — zum „Embryo-Problem“ wird Laurence Sterne's „*Tristram Shandy*“ zitiert — und manchmal nicht ganz geschmackssicher vorgetragenen Polemik — der Christus des Mailänder Abendmahls gebiete Ruhe „mit der gleichen Geste, mit der noch heute Herbert von Karajan seine Symphoniker zurückhält“ — gegen eine „mediävistische“ Interpretation Leonardos ist sicher richtig, doch flüchtet Ost dann seinerseits in eine psychologische Interpretation, in der nichts beweisende Parallelen zum „Anton Reiser“ des Karl Philipp Moritz und zu Cézanne gezogen werden.

Die untergeordnete Bedeutung ikonographischer Tradition im Werk Leonardos reicht noch nicht aus, um seine Bilder tatsächlich als Demonstrationen seiner „Wissenschaft von der Malerei“ zu bezeichnen. Erst wenn schlüssige Untersuchungen aller Bilder die ihnen zugrundeliegenden „wissenschaftlichen“ und somit berechenbaren Kriterien nachweisen könnten, wäre der Beweis für eine solche These geführt. Ost hat mit seiner Analyse des Hieronymus-Bildes einen entscheidenden Vorstoß in diese Richtung getan.

In einem weniger gewichtigen zweiten Teil des Buches schreibt Ost den Phaeton-Kameo im Palazzo Pitti Leonardo zu, dessen Tätigkeit als Steinschneider vor allem in dem 1502 erschienenen „*Speculum lapidum*“ des Camillo Lunardi ihre rühmende Erwähnung findet (die Identität des dort erwähnten „*Leonardus Mediolanensis*“ mit Leonardo ist wahrscheinlich). Der früher (bis 1929) für antik gehaltene Kameo ist eine Antikenskulptur nach dem Phaeton-Sarkophag der Uffizien, der im Quattrocento in S. Maria in Ara-coeli in Rom stand. Der Kameo wird bereits im Medici-Inventar von 1496 erwähnt.

Ost sieht vor allem stilistische Verbindungen zur „Anbetung der Könige“ in den Uffizien und schreibt den Kameo Leonardos erster Florentiner Periode zu, datiert ihn also vor 1483. Ob die bereits von Ernst Kris gesehenen leonardesken Einzelzüge zu einer Zuschreibung an Leonardo selbst aus-



reichen, oder ob wir hier stilistische Reflexe Leonardos in einer antikisierenden Komposition zu sehen haben, kann m. E. nicht entschieden werden, doch spricht eine Entstehung vor 1494, dem Jahr der Vertreibung der Medici aus Florenz, durchaus für Osts Zuschreibung.

Leonardos Beschäftigung mit dem Phaeton-Thema geht aus einer Notiz des Francesco Scanelli in seinem „Microcosmo della pittura“ von 1657 hervor, in dem er unter den Werken Leonardos in der Medici-Sammlung „un quadro che rappresenta la caduta di Fetonte . . . opera molto dotta, e capricciosa, la quale benchè sia solamente sbazzata“ erwähnt. Dieses verlorene Bild wäre also wie das Anbetungsbild und der Hieronymus in der Untermalung geblieben! Seine Komposition ist durch keine Kopie bekannt. Ost schlägt nun vor, in der Phaeton-Medaille des Moderno einen Niederschlag des von Scanelli erwähnten Bildes zu sehen. Diese Hypothese erscheint etwas forciert.

Ost bringt das Phaeton-Thema inhaltlich mit Leonardos Visionen kosmischer Katastrophen zusammen. Doch fehlt im Kameo (und auch in der Plakette Modernos) jeder sichtbare Hinweis auf ein solches Verständnis des Themas, das auch in Leonardos Aufzeichnungen nicht vorkommt. Leonardos Interesse am Phaeton-Thema dürfte ein formales gewesen sein, wobei die von Ost zitierte Alberti-Notiz in dessen Malereitratat nicht ohne Einfluß gewesen sein dürfte: „Scrive Gallieno medico avere nei suo' tempi veduto scolpito in uno anello Phaetonte, portato da quattro cavalli, dei quali suo freni, petto et tutti i piedi distinti si vedeano. Ma i nostri pictori lassino queste lode alli scultori delle gemme“.

Michelangelos und Goethes Deutungen des Phaeton-Mythos werden zur Kontrastierung herangezogen, doch sagen sie über Leonardos Verständnis des Themas nichts aus.

Osts „Leonardo“ ist ein ungemein anregendes Buch, das der künftigen Auseinandersetzung eine neue Dimension gibt. Mit der als Darstellungsmittel benutzten Polemik hat der Verfasser seiner Sache einen zweifelhaften Dienst erwiesen. Ein psychologisierendes Parallelisieren menschlicher Gipfelleistungen (Leonardo — Michelangelo — Goethe — Cézanne) trifft auf eine apriorische Aversion des Rezensenten, ist jedoch eine Geschmackssache (wenn damit nichts „bewiesen“ werden soll). Eine sprachliche Überarbeitung der 1972 an der Universität Bonn eingereichten Habilitationsschrift wäre an manchen Stellen wünschenswert gewesen.

Hanno-Walter Krufft

#### GEGENDARSTELLUNG

Die Besprechung des von den Unterzeichneten verfaßten Buches „Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen“, Gießen 1975, durch Tilmann Buddensieg in: Kunstchronik 29, 1976, S. 148—164 ent-