

Der Künstler als Champion. Kunsttheoretische Figuren des Grundes in der Frühen Neuzeit¹

Matteo Burioni

Die folgenden Seiten möchte ich der Erörterung einer grundlegenden Kategorie des vormodernen Diskurses über Kunst widmen: dem *campo*, dt. *Grund*, frz. *champ* oder *fond*. Die Berücksichtigung dieses kunsttheoretischen Terminus, der meines Erachtens als Widerpart zum vieldiskutierten Begriff *disegno* anzusehen ist, eröffnet eine komplexere Sicht auf die Kunst der Frühen Neuzeit. Trotz vieler Relativierung und notwendiger Korrekturen wird unsere Sicht auf die Modernisierungsleistung der Kunst der Frühen Neuzeit noch immer durch das Paradigma einer Rationalisierung der Mimesis dominiert, in dem der Erfindung der Perspektive die Rolle einer *master narrative* zukommt. In dieser Erzählung kommt der Perspektive – so könnte man stark vereinfacht sagen – die Funktion eines Platzhalters für die kunsttheoretisch, wissenschaftshistorisch, religionsgeschichtlich und staatstheoretisch folgenreiche Revolutionierung der visuellen Kultur der Frühen Neuzeit zu. Die sicherlich verdienstvolle und notwendige Beschäftigung mit dem Thema hat dabei zu einer all zu großen Konzentration auf alle denkbaren Details und Subtilitäten der theoretischen Fassung der Perspektive und ihrer praktischen Umsetzung geführt, die oftmals den Blick auf konkurrierende oder komplementäre Begründungen des Bildes in der Frühen Neuzeit verstellte. Rückblickend ist eine problematische Verengung des Sichtfeldes zu konstatieren, wenn die äußerst reiche und vielfältige Bildproduktion des frühneuzeitlichen Italiens darauf reduziert wird, ob ein Künstler die Säule rechtwinklig auf den Boden aufgesetzt hat und ob ein Bild eine schlüssige Perspektivkonstruktion aufweist. Die Grenzen dieses Ansatzes werden nicht nur in der einschneidenden Ausgrenzung eines guten Teils der frühneuzeitlichen Bildproduktion offensichtlich, sondern auch in der wohlmeinenden Absicht durch die Erforschung der Perspektive, die Kunstgeschichte auf Augenhöhe mit naturwissenschaftlichen und wissenschaftshistorischen Positionen zu etablieren. Der Preis einer solchen vermeintlichen Staturerhöhung ist allerdings hoch und besteht in der Vernachlässigung eines Teils des künstlerischen Patrimoniums. Selbst wenn eine solche Position ihre beste Zeit hinter sich zu haben scheint, sind ihre negativen Nachwirkungen vielleicht noch nicht vollständig erkannt worden.

Bisherige Versuche eine andere Frühe Neuzeit oder eine andere Renaissance zu etablieren, tendieren dazu, die Modernisierungsleistung der vormodernen Kunst in Zweifel zu ziehen, und streichen dabei die Kontinuität mit dem Spätmittelalter heraus. Von einer solchen Position aus ist sicherlich ein großer Teil der interessantesten und fruchtbarsten Arbeiten der letzten Jahre entstanden. Dieser Ansatz führt allerdings dazu, daß die un-

¹ Ich möchte Gottfried Boehm, Wolfram Pichler und Nicola Suthor für Hinweise und Kritik danken.

leugbaren Modernisierungsleistungen der vormodernen Kunst dann nur noch als Rest-Phänomen und Ausnahmetatbestand behandelt werden oder überhaupt die Frage nach der Modernisierung als unreflektiert oder überholt abgetan wird. Viel versprechender erscheint es mir jedoch, in Anknüpfung an neuere Arbeiten die Brüchigkeit und Vielgestaltigkeit des vormodernen Prozesses der Modernisierung in den Blick zu nehmen und in diesem Aufzeigen der Pluralität von Wegen in die Moderne die eigentliche Leistung der eigensinnigen Grundlegung der Kunst in der Frühen Neuzeit zu erkennen.²

Nicht zuletzt die Hinterfragung des Werkbegriffes in der Kunst des 20. Jahrhundert sollte doch die Aufmerksamkeit dafür geschärft haben, daß in den Brüchen und in der Heterogenität der Lösungsansätze ein Zeichen der Modernität zu sehen ist.³ Gerade vor diesem Hintergrund ist aber im Sinne der hier vertretenen Hypothese zu fragen, inwieweit nicht zugleich mit der Entstehung eines modernen Kunstverständnisses im 15. und 16. Jahrhunderts schon die Saat seiner späteren Auflösung, Ausdifferenzierung und Erweiterung gelegt wurde.

Anders gewendet lautete die Frage, ob eine Wissenschaft vom Bilde in der Frühen Neuzeit allein von der Perspektivkonstruktion her gedacht werden konnte oder ob nicht scheinbar rückständige Tendenzen einen eben so bedeutsamen Beitrag zur Modernisierung erkennen lassen. Vereinfacht gesagt: Führt allein der mathematisch versierte und theoretisch beschlagene Künstler in die Moderne oder kann auch im scheinbar rückständigen Typus des Künstlers als Champion ein ebenso wichtiger Exponent der Moderne erkannt werden?

Dieser Frage soll anhand einiger Werke aus dem Quattrocento nachgegangen werden: einige Bilder von Antonio del Pollaiuolo sollen im Vergleich zu Arbeiten von Piero della Francesca eingehend analysiert werden. Dabei soll die Figur des Gründens und des Bildgrundes als Klammer dienen, um diese Beispiele zu diskutieren. In dem perspektivisch konstruierten Bild wird die eigensinnige Begründung der Kunst scheinbar wörtlich genommen: das Bild wird – so die Aussage der theoretischen Traktate – ähnlich

² Unter den zahlreichen Studien der letzten Jahrzehnte seien hier nur exemplarisch zitiert G. Didi-Huberman, F. Angelico: *Dissemblance et figuration*, Paris 1990; V. I. Stoichita: *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993; A. Nova: »Folengo and Romanino: the Questione della Lingua and its eccentric trends«, in: *Art Bulletin* 76 (1994), 664–679; H. Bredekamp: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995; M. W. Cole: »Cellini's Blood«, in: *Art Bulletin* 81 (1999), 216–235; K. Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Frühen Neuzeit*, München 2001; G. Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2003; C. Wood: »Counter-magical combinations by Dosso Dossi«, in: *RES* 49/50 (2006), 151–170; F. T. Bach: »Filippo Brunelleschi and the Fat Wood-carver: the anthropological experiment of perspective and the paradigm of the picture as inlay«, in: *RES* 51 (2007), 157–174; F. Fehrenbach: *Much ado about nothing: Leonardo's Fight for the standard*, in: P. Helas et. al. (Hg.): *Bild-Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, 397–412; Eine frühe Überblicksdarstellung findet sich bei E. Battisti: *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti* Mailand 1989, 2 Bde.

³ Anders formuliert wäre also die These, daß die von Adorno für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts konstantierte Verfransung der Künste als kritische Arbeit an den dem modernen Kunstverständnis inhärenten Ambiguitäten und Widersprüchlichkeiten verstanden werden kann, die bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden können. Siehe T. W. Adorno: *Die Kunst und die Künste*, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, 432–453. (= Gesammelte Schriften, Bd. 10.1).

einem Gebäude auf einem Grundriß errichtet. Durch mathematische Regeln ist zumindest theoretisch garantiert, daß wir ein völlig durchrationalisiertes Bildfeld vorfinden. Unabhängig vom Bildträger und in scheinbar vollkommener Negierung desselben und seiner baulichen Situierung scheint das Bild auf einem eigenen Grund zu bauen.

I. Die zwei Gründe im perspektivischen Bild

Die frühen Versuche einer Systematisierung der Perspektive konzentrieren sich darauf, dem Bild einen Boden einzuziehen, der den Figuren einen sicheren Stand gewährt. Der gekachelte Boden als Hilfe kommt in fast jeder Perspektivkonstruktion vor, ob man die von Albertis beschriebene Variante oder frühere Versuche des Arbeitens mit einem Fluchpunkt heranzieht. Man könnte diesen eingezogenen Boden auch den Baugrund des Bildes nennen – wenn er nicht theoretisch unendlich wäre, aber die Unendlichkeit war ja in frühen Konzeptionen der Perspektive noch kein Thema. Den Baugrund nennt Alberti in seinem Architekturtraktat *area*. Er ist Teil seiner sechs Grundbegriffe der Baukunst und bildet im Idealfall eine ebene Fläche, auf der das Bauwerk errichtet werden kann. Der Baugrund, *area*, kann aber auch in einem Berg, einen unregelmäßigen felsigen Untergrund oder einen Sumpf bestehen, wobei Alberti das Errichten auf felsigen Grund als besonders schwierig und deswegen als äußerst reizvoll lobt.⁴ *Area* nennt Alberti in seinen *Elementa Picturae* aber auch ein umschlossenes Feld oder einen Grund, auf dem man etwas zur Darstellung bringt.⁵ Man könnte also davon sprechen, daß in der perspektivischen Malerei zwei Gründe oder *areae* in Konkurrenz zueinander treten. Auf der einen Seite der in das Bild hinein gestellte Boden, auf dem die perspektivische Darstellung gründet, auf der anderen Seite der Bildgrund selbst. Die perspektivische Darstellung möchte den Bildgrund vergessen machen, während eine übermäßige Betonung des Bildgrundes tendenziell die Durchsicht auf die Darstellung verstellt und diese verunmöglicht.⁶ Eine Verhandlung zwischen diesen beiden Gründen ist die Voraussetzung für fast jedes perspektivische Bild. So ist beispielsweise am Musterbeispiel der Perspektivkonstruktion, Piero della Francescas Geißelung in Urbino, festgestellt worden,

⁴ Alberti: *De re aedificatoria*, III, 1–3.

⁵ Alberti: *Elementa Picturae*, C, 3; L. B. Alberti: *Das Standbild – Die Malkunst – Die Grundlagen der Malerei*, hg. v. O. Bätschmann, C. Schäublin, Darmstadt, 2000, 340f.

⁶ Grundlegend G. Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969. Siehe auch G. F. Vescovini: *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino 1965; S. Y. Edgerton: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975; H. Damisch: *L'origine de la perspective*, Paris 1987; M. Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London 1990; S. Y. Edgerton: *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca 1991; L. Massey (Hg.): *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, New Haven, London 2003. (= Studies in The History of Art, Bd. 59); J. V. Field: *Piero della Francesca. A Mathematician's Art*, New Haven, London 2005; Bach: »Filippo Brunelleschi and the Fat Woodcarver« (op. cit.); J. Grave: »Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image«, in: H. Schnitker, P. Péporté, A. C. Lee (Hg.): *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe*, Leiden 2010, S. 161–180.

daß, während die Darstellung des Gerichtsbaus in der linken Hälfte vollkommen regelgerecht durchgeführt ist, die kleine Stadtszenerie, die die drei Gestalten im rechten Vordergrund hinterfängt, keine präzise Situierung und Rekonstruktion der Lage und Maße der Gebäude zuläßt. Einer vollkommen durchrationalisierten Bildhälfte entspricht hier kontrastierend eine weniger konsequent orchestrierte Partie.⁷ Ohne weiter in die Details zu gehen, wäre hier möglicherweise ein solcher Ort einer Verhandlung zwischen zwei Gründen ausgewiesen. Der Grund konnte aber auch eine ganz andere Bedeutung haben, wie wir in einer näheren Betrachtung des Wortes für den Bildgrund gleich sehen werden.

II. Der Bildgrund als Spiel- oder Schlachtfeld: der Begriff *campo*

Von besonderem Interesse ist das Wort *campo* (dt. Feld, Grund) in diesem Zusammenhang, das seit Cennino Cennini zur Bezeichnung des Malgrunds im Unterschied zum Bildträger verwendet wurde.⁸ *Campo* bezeichnet bei Cennini vielfach den Goldgrund (*campo d'oro*), aber auch die Farbschichten oder -felder, die nach und nach auf den Bildträger aufgetragen werden: »Und achte darauf, daß die Tafel den Auftrag einer größeren Zahl von Farbschichten erfordert als die Wand; aber es soll so erfolgen, daß das Grün, das sich unter der Hautfarbe befindet, noch ein wenig durchscheint.«⁹ Der Begriff *campo* oder die Verbformen *campeggiare*, *campire* finden sich auch bei der Anweisung zum Malen eines verletzten Mannes: »A fare o ver colorire un uomo fedito, o vero fedita, togli cinabro puro; fa' che campeggi dove vuoi far sangue.«¹⁰ Das Zinoberröt soll so gesetzt werden, daß es sich vor dem Grund abhebt und als Blut erscheint. Dieser Terminus für den Bildgrund geht aber vermutlich auf eine weitaus ältere Tradition zurück, da bereits die *Mappae clavicula* von *campus facere* spricht. Ein Göttinger Musterbuch aus dem 15. Jahrhundert prägt dafür das treffende, deutsche Wort *Feldung*.¹¹

⁷ Field: *Piero della Francesca* (op. cit.), 178.

⁸ Siehe J. Stumpel: »On Grounds and Backgrounds: Some Remarks about Composition in Renaissance Painting«, in: *Simiolus* 18 (1988), 219–243. Zu Feld und Grund siehe Meyer Schapiro: »On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs (1969)«, in: Meyer Schapiro: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994, 1–32; M. Bal, N. Bryson: »Semiotics and Art History«, in: *The Art Bulletin* 73 (1991), 174–208; W. Pichler, R. Ubl: »Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche«, in: *Neue Rundschau* 113.4 (2002), 50–71; N. Suthor: »Il pennello artificioso: zur Intelligenz der Pinselführung«, in: H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig (Hg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, 114–136. (= Theatrum Scientiarum, Bd.2).

⁹ »E abbi, che la tavola richiede essere più volte campeggiata che il muro; ma non però tanto, ch'io non voglia che il verde ch'è sotto le incarnazioni, sempre un poco traspaia.« C. Cennini: *Il libro dell'arte*, hg. v. M. Serchi, Florenz 1991, Kap. 147, 133.

¹⁰ *Ibid.*, 134.

¹¹ Beide Nachweise bei E. J. Beer: »Marginalien zum Thema Goldgrund«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), 271–286, 283, Anm. 70–72. Zum Goldgrund siehe weiterhin I. Wenderholm: »Aura, Licht und schöner Schein: Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds«, in: S. Weppelmann (Hg.): *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Berlin (4.11.2005–26.2.2006), Berlin 2005, 100–113.

Vasari etwa definiert in der Einleitung zur Malerei so: »La pittura è un piano coperto di campi di colori [...].«¹² Übersetzt hieße das, die Malerei ist eine mit Farbfeldern bzw. -schichten bedeckte Fläche, wobei *campo* hier den Farbauftrag bezeichnet, der in verschiedenen Schichten (*campi*) inklusive der Grundierung auf den Bildträger aufgetragen wird. In didaktischer Weise spricht Vasari im folgenden von drei aufeinander liegenden Farbaufträgen, deren Helligkeit zueinander kontrastiert, so daß, »wenn man diese drei Farbschichten zusammenfügt, alles zwischen den Linien Liegende Plastizität und Relief erhält.«¹³ Das Wort *campo* wird demnach verwendet, wenn das Abheben oder Hervortreten einer Gestalt vor einem Grund bezeichnet werden soll. So verwendet es auch Filippo Baldinucci, der es als besondere Leistung des Künstlers bezeichnet, solcherart den Grund zu bereiten, daß sich die Gestalten von ihr abheben können und an Plastizität gewinnen: »[...] und der verständige Künstler vermag mit jener Farbe zu grundieren, die seiner Malerei zu starkem Relief verhilft.«¹⁴ In der frühneuzeitlichen Kunsttheorie sieht man aber ganz deutlich, wie es der semantische Assoziationshof des technischen Terminus erlaubte, den Malgrund mit einem Feld zu vergleichen, vor dem sich die Tugend des Künstlers wie die Figuren vor dem Grund abheben soll. Denn *campo* bezeichnete im damaligen Sprachgebrauch vor allem das Schlachtfeld, auch das Spielfeld und im übertragenen Sinne jegliches Feld, auf dem man sich Ruhm erwerben konnte.¹⁵

So findet sich im *Dictionnaire de l'Academie Francoise* von 1695 unter dem Lemma folgender Eintrag: »CHAMP, au singulier, Se dit de la place où se fait le combat de deux armées, ou de quelques particuliers. [...] Champ, signifie aussi fig. Un fonds sur lequel on peint, on represent, on grave quelque chose.«¹⁶ Unter *fond* findet man diese Erläuterung: »FOND [...] Fond, en termes de Peinture, se dit du derrière ou champ d'un tableau. Il s'employe aussi fort souvent pour signifier la partie qui est au dessous d'une autre, & dans ce sens on dit que Le Ciel fait fond à un arbre, qu'Une montagne fait fond à une maison ou à des figures, & qu'Une draperie sert de fond à la teste où au bras de quelque figure.«¹⁷ In der höfischen Gesellschaft des Quattrocento und Cinquecento lagen die Vergleiche zwischen Kriegstat und Kunst offenbar nahe; denn in beiden äußerte sich die Tugend des Handelnden.¹⁸ Wie weitgehend aber hier die Bezüge sind und

¹² R. Bettarini, P. Barocchi (Hg.): *G. Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 1, 113; G. Vasari: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildbauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno*, übers. v. V. Lorini, hg. v. M. Burioni, Berlin 2006, 101.

¹³ Ibid.

¹⁴ »[...] ed è parte di giudizioso Artefice il campire con tal colore, che aiuti a rilevare assai la sua pittura.« F. Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florenz 1681, 27.

¹⁵ N. Tommaseo, B. Bellini: *Dizionario della lingua italiana*, 4 Bde., Turin 1865–1879, Bd. 1, 1156–1159; *Vocabolario degli Accademici della Crusca compendiato*, 5 Bde., Venedig 1741, Bd. 1, 387 f.

¹⁶ *Le Dictionnaire de l'Academie Francoise dedié au Roy*. Seconde Edition, 4 Bde., à Paris Jean Baptiste Coignard 1695, Bd. 1, 99.

¹⁷ Ibid., Bd. 3, 449.

¹⁸ Dazu E. H. Kantorowicz: »The Sovereignty of the Artist. A note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art«, in: M. Meiss (Hg.): *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, Bd. 1, 267–279; M. Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996. A. Buck: »Arma et litterae – Waffen und Bildung: zur Geschichte eines Topos«, in: *Sitzungs-*

wie eng sie mit den produktionsästhetischen Kategorien und der Werkstattsprache der Künstler verknüpft wurden, ist bisher kaum gesehen worden. Eine dynamische Auffassung des Gründens machte den Bildgrund mit dem Schlachtfeld vergleichbar.

So heißt es etwa in Benedetto Varchis Leichenrede auf Michelangelo von 1564 in Anlehnung an Herrscherpanegyrik, das Feld des Ruhmes (*campo delle glorie*) des Verstorbenen sei so groß, daß es niemand erschöpfend behandeln könne.¹⁹ In metaphorischer Absicht schillernd zwischen den Bedeutungen als Malgrund und als Feld des Ruhmes gebraucht es Varchi an einer weiteren Stelle im Zusammenhang der Auftragsvergabe des *Jüngsten Gerichts* in der Sixtina:

»Nach vielen vielen Jahren – Papst Julius, Papst Leo und Papst Hadrian waren schon tot – verspürte Papst Clemens, der äußerst kenntnisreich war, Lust [...], Michelangelo auch die Frontseite derselben Kapelle malen zu lassen, und als Sujet gab er ihm den großen und schrecklichen Tag des jüngsten Gerichts, damit er ein riesiges Feld [*campo*, A. d. V.] habe, auf dem er seine Tugend zeigen könne.«²⁰

Mit *campo larghissimo* ist zugleich die große Fläche der Stirnseite der Sixtinischen Kapelle und das Sujet des Jüngsten Gerichts benannt, die Michelangelo ein riesenhaftes Feld böten, auf dem er seine Tugend erproben und zeigen könne. Zugleich wird so aber der künstlerische Prozeß, in dessen Gefolge sich die Figuren vom Malgrund abheben, mit der Tapferkeit gleichgesetzt, die man auf einem Schlachtfeld erweisen könne. Zum Gebrauch des Wortes in der Geschichtsschreibung vergleiche man zum Beispiel Francesco Guicciardinis *Storia d'Italia*:

»Der Herzog zögerte in dieser Angelegenheit nicht, aus Sorge, die Venezianer könnten durch ihren Sieg zu viel Terrain [*campo*, A. d. V.] gutmachen, so daß es zu schwierig würde, sie zurückzuschlagen.«²¹

In Benvenuto Cellinis *Vita* kommt das Wort in unterschiedlichen Wendungen vor. *Campo* kann hier ebenso eine Jasminhecke sein, vor dessen Grund (*campo*) eine Gruppe von zu einer Abendgesellschaft geladenen Frauen einen wunderschönen Anblick abgibt, wie der aus Lapislazuli bestehende Hintergrund (*campo*) einer Atlas-Medaille.²² Besonders interessant ist eine Stelle, in der die Wirkung von Cellinis Perseus in der Enge (*così ristretta*) des ihm als Atelier dienenden Bretterverschlags in der Loggia dei Lanzi mit der exponierten Position vor der Weite der Piazza della Signoria (*a campo aperto*) kontrastiert wird.²³ Der Fürst äußert das Bedenken, die Statue könne sich auf dem weiten

berichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 28 (1992), 61–74. C. Brink: *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München, Berlin 2000.

¹⁹ B. Varchi: *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi. Fatta, e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Mag. & Reverendo Monsignore M. Vincenzio Borghini Priore degli Innocenti*, Firenze Giunti 1564, 9.

²⁰ Ibid., 20 f.

²¹ F. Guicciardini: *Storia d'Italia*, hg. v. E. Mazzali, 3 Bde., Mailand 1988, Bd. 1, 378 (IV, 2).

²² B. Cellini: *La Vita*, hg. v. L. Bellotto, Parma 1996, 110 (I, XXX), 160 (I, XLI).

²³ Ibid., 706 (II, XC).

Feld der Piazza nicht so behaupten, wie im geschützten Raum des Brettverschlags. Mit *campo* ist hier in zweifachem, rezeptionsästhetischen Sinngehalt ebenso die Weite des Aufstellungsorts gemeint, wie die durch die Statuendichte gekennzeichnete Piazza della Signoria, auf deren umkämpftem Feld (*campo*) sich Cellinis Werk im Paragone messen lassen müsse. Die Piazza ist der Grund, vor dem die künstlerische Gestalt ihre Wirkung entfalten kann, und zugleich das Feld, auf dem der Künstler seine Tugend beweisen kann. An der zwischen künstlerischem Wettstreit und Duell changierenden Konkurrenz von Benvenuto Cellini und Baccio Bandinelli habe der Herzog, so Vasari, seinen Gefallen gehabt und habe ihnen dafür freies Feld (*campo franco*) gewährt. Als der Wettstreit tödlich zu enden drohte, habe der Herzog den Kampf aufs künstlerische Feld zurückgelenkt, indem er beiden in Konkurrenz zueinander eine Herrscherbüste in Auftrag gegeben habe. Bezeichnenderweise wird im künstlerischen Duell um die Herrscherbüste das letztgültige Austragungsfeld des Wettkampfes gesehen.²⁴ Das Kunstverständnis der Kontrahenten scheint Vasari hier treffend charakterisiert zu haben, wenn Bandinelli in seinem *Libro del Disegno* feststellt: »[...] das Schaffen in einer vortrefflichen Kunst ist nichts anderes als ein beharrlicher und ständiger Kampf, den ein tapferer Feldherr führt, um zum Sieg zu gelangen.«²⁵

Nicht nur den heißblütigen Bildhauern, Cellini und Bandinelli, gerät der Grund, vor dem sich ihre Kunst zeigt, zum Schlachtfeld, auch vom perfekten Hofmann Raffael behauptet Vasari, im Fresko der *Schule von Athen* habe der Urbinat gezeigt, daß er »unter denjenigen, die einen Pinsel anrühren, das Feld [*campo*, A. d. V.] unbestritten halten wolle.«²⁶ *tener il campo* heißt im militärischen Jargon ein Terrain verteidigen und besetzt halten. Von besonderem Interesse ist hier die Verbform *campeggiare*, die sich auch bei Machiavelli findet. So schreibt er etwa in seinen *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* über den Einsatz der Artillerie bei der Belagerung einer Stadt: »E però, come di sopra si disse, giovano questi instrumenti molto di più a chi campeggia le terre che a chi è campeggiato.«²⁷ Diese Werkzeuge gereichen viel eher dem Belagernden zum Vorteil als dem Belagerten. In diesem Tugendkampf gerät der Malgrund zum Schlachtfeld, der Pinsel zur Waffe. In dieser Weise wird es auch in der berühmten Stelle in Dantes *Purgatorio* verwendet:

Credette Cimabue nella pittura/
 tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
 sì che la fama di colui è oscura.
 [Einst wähnte Cimabue wohl im Malen
 Das Feld zu halten, heut hört man nur sagen
 Von Giotto, der ihn wußt zu überstrahlen.].²⁸

²⁴ Bettarini, Barocchi (Hg.): *G. Vasari* (op. cit.), Bd. 5, 268 f.

²⁵ Bandinelli: »Libro del Disegno«, in: L. A. Waldman: *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia 2004, 903.

²⁶ Bettarini, Barocchi (Hg.): *G. Vasari* (op. cit.), Bd. 4, 167.

²⁷ N. Macchiavelli: *Opere*, hg. v. C. Vivanti, 3 Bde., Turin 1997, Bd. 1, 369 (II, 17).

²⁸ D. Alighieri: *Commedia con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, 3 Bde., Mailand

Cristoforo Landino erläutert diese Stelle in seinem Kommentar so: »Tener el campo: rimanere vincitore, & è translatione dall'exercito militare.«²⁹ Das Werk als Grund, vor dem der Künstler seine Kunst beweisen kann, kann in zahlreichen, weiteren Seiten der frühneuzeitlichen Literatur nachgewiesen werden. Insgesamt scheint *campo*, wie gezeigt wurde, nicht nur den Malgrund zu bezeichnen, sondern ganz allgemein den Grund, vor dem die Kunst erst sichtbar wird und auf dem der Künstler in Anlehnung an ein höfisches Ritterethos seine Tugend unter Beweis stellen kann. Eine Parallele ließe sich möglicherweise zur Philosophie der Frühen Neuzeit ziehen, die einen »eigenen Grund« der Seele postuliert. Da diese Vorstellung im Kontext einer Unterscheidung zwischen Substanz, Individuum und Person fällt, liegt ein Zusammenhang zur der hier skizzierten Vorstellung in der Kunsttheorie nahe.³⁰ Dies kann hier nicht weiter ausgeführt werden; sei aber an dieser Stelle wenigstens als offene Frage benannt.

III. Gründen bei Antonio del Pollaiuolo

Um die Fruchtbarkeit der begriffsgeschichtlichen Skizze an einem Beispiel aufzuweisen, möchte ich mich nun einigen Bildern von Antonio del Pollaiuolo zuwenden. Die beiden in der Galleria degli Uffizi aufbewahrten kleinen Tafeln in der Größe 17 x 12 cm (Herkules und Hydra) und 16 x 9 cm (Herkules und Anthaeus) sind Zeugnisse eines Gründens, wie es in den verloren gegangenen *fatiche di Erchole*³¹ der Sala Grande des Palazzo Medici prominent zu sehen war.³² In *Herkules und die Hydra* dominiert die scharf umrissene Figur des Helden das gesamte Bildfeld. Die hoch erhobene Keule setzt er zum Schlag an, während er mit der Linken einen der ihm bedrohlich entgegen gestreckten Köpfe der Hydra packt. Die helle Hautfarbe des Herkules hebt sich stark vom Himmel und der in starker Untersicht gegebenen Landschaft ab. Die ausgreifende Fuß-

1991–1997, Bd.2, 337f. (Purgatorio, XI, 94ff.). D. Alighieri: *Divina Commedia*, hg. v. E. Laaths u. übersetzt von K. Federn, Augsburg 1994, 239.

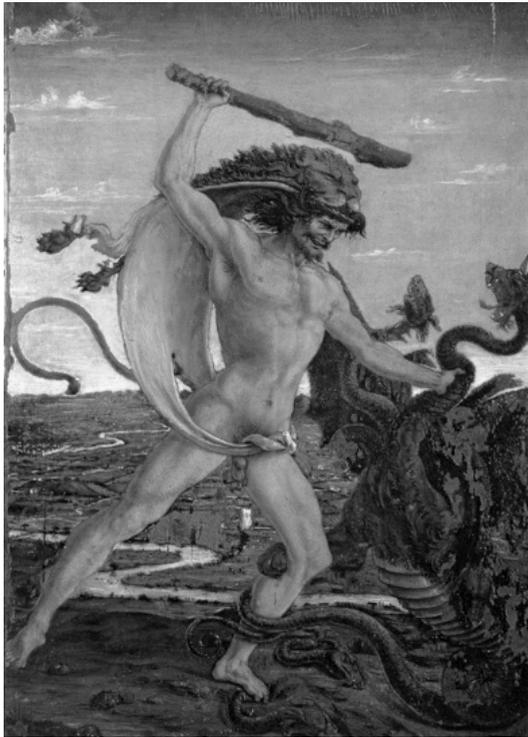
²⁹ Danthe alegieri fiorentino, La divina commedia, [Kommentar: Cristoforo Landino, hg. v. Pietro Figino], Venedig 1493, (Universitätsbibliothek Basel, Sign: AP I 21a), S. CLXVIIIv=168v (Kommentar).

³⁰ Ich danke Thomas Leinkauf für den freundlichen Hinweis. Siehe T. Leinkauf: »Substanz, Individuum, Person. Anthropologie und ihre metaphysischen und geisttheoretischen Voraussetzungen im Werk von Leibniz«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1999), 24–45, 34. Zum Grund der Seele siehe H. Adler: *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei J. G. Herder*, Hamburg 1990, 39ff., 64f.; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd.3, 902–910 (K. Bendszeit).

³¹ Die Leinwände für den Palazzo Medici maßen 6 braccia: »Uno panno, cornicie intorno messa d'oro, di br. 6 per ogni verso, dipintovi dentro Erchole ch'anmaza l'Idra f. 20 Uno panno cornicie intorno messa d'oro, di br. 6 per ogni verso, dipintovi drento Erchole che sbarra el liono f. 20 [...] Uno panno di br. 6, chorniciato intorno e messa d'oro, dipintovi Erchole che scoppia Anteo, tutte queste fatiche d'Erchole sono di mano del Pollaiuolo f. 20.« A. Wright: *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven, London 2005, 443, Anm. 96.

³² M. Cruttwell: *Antonio Pollaiuolo*, London 1907, 61–77; S. Ortolani: *Il Pollaiuolo*, Mailand 1948, 43ff.; L. D. Ettliger: *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Complete edition with a critical catalogue, London 1978, 26–28, 51, Kat. Nr. 10, 141f.; E. J. Olszewski: »Framing the Moral Lesson in Pollaiuolo's Hercules and Antaeus«, in: L. Freedman, G. Huber-Rebenich (Hg.): *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, 71–88; Wright: *The Pollaiuolo Brothers* (op. cit.), 75–87.

stellung unterstreicht die offensive Bewegung des Helden, der der Gestalt der Hydra, die in Farbe und unklarer Kontur in die Landschaft eingebettet ist, kaum Möglichkeit zur Entfaltung in der Bildfläche läßt. Der unsichere Stand der Füße verweist ebenso auf die heftige, fast schon einem Tanzschritt gleichende Bewegung des Angreifers wie auf die Bedrohung von seiten der Hydra, die den linken Fuß mit Tatze und Schwanz eng umschlossen hält, um den Angreifer zu Boden zu werfen. Unterschiedliche Formen des Gründens lassen sich in diesem Bildfeld aufweisen.



Antonio del Pollaiuolo, Herkules und die Hydra, Öl? auf Tafel, 17 x 12 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Die mit Keule, Wind geblättem Löwenfell klar umrissene Gestalt des Herkules hebt sich stark vom Grund ab und besetzt diesen (*campeggia*), während die Hydra selbst als Emanation des Grundes gelesen werden kann, die den Helden in den Undefinierbaren braunen Bildgrund hinabzuziehen droht. Die genau kalkulierte, ornamental anmutende Umrisslinie des Helden bringt den Grund zu Erscheinung, der personifiziert in der Hydra als dynamischer Gegenpol der Darstellung zur Geltung kommt.³³ Ein Tugendkampf

³³ Der Bezug zwischen dem vielköpfigen Monster und den lernäischen Sümpfen lag nahe. Die Hydra wurde in den allegorischen Kommentaren als Gewässer naturalisiert, dessen zahlreiche Flußarme Herkules habe eindämmen sollen. C. Salutati: *De Laboribus Herculis*, hg. v. B. L. Ullman, 2 Bde., Zürich 1951, Bd. 1, 194 (III, 9) [»Allegorizator autem Maronis [...] scribit Ydram fuisse aquam plurium brachi-

wird ins Bild gesetzt, wobei der *disegno* dank dem sich die Figur vor dem Grund abhebt mit der Tugend gleichgesetzt ist, die ein Held im Kampf beweist. Der Künstler, der die unbändige Form des Kampfes zwischen Held und Hydra ins Bild zu setzen weiß, gibt sich als Meister des Grundes zu erkennen. Er beherrscht wie ein Champion, der nach der Definition des *Dictionnaire de l'Academie Francoise* von 1695 als *Combattant en champ close* definiert wurde³⁴, das begrenzte Feld des Bildes.

In dieser kleinen Tafel von Pollaiuolo ist dem Betrachter kein ausgeräumtes Feld vorgestellt, das auf seinen Augpunkt hin geordnet ist. Ihm wird die Sicht auf ein solches ausgeräumtes Feld durch eine große, lagernde Umrißlinie verdeckt. Die leicht aus der Vogelperspektive sichtbare Landschaft ist perspektivisch auf den Betrachter hin geordnet. Durch Luftperspektive, Tiefenstaffelung, schlängelnde Flüsse ordnet sie sich unter dem Blick des Betrachters. Ein beherrschender Blick auf die Landschaft wird dem Betrachter durch das Hindernis der lagernden Umrißlinie verwehrt. So begeht Pollaiuolo einen eklatanten Bruch mit Kompositionsverfahren, wie sie ein Jahrhundert später von Raffaello Borghinis in seinem *Riposo* kodifiziert werden: »[...] man muß sich davor hüten, große, stehende Figuren in den Vordergrund zu stellen; denn diese Nehmen einem die Aussicht auf den Hintergrund und besetzten einen Großteil des Grundes (*campo*).«³⁵ Bei Pollaiuolo führt erst das Einsehen in die Umrißlinie, das Verfolgen ihrer Kontur zur Unterscheidung der zwei miteinander kämpfenden Figuren, läßt den Kampf unter den Augen des Betrachters allererst entstehen. In der gesteigerten Aufmerksamkeit für die Umrißlinie gewinnt der Grund, der vormals allein eine Tiefenebene oder den Horizont eines ausgedehnten Raumes markierte, an Substanz. Er gibt sich als Feld eines ausbalancierten Prozesses zu erkennen, in dem Kräfte gegeneinander agieren.

Die Ordnung der Dinge auf den Grund richtet sich nicht nach dem Augpunkt des Betrachters, sondern fügt sich der Logik einer im Grund agierenden Kraft. Durch die übergroßen Gestalten der Kontrahenten kann sich der Betrachter der Nähe des Kampfes nicht entziehen. Räumlichkeit und topologische Ordnung wird für den Betrachter nur in dem Maße erkennbar, wie er sich in die Logik des Nahkampfes einsieht und diesen nachvollzieht. Während die Landschaft dem Auge des Betrachters als ausgedehnter Raum zu Füßen liegt, erschließt sich die Räumlichkeit des Kampfes nur durch den Nachvollzug der topologischen Ordnung des Kampfes. Der besondere Reiz der Herkulestafeln ist nicht zuletzt darin zu erkennen, daß Pollaiuolo zwei gegensätzliche Raumfassungen miteinander verschränkt.³⁶

orum, quorum, cum unum obstrueretur, infiniti rivuli succedebant.«] Zu einem antiken Marmorsarkophag als Vorbild für die Gestalt des Herkules siehe L. D. Etlinger: *Hercules Florentinus*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16 (1972), S. 119–142, insb. S. 132.

³⁴ *Dictionnaire* (op. cit.), Bd. 1, 164. Dazu siehe H. Damisch: »A Tale of Two Sides: Poussin between Leonardo and Desargues«, in: Massey (Hg.): *The Treatise on Perspective* (op. cit.), 54–62, bes. 57.

³⁵ R. Borghini: *Il riposo*, Firenze 1583. (Fotomechanischer Nachdruck Mailand 1967, 177).

³⁶ Zur dieser Verschränkung grundlegend D. Summers: »Figure come fratelli; a transformation of symmetry in Renaissance painting«, in: *Art Quarterly* 1 (1977), 59–88. Zur Werkstattpraxis und Antikenrezeption siehe L. Fusco: »The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy«, in: *Art Bulletin* 64 (1982), 175–194. L. Fusco: »Antonio Pollaiuolo's use of the antique«, in: *Journal of the Warburg und Courtauld Institutes* 42 (1979), 257–263.

Die zweite erhaltene Tafel folgt einer ähnlichen Logik. Wiederum überlagern die Umrisse der Kontrahenten die detailliert beschriebene Landschaft. Die Gestalt des Herkules hat hier zwar einen sicheren Stand auf einer podestartigen Erhöhung, ist jedoch noch Mitten im Kampf begriffen. Der scharf umrissene Körper des Gegners, Antaios, hebt



Antonio del Pollaiuolo, *Herkules und Antaios*, Öl auf Tafel, 16 x 9 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

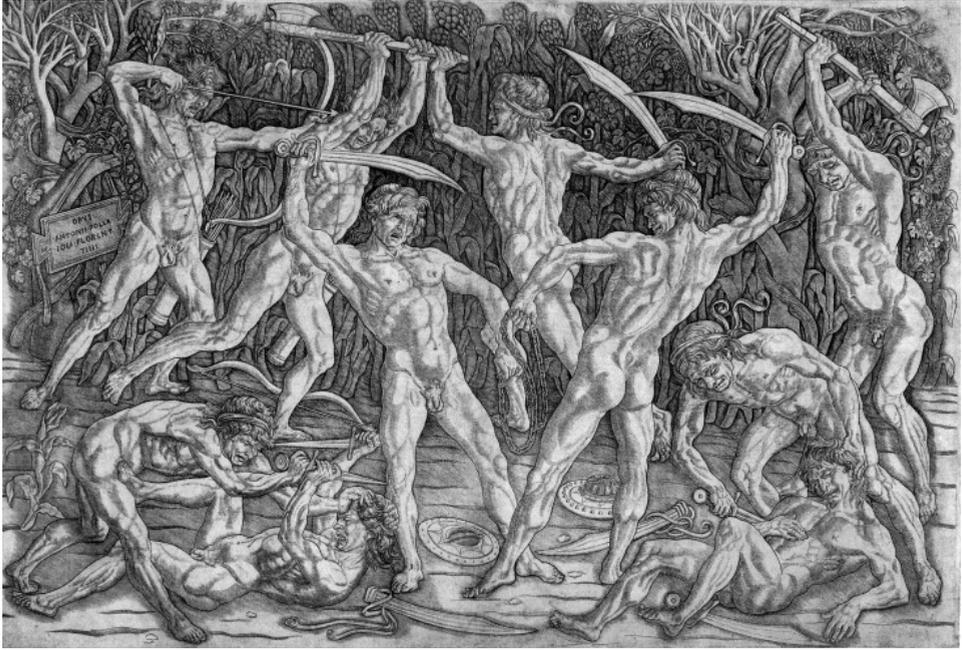
sich vom Himmel ab, während Herkules viel stärker mit dem Landschaftsgrund verbunden bleibt. Jedoch sind die stark hervortretenden Umriss des Antaios, der sich unter der Umklammerung seines Gegners windet und seinen weit aufgerissenen Mund in den Himmel reckt, hier Ausdruck der Kraft des Helden. Herkules bringt Antaios in eine unbequeme und schmerzhaftige Lage. Die kraftvolle Einhegung des Gegners wird in direkter Form als deutliche Begrenzung seiner möglichen Ausdehnung in der Bildfläche wiedergegeben. Der *disegno*, der die kunstvolle Gestalt des sich schreiende und windenden Antaios hervorbringt, ist der Kraft des Helden geschuldet. Die Meisterschaft des Künstlers und die Muskelkraft des Helden werden in einem *tour de force* bildnerischer Virtuosität aneinander angenähert. Die enorme Anstrengung des Helden wird durch die sehr hoch liegende Horizontlinie unterstrichen, aus der sich Herkules kaum herauszuarbeiten vermag. In diesem Fall ist die mühevoll Aufgabe des Protagonisten ganz wörtlich ein Kampf mit dem Grund: Denn Antaios, der Sohn der Gaia, ist nur besiegbar, wenn er vom schützenden, mütterlichen Boden getrennt wird. Die Erde kommt sogar in manchen Versionen des Mythos Antaios zur Hilfe, indem sie sich zu ihrem leidenden Sohn emporwölbt.³⁷ Dem könnte Pollaiuolo's podestartige Erhöhung des Bodens geschuldet sein. Antaios scheint Herkules in einer hilflosen Geste seiner linken Hand, in den Landschaftsgrund hinabdrücken zu wollen. Die rechts hinter Herkules Kopf sichtbare Bergkette unterstreicht zugleich die schwer überwindbare Grenze der Horizontlinie, wie auch die Tugend des Helden, der seinen Gegner über sie hinauszuhoben weiß.

Der Kampf oder der Sieg erscheint erst in dem Maße wie der Betrachter sich in das Bild eingesehen hat und bereit ist, Antaios von Herkules zu unterscheiden oder Herkules vom Grund abzuheben. Während Herkules noch im Grund verstrickt ist und keinen Überblick hat, kann der Kampf in seiner Dramatik nur im Nachvollzug der Dynamik des Kampfes verstanden werden. Beide Tafeln sind dabei als ›lebendige‹ Form der Heraldik zu verstehen; war Herkules doch eines der prominentesten Bildzeichen der Florentiner Republik. Die Herkulestafeln in der Sala Grande des Palazzo Medici waren so gleichsam dynamisierte und aktivierende heraldische Zeichen. Das Herausragen (*rilievo*) aus einem möglichst schwierigen und verstrickten Grund wird zum Zeichen der Tugend. In dem Maße, wie der Künstler dem Betrachter einen freien Blick auf den Grund verstellt, gibt er seine Meisterschaft zu erkennen, und fordert den Betrachter auf, in Ausübung einer vergleichbaren Tugend Meisterschaft im Tugendkampf zu erringen und sein eigenes Feld zu bemeistern.

Die komplexe Bespielung des Grundes läßt sich an einem weiteren Werk von Antonio del Pollaiuolo kenntlich machen. Der großformatige Kupferstich der *Battaglia degli Ignudi* erweist sich bei näherem Hinsehen als programmatische Aussage über die Meisterschaft im Gründen.³⁸ Pollaiuolo hat darin neun Figuren auf eine fluchtende

³⁷ Salutati: *De Laboribus Herculis* (op. cit.), 320 (III, 27). Zur Tradition des Herkules in Text und Bild siehe Ertlanger: *Hercules* (op. cit.), S. 135; A. Schmitt: Herkules in einer unbekanntenen Zeichnung Pisanellos. Ein Beitrag zur Ikonographie der Frührenaissance, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 17 (1975), S. 51–86; B. Hinz, *Anatomie eines Zweikampfes*. Hans Baldung Grien: *Herkules & Antäus*, Kassel 2008, S. 43 ff.

³⁸ L. S. Richards: »Antonio Pollaiuolo. Battle of Naked Men«, in: *The Bulletin of the Cleveland*



Antonio del Pollaiuolo, *Battaglia degli Ignudi*, Kupferstich, Erster Zustand, Cleveland Museum of Art, Ohio (1967–127)

Ebene vor einem dichten Vegetationshintergrund gestellt. Dieses »Stellen« kann uns die Kompositionsweise allerdings nur in einer sehr beschränkten Weise verständlich machen. Denn die Figuren sind keineswegs, wie es die Bildbühne anzudeuten scheint, in einem ausgedehnten, perspektivischen Raum geordnet. Die Position und Haltung der Krieger ergibt sich allein aus einer unbändigen Ordnung des Kampfes. Dabei wird der wilde Reigen der Kämpfer durch einfache kompositorische Kunstgriffe in Gang gesetzt, wie etwa die achsensymmetrische Spiegelung der zwei sich gegenüberliegenden Hauptfiguren. Oder auch die Symmetrie der beiden gegeneinander anrennenden Gestalten im Hintergrund mit Axt und Schwert. So wird durchgehend eine Symmetrie zur Komposition eingesetzt, die an die Verwendung von Schablonen in ornamentalen Mustern bei Bildrahmen für Wandfresken erinnert (in *spolvero*-Technik).³⁹ Die Symmetrie durchkreuzt jedoch eine von der Form der Bildbühne zu erwartende perspektivische Ordnung des Bildfeldes. Der Gegensatz zwischen zwei Ordnungssystemen bestimmt das

Museum of Art 55 (1968), 63–71; M. Vickers: »A Great source for Antonio Pollaiuolo's Battle of the nudes and Hercules and the twelve giants«, in: *Art Bulletin* 59 (1977), 182–187; Ettliger: *Antonio and Piero Pollaiuolo* (op. cit.), 31–35 u. Kat. Nr. 15, 146 f.; P. Emison: »The Word Maked Naked in Pollaiuolo's Battle of the Nudes«, in: *Art History* 13 (1990), 261–275; S. S. Langdale: *Battle of the Nudes. Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, Ausst. Kat. The Cleveland Museum of Art (25. August–27. Oktober 2002), Cleveland 2002; Wright: *The Pollaiuolo Brothers* (op. cit.), 176–183.

³⁹ Hierzu siehe Summers: »Figure come fratelli« (op. cit.).

Bildfeld: die starre Symmetrie des wilden Reigens widerspricht dem bühnenähnlichen Aufbau, der eine perspektivische Ordnung der Dinge im ausgedehnten Raum erwarten läßt. Die Kette, die die zwei Hauptfiguren in der Mitte zwischen sich halten, ist ein Verweis auf die Kunstfertigkeit des Zeichners, der den wilden Reigen in der Fläche zu bändigen wußte. Der Sieg (*vincere*) kommt einer Bändigung (*vincire*) gleich.⁴⁰ Der Zug der Kämpfer gibt sich als Zug des Künstlers zu erkennen. Die Zeichnung erscheint hier als Bändigung eines unbändigen Grundes, der durch den zeichnerischen Zug allererst in Erscheinung tritt. In der *Battaglia degli Ignudi* sind Bildfeld und Schlachtfeld Eins. Die Krieger, die das Schlachtfeld besetzt halten und sich gegenseitig auszustechen trachten, werden von der Virtuosität des Zeichners im engen Bildfeld gebändigt, in Ketten gelegt und in Schach gehalten. Aus diesem wilden und brutalen Kampf kann allein der Zeichner als Champion siegreich hervorgehen. Erst die Einsicht in die metaphorische Nähe zwischen Bildgrund und Schlachtfeld ermöglicht ein angemessenes Verständnis der ganzen Subtilität und Komplexität von Pollaiuolos künstlerischem Schaffen.

IV. Schluß

In Pollaiuolos komplexem und vielgestaltigem Verfahren des Gründens gibt sich eine alternative Form der Begründung des Bildfeldes in der Frühen Neuzeit zu erkennen. Diese Form des Gründens ließe sich ebenfalls an weiteren Beispielen aufzeigen. Selbst bei Piero della Francesca lassen sich ähnliche Weisen des Gründens aufzeigen. Man denke nur an das Doppelporrait von Federico da Montefeltro und Battista Sforza, die sich in strengem Profil vor einer in starker Untersicht gegebenen Landschaft hervorheben. Auch hier könnte man den Begriff des Gründens (*campeggiare*) mit einiger Berechtigung ins Spiel bringen, da die Landschaft als Herrschaftsbereich gedeutet werden kann, wie Martin Warnke nahegelegt hat.⁴¹ Die Archäologie des Bildgrundes in der Frühen Neuzeit läßt mehrere, alternative Formen der Bespielung des Grundes erkennen, die neben der perspektivischen Ordnung oder parallel zu ihr eine eigene Berechtigung hatten. Der ornamentale Umgang mit den Umrissen der Figuren, wie es Pollaiuolo vornimmt, zeigt eine flächenhafte Aktivierung des Grundes, die diesen allererst zu Erscheinung bringt.

Das Nebeneinander von perspektivischer Ordnung eines ausgedehnten Bildraums und dynamischem Gründen im Bildfeld läßt sich allerdings schon ganz früh – bald nach den ersten Systematisierungsversuchen der Perspektivkonstruktion – nachweisen. Auf

⁴⁰ Dazu Emison: »The Word Maked Naked in Pollaiuolo's Battle of the Nudes« (op. cit.), 265 f. (wobei ich die weitergehende Interpretation des nackten Körpers als *vinculum animae* nicht überzeugend finde).

⁴¹ M. Warnke: »Individualität als Argument«, in: E. Rudolph (Hg.): *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst* (Die Renaissance als erste Aufklärung, 2), Tübingen 1998, 1–13. M. Warnke: »Individuality as argument: Piero della Francesca's portrait of the Duke and Duchess of Urbino«, in: N. Mann, L. Syson (Hg.): *The image of the individual: portraits in the Renaissance*, London 1998, 81–90.

dem Sockel der Georgstatue, die Donatello für Or San Michele schuf, ist der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen zu sehen.⁴² Während sich im rechten Bildteil des circa 1417 datierten Reliefs eine der frühesten, recht exakten, perspektivischen Ordnungen eines Bildfeldes zeigt, wird die Mitte des Reliefs im offenen Widerspruch zur Perspektivkonstruktion durch den Kampf von Reiter und Drache dominiert. Nicht nur überschneiden wehendes Gewand und Helmschmuck des Heiligen die obere Bildgrenze, auch die Proportionen der Kampfgruppe fallen völlig aus dem von der Perspektivkonstruktion vorgegebenen Rahmen. Das Thema des Kampfes legt einen Bezug zu der bereits erläuterten Vorstellung des Gründens zwar nahe; jedoch ist hier weder Zeit und noch Raum um diesem eminenten Werk Gerecht zu werden. Es sei als emblematisches Zeugnis eines vielgestaltigen Weges in die Moderne an das Ende meiner Ausführungen gestellt.

Abbildungsnachweise:

Abb. 01 aus Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven u. London 2005, Fig. 56; Abb. 02 aus Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven u. London 2005, Fig. 57; Abb. 03 aus Shelley S. Langdale, *Battle of the Nudes. Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, Ausst. Kat. The Cleveland Museum of Art (25. August–27. Oktober 2002), Cleveland 2002, Fig. 1.

⁴² Field: *Piero della Francesca* (op. cit.), 50f. Grundlegend dazu U. Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430 – 1445*, München 2002. (= Römische Studien der Biblioteca Hertziana, Bd.17).

DEPARTURE FOR MODERN EUROPE

A Handbook of
Early Modern Philosophy (1400–1700)

In Collaboration with Stefan Heßbrüggen-Walter
Edited by
HUBERTUS BUSCHE

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN: 978-3-7873-2131-5

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2011. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Film, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel. Hamburg, Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. *www.meiner.de*