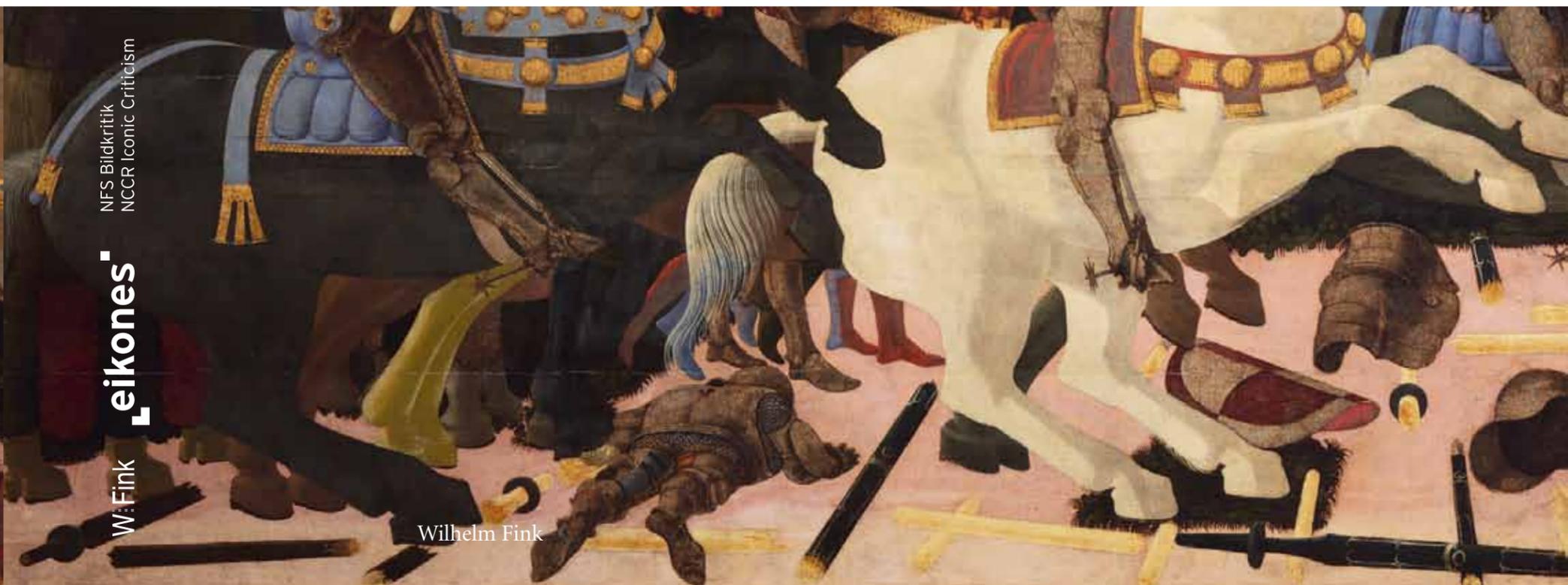


Auf dem Grund stehen wir, er trägt uns. Wenn wir einen Grund angeben sollen, meinen wir eine kausale Bestimmung und sprechen vom Begründen. Aber auch bei Bildern können wir einen Grund benennen.

Die Beschäftigung mit dem Grund war lange Zeit von den einflussreichen Theoremen der Gestaltpsychologie beherrscht. Auch wenn diese Ansätze Entscheidendes zum Verständnis beigetragen haben, so haben sie doch den Grund meist als stabile, zentrierende Kraft gedeutet, ohne seine dynamischen Aspekte angemessen zu berücksichtigen. Der vorliegende Band untersucht erstmals umfassend begriffsgeschichtliche, philosophische, literaturwissenschaftliche und kunstwissenschaftliche Aspekte des Grundes.



Der Grund. Das Feld des Sichtbaren

Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hg.)

eikones

NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

Der Grund. Das Feld des Sichtbaren

Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hg.)

NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

eikones

W. Fink

Wilhelm Fink

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Der Grund.
Das Feld des Sichtbaren

Gottfried Boehm | Matteo Burioni (Hg.)

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?), London, National Gallery, Abb. aus: Dillian Gordon, Fifteenth-Century Italian Paintings, Mus.-Kat. National Gallery, London 2003.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München (Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch. Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Lucinda Cameron, Lektorat: Andrea Haase und Daria Kolacka, Basel.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn
ISBN 978-3-7705-5074-6

Gottfried Boehm, Matteo Burioni
11 **Einleitung. Nichts ist ohne Grund**

I Ausgangskonstellationen

Gottfried Boehm
29 **Der Grund. Über das ikonische Kontinuum**

Matteo Burioni
95 **Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano***

Günter Figal
151 **Der Grund und die Räumlichkeit des Grundes**

Lothar Ledderose
165 **Der Bildgrund in Ostasien**

II Die Prägnanz des Grundes in der frühen Neuzeit

- Claudia Blümle
189 **Visuelle Emergenz. El Grecos Verkündigungen**
- Nicola Suthor
223 **Transparenz der Mittel: Zur Sichtbarkeit der Imprimatur in einigen Werken Rembrandts**
- Sebastian Egenhofer
251 **Grund und Territorium bei Hercules Segers**
- Thomas Leinkauf
279 **Philosophische Implikationen des Begriffs ›Grund‹ am Beispiel der Vorstellung eines *propre fonds* bei Leibniz**

III Implikationen des Grundes um 1800

- Hans Adler
303 **Bodenlosigkeit als Grund-Erkenntnis und Anschauung als Kryptographie der Seele in der Aufklärung**
- Juliane Vogel
317 **»Nebulistische Zeichnungen«. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen**
- Ralf Simon
335 **Die Sprache als grundierender Grund und als Topographisierung des Bildes (Karl Philipp Moritz)**
- Arno Schubbach
361 **Von den Gründen des Triangels bei Kant**

IV Der Grund in Moderne und Gegenwart

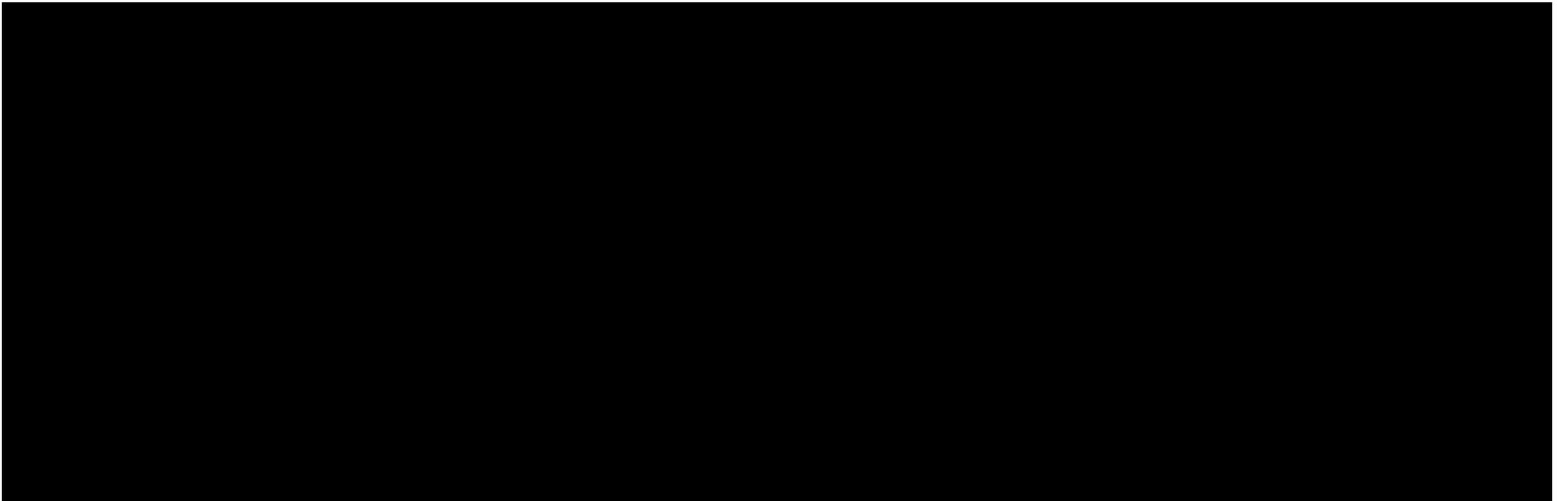
- Rodolphe Gasché
391 **Der Schleier, die Falte, das Bild. Über Gustave
Flauberts *Salambo***
- Hans M. de Wolf
417 **Jan Van Eyck, Marcel Duchamp und der erweiterte
›Grund‹-Begriff**
- Wolfram Pichler
441 **Zur Kunstgeschichte des Bildfeldes**
- Luc Tuymans
475 **Curating the Library**
- 485 **Autorinnen und Autoren**

488 **Personenregister**

490 **Sachregister**

I Ausgangskonstellationen

Gottfried Boehm, Matteo Burioni, Günter Figal, Lothar Ledderose



**Grund und *campo*.
Die Metaphorik des Bildgrundes
in der frühen Neuzeit oder:
Paolo Uccellos *Schlacht von
San Romano***

Matteo Burioni

Nach dem Grimm'schen Wörterbuch tritt das Wort ›Grund‹ in der Bedeutung von ›Tiefe‹ und ›Erde‹ auf, nimmt dann ab dem 13. Jahrhundert die Bedeutung von ›Fundament‹ und ›Basis‹ an.¹ In dieser Wortbedeutung durchmisst es eine beträchtliche Karriere in der Philosophie der Neuzeit seit den deutschen Mystikern. Die nachfolgenden Seiten möchten die Frage erhellen, wie dieses Wort, das die vertikale Relation des Stützens, des Aufruhens und Errichtens bezeichnete, in der Folge die horizontale Relation von Vorder- und Hintergrund oder von Figur und Grund zur Sprache bringen konnte. Kurz gesagt: Wie kam es, dass der Grund im Sinne von architektonischem Fundament, aber auch philosophischer Ratio zum Bildgrund wurde? Schwingen in dem technischen Terminus ›Bildgrund‹ noch diese Bedeutungen mit? Ab wann lässt sich diese Wortbedeutung überhaupt fassen? Eine solche Profilierung des Grundes im Vokabular des Sehens muss sich auf einige Umwege einstellen. Denn die metaphorische Valenz des Wortes ›Grund‹ und die Äquivokationen, zu denen es Anlass gibt, stellen die Interpretation vor Herausforderungen. Es sind aber gerade diese Übertragungen, in denen die Leistungsfähigkeit des Wortes für die Sprache der Bilder zu sehen ist. An die Bedeutung des Grundes im visuellen Geschehen haben immer

wieder mit Nachdruck Ansätze zur Ikonik und zur ikonischen Differenz erinnert.² Die Komplexität des Verhältnisses von Figur und Grund ist nicht als einfacher Kontrast zu verstehen, sondern entfaltet sich vielmehr zeitlich in der Betrachtung, und dabei kann sich in dieser sequenziellen Betrachtung das fundierende Verhältnis umkehren, die Figur zum Grund und der Grund zur Figur werden. Die Eigenaktivität des Bildgrundes, der Grund selbst als Figur, steht als Motto und leitende Hypothese über den folgenden Beobachtungen.

Die so gestellte Frage nach dem Grund soll in sieben Kapiteln abgeschrieben werden. Das erste trägt erstmals die maltechnischen Termini und Wortbedeutungen für den Bildgrund zusammen. Das zweite sucht anhand von Konrad Witz' Genfer Altar nach Zusammenhängen mit den philosophischen und theologischen Verwendungen des Wortes im 15. Jahrhundert. Mit dem Goldgrund kommt im dritten Kapitel ein Gemeinplatz zur Sprache, der – wenn auch heftig umstritten – bisher die einzige nennenswerte historische Auseinandersetzung mit dem Bildgrund darstellt. Das vierte Kapitel ist der Heraldik als privilegiertem und altehrwürdigem Diskursfeld des Bildgrundes gewidmet, veranschaulicht an einem Werk Polaiuolos. Die letzten drei Kapitel und damit der zweite Teil stellen schließlich den Bildgrund als Schlachtfeld vor und versuchen in einer Lektüre der *Schlacht von San Romano* von Paolo Uccello, eine dynamische Auffassung der Bildkomposition vom Begriff *campo* her zu entwickeln. Die Argumentation wird dabei auf zwei Ebenen geführt: Auf der einen Seite soll die metaphorische Valenz der kunsttheoretischen und maltechnischen Termini für den Bildgrund erkundet werden, auf der anderen Seite soll der visuelle Einsatz des Bildgrundes Einblick in Kompositionsschemata des 15. Jahrhunderts geben, die sich von Leon Battista Albertis Maleritraktat oder von den Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts her nur schwer erklären lassen. Denn die Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wie sie in Schriften und Traktaten um 1600 normativ begründet wurde, kann nicht auf Bilder ab 1350 übertragen werden.³

I *grund* und *campo* zwischen Latein und Volkssprache

Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung des Bildgrundes steht noch aus. In ihrer Sammlung der Bezeichnungen der ersten Malschicht in der frühen Neuzeit hat Jilleen Nadolny gezeigt, dass in älteren, technischen Traktaten stets davon die Rede ist, der Bildträger müsse erst einmal geweißt werden (lat. *albaturo*, dt. *wyszen*, frz.

blanchie).⁴ Das Bildfeld wird dabei schon in lateinischen und deutschen Quellen stets als *campus* oder ›Feld‹ bezeichnet. Dieser Terminus für das Bildfeld geht vermutlich auf eine sehr alte Tradition zurück, da bereits in den *Mappae clavicula* von »*campus facere*« die Rede ist. Ein Göttinger Musterbuch aus dem 15. Jahrhundert prägte dafür das treffende, deutsche Wort »Feldung«.⁵ Im niederländischen und deutschen Sprachraum trat Mitte des 15. Jahrhunderts der maltechnische Begriff *grund*, *grunt* oder *gront* erstmals in Erscheinung.⁶ Zum Beispiel lautet die Überschrift eines Abschnittes über die Präparierung des Goldgrunds in einem Straßburger Manuskript aus dem 15. Jahrhundert: »wie man guld ufflegen sol an allen grund«.⁷ Hier war mit »*grund*« nicht im engeren Sinne ein technischer Terminus für eine bestimmte Grundierung gemeint, sondern ganz allgemein die Bezeichnung für den Bildgrund. Diese scheinbar banale Feststellung, die lediglich zeigt, dass zwischen Grundierung und Bildgrund im 15. Jahrhundert unterschieden wurde, ist jedoch von großer Tragweite, da so der Bildgrund als allgemeine Bestimmung eines visuell erfahrbaren Objekts in der technischen Sprache greifbar wird. Die Bezeichnung muss einige Geläufigkeit gehabt haben, wenn sie so selbstverständlich Gebrauch fand. An anderer Stelle heißt es: »Wiltu machen ein gut fundament dar uff man silber und golt leit daz es schön und glanz werde.«⁸ Das Malen einer Tafel wurde hier mit der Errichtung eines Gebäudes verglichen. Die Grundierung ist als Fundament angesprochen, womit ein technischer Prozess gemeint ist, nämlich der progressive Aufbau der Grundierungsschichten beim Vergolden. Das lateinische Lehnwort nahm die Bedeutung von unterster Malschicht oder Grundierung an. So konnte es auch heißen: »Wiltu machen ein gut fundament, gold und silber uff zu legen.«⁹ Das lateinische Lehnwort ›Fundament‹ konnte aber auch mit ›Grund‹ wiedergegeben werden wie an dieser Stelle: »So du wilt einen grund machen ze übergülden, so nim criden und stosse die [...].«¹⁰ Ohne dass er positiv bestimmt würde, war ›Grund‹ hier etwas anderes als Bildfeld, Bildträger oder Malschicht. Durch die Wahl des Wortes ›Grund‹ wurde das Malen selbst als regelhafter, architektonischer Prozess begriffen, ein Werk gewissermaßen ›aus dem Fundament‹ errichtet. Diese ungenaue Verwendung des Wortes ›Grund‹, die deswegen aber nicht weniger bedeutsam ist, war der Volkssprache geschuldet, die das Vokabular des Sehens in der frühen Neuzeit weitgehend prägte. Um 1500 waren ›Grund‹ und das entsprechende lateinische Lexem *fundamentum* gängige Begriffe. So finden sich im *Liber Illuminarum* aus dem Kloster Tegernsee

zahlreiche Belegstellen, die von einem »Fundamentum Auri«¹¹, einem »fundamentum quondam antiquorum prout in libris antiquissimis reperitur«¹² oder auch einem »fundamentum aliud«¹³ sprechen. Ebenso belegt ist das Wort ›Grund‹ wie etwa in »Ain ander grunt zu musieren«¹⁴, »Wildw machen einen edelen grunde zw versilbern oder zw vergulden«¹⁵ oder auch »Ain grunt zum Vergulden«.¹⁶ Außerdem findet sich in diesem Traktat eine frühe, wenn nicht überhaupt die erste Verwendung des Lemmas »Goldgrundt«.¹⁷ Die Geläufigkeit des Terminus in der Mitte des 15. Jahrhunderts belegt auch eine Antwerpener Zunftbestimmung, die das Vollenden eines bereits von einem anderen Meister angefangenen Werkes untersagt: »nyemant op eens anders preumeusel oft gront werken en sal, ten zy dat deghene die den gront gemaecht heeft, voldaan is van zynen arbyde.«¹⁸ Nico van Hout spricht hier von einem »confusing double sense«¹⁹ des Wortes *gront*. Denn *gront* bezeichnete hier nicht allein eine bestimmte Malerschicht, sondern auch allgemein die Grundlage, die Anlage, den Anfang des Werkes und öffnete damit den technischen Terminus für eine metaphorische Ausdeutung.

In Italien dagegen findet sich schon um 1400, nämlich im *Libro dell'arte* von Cennino Cennini, der Begriff *campo*, der ›Feld‹ bedeutete, aber eigentümlicherweise auch ein Kontrastverhältnis bezeichnen konnte, das man im Deutschen eher mit ›Grund‹ übersetzen würde.²⁰ *Campo* steht bei Cennini vielfach für den Goldgrund (*campo d'oro*) oder den Lapislazuli-Grund; hier war *campo* also lediglich der Hintergrund. Das Wort benannte aber auch die Farbschichten oder -felder, die nach und nach auf den Bildträger aufgetragen wurden und zwischen denen sich ein sichtbarer Kontrast bilden sollte: »Und achte darauf, daß die Tafel den Auftrag einer größeren Zahl von Farbschichten [*campi*] erfordert als die Wand; aber es soll so erfolgen, dass das Grün, das sich unter der Hautfarbe befindet, noch ein wenig durchscheint.«²¹ 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.«²² Das Zinnoberrot sollte so gesetzt werden, dass es sich vor dem Grund abhebt und als Blut erscheint. Hier zeigt sich also, dass mit *campo* keineswegs eine Kompositionsweise vorgestellt ist, nach der Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaffelt werden, sondern vielmehr ein sichtbarer Kontrast zwischen mehreren Farbschichten. Wie das Wort ›Grund‹, so ist auch *campo* für metaphorische Ausdeutungen offen: So kann das Bildfeld zum Schlachtfeld,

der Künstler zum Champion werden.²³ Neben den metaphorischen Ausdeutungen bestehen aber ganz offensichtlich Äquivokationen, die mit den Worten *grund* oder *campo* einhergehen und der Volkssprache geschuldet sind.

II Teufelswerk. Der Schein des Grundes

In dem deutschen Lehrgedicht *Des Teufels Netz*, das zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Bodenseegebiet verfasst wurde, findet sich im Zusammenhang einer Ständereihe eine Passage über Maler, die aufhorchen lässt. Die täuschende Kraft der Malerei erscheint in diesem Paarreimgedicht als teuflisches Handwerk. Es heißt dort, die Maler würden ihre Gemälde an der Tür verdingen und trügen die Farben so auf, dass sie schier absprängen. Und sie machten es so, dass es scheint, als sei es Glanz:

»So hand si den grund nit wol berait,
Darumb ist es verlorn arbeit.
Als tuond si die welt betriegen
Und daz gelt aberliegen;
Und went ain biderman
Er hab im recht getan
Un hab sinr sel ding geschafft,
So hat in der maler geafft.«²⁴

Die Bedeutung als erste Malschicht war hier zwar aufgerufen, jedoch ist die Stelle in einem weiteren moralisch-didaktischen, heilsgeschichtlichen Kontext zu verstehen. Der Maler soll auf heilsgeschichtlich solidem Grund bauen, wenn er denn nicht des Teufels sein will. Täuschender Grund ist dagegen Teufelswerk.

Nun war der Bildgrund in der Malerei des 15. Jahrhunderts immer weniger sichtbar, wurde in vielen Fällen durch den Durchblick der Perspektive abgelöst. Jedoch erhielt das, was schon Erwin Panofsky in seinem klassischen Aufsatz »Grundebene« nannte, als Standfläche für die Figuren neue Bedeutung.²⁵ Leon Battista Alberti sprach bei der Erläuterung der Konstruktion eines perspektivischen Raumkastens von Mauern (*alae murorum*), die auf dem Fußboden (*pavimentum*) errichtet werden müssten, er nennt sie auch »aufruhende Flächen« (*superficies incumbentes*). Bei dieser Errichtung des Bildes aus dem Fundament (»Principio ab ipsis fundamentis exordium capio«) zeigt Albertis Sprachgebrauch an, dass die nach Sehgesetzen erfolgende Konstruktion des Raumkastens im Blicken und Begreifen des Betrachters als Errichtung erscheint.²⁶ Bei einem Maler wie



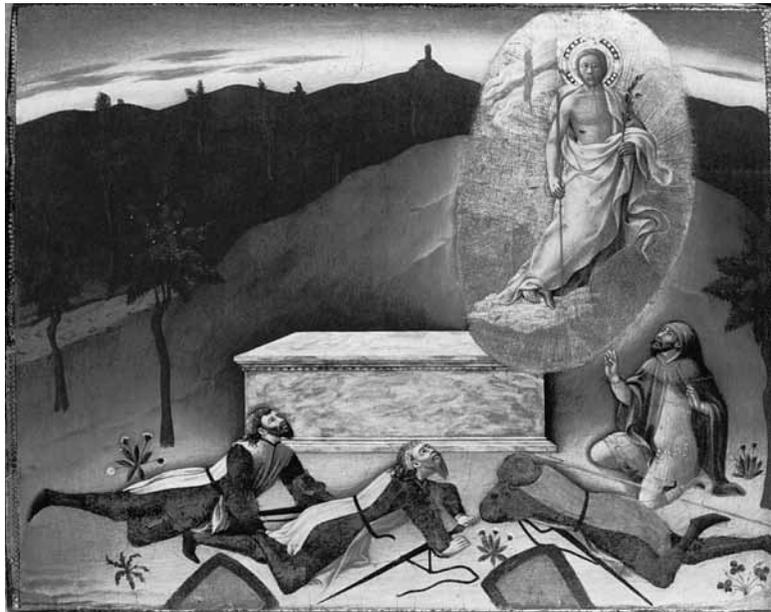
1 Konrad Witz,
Der wundersame
Fischzug, 1444.

Konrad Witz etwa, der in seinen Raumkästen teils auf den Goldgrund verzichtete, teils die Grundebene vor dem Goldgrund enden ließ, gewann diese Standfläche eine besondere Qualität.²⁷ Dies ist ohne Zweifel bei der freilich besonderen Standfläche des *Wundersamen Fischzugs* der Fall [Abb. 1], die als einzige Tafel des Genfer Altars eine wohl erst kurz nach dem Ableben des Malers angebrachte, ehrende Inschrift mit Namen und Datum trägt und als Flügeltafel diente.²⁸ Die täuschend und virtuos gemalte Wasserfläche des Sees ist es, die Christus einen festen Stand bietet. Unter dem Wasser angedeutete schwere Gesteinsbrocken rufen die Vorstellung eines soliden Grundes auf, die doch von der Wasserfläche so wirkungsvoll unterlaufen wird. Während sich die Figur des Heilsbringers ohne optische Verzerrung in ihrer ganzen Majestät über der Wasserfläche erhebt, ist Petrus noch zur Hälfte der spiegelnd täuschenden Verzerrung unterworfen.²⁹ Ein Echo findet das Verhältnis der beiden Gestalten in der Landschaft: Der aus dem Wasser ragende Fels unter Petrus kontrastiert zum Bergmassiv, das die Gestalt Christi hinterfängt.³⁰ Dies alles erreichte Witz vermöge seines stupenden Studiums der Lichtbrechung der Wasseroberfläche. So könnte man fast meinen, die fischenden Jünger fischten sich selbst; in solch absichtsvolle Nähe sind die im Netz zappelnden Fische und die Reflexion der über das Wasser gebeugten Fischer gebracht. Die Kunstfertigkeit der Malerei, die diese Lichtbrechungen wiederzugeben imstande ist, erscheint in Witzens Tafel als defizient gegenüber der transzendenten Wahrheit der Christusgestalt, die gegen jede Wahrscheinlichkeit auf der anschaulich geschilderten, transparenten Wasserfläche steht. Diese Charakterisierung der täuschenden Kraft der Malerei teilt Witz mit dem bereits zitierten, süddeutschen Paarreimgedicht. Der Grund, auf dem Christus steht, ist eben nicht der Grund, auf dem die Sterblichen wandeln. Es ist wohl kaum übertrieben, hier einen sicherlich vielfach vermittelten Zusammenhang zu dem philosophischen Gebrauch des Wortes ›Grund‹ als Substanz etwa bei den deutschen Mystikern zu suchen. Bei Meister Eckhart heißt es: »Hie ist gotes grunt min grunt und min grunt gotes grunt.«³¹ Eckhart nutzt die Metaphorik des Wortes *grunt*, die sowohl Ortsanschaulichkeit wie auch begriffliche Abstraktion zu leisten vermag. In der Volkssprache riskiert Eckhart eine Identitätsaussage, während im Lateinischen etwa *essentia* eher auf eine Ähnlichkeitsspekulation abzielen würde. »Während das Lateinische für das Lexem ›Grund‹ über ein hoch differenziertes Vokabular verfügt, das die einzelnen Bildaspekte und auch jeweils Bild- und Begriffsstatus strikt getrennt hält, ist das

volkssprachliche *grunt* offen nach allen Seiten.«³² Eine ähnliche metaphorische Sinnoffenheit des Sees als Standfläche legt auch die Malweise der Genfer Tafel nahe. Dies mussten Witz oder seine Auftraggeber nicht direkt aus Eckhart bezogen haben, da diese philosophische Wendung im 15. Jahrhundert verbreitet war, auch ist Witz' Umsetzung des Motivs der philosophischen Substanz so allgemein und eingängig, ja topisch, dass es schwerfallen wird, es auf eine konkrete Belegstelle zurückzuführen. Jedenfalls sollte es zu denken geben, wenn der Maler in der wohl von humanistischen Freunden nachträglich angebrachten Inschrift als »gelehrter Konrad« (*conradus sapientis*) apostrophiert wurde.³³ »*Sapientis*« übersetzte dabei den Nachnamen, der im Volkssprachlichen noch offen für andere Ausdeutungen war, also nicht allein ›weise‹ sondern auch ›gewitzt‹ heißen konnte.³⁴ Zur offensichtlichen Subtilität seiner Malweise könnte sich Witz durch einen wie auch immer fragmentarischen Bericht von dem berühmten Mosaikbild der *Navicella* im Vorhof von Sankt Peter veranlasst gesehen haben, die dann im Wesentlichen einem Wettstreit mit Giotto geschuldet wäre.³⁵ Die spiegelnde, täuschend echt gemalte Wasserfläche ist die wundersame Standfläche der göttlichen Erscheinung. Ohne Zweifel haben wir es hier mit einer frühen Reflexion über die Substanz der neuartigen, perspektivischen ›Grundebene‹ zu tun. Auf den ersten Blick mag es so wirken, als habe Konrad Witz seine Malerei entmächtigt, habe sie gegen die göttliche Erscheinung als defizitär abgesetzt. Dann wäre die täuschende Kraft der Malerei durch das göttliche Wunder als Augentäuschung entlarvt. Jedoch kommt der Erlöser auf der Grundebene der perspektivischen Konstruktion zu stehen, die der Landschaftsdarstellung eine messbare Tiefe und Weite verschafft. Der stille See ist selbst Ausdruck des göttlichen Wunders: Das aufgewühlte und windgekräuselte Wasser hat sich beruhigt. Erst die göttliche Erscheinung macht den See zur Grundebene einer Perspektivkonstruktion, offenbart die Messbarkeit der irdischen Landschaft. Die Wasserfläche changiert also zwischen der Grundebene einer messbaren Welt *sub specie aeternitate* und dem anschaulich geschilderten Nass, in das Petrus halb versunken ist. Die prinzipiell verwerfliche Augentäuschung der Malerei findet sich hier bildrhetorisch eingesetzt, um, so ließe sich sagen, die theologische Berechtigung derselben abzustützen.

III Goldgrund und Menschwerdung

Die Entwicklung naturalistischer Tendenzen war offenbar in einem ständigen Rückkoppelungsprozess mit einer parallelen



2 Maestro dell'Osservanza, Auferstehung Christi, Predellentafel, 1460.

Neu- und Umbewertung des Goldgrundes verbunden.³⁶ So erscheint der auferstandene Christus auf einer Predellentafel des Maestro dell'Osservanza in Detroit von 1460 in einer nächtlichen Landschaft [Abb. 2]. Die strahlende Gestalt des Auferstandenen bildet, von einer goldenen Mandorla hinterfangen, die einzige Lichtquelle. Nur am Horizont wird die Morgenröte hinter einer Bergkette sichtbar. Der in der Form eines Strahlenkranzes geriffelte Goldgrund zeichnet allein die Gestalt Christi aus; die übrige Szenerie findet sich in einer der Tageszeit entsprechenden Lichtstimmung getaucht.³⁷ Die Gestalt Christi erscheint wie ein wertvolles, glänzendes Schmuckstück in der naturalistischen Landschaft, das das natürliche Licht überstrahlt und als Gestirn mit ihm wetteifert. Die Malerei auf Goldgrund integrierte der Maestro dell'Osservanza wie ein selbstständiges Bildwerk in seine Landschaft. Durch diesen Kunstgriff scheint er den Goldgrund als Relikt einer historischen Malweise zu charakterisieren, die nunmehr semantisch als Ort der Erscheinung konnotiert und in ihrer Seinsvalenz gegen den Naturalismus ausgespielt werden kann.

Ein ähnlich bewusster Umgang mit Malerei auf Goldgrund findet sich in einer Flügeltafel von Niklaus Manuel Deutsch von 1515 [Abb. 3].³⁸ Ein konstruierter Raumkasten bildet das Atelier des Heiligen. Goldgrund erscheint am flächigen Heiligenschein, der zur plastischen Gestalt kontrastiert, sowie in der kleinen Tafel auf



3 Niklaus Manuel Deutsch, Heiliger Lukas malt die Madonna, 1515.

der Staffelei und als Hintergrund für die Landschaft, die man aus dem Fenster erkennen kann. Der Goldgrund dient als präzise Zutat einer ausgesprochenen Feinmalerei. Die Tafel der Muttergottes auf Goldgrund erscheint innerhalb dieses anschaulich geschilderten Atelierraumes wie der historische Verweis auf eine ältere, möglicherweise sogar antike Malereitradition. Zumindest vermag uns davon der Gegensatz zu dem leeren Täfelchen zu überzeugen, das ein geflügelter Putto auf dem linken Kapitäl abgestellt hat. Der Goldgrund hatte sich offenbar verselbstständigt, konnte als Bedeutungselement wie auch als formale Referenz zitiert werden.

Ganz anders bricht da in einer kleinen Tafel in Karlsruhe [Abb. 4], die Albrecht Dürer zugeschrieben wird, der in seiner ganzen sinnierenden Menschlichkeit gegebene Christus aus einem Goldgrund hervor. Die Tafel zeigt den Schmerzensmann mit Lententuch, Geißel und Rute, eine Hand auf das aufgestellte Knie gestützt, hinter einer buntmarmornen, blutbefleckten Brüstung. Das aufgestellte Knie und die an die Wange geführte Hand sind von Darstellungen Hiobs übernommen, wie sie in kleinen Lindenholzkulpturen des Oberrheins zu finden sind.³⁹ Wie die Hiob-Skulpturen so ist auch Dürers Täfelchen Objekt einer häuslichen Andacht. Der aus dem Bild gerichtete Blick des Schmerzensmannes, für den Dürer offenbar auf eine Selbstporträtstudie zurückgegriffen hatte, gibt dieser



4 Albrecht Dürer, Schmerzensmann, 1493/94.

Darstellung eine irritierende und herausfordernde Intimität.⁴⁰ Zur Nahbetrachtung lädt auch die Malweise ein, die sorgfältig gesetzten Weißhöhlungen auf Haaren, Mundpartie und Dornenkrone sowie der von einem filigranen Ornamentmuster durchzogene Goldgrund. Mit einem Punziereisen hat Dürer direkt über dem Kopf des Schmerzensmannes eine aufgeplusterte Eule in den Goldgrund gestochen, die von zwei seitlichen Vögeln angegriffen wird. Der Goldgrund als ruhiger, glänzender Gegenpol zur körperlichen Präsenz des Schmerzensmannes ist so gewissermaßen von der Gefühlsstimmung des Hauptthemas affiziert. Das ornamentale Muster des Goldgrundes scheint unter den Blicken des Betrachters ein Eigenleben anzunehmen. Das auf den ersten Blick dominierende Herausbrechen der anschaulich geschilderten Menschlichkeit des Gottessohnes aus dem Goldgrund erweist sich nicht als einfacher Gegensatz. Der Kontrast wird durch die Punzierung des Goldgrundes zurückgenommen und in ein spannungsreicheres Verhältnis versetzt: die zweifache, menschliche und göttliche Natur Christi gleichsam stärker ausbalanciert. Auf der Rückseite nimmt die Darstellung eines Achatschnittes [Abb. 5], der von roten Äderungen durchzogen ist, die gesamte Tafelfläche ein, was an die blutbefleckte Marmorbrüstung der Vorderseite gemahnt und offenbar wiederum zur Meditation über die Passion einladen

Matteo Burioni



5 Albrecht Dürer, Schmerzensmann (Rückseite), 1493/94.

sollte.⁴¹ Der Goldgrund wird erst einmal nur gegen die Augentäuschung der Malerei abgesetzt, gewinnt dann aber eigene Potenz, die auf die formale und semantische Gestaltung ausstrahlt und diese in seinen Bann zieht.

IV Heraldik: Figur und Grund

In der Heraldik und den vermehrt auftretenden paraheraldischen Zeichen ist der Kontrast zwischen Figur und Feld eine Konstante der Formfindung.⁴² Dieses binäre Schema findet im 15. Jahrhundert auch in illusionistisch gemalten Bildtafeln Anwendung, wobei das zeichenhafte Ineinander von Figur und Feld in ein dynamisches Kontrastverhältnis überführt wird, womit diese neuartigen Embleme nicht wie Wappen Zugehörigkeit qua Stand und Dynastie, aber auch nicht persönliche Zeichen wie Embleme, Impresen und Devisen, sondern gleichsam aktivierende Tugendzeichen darstellen. Gezeigt werden soll dies an der in der Galleria degli Uffizi aufbewahrten Tafel von Antonio del Pollaiuolo in der Größe 17 cm × 12 cm [*Herkules und die Hydra*; Abb. 6].⁴³ Diese kleine Tafel gibt einen Eindruck von der Gestalt der großformatigen Herkulestaten, die den Repräsentationssaal des Medici-Palastes in der Via Larga schmückten und somit Herkules als Wappen- und Siegelzeichen der Florentiner

Grund und campo. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*



6 Antonio del Pollaiuolo, *Herkules und Hydra*, 1470–80(?).

Republik für die Repräsentationsbedürfnisse der mächtigsten Familie von Florenz adaptierten. Dabei werden weder monumentale Wappenschilder in den Raum gehängt noch narrative Szenen verwendet, die die Herkulestaten schildern, sondern eine dynamisierte Kompromissform zwischen Heraldik und szenischer Narration in die Welt gesetzt, deren formale Gestalt immer noch einen freilich dynamisch verstandenen Kontrast zwischen Figur und Grund aufweist. 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 entgegengereckten Köpfe der Hydra packt. Die helle Hautfarbe des Herkules hebt sich stark vom Himmel und der in starker Untersicht gegebenen Landschaft ab. Die ausgreifende Fußstellung 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.

Die mit Keule und windgeblähem 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 zur Erscheinung, der personifiziert in der Hydra als dynamischer Gegenpol der Darstellung zur Geltung kommt.⁴⁴ Ein Tugendkampf wird ins Bild gesetzt. Die Darstellungskraft, dank derer sich die Figur von dem Grund abhebt, wird mit der Tugend gleichgesetzt, die ein Held im Kampf beweist. Die große, lagernde Umrisslinie des Herkules verdeckt den Blick auf den anschaulich geschilderten Landschaftsausblick. Diese Umrisslinie ähnelt auf der einen Seite der Figur der Heraldik und hebt sich wie diese vom Grund ab, auf der anderen Seite lädt sie zu einer dynamischen Lesart des Kampfgeschehens ein, womit das heraldische Zeichen gleichsam mit Leben erfüllt wird. Die Tafel wird dadurch zum heraldischen Zeichen *in potentia*: Wenn Herkules siegt, wird er den gesamten Bildraum einnehmen und vor blauem Grund erscheinen, sich gleichsam in ein beruhigtes und lesbares Bildzeichen verwandeln. Dieses aktivierte

und aktivierende Tugendzeichen veranschaulicht nicht Zugehörigkeit zu einer Gruppe, sondern zeigt einen Tugendkampf, der sich als Zeichen des Trägers dem Betrachter einprägen soll. Das windgeblähte Löwenfell, das ganz offensichtlich auf das geblähte Segel der Fortuna anspielen soll, verallgemeinert die Aussage der Herkulestat zum Tugendkampf gegen die Wechselfälle des Schicksals und zeigt formal an, dass die Herkulestafeln tatsächlich als dynamisierte, heraldische Zeichen zu verstehen sind.⁴⁵

V Uccellos Lanzen. Das Bildfeld als Schlachtfeld

Paolo Uccellos Schlachtdarstellung der *Rotta di San Romano* umfasst drei in London, Florenz und Paris aufbewahrte Tafeln [Abb. 7, 8, 9].⁴⁶ Die in London und Florenz aufbewahrten Tafeln entstanden vermutlich 1438; das Pariser Gemälde ist aus stilistischen und gemäldetechnologischen Gründen etwas später anzusetzen.⁴⁷ Die Umstände der Entstehung des dreiteiligen Schlachtengemäldes sind noch weitgehend im Dunkeln. Die Datierung, der Auftraggeber, der ursprüngliche Bestimmungsort und der Anlass des Auftrages lassen sich nicht mit letzter Sicherheit bestimmen. Wie Francesco Caglioti nahegelegt hat, entstanden die Schlachtengemälde im Auftrag von Leonardo di Bartolomeo Bartolini Salimbeni (1404–1479), einem Auftraggeber, über den wir bisher wenig wissen. Die Bartolini Salimbeni waren eine adelige Familie, die ursprünglich aus Siena stammte und Mitte des 14. Jahrhunderts nach Florenz ins Exil gegangen war.⁴⁸ Ihre Familienkapelle in Santa Trinità schmückt noch heute eine Verkündigung von Lorenzo Monaco, die die Herkunft der Familie durch formale Anleihen an die Sieneser Malerei augenfällig macht.⁴⁹ Der dreiteilige Schlachtenzyklus könnte für den Familienpalast der Bartolini Salimbeni gedacht gewesen sein; dann wäre er vermutlich 1438 aus Anlass der Hochzeit von Leonardo Bartolini Salimbeni mit Maddalena di Giovanni Baroncelli entstanden.⁵⁰ Es könnte auch sein, dass er ursprünglich für eine öffentliche Aufstellung, etwa im Palazzo Vecchio, bestimmt gewesen ist, da Leonardo Bartolini Salimbeni in den dreißiger Jahren Vorsitzender des Zehnerrats (*Dieci di Balìa*) gewesen ist, der den Krieg gegen Lucca führte.⁵¹ Die monumentalen Maße und aufwendige Ausstattung der Schlachtenmalereien wären dem Florentiner Rathaus durchaus angemessen. Sollten sie tatsächlich als Auftrag für den Familienpalast der Bartolini Salimbeni entstanden sein, so hätte die Familie Repräsentationsaufgaben der Kommune in einer Weise für sich beansprucht, wie es später nur für die Medici bekannt ist. Auch werfen die drei in London,



7 Paolo Uccello,
Die Schlacht von
San Romano,
1438–1440(?), London,
National Gallery.



8 Paolo Uccello,
Die Schlacht von San
Romano, 1438–1440(?),
Florenz, Uffizien.



9 Paolo Uccello,
Die Schlacht von San
Romano, 1438–1440(?),
Paris, Louvre.

Florenz und Paris aufbewahrten, etwa 180 cm × 320 cm messenden großformatigen, mit Ei-Tempera auf Pappelholz bemalten Tafeln einige Fragen bezüglich ihres Erhaltungszustandes auf. Da ist einerseits die äußerst aufwendige Malweise, die nicht nur mit einer Vielzahl ausgefallener und teurer Farben arbeitet, sondern auch bei den Sätteln etwa eine punzierte Goldleiste vorsieht, wie man sie von Heiligenscheinen oder von den Rahmen von Altarbildern kennt. Auch die Rüstungen sind alle durch Auflage von Silberplättchen wiedergegeben, was sich nur an vereinzelt erhalten hat. Am besten hat sich die Florentiner Tafel erhalten, die Londoner Tafel dagegen hat unter einer Reinigung der Oberfläche gelitten.⁵² Uccello hat mithilfe von Ritzungen auf der vollendeten Maloberfläche Kompositionslinien aber auch Umriss verdeutlicht.⁵³ Darüber hinaus waren die drei Tafeln ursprünglich in Lünetten eingepasst, wurden dann aber am oberen Rand gerade beschnitten und an den Ecken angestückt, um ein rechteckiges Format zu erreichen. Das Holz und die Malschicht unterscheiden sich in diesen angestückten Partien von den Haupttafeln. Die spätere Malschicht wurde jedoch mit einiger Sicherheit in einem Zug mit der Reduzierung, vermutlich vom Schreiner selbst, aufgetragen. Die Reduzierung und malerische Vervollständigung der Tafeln ist wegen des verwendeten Holzes und der Pigmente ins 15. Jahrhundert zu datieren. Sie ist die maltechnisch nachweisbare Spur der Anpassung an die neuen räumlichen Verhältnisse der *Camera terrena* des Palazzo Medici. Zwischen 1479 und 1485 verleihte sie Lorenzo il Magnifico seiner Sammlung ein, als dessen Auftrag sie künftig zu Berühmtheit gelangen sollten.⁵⁴ Die dreiteilige Serie stellt nach Ausweis eines Dokuments von 1495 »La

rotta della Torre a San Romano sive la rotta di Nicol Picino [sic!]« dar, also ein historisches Ereignis, namentlich die am 1. Juni 1432 im Krieg zwischen Florenz und Lucca bei der Torre di San Romano ausgefochtene Schlacht.⁵⁵ Auf allen drei Tafeln findet die Schlacht auf einer Bildbühne statt. Der perspektivisch fluchtende Boden (*piano*) findet in dem durch dichtes Laubwerk gebildeten Hintergrund (*fondo*) seine Begrenzung. Darüber entfaltet sich auf ganz eigene und vom Hauptgeschehen weitgehend unabhängige Weise ein Landschaftsgrund, der mit wenigen Gestalten ausstaffiert ist.

Die auf den Boden gefallen und zerborstenen Lanzen [Abb. 10], die Uccello in eigenwilliger Weise nach dem Fluchtpunkt ausgerichtet hat, sind oft als uneinheitliche und »falsche« Anwendung der Perspektive oder als frühe, noch tastende Suche nach Bildräumlichkeit kommentiert worden.⁵⁶ Die Lanze ist in der Geschichte der Schlachtenmalerei ein sprechendes und konventionelles Requisite. Aufgefächerte Schlachtenreihen und Zusammenstöße wurden auch vor der Etablierung des perspektivischen Bildraums vor allem mit Hilfe von Lanzen anschaulich gemacht. Der Lanze wächst allein durch Maßstab und Proportion bei Uccello eine ganz andere kompositorische Bedeutung zu. Da das Gemälde von Uccello offensichtlich den Anspruch erhebt, eine im Kleinen wohl proportionierte Welt zu sein, ist es hier möglich, die Länge der Lanzen zu den Streitrössern, Fußknechten und Panzerreitern ins Verhältnis zu setzen. Die Größe und das Volumen der dargestellten Dinge können abgeschätzt werden. Da die Lanze als Ding der realen, historischen Welt des 15. Jahrhunderts auch ein feststehendes Maß von etwa 2,5 m hatte, erhielt diese Möglichkeit der Abmessung des Bildraumes

und der Bestimmung von Volumen und Größe in diesem Bild eine besondere Präzision. Uccello vermag es keineswegs, uns die Oberflächen- oder Materialbeschaffenheit dieser Lanzen zu schildern. Weder gelang es ihm, ihre haptischen Qualitäten und die Schwere der Waffe für den Lanzenführenden, noch die Schärfe ihre Spitzen und damit die Verletzungs- und Tötungsgefahr anschaulich zu schildern. In dieser Hinsicht vermittelte Uccello ein äußerst abstraktes, konstruiertes und harmloses Bild des Waffengangs. Und doch ist in der Lanze nicht nur ein formales Mittel der Bildgestaltung zu erkennen, sondern eine semantisch und gesellschaftlich aufgeladene Größe.⁵⁷

Bis hierhin mag es den Anschein haben, dass sich die Lanze bei Uccello darauf beschränkt, eine Art im Bild eingetragener Maßstab zu sein. Es soll jedoch gezeigt werden, dass sie der formale und semantische Maßstab der Darstellung schlechthin ist. Die offensichtliche Funktion der Lanzen besteht darin, einen perspektivischen



10 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?) (Detail von 7).

Bildraum zu etablieren. Die zerborstenen und abgelegten Lanzen sind nach einem Fluchtpunkt ausgerichtet und schaffen ein perspektivisch geordnetes Schlachtfeld, auf dem die Panzerreiter ihre Bewegungen vollziehen [Abb. 7, 10]. Für gewöhnlich wird im 15. Jahrhundert ein Kachelboden als Standfläche der Figuren eingezogen, um den Eindruck eines perspektivisch fluchtenden Raums zu erzeugen. Dass es einen Unterschied ums Ganze macht, ob das architektonische Gehäuse den Bildraum schafft oder ob dies der Anordnung von dargestellten Dingen überlassen wird, das soll nun gezeigt werden. Es bedarf zwar nur ein wenig Imagination für den Betrachter, um sich auf einem perspektivisch angeordneten Kachelboden selbst zu verorten und damit quasi auf ihm zu stehen zu kommen. Anders verhält es sich jedoch mit einer Lanze, da diese keine gemeinsame Standfläche für Betrachter und Bildwirklichkeit, sondern lediglich einen beweglichen Maßstab für beide bietet. Der mit Hilfe der Lanze



11 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?) (Detail von 7).

geordneter Bildraum ist kein abgeschlossener, kontemplativer Raum der Meditation, in den sich der Betrachter versenken kann, sondern ein zum Betrachter hin geöffneter Raum der Bewegung und Bewahrung. Malen wird hier nicht der *vita contemplativa*, sondern der *vita activa* zugerechnet. Die Bewegung der Panzerreiter sprengt den durch das Gitternetz der abgelegten Lanzen ausgemessenen Raum. Jede Lanzen führende Figur in den Gemälden ist nicht in einen vorgängig konstruierten Bildraum gestellt, sondern nimmt ihren eigenen Raum ein und behauptet diesen erfolgreich [Abb. 7, 11]. Die Fußknechte füllen die Raumvektoren der Panzerreiter massiv aus und verstärken den Bewegungsdrang. Die Gefallenen dagegen sind gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen [Abb. 10]. Sie sind abgelegte Dinge, die weder Raum schaffen noch behaupten können.

Mit diesen Worten ist die semantische Aufladung der formalen Komposition benannt. Hinzu kommt, dass die Verbindung

von Schlacht und Lanze historisch so sprechend war, dass man von einem Heer von einhundert Lanzen redete, wobei hier ›die Lanze‹ jeweils eine Einheit von drei Mann bezeichnete, nämlich den Panzerreiter mit Fußknecht und Knappe. Die Lanzen waren also nicht nur die Vektoren eines konstruierten Raums und die Hilfslinien der Perspektivkonstruktion. Zugleich bezeichneten sie die Grundeinheit des Heeres. Ebenso war das Wort für ›Bildfeld‹ (it. *campo*, frz. *champ*, dt. *Feld*) und ›Schlachtfeld‹ im damaligen Sprachgebrauch dasselbe.⁵⁸ In beiden Fällen geht es um ausgewiesene Handlungs- und Entscheidungsfelder. Vom Schlachtfeld kann man sagen, dass man es besetzt hält, dass man das Feld behauptet oder aber dass man es räumt. Diesen semantischen Wortgebrauch hat Uccello für seine Bildkomposition fruchtbar gemacht. Wer sich also, wie der gefallene Fußknecht, dem perspektivischen Raum unterordnet, der hat nicht mehr Anteil an dieser dynamischen Auffassung des Raumes. Der Raum ist

nicht vorgängig da, sondern er kommt in dem Maße im Bild zum Vorschein, in dem Kampfhandlungen vollführt werden. Den vorgängigen und ausgedehnten Raum einer regelgerechten, perspektivischen Konstruktion können nur die Toten bewohnen, während die Lebenden sich mit den Lanzen einen eigenen Raum schaffen. Wiederrum ist hier daran zu denken, dass die ›zerbrochene Lanze‹ im damaligen Sprachgebrauch den gefallenen Ritter bezeichnete, wodurch der durch das am Boden liegende zerborstene Kriegsgerät etablierte Raum gewissermaßen als perspektivischer Sarg anzusprechen ist.

Handlung und Raumentfaltung waren durch das semantische und kompositorische Element der Lanzen aufs Engste verknüpft. Bedenkt man, dass die Bewegungen der Panzerreiter und Fußknechte einen historischen Schlachtverlauf darstellen sollten, entstand ein Dreiklang von Handlung, Zeitablauf und Raumentfaltung. Die Angriffsbewegung der Panzerreiter veranschaulichte ein narratives Element des Schlachtgeschehens, vollzog die historische Zeit des Schlachtverlaufs, eröffnete der Figur einen Umraum, der im bereits skizzierten Sinne formal und semantisch konnotiert ist. Die kompositorische Entfaltung des Bildraums ist auf eigentümliche Weise mit dem Handlungsablauf verknüpft. Dies schuf aus der Sicht der Kompositionsregeln des späteren, perspektivischen Bildes einen unabgeschlossenen, dynamisch sich wandelnden Raum, der nur, wenn der Betrachter ihn narrativ und semantisch las, von diesem als Einheit erkannt werden konnte. Die Unabgeschlossenheit der Raumbildung, die oftmals als Fehler Uccellos angesehen wurde, war inhaltlich begründet und formal kohärent. Wir hätten es hier also nicht mit einer ›Destabilisierung der Bildordnung‹, einem ›Unruhe-Faktor‹, den reichlich bemühten Kippfiguren oder einem inter- oder metapikturalen Diskurs zu tun, vielmehr schuf die Unordnung hier zugleich die Ordnung des Bildes. Die Lanze als beweglicher Maßstab strukturierte den Bildraum semantisch und formal. In der Wendung der Panzerreiter vollzieht sich die Handlung, verstreicht die Zeit und entfaltet sich der Raum.

Mit der Unabgeschlossenheit der Raumbildung korrespondiert eine Öffnung des Bildraumes über seine eigenen Grenzen hinweg. Für die Kompositionsweise Uccellos sind Bildgrenze und Rahmen nur relative Größen, gewissermaßen lediglich eine Sache der Verabredung. Sicher war die Größe der Figuren, die Länge der Lanzen und die Ausdehnung des Schlachtfeldes auf diese feststehende Größe der Tafeln berechnet. Nur so konnte der geschilderte Eindruck eines dynamisch sich entfaltenden Raumes entstehen. Da allerdings die Bildgrenze

wenig eng mit der Raumbildung verknüpft ist und die Entfaltung des Raumes dem Handlungsablauf der kämpfenden Panzerreiter geschuldet ist, gewinnen die mit Lanzen bewehrten Figuren auch gegenüber den Grenzen des Bildraums eine gewisse Eigenständigkeit. Von der Kompositionsweise her können sie prinzipiell über den Rahmen hinweg und in den Betrachtterraum hinein agieren, ohne die Komposition des Bildes zu stören. Dass sich dieses Gedankenexperiment anstellen lässt, verrät viel über die formale Anlage der Gemälde. Damit ist die Gestalt des Bildes nicht nur offen für semantische Aufladung, sondern auch ohne klare Grenzen zur Außenwelt. Das Tafelbild kann in seiner Kompositionsweise prinzipiell in den Betrachtterraum ausgreifen und schließt sich nicht gegen die Außenwelt ab, um seine eigene innerbildliche Wirklichkeit zu erzeugen. Die Welt da draußen und die Welt im Bild sind nicht zwei unterschiedliche Sphären, die im Modus der Vision, der Meditation, der Teilhabe und des Glaubens überbrückt werden müssen. Diese zwei Sphären gehören zu einer Welt, sie begegnen sich ohne feste Grenzen.

Die Überschreitung der Bildgrenzen kann nicht nur als Potenzial der formalen Gestaltung des Bildes beschrieben werden, sie wird auch im Bild umgesetzt und für die Schlachthandlung fruchtbar gemacht. In der mittleren Bildtafel aus den Uffizien [Abb. 8] ist der Höhepunkt der Schlacht dargestellt. Im linken Bildteil trifft ein Panzerreiter die Lanze, er wird aus dem Sattel gehoben. Im rechten Bildteil ist die Verfolgung der Feinde zu sehen. Die Überleitung von der Schlacht zur Verfolgung erfolgt ohne erkennbaren Übergang. Die beiden Handlungsabläufe sind scheinbar schlicht nebeneinandergesetzt. Zwei Panzerreiter sind zu Boden gegangen [Abb. 12]. Sie bevölkern hier den Raum der abgelegten Dinge. Berücksichtigt man jedoch, dass es nicht zwei Panzerreiter sind, sondern dass ein und dieselbe Figur lediglich um 90° gedreht ist, wird man gewahr, dass die Wendung des Schlachtverlaufs mit der Wendung des Bildraumes einhergeht. Die beiden Panzerreiter, die links die Schlachtenreihen bildparallel anführen, wenden ihre Lanzen nun in die Bildtiefe. Die Zeit verstreicht in der 90°-Drehung des Bildraumes. Warum nun diese eigentümliche Öffnung des Bildraums in den Betrachtterraum? Vermutlich ist es die Absicht Uccellos, den Betrachter an der Wendung der Schlacht teilhaben zu lassen. An dieser Stelle, wo die gestalterische Einheit des Bildes maximal gefährdet ist und die Komposition aus den Fugen zu geraten droht, ist die Imaginationsleistung des Betrachters gefragt, um dem Bild seine Einheit zu restituieren. Das Ausgreifen in den Betrachtterraum begreift diesen in die



12 Paolo Uccello,
Die Schlacht von San
Romano, 1438–1440(?)
(Detail von 8).

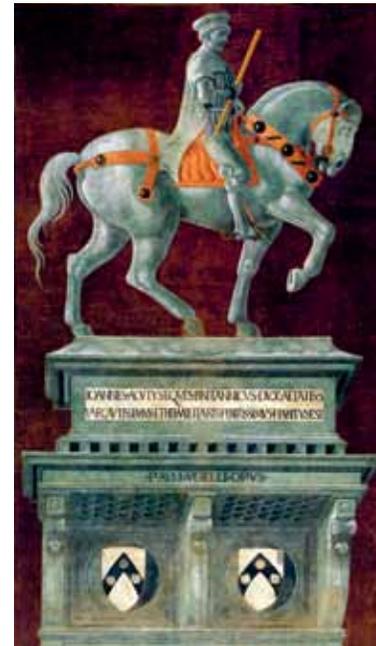
Verfolgung der Feinde mit ein. Die Peripetie des Handlungsablaufs entspricht einer Wendung des Bildraumes, die den Betrachter zu einem Teil der Handlung und des Bildraums macht.

VI Die Schlachtenmalerei: Geschichte (*historia*) oder Lanzenspiel (*hastiludium*)

Die formale und semantische Bedeutung der Lanzen zeigt an, dass es sich um eine hochgradig fiktionalisierte Darstellung handelt, die sich nur summarisch auf die historischen Schlachtbeschreibungen bezieht, obwohl durchweg das Gegenteil behauptet wird.⁵⁹ Der gerne »nachgewiesene« Zusammenhang zu den historischen Schlachtbeschreibungen basiert nicht auf nachvollziehbaren Bezügen, sondern vielmehr auf dem Wunschdenken, in Uccellos Schlachten gemälden das erste Historien gemälde der Neuzeit aufweisen zu können. Zur Kampfhandlung ist nur so viel zu sagen, dass links die von

Posaunenschall, Banner und Lanzengewimmel begleitete Schlachteröffnung angedeutet zu sein scheint [Abb. 7], während rechts die Schlacht im vollen Gange ist. Eine Eigentümlichkeit der Schlachtdarstellung ist darin zu erkennen, dass der Condottiere, Niccolò da Tolentino, [Abb. 7, 11] bereits während der Schlacht mit den Insignien des siegreichen Feldherrn ausgezeichnet ist, die ihm erst ein Jahr später anlässlich einer feierlichen Zeremonie auf der Piazza della Signoria verliehen wurden.⁶⁰ In seiner Rede auf der Piazza della Signoria erwähnte der Florentiner Kanzler Leonardo Bruni die Geschenke, mit der die Florentiner Republik den siegreichen Feldherrn auszeichnete: eine reich bestickte Kopfbedeckung, die der blonde, berittene Page im Hintergrund trägt [Abb. 10], der Feldherrenstab sowie das purpurne, goldbesetzte Zaumzeug zieren den Condottiere schon zum Zeitpunkt der Schlacht. Oder anders gewendet, die Schlachtdarstellung Uccellos zeigt nicht nur eine historische Handlung – das tut sie ohne

Zweifel–, sie aktualisiert, vergleichbar einer feierlichen Zeremonie, die Siegesfeierlichkeiten zu Ehren des Condottiere und der Republik Florenz. Die Zeit des Bildes entsprach einer Zeit des Festes, die immer wieder den Florentiner Sieg vor Augen führte, ihn sowohl historisch nacherzählte als auch quasi zeremoniell im Gewande des Festes aktualisierte und zelebrierte. Die Schlachtenmalerei Uccellos erhob keineswegs den Anspruch, den Schlachtverlauf historisch zu berichten, vielmehr ist sie mit der gängigen Praxis der Nachstellung der Schlacht in Form eines Turniers vergleichbar. Dass die Schlacht im Gewande des Turniers auftritt, zeigt sich an der aufwendigen Helmzier, die nur in einem festlichen Ritterspiel ihren Platz hat.⁶¹ Als eine summarische Nachstellung der Schlachthandlung, die sie ist, folgen Uccellos Tafeln den zeitgenössischen Schlachtbeschreibungen, und hier ist insbesondere die des Patriziers Luca di Maso degli Albizzi hervorzuheben, der unmittelbar am Schlachtgeschehen beteiligt war und ein Tagebuch führte, in dem er sich nicht zuletzt auch für den von ihm maßgeblich betriebenen, katastrophal gescheiterten Krieg rechtfertigen wollte.⁶² Die Florentiner Tagebuchaufzeichnungen, Chroniken und Briefe waren fast alle darum bemüht, die Schlacht als bedeutenden Sieg erscheinen zu lassen. Eine propagandistisch zum Sieg stilisierte Schlacht konnte Argumente für die bevorstehenden Verhandlungen



zur Beilegung des Krieges an die Hand geben. Uccellos Malerei orientierte sich offenbar an der Florentiner Version der Schlachtenschilderung.⁶³ In den Florentiner Quellen folgte der Schlachteröffnung das erste Scharmützel [Abb. 7] sowie die regelrechte Schlacht auf der Tafel in den Uffizien [Abb. 8] und die Verfolgung der besiegten Feinde. Im Hintergrund der Tafel in London [Abb. 7] sieht man möglicherweise, wie die Verstärkung angefordert wird, die auf der Tafel in den Uffizien bereits im Anmarsch ist. Die Pariser Tafel [Abb. 9] zeigt wohl den zweiten Feldherrn der Republik Florenz, der mit seinen Söldnern zur Verstärkung der in den Kampf verwickelten Truppen aufbricht. Uccellos Tafeln hängen mit dem rhetorisch überformten Schlachtbericht zusammen, wie ihn die Florentiner Quellen schildern. Es handelte sich dabei um Rechtfertigungs- und Verteidigungsschriften, die vom Florentiner Kanzler Leonardo Bruni koordiniert wurden. Möglicherweise entstammte auch der Titel diesem Zusammenhang: Denn »la Rotta di San Romano« hieß nicht nur »die Schlacht von San Romano«; vielmehr stand das italienische Wort *rompere* auch für »zerbrechen« und »zerbersten«, also für die dem Gegner beigebrachte Niederlage. So erhielt die augenfällige Platzierung des zu Boden gefallenen, zerborstenen Kriegsgeräts seine Berechtigung. Für diese Hypothese spricht auch die Art und Weise, wie Leonardo Bruni, der

13 Paolo Uccello, John Hawkwood, 1436.

Kanzler der Florentiner Republik, in einem Brief vom 2. Juni 1432 an die Gemeinde von San Gimignano, in dem er die Kriegsführung seiner Regierung erläuterte und verteidigte, den Sieg der eigenen Truppen beschrieb: Die Feldherren »Nicolò da Tolentino et Micheletto [...] s'abboccorono co' nimici et ruppongli et spezorongli.«⁶⁴

Uccellos Tafeln sind als zeremonielle Nachstellung der Schlacht anzusehen und somit gleichen sie der Lobrede auf den siegreichen Condottiere. In diesem Zusammenhang ist es nicht müßig, darauf zu verweisen, dass die Malerei im Kontext der politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen dieser Jahrzehnte eine nicht unerhebliche Rolle spielte. Damit sind nicht nur die zahlreichen, teils schriftlich verbürgten und teils auch tatsächlich erhaltenen Ehrenmäler für siegreiche Condottieri gemeint: Unter diesen nimmt gewiss das von Uccello selbst 1436 im Florentiner Dom freskierte Ehrenmal für John Hawkwood eine besonders prominente Rolle ein [Abb. 13]. Es war allerdings scheinbar nur die Reaktion der Florentiner auf das kurz vorher gemalte, heute verlorene Ehrenmal, das Lucca für den Condottiere Niccolò Piccinino hatte malen lassen.⁶⁵ Nicht zu vergessen ist darüber hinaus, dass das gemalte Ehrenmal und die oben beschriebene zeremonielle Einsetzung des Condottiere durch meist nachträgliche Festreden vor dem Kommunalpalast nur die positive Seite einer ebenso öffentlichen und wirkungsvollen Verurteilung war, die für die unterlegenen und wortbrüchigen Söldnerführer reserviert war. Gemeint ist die wohl bekannte und ebenso gut dokumentierte Praxis der Schandmalerei; im Falle von Florenz malte man die oft kopfüber dargestellten *Effigies* der so öffentlich anzuprangernden Söldner auf die Fassade des Bargello. Keine drei Jahre vor der Ehrung von Niccolò da Tolentino zierte ein Bild des wortbrüchigen Söldnerführers Niccolò Piccinino, der ebenfalls im Dienst der Florentiner Republik im Krieg gegen Lucca kämpfte, dann aber zum Mailänder Herzog überlief, die Fassade dieses Regierungsgebäudes.⁶⁶ Der kopfüber vom Pferd stürzende Heerführer auf der Florentiner Tafel [Abb. 12] ist ganz sicher als demütigendes Gegenbild zur ehrenden Darstellung von Niccolò da Tolentino in Anlehnung an solche Schandbilder gestaltet.⁶⁷ Uccellos Schlachtengemälde müssen also im weiteren Kontext der von bildmagischen Vorstellungen keineswegs unberührten Praxis der Schandmalerei gesehen werden.⁶⁸

Der Vergleich zwischen der Schilderung des schriftlich erhaltenen Schlachthergangs und der dreiteiligen Bilderfolge ergibt eine Übereinstimmung in einigen Motiven, die von so allgemeiner Natur sind, dass sie keineswegs ausreichen, um die Tafeln als eine

der humanistischen Geschichtsschreibung vergleichbare Darstellung anzusehen. Das einzige Element der Darstellung, das eine solche Nähe zur humanistischen Geschichtsschreibung nahelegt, ist die präzise Schilderung der Bewaffnung und Rüstung, deren Datierung auf zwei Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts eingegrenzt werden kann.⁶⁹ Die Genauigkeit der Darstellung der Rüstungen und Waffen führt zu einem suggestiven Präsenzeffekt und versieht für den damaligen Betrachter die Darstellung mit einem Zeitindex. Möglich wäre hier ein Bezug zur damals aktuellen Diskussion in der Geschichtsschreibung um das Schreiben von Zeitgeschichte. Konnte nämlich Leonardo Bruni noch die ersten Bücher seiner *Historia Florentina*, die der Gründung von Florenz und den ersten glorreichen Jahrhunderten gewidmet waren, im klassischen Latein verfassen und dem für das Schreiben einer Geschichte unerlässlichen Anspruch in seinen Augen genügen, eine definitive Schilderung der Ereignisse zu geben, so stellte sich die Lage in den Jahren 1434–1437 ganz anders dar, als ihm der Auftrag gegeben wurde, die Geschichte nach 1402 fortzusetzen, in eine Zeit also, wo sich die geschilderten Ereignisse mit seiner eigenen Biographie überschneiden.⁷⁰ Nicht zuletzt wegen der Kritik, die Flavio Biondo an Bruni übte, entschied sich Bruni, anstelle der Fortsetzung der *Historia* einen *De temporibus suis libellus* zu verfassen, in dem er die Ereignisse aus einer persönlichen Sicht und mit einer stärker an den Alltag der Gegenwart angepassten Sprache schilderte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass gerade die Schilderung von Schlachten in dieser *querelle* besonders umstritten war. So lehnte es Bruni vor seiner Wende in den Jahren 1433–37 ab, für die Bezeichnung von Befehlsrängen von den römischen Worten *imperator*, *dux*, *capitaneus* abzuweichen, und er blieb auch dabei, die neuen Feuerwaffen mit den Worten *balista*, *catapulta* oder *scorpio* anzusprechen. Neben der Bezeichnung der Waffen gab es einen grundlegenden Unterschied in der rein numerischen Angabe der Truppeneinheiten, da die bereits genannte Grundeinheit des Heeres, die Lanze, in den antiken Quellen nur einen berittenen Soldaten meinte, während sie im Quattrocento einen Berittenen mit Fußsoldaten und Pagen umfasste. Genau in den Jahren nach der Schlacht von San Romano entstand also, wie gesagt, eine neue Form der Geschichtsschreibung, die stärker zwischen Zeitgeschichte (*commentarius*) und Geschichte (*historia*) unterschied. Die Zeitgeschichte musste subjektiv und parteiisch sein, während die Geschichte aus größerer Entfernung ein klareres Bild geben konnte. Ebenso konnte sich die Geschichte eines gereinigten Lateins bedienen,

während die Zeitgeschichte auf Neuschöpfungen zurückgreifen musste, um die Wirklichkeit der Gegenwart adäquat zu beschreiben. Es wäre also denkbar, dass die präzise Wiedergabe der Rüstungen der Schlachtdarstellung beigegeben ist, um das Geschehen als aktuelles und unabgeschlossenes zu charakterisieren. Obwohl Uccello mit Leonardo Bruni in Berührung gekommen war und diese historiographischen Diskussionen in seinem Umkreis gekannt haben konnte, spricht doch gegen eine solche Deutung, dass Uccello im Monument für John Hawkwood im Florentiner Dom genau dieselben Rüstungsteile verwendete, obwohl der Dargestellte Ende des 14. Jahrhunderts gelebt hatte.⁷¹ Keineswegs ist in den zeitgenössischen Rüstungen der letzte Schliff an eine ohnehin ausgereifte, historische Erzählung gesetzt, vielmehr sind die Rüstungen ein Relikt der Wirklichkeit in der ansonsten durchaus fiktionalen Darstellung. Die Fiktion ist aber ganz und gar auf Deutung und Auslegung von Wirklichkeit hin angelegt, und so erhebt Uccellos Darstellung den Anspruch, sich mit diesen neuen Anforderungen an Geschichtsdarstellung zu messen, ohne sie aber umzusetzen.

Dieser Zusammenhang mit der Geschichtsschreibung steht in einem Spannungsverhältnis zu den eingangs aufgezeigten, fiktionalen Aspekten der Schlachtdarstellung. Uccellos Tafeln sind im Kontext der historisch erzählenden Ritterromane oder der fiktionalisierten Biographien, der *historical fiction*, zu verstehen, wie sie im Burgund um 1400 Mode wurden.⁷² Die historische Erzählung, die sich durch unabhängige Quellen bestätigen lässt, ist nach dem Muster des heroischen Schemas umgeformt, wie es aus den Ritterromanen geläufig war. Zu nennen wären hier *Le livre des faits de Jean le Maingre dit Boucicaut* von etwa 1409 und die *Chronique de bon chevalier Messire Jacques de Lalaing*. Die Umformung der eigenen Biographie in der Form eines Ritterromans findet sich um die gleiche Zeit auch in Italien bei Thomas III., dem Markgrafen von Saluzzo, wobei sich der Sohn des Markgrafen die Familiengeschichte als Freskenzyklus im Schloss umsetzen ließ.⁷³ Durch den prominent in den Vordergrund gerückten Feldherrn und die anschaulich geschilderte Tugend der Ritter, ja durch die Schilderung der Schlacht als eine Art ritterliches Turnier, passt Uccello das historische Schlachtgeschehen an die literarisch stilisierte, höfische Welt des Rittertums an. In Florenz kann für die Geläufigkeit der topischen Wendungen der Ritterromane auf den anhaltenden Erfolg von Andrea da Barberino hingewiesen werden, dessen Hauptwerke in zahlreichen Manuskripten überliefert sind.⁷⁴ Dabei handelte es sich nicht um eine

unausgegrenzte Mischung von Fiktion und Geschichtsschreibung. Vielmehr geben uns die Ritterromane selbst Auskunft darüber, dass die Selbstbeschreibung und insbesondere das Selbstbildnis nicht nur retrospektiv lobenden, sondern prospektiv auffordernden Charakter haben sollten. In diesen Selbstdarstellungen sollte die Zukunft gewissermaßen im Bild gebannt werden. Denn der Ritter, der seine eigene Geschichte an die Wände einer Burg malt, war ein durchaus geläufiges Requisite dieses literarischen Genres.⁷⁵ Im *Prosa-Lancelot* greift der Protagonist beim Anblick eines Wandbildes der Flucht Aeneas' aus Troja selbst zum Pinsel und malt seine Lebensgeschichte auf die Wand seiner Zelle:

»Lancelot bleib also dainn von unser frauwen tag ane im september biß wyhenachten als die meyst kelt vergangen was. Und eins tages fugt es sich das er an ein fenster ging und sah von einem mann ein alt historien malen und off eim yglichen bild ein buchstaben stan. Es ducht yn die historye von Eneas syn wie er von Troya geflohen was; und gedacht, er wolt in der kamern maln, darinn er gefangen lag, von der die er so lieb hett und sere begeret zu sehen von wolgefalleb und zuchtikeit, die er zu dicken malen an syner frauwen der koniginne gesehen hatt. Das solt im groß lichertung syner beschwerniß bringen, als yn ducht, so er das gemelds wurd ansehen in der gefengknüß. Er sprach zu dem erbarn manne, der da malet, das er im farb geb ein bild syner kamern da mit zu machen. Er antwort, er wolt im geben so vil er bedorfft zu solchem ampt. Und er nam was er im gab, er ging in syn kamer und spart die thür zu, das nymands gesehe was er mechte. [...] Diß macht er alles des ersten tags; und die bild waren so wol und behentlich gemacht als hett er all syn leptag das hantwerck getriben.«⁷⁶

In dieser Szene des malenden Ritters lagen biographische Erinnerung und Handlungsaufforderung nahe beieinander. Dabei bezog sich der *Prosa-Lancelot* in subtiler Umformung auf die viel berühmtere und in Florenz sicherlich bekannte Szene aus dem ersten Buch der *Aeneis*, in der Aeneas im Tempel der Juno einen Troja-Zyklus betrachtet.⁷⁷ Dies war bei Uccellos Tafeln kaum anders: Denn die Involvierung des Betrachters, der, wie gezeigt wurde, die Wendung der Schlacht selbst mit vollzog, forderte eine Identifikation mit dem Geschehen. Die Erinnerung ist dabei qua ausgewiesenem Personal, Requisiten und Handlung die eigene Geschichte, die aber



14 Pisanello und Werkstatt, Sala del Pisanello, Mantua, Palazzo Ducale, süd-östliche Wand, 1439–1442.

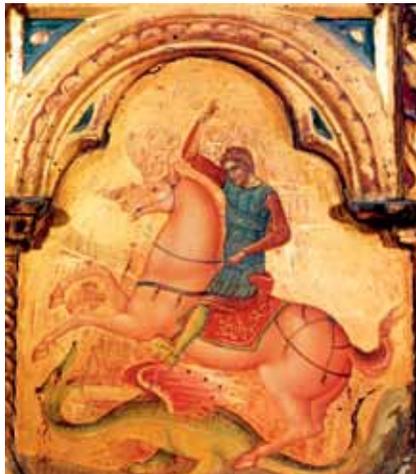
durch Darstellungskonvention und Bildrhetorik an die antike Geschichte angelehnt ist. Dass das Rittertum auf Romulus zurückgehe und damit die Unterscheidung zwischen Fußsoldat und Panzerreiter antiken Ursprungs sei, behauptete der Kanzler von Florenz, Leonardo Bruni, in seinem Traktat *De militia*.⁷⁸

VII Petrarca, Venedig und eine Siegeszeremonie

Mit seinem dreiteiligen Schlachtenzyklus hat Uccello in der Schlachtdarstellung auch formal ganz eigene Wege beschritten. Die Komposition eines unabgeschlossenen Bildfeldes, das durch die Farben und den Maßstab des Bildpersonals zusammengehalten wird und nicht – wie Leon Battista Alberti in *De Pictura* empfahl – eine beruhigte, gerahmte Szene ergibt, die sich als abgeschlossene Handlung betrachten lässt, ist im Zusammenhang mit der ostentativen Verwendung der Perspektive außergewöhnlich. Zwar hatte schon Pisanello in seinen um die Mitte des 15. Jahrhunderts datierten Arthur-szenen für die Gonzaga in Mantua [Abb. 14] einen wilden Reigen von gerüsteten Rittern auf die Wand gemalt, der sich eng an die Artus-Legende anlehnt, die für die damaligen Betrachter zweifellos ein historisches Ereignis darstellte.⁷⁹ Auch Pisanello verwendete viel Arbeit auf die Rüstungen und auf die Darstellung des Durcheinanders beim Turnier, doch finden sich weder die durch die Perspektive suggerierte Einheitlichkeit des Bildraumes noch die Vorstellung von einzelnen, nachvollziehbaren Schlachtmanövern. Die Perspektivkonstruktion

des Hawkwood-Freskos [Abb. 13] in seiner ursprünglichen Aufstellung war so geschaffen, dass sie ähnlich wie bei Masaccios Trinitätsfresko auf einen im Kirchenschiff stehenden Betrachter hin berechnet war. Das Fresko war nach Millard Meiss bestimmt, »to simulate a monument, to serve as a substitute for sculpture«. ⁸⁰ Der Betrachter schaute dabei nicht in einen illusionistischen Raum wie bei Masaccio, vielmehr erhob sich ein aus der Wand tretendes monumentales Bildwerk des Feldherrn über ihm. Der Umgang mit der Perspektive, die bei Uccello nicht dazu diente, einen abgeschlossenen Bildraum zu schaffen, sondern vielmehr den Bildraum zum Betrachter hin appellativ zu öffnen, ist also in den Grundzügen zwischen Hawkwood-Fresko und der *Schlacht von San Romano* vergleichbar. Für die monumentale Feldherrenehrung im Florentiner Dom könnte das 1424–1429 datierte Monument für Cortesia da Serego in Sant’ Anastasia in Verona mit Reiterstandbild eine wichtige Rolle gespielt haben, bei dem der Reiter ebenso aus der Mauer vollplastisch (!) hervortritt.⁸¹

Wie schon George Pudelko bemerkt hat, kommt Uccellos Venedigaufenthalt eine entscheidende Rolle zu.⁸² In Venedig konnte er die Pferdedarstellung der antiken Quadriga von San Marco studieren, die bereits Francesco Petrarca mit den Worten »ex alto pene vivi adhinnientes ac pedibus obstrepentes« gelobt hatte.⁸³ Im Palazzo Ducale muss er die verlorene Schlachtdarstellung von Gentile da Fabriano gesehen haben, die Bartolomeo Facio in seinen *De viris illustribus* 1456 erwähnt.⁸⁴ Seine Kompositionsweise insgesamt, die



15 Paolo Veneziano, Heiliger Georg, Tafel aus dem Polyptychon der Kreuzreliquie, 1340–1350.

weniger auf Rahmung und einheitliche Lichtführung als auf Maßstäblichkeit und Betrachterposition hin gedacht ist, scheint ganz wesentliche Anregung von der Mosaikkunst empfangen zu haben, die Uccello in Venedig praktizierte.⁸⁵ Auch die eigentümliche Farbgebung ist wohl durch byzantinische Mosaiken erklärlich. Die Frieskomposition und die blühende Hecke waren ganz offensichtlich an die Repräsentationsform niederländischer Tapissereien angelehnt.⁸⁶ Von antiken Münzen hatte Uccello den steigenden Schimmel von Niccolò da Tolentino [Abb. 11] bezogen.⁸⁷ Der berittene Page mit dem roten Hut [Abb. 10] in der Hand, der aus dem Schlachtgeschehen herausfällt, entspricht einem antiken Genius oder einer den Feldherrn bekränzenden Siegesgöttin.⁸⁸ Die Signatur auf einem abgelegten Schild der Florentiner Tafel [Abb. 8] könnte von dem Porträt des Phidias auf dem Schild der Athena angeregt worden sein.⁸⁹ Die Virtuosität seiner Pferdedarstellung, die in der Florentiner Tafel besonders deutlich wird, mag er durch das Studium weiterer byzantinisch geschulter Maler perfektioniert haben. Neben Gentile da Fabriano könnten die Pferde Paolo Venezianos [Abb. 15], der mit seinem Heiligen Georg im Polyptychon der Kreuzreliquie in San Giacomo Maggiore in Bologna eine Probe seines Könnens geliefert hatte, einen Eindruck davon geben, wie fruchtbar für Uccello die venezianische Zeit war.⁹⁰ Die Verbindung von denkmalhafter Huldigung und historischer Narration fand sich Ende des 14. Jahrhunderts in der berühmten Sala Illustrum Virorum der Carrara in Padua.⁹¹ Die Fresken Jacopo Avanzos in Montefiore Conca wiederholten dieses Schema und gaben unter der Standfigur eines berühmten Mannes eine heftig bewegte Schlacht zu



16 Gherardo di Jacopo genannt Starnina, Schlacht, 1400–1405.

sehen, ohne mit grausamen Details zu sparen.⁹² Die Scala in Verona hatten sich von Altichiero und Jacopo Avanzo Geschichten aus der *Historia Judaica* des Flavius Josephus malen lassen und sie mit einer Serie von Kaiserporträts geschmückt.⁹³ Während die Porträts nach antiken Münzen getreu wiedergegeben wurden, zeigte derselbe Künstler die *Historia Judaica* im Gewande des Trecento, was die unterschiedliche Funktion von Porträts und narrativen Szenen nahelegen könnte. Möglich wäre, dass für die narrativen Szenen die Anverwandlung des Betrachters an die Geschichte zentral war, wogegen die antiken Imperatoren im getreuen Porträt quasi wie Talismane an die Fassade des Palastes gebannt werden sollten.⁹⁴ In Florenz kann eine kleine Tafel im Lindenaumuseum in Altenburg von Jacopo Starnina [Abb. 16], die ehemals die Vorderseite einer massiven Truhe zierte, im anschaulich geschilderten, wilden Getümmel des Schlachtgeschehens einen Eindruck von den kompositorischen Neuerungen vermitteln, die das Schlachtthema anstieß.⁹⁵ Starninas Schlacht, die anders als bei Uccello realistisch und gewalttätig geschildert ist, sollte offenbar den in der Truhe verwahrten Schatz als einen mit Waffen bewehrten, wehrhaft zu verteidigenden oder auch durch Waffen erworbenen charakterisieren. Sein langjähriger Lehrer, Lorenzo Ghiberti, hatte für Malatesta dei Sonetti in Pesaro eine Camera di Ettore ausgemalt, für die der Fürst sich eine schriftliche Anweisung von Coluccio Salutati einholte.⁹⁶ Die Einbettung im Bezugsfeld der vergleichbaren Werke zeigt, auch wenn man den beträchtlichen Verlust profaner Bildausstattungen in Rechnung stellt, überdeutlich Uccellos formale und inhaltliche Ausnahmestellung.

Es verbleibt der Eindruck, dass ein Lanzenspiel (*hastiludium*), wie es bei Siegesfeierlichkeiten üblich war und das in den Augen der Zeitgenossen durchaus als antik hätte angesehen werden können, die leitende Vorstellung gewesen ist, die Uccello bei seiner Nachstellung des Schlachtverlaufs vor Augen hatte. Solche Feste waren, wie Darstellungen auf Cassoni und Erwähnungen in Tagebüchern belegen, Anfang des 15. Jahrhunderts in Florenz gängig.⁹⁷ Ein Lanzenspiel anlässlich einer venezianischen Siegesfeier beschrieb Francesco Petrarca sehr anschaulich in einem seiner Briefe und nannte es ein »Bild des Krieges« (»quandam bellici actus imaginem representant«).⁹⁸ Petrarca hob den Feldherrn als Regisseur des Kriegsspiels heraus, erwähnte die reichen Gewänder und Rüstungen sowie die in ihrer Schnelligkeit kaum den Boden berührenden Pferde. Uccello und mit ihm Leonardo Bruni müssen ein solches Spektakel vor Augen gehabt haben, das Petrarca als französischen Brauch ansprach und dennoch als antike, imperiale Zeremonie würdigte, die der Doge mit versammelten Ratsherren auf der Loggia vor der Piazza San Marco abnahm wie der byzantinische Kaiser vor dem Hippodrom in Konstantinopel. In eben jenem Brief fällt auch der bereits zitierte Hinweis auf die Quadriga von San Marco, die Uccello ohne Zweifel gesehen hatte. Die antike Umformung eines französischen Ritterspiels erklärt das Pathos der Bildregie, die gemessenen Manöver der Panzerreiter, das verblüffende Fehlen von Verletzung und Niedertracht. Dieses Fehlen ist bedeutsam, hatten sich doch seine Malerkollegen, Starnina und Avanzo, gerade in der Schilderung des blutigen Chaos der Schlacht besonders hervorgetan. Die antike Umformung eines französischen Ritterspiels erklärt auch die Mischung von »antiken« und niederländisch-französischen Bezügen, die bei Uccello präzise benannt werden können und deswegen beabsichtigt sein müssen. Schon Petrarca ließ wissen, dass er für diese Ritterspiele keine lateinischen Wörter habe (»propria latina nomina non habeo«)⁹⁹, und sprach von einem »Lanzenspiel, wie es die Franzosen nicht ganz korrekt benennen« (»unde non sat proprie hastiludium Galli vocant«).¹⁰⁰ Dieser Mangel regte Petrarca zu einer Beschreibung von höchster Virtuosität und Anschaulichkeit an, die er mit den Worten: »ich sage es dennoch, damit Du es verstehst« (»dicam, tamen ut intelligas«)¹⁰¹ rechtfertigte. Die virtuose Balance zwischen Volkssprache und antiken Referenzen diente also bereits beim großen Vorbild Petrarca der Anschaulichkeit. Die selbstbewusste Mischung aus Volkssprache und antikem Wissen in Uccellos visueller Sprache, der Anspielungsreichtum seiner Malerei, die anschaulichen

Volten seiner Bildanlage fanden hier ihre Berechtigung. Die Umdeutung der perspektivischen Grundebene zu einem von toten Dingen und Menschen übersäten Feld, die Mehrdeutigkeit der Lanzen und die dynamische Auffassung des Bildfeldes verdanken sich dem Streben nach Anschaulichkeit. Uccellos Tafeln sollten die stets schwankende Zugehörigkeit des Söldnerführers zur Florentiner Kommune durch ein ehrendes Porträt des Feldherrn gewissermaßen bildmagisch bannen und zugleich diesen Sieg als Lanzenspiel vor den Augen der Betrachter zeremoniell aufführen. Die Betrachter schauten in der privilegierten Position des von den Ratsherren umgebenen, venezianischen Dogen auf das Geschehen, so als veranstalte man diese Siegesfeierlichkeit gleichsam zu ihren Ehren.

Die Komposition des Bildes öffnet sich ungerahmt zum Betrachter, bezieht diesen aktiv in ein profanes, unabgeschlossenes Geschehen mit ein und führt theatral ein historisches Ereignis im Gewande des Festes vor seinen Augen auf. Die Schlachtenbilder waren dabei in Anlehnung an die Schlachtenbilder aus der *Aeneis* und zeitgenössischen Ritterromanen Erinnerung und Handlungsaufforderung zugleich. Der *campo* tritt so in Konkurrenz zum Raumkasten der Perspektivkonstruktion, öffnet die meditative Starre des perspektivischen Guckkastens zur profanen Welt des Betrachters und stiftet eine »agonale Kompositionsweise«.

Es zeigt sich, dass die eminente Bedeutung des Bildgrundes in seiner metaphorischen Sinnoffenheit liegt, die eine Reihe von Beziehungen stiften und visuell einleuchtend machen kann, die begrifflich und terminologisch geschieden sind. Insofern ist es eine besondere Leistung des Bildes, Zusammenhänge zu artikulieren, die sprachlich nur schwer einzuholen sind. Die bei Uccello ausführlich dargestellte dynamische Auffassung des Bildfeldes, die sich am Begriff *campo* festmacht, steht wie ein Findling in der Bildkultur des Quattrocento. Die Bildkomposition lässt sich weder durch Paragone noch durch Parergon erhellen: Sie trägt selbst den Agon der Darstellung aus. Das Bild ist nicht primär selbst- oder medienreflexiv. Der Zugang erfolgt nicht im Modus der Meditation oder der Teilhabe. Vielmehr öffnet es sich ohne feste Grenzen zum Betrachter. Der Grund ist hier in distinkte Einheiten gleichsam aufgesplittert, die eine dynamische Komposition hervorbringen. Die distinkten Einheiten des Bildaufbaus schaffen dem Bildpersonal gleichsam Orte, ohne diese im Bildensemble kompositorisch oder perspektivisch zu vereinheitlichen. Man könnte darin einen Rückgriff auf die Bildersprache der profanen Ausstattungen des Trecento sehen, eine Kondensierung der

einzelnen Bildfelder eines Freskenzyklus, die, so Hans Belting, »mit ihrem System in ähnlicher Weise den *loci* [der Mnemotechnik] entsprechen, an denen die einzelnen Figuren geordnet wahrgenommen werden.«¹⁰² Diese von Uccellos Komposition ausgewiesenen Plätze sind »Sitz eines Arguments«, sie ergeben erst in ihrer widerstreitenden Dialektik einen Diskurs, der als Argumentation lesbar wird.¹⁰³ Vieles von dem, was bei Uccello und Pollaiuolo gezeigt werden konnte, deutet auf Leonardos *sfumato* voraus, auf die Verzeitlichung der Form und auf die radikale Aufsplitterung des Kontrastgeschehens in Leonardos Meditation über Punkt und Null.¹⁰⁴ Weit davon entfernt, lediglich eine zentrierende Folie für die Figur abzugeben, ist der Grund als zeitliches Geschehen anzusehen, das selbst zur Figur werden kann.

Endnoten

Ich danke Gottfried Boehm, Georges Didi-Huberman, Johannes Grave, Fabian Jonietz, Wolfgang Kemp, Markus Klammer, Thomas Leinkauf, Stéphane Montavon, Ulrich Pfisterer, Wolfram Pichler, Victor Stoichita, Nicola Suthor, Hanns-Paul Ties und Gerhard Wolf für Bemerkungen und Hinweise.

- 1 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 17 Bde., Leipzig 1854–1971, Bd. 9, Sp. 667–731; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 3, S. 902–910 (K. Bendszeit); Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 92–101 (Olaf Briese).
- 2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken – Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980; Gottfried Boehm, *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *neue hefte für philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132; ders., *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1/1 (1992), S. 50–67; ders., *Der stumme Logos. Elemente einer Bildwissenschaft*, in: *Jahrbuch des Wissenschaftskollegs zu Berlin*, hg. v. Institute for Advanced Study, Berlin 2001, S. 188–208. Ein anders gelagerter Versuch findet sich bei Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris 2003. Grundlegend für die hier entwickelten Gedanken sind außerdem: Meyer Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs* [1969], in: ders., *Theory and Philosophy of Art. Style, Artist, and Society*, New York 1994, S. 1–32; Wolfram Pichler, *Ralph Ubl, Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche*, in: *Neue Rundschau* 113.4 (2002), S. 50–71; Nicola Suthor, *Il pennello artificioso. Zur Intelligenz der Pinselführung*, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.), *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 114–136; Karin Leonhard, *Pictura's Fertile Field. Otto Marseus van Schrieck and the Genre of Sottobosco Painting*, in: *Simiolus* 34 (2009/10), S. 95–118. Zur Figur siehe Erich Auerbach, *Figura*, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489; Gottfried Boehm, *Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller* (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007; Georges Didi-Huberman, *Des puissances de la figure. Exégèse et visibilité dans l'art chrétien*, in: ders., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007, S. 195–234.
- 3 Jeroen Stumpel, *On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting*, in: *Simiolus* 18 (1988), S. 219–243. Komplexer hatte dagegen Michael Baxandall argumentiert: »Similarly, narrative decorum in Pisanello is a matter of some internal concinnity between represented objects rather than single-minded reference of every represented object to one narrative end [...]«; siehe ders., *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 96. Baxandall sah noch in seiner negativen Charakterisierung, dass die dargestellten Dinge bei Pisanello den Bildaufbau stiften, ohne freilich diese Bemerkung positiv zu füllen.
- 4 Jilleen Nadolny, *European Documentary Sources before c.1550 Relating to Painting Grounds Applied to Wooden Supports. Translation and Terminology*, in: Joyce H. Townsend, Tiarna Doherty, Gunnar Heydenreich, Jacqueline Ridge (Hg.), *Preparation for Painting. The Artist's Choice and its Consequences*, London 2008, S. 1–13.
- 5 Beide Nachweise bei Ellen J. Beer, *Marginalien zum Thema Goldgrund*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 271–286, hier S. 283, Anm. 70–72.
- 6 Nadolny 2008 (wie Anm. 4), S. 4.
- 7 Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik. III. Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, München 1912 (Reprint Vaduz/Liechtenstein 1982), S. 189. Für weitere Nachweise siehe Nadolny 2008 (wie Anm. 4), S. 5.
- 8 Berger 1912 (wie Anm. 7), S. 169.
- 9 Berger 1912 (wie Anm. 7), S. 170.
- 10 Berger 1912 (wie Anm. 7), S. 170.
- 11 Anna Bartl, Christoph Krekel, Manfred Lautenschlager, Doris Oltrogge (Hg.), *Der »Liber Illuminarum« aus Kloster Tegernsee*, Stuttgart 2005, S. 150 (f. 91v).

Matteo Burioni

- 12 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 152 (f. 92r).
- 13 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 418 (f. 1, 2r).
- 14 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 180 (f. 105r).
- 15 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 228 (f. 127r).
- 16 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 378 (f. 228r).
- 17 Bartl, Krekel, Lautenschlager, Oltrogge 2005 (wie Anm. 11), S. 404 (f. 236r).
- 18 Nico van Hout, *Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting*, in: Erma Hermens (Hg.), *Looking through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Leiden 1998, S. 199–226, hier S. 201.
- 19 Van Hout 1998 (wie Anm. 18), S. 201.
- 20 Siehe dazu Stumpel 1988 (wie Anm. 3); Matteo Burioni, *Der Künstler als Champion. Kunsttheoretische Figuren des Grundes in der frühen Neuzeit*, in: Hubertus Busche, in Zusammenarbeit mit Stefan Hessbrüggen-Walter (Hg.), *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700)*, Hamburg 2011, S. 954–968.
- 21 »E abbi, che la tavola richiede essere più volte campeggiata che in muro; ma non però tanto, ch'io non voglia che il verde ch'è sotto le incarnazioni, sempre un poco traspaia.« Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Mario Serchi, Florenz 1991, Kap. 147, S. 133.
- 22 Cennini (wie Anm. 21), S. 134.
- 23 Matteo Burioni, *Der Fürst als Architekt. Eine Relektüre von Giorgio Vasaris Bildnis Cosimo I.*, in: Ulrich Oevermann, Johannes Stüßmann, Christine Tauber (Hg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Neue Studien zur Kulturpatronage*, Berlin 2007, S. 105–126. Zu diesem Themenkreis umfassend Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, München 2010. Siehe weiterhin Massimiliano Rossi, *La peinture guerrière. Artistes et paladins à Venise au XVIIIe siècle*, in: Giovanni Careri (Hg.), *La Jerusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris 1999, S. 67–108; Michael W. Cole, *The »Figura Sforzata«. Modelling, Power and the Mannerist Body*, in: *Art History* 24 (2001), S. 520–551; Horst Bredekamp, *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008; Ulrich Pfisterer, *Kampf der Malerschulen – Guido Renis Lotta dei Putti und die »Caravaggisten«*, in: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereichs 573 »Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit«* 4 (2008), S. 16–26.
- 24 *Des Teufels Netz. Satirisch-Didaktisches Gedicht aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts*, hg. v. K. A. Barack, Stuttgart 1863, S. 349 (V. 11008–11015). Für einen ähnlichen, vermutlich auf Konrad Witz gemünzten Text siehe Helmuth Th. Bossert, *Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32 (1909), S. 496–500.
- 25 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als »symbolische Form«* [1927], in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Berlin 1998, Bd. II, S. 718. Dazu die grundlegenden Bemerkungen von Christopher S. Wood in seiner englischen Übersetzung: siehe Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, hg. v. Christopher S. Wood, New York 1991, S. 7–24; David Summers, *The heritage of Agatharcus: on naturalism and theatre in European painting*, in: Thomas Frangenberg, Robert Williams (Hg.), *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Aldershot 2006, S. 9–35.
- 26 Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 33, zitiert nach Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 252.
- 27 Zur Kombination von Goldgrund und Standfläche siehe die klugen Bemerkungen von Iris Wenderholm, *Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds*, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Kat.-Ausst., Berlin 2005, S. 100–113. Siehe auch Claudia Blümle, *Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang in der frühneuzeitlichen Malerei*,

Grund und campo. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*

Endnoten

- in: Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters (Hg.), *Szenen des Vorhangs. Schnittflächen der Künste*, Rombach 2008, S. 45–66, insb. S. 46–48.
- 28 Herwarth Röttgen, Konrad Witz. Der Farbkünstler und der Zeichner, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44 (1987), S. 89–104, bes. S. 95–97; Claude Lapaire, Anne Rinuy, Le retable de la cathédrale de Genève. Précisions matérielles sur l'œuvre de Konrad Witz, in: ebd., S. 128–139.
- 29 Dazu (und zur Übermalung der Figur des Christus) schon Marianne Barrucand, *Le retable du miroir du salut dans l'œuvre de Konrad Witz*, Genf 1972, S. 116–127, insb. S. 123f. Zum Zerkratzen und Übermalen der Gesichter siehe jetzt *Konrad Witz*, Kat.-Ausst., Ostfildern 2011, S. 137 (Katharina Georgi). In einem früheren Stadium hatte Witz Christus und Petrus stärker einander zugewandt, siehe ebd., S. 145f. (Gabriele Dette).
- 30 Barrucand 1972 (wie Anm. 29), S. 123. Siehe auch Molly Teasdale Smith, Conrad Witz's Miraculous Draught of Fishes and the Council of Basel, in: *Art Bulletin* 52 (1972), S. 150–156, insb. S. 151.
- 31 Alois M. Haas, »... das Persönliche und Eigene verleugnen« – Mystische vernichtigkeit und verworfenheit sein selbst im Geist Meister Eckharts, in: Manfred Frank, Anselm Haverkamp (Hg.), *Individualität*, München 1988, S. 106–122, hier S. 109.
- 32 Dazu Susanne Köbele, *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*, Tübingen/Basel 1993, S. 171–191, hier S. 182.
- 33 Siehe Röttgen (wie Anm. 28). Stephan Kemperdick hält die Signatur für eigenhändig. Siehe Konrad Witz 2011 (wie Anm. 29), S. 39.
- 34 Siehe Konrad Witz 2011 (wie Anm. 29), S. 18 (Bodo Brinkmann).
- 35 Zur *Navicella* siehe Wilhelm Paeseler, Giottos *Navicella* und ihr spätantikes Vorbild, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 5 (1941), S. 49–162. Dem Wettstreit mit Rom, da nun der Genfer See als natürlicher Ort der wunderbaren Erscheinung Christi erschiene. Nur so ließe sich auch die einzigartige Landschaftsdarstellung erklären. Ohne dies hier nachweisen zu können, wäre eine solche Lesart durch die Krönung Herzog Amadeus' VII. zum Gegenpapst Felix V. durchaus nahegelegt. Dies würde dann auch die ikonographische Besonderheit der Darstellung erklären, auf die Teasdale Smith aufmerksam gemacht hat. Siehe Teasdale Smith 1972 (wie Anm. 30).
- 36 Eine klarsichtige Einführung findet sich in Peter Cornelius Claussen, Goldgrund, in: *Kritische Berichte* 35 (2007), S. 64–67, mit weiterer Literatur. Siehe zudem Mojmir S. Frinta, An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings, in: *Art Bulletin* 47 (1965), S. 261–265; ders., Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West, in: *Gesta* 20 (1981), S. 333–347.
- 37 Henk van Os, *Sieneese Altarpieces 1215–1460*, Groningen 1990, Bd. II, S. 111f.
- 38 Norberto Gramaccini, Nikolaus Manuel Deutsch – »ut pictura poesis«, in: Ellen J. Beer, Norberto Gramaccini, Charlotte Gutscher-Schmid, Rainer C. Schwinges (Hg.), *Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt*, Bern 1999, S. 523–529. Für eine Reflexion auf den Goldgrund siehe weiterhin eine auf 1512 datierte Madonna von Francesco Tatti in Nancy, siehe *Nancy. Musée des Beaux-Arts. Peintures italiennes et espagnoles XIVe–XIX siècle*, Nancy 2006, Kat. Nr. 176, S. 145.
- 39 Dazu siehe Johann Eckart von Borries, *Albert Dürer als Schmerzensmann*, Karlsruhe 1972, S. 9–24. Für die Lindenholz-Skulptur des Hiob siehe *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Kat.-Ausst., Nürnberg 2000, Kat. Nr. 239, S. 408f. (Andreas Curtius). Zur Ikonographie des Christus im Elend siehe Gert van Osten, Job and Christ, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16 (1953), S. 153–158.
- 40 Joseph Leo Korner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, S. 17–21. Siehe auch Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hg.), *Albrecht Dürer*, Kat.-Ausst., Ostfildern-Ruit 2003, Kat. Nr. 6, S. 128f. (Daniel Hess).
- 41 Grundlegend die Überlegungen von Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990, S. 64–82. Siehe auch Beate Fricke, Artificer ingreditur in artificium suum. Dürers Schmerzensmann in Karlsruhe und die Geschichte eines Arguments von Johannes von Damaskus, in: Martin Büchsel, Rebecca Müller (Hg.), *Intelktualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. »Kultbild« – Revision eines Begriffes*, Berlin 2010, S. 183–206, insb. S. 189.
- 42 Michel Pastoureaux, L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIVe siècle, in: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1985, S. 108–115. Siehe auch die Belege bei Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 11 Bde., Frankfurt a. M. 1883–1887, Bd. 2, S. 68 (»Campus in scutis gentilitiis«).
- 43 Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo*, London 1907, S. 61–77; Sergio Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Mailand 1948, S. 43ff.; Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo. Complete Edition with a Critical Catalogue*, London 1978, S. 26–28 u. S. 51, Kat. Nr. 10, S. 141f.; Edward J. Olszewski, Framing the Moral Lesson in Pollaiuolo's Hercules and Antaeus, in: Luba Freedman, Gerlinde Huber-Rebenich (Hg.), *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, S. 71–88; Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven/London 2005, S. 75–87.
- 44 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. *Colucii Salutati De Laboribus Herculis Eddidit B. L. Ullman*, 2 Bde., Zürich 1951, Bd. 1, S. 194 (III, 9) [»Allegorizator autem Maronis [...] scribit Ydram fuisse aquam plurium brachiorum, quorum, cum unum obstrueretur, infiniti rivuli succedebant.«].
- 45 Eine frühere Version dieses Arguments findet sich in Burioni 2011 (wie Anm. 20).
- 46 Zu Uccellos Schlachtendarstellung findet sich die beste Darstellung bei Dillian Gordon, *The National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings. Volume I*, New Haven/London 2003, S. 378–397. Ergänzend siehe Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello. Le battaglie*, Mailand 1997. Aktualisiert durch Pietro Roccasecca, La »Rotta di San Romano« e la »Rotta di Niccolò Piccino«. Paolo Uccello e i Bartolini – le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 11 (2005), S. 5–21.
- 47 Zur Datierung siehe Gordon 2003 (wie Anm. 46), S. 391. Nicht nur für die Datierung grundlegend Lionello G. Boccia, Le armature di Paolo Uccello, in: *L'arte* N. F. 3 (1970), S. 55–91.
- 48 Francesco Caglioti, Nouveautés sur la »Bataille de San Romano« de Paolo Uccello, in: *Revue du Louvre* 51 (2001), S. 37–54. Siehe aber auch die hellsichtigen Beobachtungen von Paul Joannides, Paolo Uccello's »Rout of San Romano«. A New Observation, in: *The Burlington Magazine* 131 (1989), S. 214–216.
- 49 Siehe die Inschrift in ihrer Familienkapelle in Santa Trinità »[...] EX EA STIRPE SALIMBENORUM QUAE AN[NO] CIRC[ITER] MCCL INTER MOTUS FACTIONUM CIVILIU M SENIS EIECTA/IN FIDEM ATQUE IN CIVITATEM FLORENTINORUM RECEP[T]A EST [...]«, zitiert nach Guido Tigler, La Capella Salimbeni a Santa Trinità, in: Marcello Bellini u. a., *Capelle del Rinascimento a Firenze*, Florenz 1998, S. 21, Anm. 1.
- 50 Caglioti 2001 (wie Anm. 48), S. 51.
- 51 Caglioti 2001 (wie Anm. 48), S. 51.
- 52 Den ansonsten sehr zuverlässigen Informationen von Dillian Gordon ist hier zu widersprechen. Gordon 2003 (wie Anm. 46), S. 378–388.
- 53 Ashok Roy, Dillian Gordon, Uccello's Battle of San Romano, in: *National Gallery Technical Bulletin* 22 (2001), S. 4–15, hier S. 8.
- 54 Dazu Caglioti 2001 (wie Anm. 48).
- 55 Archivio di Stato di Firenze, *Carte Stroziane I*, 4, f. 43v–44r, zitiert nach *Le Collezioni Medicee nel 1495. Deliberazioni degli ufficiali dei ribelli*, hg. v. Outi Merisalo, Florenz 1999, S. 56.

Endnoten

- 56 Dazu Enio Sindona, *Introduzione alla poetica di Paolo Uccello. Relazione tra prospettiva e pensiero teoretico*, in: *L'arte* 5 (1972), S. 7–100.
- 57 In einem anderen Kontext schon Georges Didi-Huberman: »[...] la lance faisant encore office de vecteur essentiel, investissant quelquefois toute l'étendue figurale—presque bord à bord—et jouant ainsi le rôle portant formel autant que sémantique pour tout le tableau.« Georges Didi-Huberman, Riccardo Garbetta, Manuela Morgaine, *Saint Georges et le Dragon. Versions d'une légende*, Paris 1994, S. 74.
- 58 Für die Lanze als Grundeinheit des Heeres und den Terminus für ›Schlachtfeld‹: vergleiche die folgende Passage aus einem Geschichtswerk über die Schlacht von San Romano. Die Vorstellung der Beherrschung und Besetzung eines Terrains (*campeggiare*) findet sich häufig in den historischen Quellen. »Mandò il Duca di nuovo a Lucca con 200 lance Lodovico Colonna: il perché a Micheletto non parve essere forte a campeggiare né a Calci, né altrove, avendo da ogni banda i nemici.« Commentari di Gino di Neri Capponi Dell'aquisto, ovvero Presa di Pisa seguita l'Anno 1406, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, hg. v. Ludovico Muratori, Mailand 1731, Bd. 18, Sp. 1175. Der Hinweis auf die Lanze als Grundeinheit des Heeres findet sich bereits bei Randolph Starn, Loren Patridge, *Representing War in the Renaissance. The Shield of Paolo Uccello*, in: *Representations* 5 (1984), S. 32–65, hier S. 52f., allerdings ohne die formale Bedeutung der Lanzen zu erkennen.
- 59 Zuzustimmen ist der Aussage von Dillian Gordon: »No single text seems to have been followed here.«, Gordon 2003 (wie Anm. 46), S. 388. Für den Hergang der Schlacht siehe Boccia 1970 (wie Anm. 47); Gordon Griffith, *The Political Significance of Uccello's Battle of San Romano*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 313–316; Starn, Patridge 1984 (wie Anm. 58); Petra Pertici, *Condottieri senesi e la »Rotta di San Romano« di Paolo Uccello*, in: *Archivio Storico Italiano* 157 (1999), S. 537–550; Julia Miller, Laurie Taylor-Mitchell, Donatello's »S. Rossore«, the Battle of San Romano and the Church of Ognissanti, in: *The Burlington Magazine* 148 (2006), S. 685–688. Einen engen Zusammenhang zwischen historischen Quellen und Schlachtenmalerei postuliert die ansonsten sehr nützliche Arbeit von Volker Gebhardt, *Some Problems in the Reconstruction of Uccello's »Rout of San Romano« Cycle*, in: *The Burlington Magazine* 133 (1991), S. 179–185; Volker Gebhardt, *Paolo Uccello. Die Schlacht von San Romano – ein Bilderzyklus zum Ruhme der Medici*, Frankfurt a. M. 1995.
- 60 Nämlich anlässlich der Überreichung des Feldherrenstabes an Niccolò da Tolentino am 25. Juni 1433, zu der der Kanzler der Republik eine Rede hielt. Siehe Paolo Viti (Hg.), *Leonardo Bruni. Opere letterarie e politiche*, Turin 1996, S. 815–823. Dazu Wendy J. Wegener, »That the practice of arms is most excellent declare the statues of valiant men«. The Luccan War and Florentine Political Ideology in Paintings by Uccello and Castagno, in: *Renaissance Studies* 7 (1993), S. 129–167.
- 61 Siehe Gordon 2003 (wie Anm. 46), S. 389.
- 62 Der Bericht wurde erstmals von Starn, Patridge 1984 (wie Anm. 58), S. 50ff., verwendet und ist bei Pertici 1999 (wie Anm. 59), S. 551–562, ediert.
- 63 Dazu schon Starn, Patridge 1984 (wie Anm. 58), S. 52.
- 64 Leonardo Bruni, *Brief an die Commune Montepulciano*, 2.06.1432, ASF, Signori, Missive, Prima Cancelleria, 33, f. 72v–73v, zitiert nach Starn, Patridge 1984 (wie Anm. 58), S. 62, Anm. 30.
- 65 Dafür und für das folgende siehe schon Wegener 1993 (wie Anm. 60), S. 144f. Das Denkmal in Lucca erwähnt Giovanni Cavalcanti, *Istorie Fiorentine scritte da Giovanni Cavalcanti*, hg. v. Isidoro del Lungo, Florenz 1838, Bd. I, S. 402f. Zum Hawkwood-Monument siehe zusammenfassend Elisabeth Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994, S. 39–51.
- 66 »Niccolo Piccinino condotto ne' terreni d'Arezzo, mostrava assai indegnazione contra a' Fiorentini, dicendo la sua ferma esser finita, e che gli pareva, che i suoi servigi fussero poco a grado alla nostra Signoria: e stimandosi in Firenze che'l dicesse per voler crescersi numero di lance, com'è usanza de' soldati: e così dicevano gli amici suoi per Firenze, che

ne aveva assai, e non de' minori. Per questo non s'uso diligenza del ricondurlo insino alla fine della sua riferma, alla fine della quale lui cone le sue genti se n'andò ne' terreni di Cortona, e di Perugia, e fra pochi di si chiari ogni persona, che esso era acconcio a' soldi del Duca di Milano: *E però fu dipinto a Firenze traditore*, e fra pochi di si congiunse co' nemici, e tornò fu si terreni di Arezzo, e prese Castelnuovo, e Pontevano, & alcune altre Castella.« [H. d. V.] Domenico di Leonardo Buoninsegni, *Storie della Città di Firenze Dall'anno 1410 al 1460. San Romano Scritte negli stessi tempi che accadono da Domenico di Lionardo Buoninsegni... all'illustrissimo Tommaso Guadagni*, in Florenz per Gio: Batista Landini MDCXXXVII, 1637, S. 25.

- 67 Schon Wegener 1993 (wie Anm. 60), S. 159.
- 68 Zur Schandmalerei siehe Wolfgang Brückner, *Das Bildnis in rechtlichen Zwangsmitteln. Zum Magierproblem der Schandgemälde*, in: *Festschrift für Harald Keller. Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, hg. v. Hans Martin Freiherrn von Erffa, Elisabeth Herget, Darmstadt 1963, S. 111–129; Gherardo Ortalli, »Pingatur in Palatio«. *La pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, Rom 1979; Heinrich Wischermann, Ein pommercheses »Schandgemälde« auf Papst Paul III. von 1546. Ein Beitrag zur Bildpolemik der Reformationszeit, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 21 (1979), S. 119–135; Samuel Y. Edgerton, *Icons of Justice*, in: *Past & Present* 89 (1980), S. 23–38; Max Seidel, »Castrum pingatur in palatio«. Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena, in: *Prospettiva* 28 (1982), S. 17–41; Giancarlo Andenna, *Pittura infamante e propaganda politica negli affreschi del Broletto*, in: *Civiltà bresciana* 8 (1999), S. 3–18; Matthias Lenz, *Konflikt, Ehre, Ordnung. Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350–1600) – mit einem illustrierten Katalog der Überlieferung*, Hannover 2004; Tiziana Barbavara di Gravelona, *Sepolcri in honorem, pitture ad infamiam e monete »a maggiore dispetto e vituperio«*. A proposito di immagini celebrative e infamanti nei comuni toscani del tardo medioevo, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* N. F. 19 (2005), S. 265–299.
- 69 Siehe dafür Boccia 1970 (wie Anm. 47).
- 70 Für diese Debatte umfassend Gary Ianziti, I »Commentarii«. Appunti per la storia di un genere storiografico quattrocentesco, in: *Archivio Storico Italiano* 150 (1992), S. 1029–1063; ders., Bruni on Writing History, in: *Renaissance Quarterly* 51 (1998), S. 367–391. Möglicherweise hatten Filarete und sein Auftraggeber Papst Eugen IV. diese historiographische Debatte bei der Gestaltung der Bronzetüren für Sankt Peter im Blick, siehe Ulrich Pfisterer, *Filaretos historia und commentarius: Über die Anfänge humanistischer Geschichtstheorie im Bild*, in: Valeska von Rosen, Klaus Krüger, Rudolf Preimesberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München 2003, S. 139–176.
- 71 Für die Begegnung mit Bruni siehe Eve Borsook, L'Hawkwood d'Uccello et la Vie de Fabius Maximus de Plutarque. Évolution d'un projet de cénotaphe, in: *Revue de l'art* 55 (1982), S. 44–51. Für die Manuskripte der Fabius-Maximus- und Perikles-Viten des Plutarch siehe jetzt Marianne Pade, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*, 2 Bde., Kopenhagen 2007, Bd. 2, S. 57–66. Für den Zusammenhang zwischen Hawkwood-Fresko und den Schlachtengemälden sowie zu den Rüstungen siehe Lorenza Melli, *Nuove indagini sui disegni di Paolo Uccello agli Uffizi. Disegno sottostante, tecnica, funzione*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42 (1998), S. 1–39, hier S. 12.
- 72 Ruth Morse, *Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy*, in: *The Modern Language Review* 75 (1980), S. 48–64; siehe auch Marco Praloran, Nicola Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in: Gino Belloni, Riccardo Drusi (Hg.), *Il Rinascimento Italiano e l'Europa. Volume Secondo. Umanesimo ed educazione*, Treviso 2007, S. 487–512, insb. S. 491ff.; Daniel Poirion, *L'Epanouissement d'un style. Le gothique littéraire à la fin du Moyen Age*, in: *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, Bd. VIII/I, Heidelberg 1988, S. 29–44.

Endnoten

- 73 Daniel Arasse, Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique. Valerano-Hector au château de Manta, in: Augusto Gentili (Hg.), *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 2 Bde., Rom 1989–1993, Bd. 1, S. 93–112; Robert Fajen, *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum Livre du Chevalier errant von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden 2003, S. 213–226.
- 74 Für die Manuskripte siehe Gloria Allaire, Un ignoto manoscritto di »Guerrin il Meschino« di Andrea da Barberino, in: *La Bibliofilia* 96 (1994), S. 233–241, insb. S. 233–238.
- 75 Hier ist die Camera di Lanzilotto in Alessandria von 1404 zu nennen, die von einem Parteigänger und Feldherrn der Visconti in Auftrag gegeben wurde, der auch in den Krieg zwischen Florenz und Lucca verwickelt war. Siehe Enrico Castelnovo (Hg.), *Le stanze di Artù. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del medioevo*, Mailand 1999, S. 20. Siehe auch die etwa 1430 ausgemalte Camera Pinta mit noch unidentifizierten Arthurszenen in der Rocca Alborno in Spoleto, siehe Giordana Benazzi, *Storie cortesi e cavalleresche nella »Camera Pinta« della Rocca Alborno* in Spoleto, in: *I lunedì della Galleria. Atti delle conferenze maggio–giugno/ottobre–novembre 1996*, Perugia 1997, S. 27–58. Für die malenden Ritter siehe weiterhin Michel Zink, Les toiles d'Agamator et les fresques de Lancelot, in: *Littérature* 38 (1980), S. 43–61; Haiko Wandhoff, Gemalte Erinnerung. Vergils Aeneis und die Troja-Bilddenkmäler in der deutschen Artusepik, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 28 (1996), S. 66–96; Tobias Bulang, Visualisierung als Strategie literarischer Problembearbeitung. Beobachtungen zu Nibelungenlied, Kudrun und Prosa-Lancelot, in: Horst Wenzel, C. Stephen Jaeger (Hg.), *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Texten*, Berlin 2006, S. 188–212.
- 76 Hans-Hugo Steinhoff (Hg.), *Lancelot und der Gral*, Bd. 2 (= Prosalancelot, Bd. 4), Frankfurt a. M. 2003, S. 46.
- 77 Vergil, *Aeneis*, I, 452–493. Diese Szene ist auf einem Cassone von Apollonio di Giovanni (Yale University Art Gallery, Inv. 1871.35) und im *Virgilio Riccardiano* (Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 492, f. 69v) dargestellt. Siehe Ernst H. Gombrich, Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop seen through the Eyes of a Humanist Poet, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), S. 16–34, hier S. 20.
- 78 »Milita vero omnis sic divisa fuit a Romolo ut ex civibus alii pedites alii equites militarent.« Viti 1996 (wie Anm. 60), S. 670–671. Siehe dazu auch ders., Bonus miles et fortis ac civium suorum amator. La figura del condottiero nell'opera di Leonardo Bruni, in: Mario del Treppo (Hg.), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, Neapel 2001, S. 75–91.
- 79 Luke Syson, Dillian Gordon, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, Kat.-Ausst., London 2001, S. 42–85.
- 80 Milliard Meiss, The Original Position of Uccello's John Hawkwood, in: *The Art Bulletin* 52 (1970), S. 231.
- 81 Wenn die Malerei tatsächlich Michele Giambono zuzuschreiben ist, so musste Uccello das Denkmal kennen, da er mit Giambono anlässlich der Mosaiken der Mascoli-Kapelle zusammengearbeitet hatte. Für das Monument in Verona siehe Tiziana Franco, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Padua 1998, S. 36f.
- 82 George Pudelko, The Early Works of Paolo Uccello, in: *The Art Bulletin* 16 (1934), S. 231–259, hier S. 257, Anm. 36.
- 83 Francesco Petrarca, *Seniles*, IV, 3, zitiert nach Francesco Petrarca, *Epistole*, hg. v. Ugo Dotti, Turin 1978, S. 690.
- 84 Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 169; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 164. Siehe jetzt auch Andrea de Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana*, Mailand 2006, S. 57–110.
- 85 Michelangelo Muraro, The Statues of the Venetian Arti and the Mosaics of the Mascoli Chapel, in: *The Art Bulletin* 43 (1961), S. 263–274, hier S. 267f. und S. 273.
- 86 Beispiele bei Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001.
- 87 Der steigende Schimmel referiert ziemlich präzise auf einem Aureus des Octavian (Rom, Kapitolinische Museen). Von dort könnten auch die erhobene Hand und der fliegende Schweif des Pferdes stammen. Siehe *The Imperial Roman Coinage*, hg. v. C. H. Sutherland, R.A.G. Carson, 11 Bde., London 1923–1933: Volume I. Revised Edition. From 31 B.C. to A.D. 69, London 1984, S. 50, Nr. 262. Zur Kenntnis dieser Münzen sei auf die Filarete zugeschriebenen Imperatorenmünzen verwiesen, siehe John Graham Pollard, *Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, 2 Bde., Washington 2007, Bd. 1, Kat. Nr. 228, S. 246–247. Allgemein zur Kenntnis antiker Münzbildnisse siehe Luisa Capoduro, Effigi di imperatori romani nel manoscritto Chig. J VII 259 della Biblioteca vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia, in: *Storia dell'arte* 79 (1993), S. 286–325; Annegrit Schmitt zur Wiederbelebung der Antike im Trecento: Annegrit Schmitt, Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die Ikonographie »Berühmter Männer«, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 18 (1974), S. 167–218.
- 88 Für einen ähnlich gelagerten Fall der Antikenrezeption mit Verweis auf Lorenzo Salimbenis Kreuzigung siehe Salvatore Settis, Von »auctoritas« zu »vetustas«. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), S. 157–179, hier S. 174; Bernhard Degenhard, Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. F. 11 (1960), S. 59–151.
- 89 Ulrich Pfisterer, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26 (1999), S. 61–97, hier S. 71.
- 90 Filippo Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Mailand 2003, Kat. Nr. 20, S. 180–183.
- 91 »Romani imperatoribus miris cum figuris cumque triumphis«, A. Segarizzi, Libellus de magnificis ornamentis Regie civitatis Padue Michaelis Savonarole, in: L.A. Muratori, *Reverum Italicarum Scriptores* XXIV/15, Città di Castello 1902, S. 49.
- 92 Daniele Benati, *Jacopo Avanzo nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, S. 23–42.
- 93 Maria Monica Donato, I signori, le immagini e la città. Per lo studio dell' »immagine monumentale« dei signori di Verona e di Padova, in: Andrea Castagnetti, Gian Maria Varanini (Hg.), *Il Veneto nel medioevo. Le signorie trecentesche*, Verona 1995, S. 379–454, insb. S. 429f.
- 94 Annegrit Schmitt, Der Einfluß des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen, in: August Buck (Hg.), *Höfischer Humanismus*, Weinheim 1989, S. 215–257, insb. S. 242. Zur politischen Bedeutung der Einnahme Jerusalems für die Scala siehe Donato 1995 (wie Anm. 93), S. 429f.
- 95 Datiert 1401–1404, siehe Miklós Boskovits (Hg.), *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, Kat.-Ausst., Prato 2005, S. 196–199 (Daniela Parenti).
- 96 Sabine Eiche, La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca, in: Maria Rosaria Valazzi (Hg.), *La corte di Pesaro. Storia di una residenza signorile*, Modena 1986, S. 13–56, insb. S. 20f.
- 97 Ein solches Lenzenspiel auf der Piazza di Santa Croce in Florenz zielt einen in die 1440er Jahre datierten Cassone von Apollonio di Giovanni in der Yale University Art Gallery (Inv. Nr. 1871.33), siehe Gombrich (wie Anm. 77), S. 21, und Paolo Peri, Il costume della festa, in: Anna Modigliani (Hg.), *Patrimonium in Festa. Cortei, tornei e feste alla fine del Medioevo (secoli XV–XVI)*, Orte 2000, S. 25–84, hier S. 28f.

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 98 Petrarca, *Seniles*, IV, 3, zitiert nach Petrarca 1978 (wie Anm. 83), S. 691.
- 99 Petrarca, *Seniles*, IV, 3, zitiert nach Petrarca 1978 (wie Anm. 83), S. 686.
- 100 Petrarca, *Seniles*, IV, 3, zitiert nach Petrarca 1978 (wie Anm. 83), S. 688 (Übersetzung M.B.).
- 101 Petrarca, *Seniles*, IV, 3, zitiert nach Petrarca 1978 (wie Anm. 83), S. 686 (Übersetzung M.B.).
- 102 Hans Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: ders., Dieter Blume (Hg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 23–65, hier S. 56. Mit Verweis auf Jean-Philippe Antoine, Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie. 1250–1400, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes* 100 (1988), S. 541–615.
- 103 Christoph Kann, Der Ort der Argumente. Eigentliche und uneigentliche Verwendung des mittelalterlichen ›locus‹-Begriffs, in: Jan A. Aertsen, Andreas Speer (Hg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Berlin/New York 1998, S. 402–418. Versuche zu Topos und Grund finden sich bei Nino Eugenia Serebrennikov, Elsheimer's Ground, in: Andreas Thielemann, Stefan Gronert (Hg.), *Adam Elsheimer in Rom. Werk – Kontext – Wirkung. Akten des Internationalen Studententags der Biblioteca Hertziana Rom. 26–27. Februar 2004*, München 2008, S. 111–124; Wolfram Pichler, Ralph Ubl (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009.
- 104 Augusto Marinoni, *L'essere del nulla*, Florenz 1970; Frank Fehrenbach, Der oszillierende Blick. »Sfumato« und die Optik des späten Leonardo, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65 (2002), S. 522–544; Gottfried Boehm, Der Topos des Anfangs. Geometrie und Rhetorik in der Malerei der Renaissance, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, S. 48–59; Fabio Frosini, Leonardo da Vinci e il »Nulla«. Stratificazioni semantiche e complessità concettuale, in: Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore (Hg.), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento. Atti del convegno internazionale. Mantova: 18–20 ottobre 2001*, Florenz 2003, S. 209–232.
- 9 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?), Paris, Musée du Louvre, Abb. aus: Dillian Gordon, *Fifteenth-Century Italian Paintings*, Mus.-Kat. National Gallery, London 2003, S. 384, Fig. 11.
- 10 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano (Detail von 7), 1438–1440(?), London, National Gallery, Abb. aus: Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Mailand 1997, S. 34.
- 11 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano (Detail von 7), 1438–1440(?), London, National Gallery, Abb. aus: Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Mailand 1997, S. 43.
- 12 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano (Detail von 8), 1438–1440(?), Florenz, Uffizien, Abb. aus: Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello. Le Battaglie*, Mailand 1997, S. 86.
- 13 Paolo Uccello, John Hawkwood, 1436, Florenz, Santa Maria del Fiore, Abb. aus: Antonio Paolucci (Hg.), *Die Kirchen von Florenz*, München 2003, S. 68.
- 14 Pisanello und Werkstatt, Sala del Pisanello, süd-östliche Wand, 1439–1442, Mantua, Palazzo Ducale, Abb. aus: Luke Syson, Dillian Gordon, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, London 2001, S. 46.
- 15 Paolo Veneziano, Heiliger Georg, Tafel aus dem Polyptychon der Kreuzreliquie, 1340–1350, Bologna, San Giacomo Maggiore, Abb. aus: Filippo Pedrocchi, *Paolo Veneziano*, Mailand 2003, S. 103.
- 16 Gherardo di Jacopo genannt Starnina, Schlacht, 1400–1405, Altenburg, Lindenbaumuseum, Abb. aus: Miklós Boskovits (Hg.), *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, Ausst. Kat. Uffizien Florenz, Prato 2005, S. 197.

Abbildungsnachweis

- 1 Konrad Witz, Der wundersame Fischzug, 1444, Genf, Musées d'Art et d'Histoire, Abb. aus: *Konrad Witz*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2011, S. 129.
- 2 Maestro dell'Osservanza, Auferstehung Christi, Predellentafel, 1460, Detroit, Detroit Institute of Arts, Abb. aus: Henk van Os, *Sieneese Altarpieces 1215–1460*, Groningen 1990, Bd. II, S. 111, Abb. 107.
- 3 Nikolas Manuel Deutsch, Heiliger Lukas malt die Madonna, 1515, Bern, Kunstmuseum, Abb. aus: Hans Christoph von Tavel, *Kunstmuseum Bern*, Disentis 1994, S. 25.
- 4 Albrecht Dürer, Schmerzensmann, 1493/94, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Abb. aus: Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hg.), *Albrecht Dürer*, Ausst.-Kat. Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003, Kat. Nr. 6, S. 129.
- 5 Albrecht Dürer, Schmerzensmann (Rückseite), 1493/94, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Abb. aus: Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hg.), *Albrecht Dürer*, Ausst.-Kat. Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003, Kat. Nr. 6, S. 128.
- 6 Antonio del Pollaiuolo, Herkules und Hydra, 1470–80(?), Florenz, Uffizien, Abb. aus: Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven/London 2005, S. 76, Fig. 56.
- 7 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?), London, National Gallery, Abb. aus: Dillian Gordon, *Fifteenth-Century Italian Paintings*, Mus.-Kat. National Gallery, London 2003, S. 384, Fig. 10.
- 8 Paolo Uccello, Die Schlacht von San Romano, 1438–1440(?), Florenz, Uffizien, Abb. aus: Dillian Gordon, *Fifteenth-Century Italian Paintings*, Mus.-Kat. National Gallery, London 2003, S. 385, Fig. 12.

Autorinnen und Autoren

Hans Adler, Professor für Neuere Deutsche Literatur an der University of Wisconsin

Gottfried Boehm, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Basel und Direktor von eikones NFS Bildkritik

Claudia Blümle, Professorin für Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Kunstakademie Münster/Hochschule für Bildende Künste

Matteo Burioni, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München

Hans M. de Wolf, Professor für Kunstgeschichte an der Vrije Universiteit Brüssel

Sebastian Egenhofer, Professor für Neueste Kunstgeschichte – Kunst der Gegenwart an der Universität Wien

Günter Figal, Professor für Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Rodolphe Gasché, Professor für Vergleichende Literaturwissenschaften an der University at Buffalo

Lothar Ledderose, Professor für Ostasiatische Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Thomas Leinkauf, Professor für Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Wolfram Pichler, Assistenz-Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien

Arno Schubbach, FAG-Assistenzprofessor »Theorie der Bilder«, eikones NFS Bildkritik, Universität Basel

Ralf Simon, Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Basel

Nicola Suthor, Privatdozentin für Kunstgeschichte an der Universität Bern und Visiting Member am Institute for Advanced Studies, Princeton

Luc Tuymans, belgischer Maler

Juliane Vogel, Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz