

AUFPRALL, SCHOCK, GESCHICHTE

PAOLO UCCELLOS »SCHLACHT VON SAN ROMANO«

Hannah Baader

Am 30. Juli 1495, das heißt ungefähr ein halbes Jahr nach der Vertreibung der Medici aus Florenz, wandte sich ein gewisser Damiano Bartolini an die zur Verwaltung des beschlagnahmten Eigentums der Familie der Medici eingesetzten Amtsträger und machte seinen Anspruch auf anderthalb Bilder Paolo Uccellos geltend. Der Kläger gab an, dass die Gemälde des Künstlers, welche die *sindaci* als ehemaligen Besitz der Medici zu verwalten hatten, ihm gehörten, da diese unrechtmäßig in den Besitz des Lorenzo de' Medici gelangt seien. Dieser habe sie gewaltsam an sich genommen. Bartolini wurde abgewiesen, nach Hinzuziehung weiterer Zeugen aber am darauffolgenden Tag angehört. Er erklärte, dass die Bilder aus dem gemeinsamen Erbe seines Vaters stammten, aus dem sie zu gleichen Teilen an ihn und seinen Bruder Andrea übergegangen seien. Nach dem Tode des Vaters habe der Bruder seinen Anteil dem Lorenzo de' Medici übergeben und ihn, Damiano, mehrfach ersucht, Lorenzo auch die andere Hälfte der Malereien zu überlassen. Als Damiano das verweigerte, habe Lorenzo de' Medici die Kunstwerke an sich gebracht, indem er einige seiner Getreuen geschickt habe, welche die Werke mit sich genommen hätten.

In ihrer am folgenden Tag ergangenen Entscheidung bestätigten die Florentiner *sindaci* die Ansprüche des Klägers und erklärten Damiano Bartolini zum rechtmäßigen Eigentümer der fraglichen anderthalb Bilder Uccellos. Ohne auf die Schwierigkeiten einer Teilung von einzelnen Gemälden einzugehen, führen sie aus, dass ihm entweder die anderthalb Bilder selbst oder ein Äquivalent zustünden. Zugleich wird Damiano Bartolini von den *sindaci* das Recht eingeräumt, die andere Hälfte der drei Gemälde, das heißt jene anderthalb Bilder, die ursprünglich seinem Bruder Andrea gehörten, käuflich zu erwerben.



25 Paolo Uccello: *Die Schlacht von San Romano* (Niccolò da Tolentino), um 1435–1441, Tempera auf Holz, 181 × 320 cm, London, National Gallery

Das Dokument, das zuerst 1999 publiziert, aber erst durch Francesco Caglioti in seiner Bedeutung erkannt wurde, hat die Quellenlage und damit unsere Kenntnis der Entstehungsgeschichte von Paolo Uccellos monumentalen Bilderzyklus der *Schlacht von San Romano* grundlegend verändert (Abb. 25–27).¹ Denn bis zu diesem Moment galten der kunsthistorischen Forschung entweder Lorenzo de' Medici oder sein Großvater Cosimo als Auftraggeber dieser wichtigen Gemälde Uccellos.² Die Annahme, es habe sich um einen Auftrag der Medici gehandelt, schien naheliegend, weil die Bilder im Inventar des Palastes der Medici in der Via Larga von 1492 erwähnt sind. Zu diesem Zeitpunkt hingen sie in der sogenannten Camera Grande Terrena des Palazzo, die in dem Inventar auch als »chamera di Lorenzo« (also sein Schlafzimmer) bezeichnet wird. Dort bildeten sie mit drei weiteren Gemälden – von denen mindestens zwei ebenfalls Kampfszenen zeigten – einen vermutlich in Kopfhöhe angebrachten friesartigen Wandschmuck.³ Das Inventar beziffert den Wert der sechs Bilder mit der für Malereien hohen Summe von 300 Florin. Neben den drei Leinwänden Uccellos umfasste der Fries auch ein Gemälde mit der Darstellung eines Tierkampfes zwischen Drachen und Löwen, eine Jagdszene sowie ein Gemälde mit dem Urteil des Paris, das heißt jenes Wettstreites um weibliche Schönheit, der zum Auslöser des Trojanischen Krieges werden sollte. In den Wandschränken unterhalb des Frieses wurden laut Inventar auch Dolche und Schwerter aufbewahrt; Teile jener großen Waffensammlung, die Lorenzos Großvater Cosimo angelegt hatte, so dass metallene Realien und gemalte Imaginationen von Krieg und Schlacht aufeinander verwiesen.



26 Paolo Uccello: *Die Schlacht von San Romano (Der Lanzenkampf)*, um 1435–1441, Tempera auf Holz, 181 × 322 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

Der Fund der Notariatsdokumente wirft ein neues Licht auf die Praktiken des Lorenzo de' Medici als Sammler, dessen Methoden, wenn die Angaben Bartolinis stimmen, mehr als zweifelhaft waren, zugleich aber von seinem ausgeprägten Kunstverstand zeugen.⁴ Fragwürdig bleiben sie selbst dann, wenn Lorenzo die Bilder als den ihm gerechterweise zustehenden Lohn für seine Vermittlung zwischen den offenbar erbittert um ihr Erbe streitenden Brüdern Bartolini angesehen haben sollte, was auf Grund einer Reihe von Indizien nicht auszuschließen ist. Der Dokumentenfund über die Besitzstreitigkeiten bringt einen neuen Auftraggeber ins Spiel: Als solcher kann, wie Francesco Caglioti gezeigt hat, sinnvoller Weise nur der 1479 verstorbene Lionardo Bartolini gelten, der Vater des Klägers. Die Entstehung der Bilder selbst muss daher nicht länger mit dem Bau des Palazzo Medici in Verbindung gebracht werden. Sie dürfte wohl entgegen älterer Datierungen früher als bisher angenommen zwischen 1435 und 1441 liegen.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass es sich bei den drei strittigen Bildern Uccellos auch um jene »storia dipinta di 72 braccia in tre pezzi« handelt, die nach dem Tod des Lionardo Bartolini aus dem Stadtpalast der Familie auf deren Landsitz verbracht wurde, wie dies eine weitere durch Caglioti aufgefundene Quelle angibt.⁵ Der Umstand, dass die drei Gemälde Uccellos zunächst in einem privaten Stadtpalast des weniger prominenten und einem breiteren Publikum unbekanntem Bartolini hingen, verändert die Sicht auf die konkreten Entstehungsbedingungen der Gemälde genauso wie auf das Florentiner Mäzenatentum des Quattrocento und die möglichen Auftraggeber für großformatige Historienbilder. Es ist bezeichnend für die auf prominente Werke und prominente Auftraggeber konzentrierte



27 Paolo Uccello: *Die Schlacht von San Romano (Michele Attendolo da Cotignola)*, um 1435–1441, Tempera auf Holz, 180 × 316 cm, Paris, Musée du Louvre

Interessenlage der Kunstgeschichtsschreibung, dass dieser Umstand auch in die neueren Publikationen zu Paolo Uccello oder dem Mäzenatentum der Medici nur zögernd, wenn überhaupt, Eingang fand.

Genauso erhellend wie diese lange in Vergessenheit geratene Entstehungsgeschichte – die Giorgio Vasari in einzelnen Aspekten noch gekannt zu haben scheint – ist die in dem von Caglioti aufgefundenen Dokument verwendete Terminologie. Denn in diesem ist in Bezug auf die drei Schlachtengemälde die Rede von »una storia in tre pezzi« (»einer Geschichte in drei Teilen«). Dem hier erkennbaren Gedanken einer Zusammengehörigkeit der Bilder scheint auch die Entscheidung der Florentiner *sindaci* zu entsprechen, die diese zwar als »tres storiæ« bezeichnen, zugleich aber eine Einheit des Bilderzyklus unterstellen, wenn sie sich in ihrer Urteilsfindung ganz offensichtlich um die Möglichkeit der Zusammenführung der Bilder bei einem einzigen Eigentümer bemühen, indem sie Damiano Bartolini explizit das Recht auf den Kauf des verbleibenden Teiles an anderthalb Bildern einräumen. Anders als dies etwa Albertis Verwendung des Begriffes der »istoria« nahelegen könnte, werden »storia« und Einzelbild hier nicht synonym verwendet; die Bilderzählung erstreckt sich demnach über mehrere Bilder.⁶ Auch sonst scheinen Uccellos Schlachtengemälde, wie gezeigt werden soll, einen gemalten Parallelentwurf zu Albertis nahezu zeitgleichem Konzept der *historia* darzustellen, der sich in wesentlichen Punkten von dessen Bildbegriff unterscheidet und insofern eine der möglichen historischen Alternativen zu diesem darstellt.

LONDON, FLORENZ, PARIS: DREI BILDER

Der Zeitpunkt des Besitzübergangs von den Bartolini an die Medici muss in der Mitte der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts liegen.⁷ Es ist sehr wahrscheinlich – aber nicht sicher –, dass die Bilder aus diesem Anlass in jene Form gebracht wurden, die sie heute aufweisen. Denn die drei in Tempera auf Holz gemalten Bilder wurden noch im Quattrocento in nahezu identischer Weise an den oberen Ecken ergänzt und vermutlich während des gleichen Eingriffs zugleich am oberen Bildrand beschnitten.⁸ Die Form der Ergänzungen spricht dafür, dass die Gemälde in ihrem ersten Bestimmungsort, dem Florentiner Stadtpalast des Lionardo Bartolini, in von Lünetten überfangene Wandfelder eingepasst waren, die späteren Einfügungen also auf die Aussparungen für kleine Wandkonsolen zurückgehen.⁹ Der obere Abschluss der Gemälde wäre dann als leicht bogenförmig zu rekonstruieren. Bei den für die Gemälde so charakteristischen Bäumen mit den großen Orangenfrüchten am oberen linken und rechten Bildrand handelt es sich dagegen um Teile der späteren Ergänzungen, die vermutlich auf das Arrangement der Bilder in der Camera di Lorenzo zurückgehen. Die drei Gemälde verblieben bis zum 18. Jahrhundert in medicischem Besitz, um dann zwischen drei großen europäischen Sammlungen aufgeteilt zu werden. Ihre schon in der Frühzeit komplizierte materielle Geschichte wäre um Ausführungen zu den unterschiedlichen Restaurierungstechniken der verantwortlichen Museen, aus denen sich die weit voneinander abweichenden Erhaltungszustände zumindest teilweise erklären, zu ergänzen.

Heute sind die in Tempera auf Holz gemalten Bilder Paolo Uccellos auf Museen in London, Florenz und Paris verteilt. Schon als Einzelstücke sprengen sie mit ihrer Größe von je 1,80 Metern Höhe und 3,20 Metern Breite die vertrauten Maße der Tafelmalerei. Zusammen zeigen sie auf einer Länge von nahezu zehn Metern die Schlacht von San Romano. Auf dem Gemälde der Londoner National Gallery, das wahrscheinlich den Anfang des Zyklus bildete, sieht man den *condottiere* Niccolò da Tolentino auf weißem Pferd im Sturm an der Spitze einer Gruppe von lanzenbewehrten Reitern nach vorn sprengen, in Richtung auf eine Gruppe von kämpfenden Reitern. In der Rechten hält der Heerführer befehlend den Kommandostab, über ihm flattert seine von einem verschlungenen Knoten, seinem heraldischen Zeichen, gezierte Fahne. In seinem Rücken hebt sich sein kurzer roter Mantel leicht vom Körper ab, um so – wie das Steigen seines Pferdes – die Härte seiner Bewegung zu evozieren. Die mit ihm von links hereindringenden gerüsteten Soldaten bilden einen dichten Wald von Lanzen, zwischen denen Trompeter in ihre Fanfaren stoßen, auf denen sie zum Angriff blasen.

Auf seinem Kopf trägt der *condottiere* einen großen, schon fast phantastisch anmutenden Hut aus rotem Damast, der eher einer Paradeuniform als einer im Feld eingesetzten Bekleidung zugehörig sein dürfte. Dem Feldherrn zur Seite reitet unbewaffnet sein Knappe, in seiner Hand den altmodischen Streithelm Niccolò da Tolentinos haltend. Zu ihren Füßen liegen zerborstene Lanzen, die sich zu einem perspektivischen Raster formie-

ren, dazwischen sieht man verlorene Schilde, Helme und einzelne Rüstungsteile. Die zerbrochenen und aufgegebenen Waffen müssen das Werk jener Gruppe von Reitern sein, die rechts mit herabgezogenen Visieren im Kampf stehen. Deren Schwerter, metallische Rüstungen und elegante Helmbüsche zeichnen sich in einem eigenartigen Kontrast vor der blühenden Rosenhecke ab, die wiederum den Blick auf eine zwar kahle, aber dennoch kultivierte Landschaft frei gibt. Ein in extremer Verkürzung wiedergegebener Gefallener zu Füßen der vorrückenden Reiterschar, über den die Pferde gleich hinüberziehen werden, zeugt davon, dass als möglicher Endpunkt einer militärischen Begegnung immer der gewaltsame Tod droht.

Auf der mittleren, heute in den Florentiner Uffizien befindlichen Bildtafel, die auf Grund ihres Erhaltungszustandes und der unterschiedlichen Restaurierungsgeschichte in ihrer Farbigeit stark vom Londoner Bild abweicht, zeigt sich das Kampfgeschehen weiter verdichtet. Wieder gibt es eine von links hereinbrechende Gruppe mit Fanfarenträgern, so wie sich auch am Boden das schon bekannte Raster aus roten und weißen zerbrochenen Lanzen, verlorenen Kampfschilden und gefallenem Kämpfern wiederholt. Sie werden um zwei gestürzte Rosse ergänzt, die in einem eigentümlich bläulich-grauem Farbton wiedergegeben sind. Das eine der beiden hat seinen Reiter unter seinem massigen Körper begraben. Wieder ist rechts im Bild eine Gruppe gerüsteter Krieger platziert, die wie die Kämpfer zur Linken durch die dichte Folge erhobener Lanzen akzentuiert werden. Zwischen ihnen wird, wie schon auf dem Londoner Gemälde, der Blick in eine Landschaft freigegeben, durch die – perspektivisch übergroß – weitere Soldaten ziehen, die einen Hügel erklimmen, während ein Hund Jagd auf Hasen macht. Beherrscht wird das Florentiner Bild aber von jenem fast über seine ganze Breite sich erstreckenden gewaltigen Lanzenstoß, durch den einer der von links hereinbrechenden Reiter seinen schwer gepanzerten Gegner vom Pferd stößt. Er erzeugt einen Aufprall, dessen Macht sich auf den Betrachter überträgt. Als visuellen Aufprall und ästhetisch gewendeten Schock lassen sich auch die Bildstrategien Paolo Uccellos beschreiben.

Folgt man den durch die zertrümmerten Lanzen indizierten perspektivischen Linien, so findet man, dass Uccello hier – wie auf vielen seiner Bilder – mit einem komplexen und widersprüchlichen perspektivischen System arbeitet.¹⁰ Diese bifokale Perspektive, bei der das Raster des Bodens von der Ansichtigkeit der Figuren abweicht, wirkt einer bruchlosen Vereinheitlichung des Bildgeschehens entgegen. Sie rechnet vielmehr mit einem Betrachter, der sich vor den großen Bildern als Körper bewegt, während seine Augen das Bildfeld absuchen, und führt immer wieder zu einer Spaltung seines Blicks. Diese Spaltung scheint der Komplexität des Geschehens geschuldet, welches sich aus den vielfältigen Verschränkungen von Körpern im Raum ergibt.

Der die beiden Gemälde strukturierende Ausblick in eine kultivierte Landschaft ist auf dem dritten Teil des Zyklus, der heute im Pariser Louvre aufbewahrt wird, nicht gegeben. Die in dichter Folge gehobenen Lanzen der Ritter rhythmisieren hier die gesamte horizontale Ausdehnung des Bildfeldes, ohne dass sich in den Zwischenräumen die Sicht auf

Landschaft oder Natur eröffnen würde. Wo er aufscheint, ist der Bildhintergrund von nächtlichem Dunkel, so dass es sich dabei auch um eine Bestimmung der Tageszeit des Geschehens handeln könnte.¹¹ Zwar zentrieren sich die Reiter mit ihren überaus kunstvollen Federbüschen wiederum in zwei Gruppen im linken und rechten Bildfeld, die Bewegung der Pferde und der gepanzerten Reiter geht jetzt aber anders als auf den Bildern in London und Florenz entgegen der Leserichtung, das heißt von rechts nach links. Versteht man die drei Bilder als Elemente eines Zyklus, so wäre ihre Gesamtbewegung als eine in Richtung auf die Mitteltafel hin zu deuten. Entsprechend weht die schwarz-weiß-rote Fahne, die das Zentrum des Bildes markiert, nach rechts; auf ihr ist mit dem Einhorn das heraldische Zeichen des Michele Attendolo da Cotignola zu erkennen. Der Feldherr hat seinen Rappen nach links gewandt, dieser bäumt sich im Lauf bei gleichzeitigem Vorwärtsstürmen auf; den Kopf mit dem wiehernd geöffneten Maul wirft das Tier dabei zurück. Der Feldherr folgt dieser doppelten Bewegung, denn auch er hat seinen Kopf im Vorwärtspreschen zurück gewandt. Es ist dies ein für einen Heerführer erstaunlich melancholisch erscheinender Blick auf das, was hinter ihm liegt, den modernen Betrachter darin fast schon an Benjamins *Engel der Geschichte* gemahnend. Der Reiter, dessen starke Bewegung sich mit der seines voranpreschenden Pferdes verbindet, scheint an einer Schwelle zwischen Vergangenheit und Zukunft zu stehen und so zwei Zeiten zu verstricken.

HISTORISCHES FAKTUM UND ÄSTHETISCHER ÜBERSCHUSS

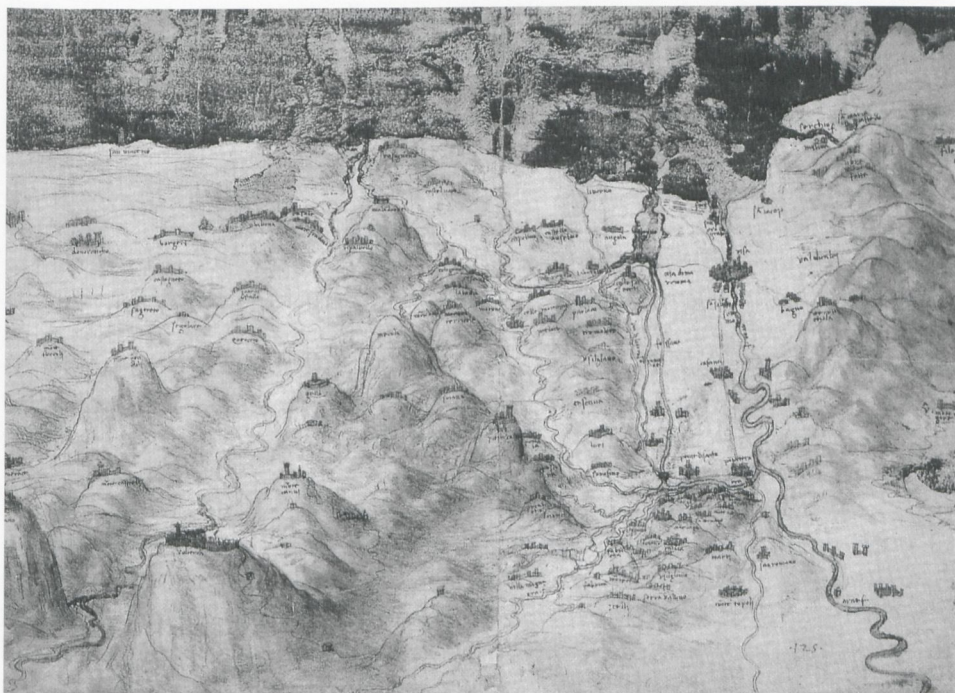
Der Krieg – für manche der Vater aller Dinge – lebt nicht zuletzt von seiner ästhetischen Dimension.¹² Man hat in ihm ein faszinierendes Schauspiel der Opferung und Agonie gesehen; ob man in der bewaffneten Gewalt mit Paul Virilio auch das vorwissenschaftliche Modell des »Deliriums einer Gemeinsamkeit«, gestiftet in der antagonistischen Einheit des Todeswunsches, verstehen möchte, mag dahingestellt sein, die These aber bleibt erhellend.¹³ Entscheidend ist in unserem Zusammenhang, am Krieg den Moment eines ästhetischen Überschusses zu erkennen, der auch in Uccellos Schlachtenbildern zur Geltung kommt. Dieser ästhetische Überschuss ist im realen Kriegsgeschehen darauf gerichtet, weniger nur den Körper als vielmehr auch die Sinne der Beteiligten gefangen zu nehmen. Es gilt, den Kämpfenden vor dem Tod in Todesschrecken zu versetzen, die eigene Todesverachtung zu demonstrieren. Daher gibt es, so erneut Virilio, »keinen Krieg ohne Selbstdarstellung und keine noch so entwickelte Waffe ohne psychologische Mystifikation.«¹⁴ Nicht nur der Umstand des gegenseitigen Tötens, sondern eben auch die potentiellen Tötungsinstrumente, die Waffen, müssen dabei in den Blick rücken, denn diese sind nicht nur Werkzeuge der Zerstörung, sondern immer auch solche der Wahrnehmung.¹⁵

Gerade im Hinblick auf die Techniken der Kriegsführung im Italien des 15. Jahrhunderts ist die Frage nach dem ästhetischen Überschuss des Krieges in spezifischer Weise zu

stellen. Aufgrund der vielen Söldnerheere kam es seit Anfang des Jahrhunderts immer wieder zu militärischen Schlagabtauschen, die weniger auf die körperliche als auf die ökonomische Vernichtung des Gegners zielten.¹⁶ Kriege und Schlachten hatten oftmals den Charakter von Scheingefechten, bei denen die Frage der Beute von Pferden und der Erpressung von Lösegeldern im Vordergrund stand. Auch bei der Schlacht von San Romano war die Zahl der Toten gering, die der erbeuteten Pferde hoch. Neu war dagegen die Rolle der Infanterie, deren vermehrter Einsatz in den Jahren vor und nach 1500 die europäische Militärtechnik revolutionierte. Infanteristen sind auch in Uccellos Bildhintergründen zu erkennen.

Der Überschuss einer Ästhetik des Krieges zeigt sich in den drei Gemälden Uccellos etwa in dem phantastischen Federschmuck der Helme, den bunten Fahnen und Standarten oder im metallischen Glanz der polierten Rüstungen. Diese Rüstungen sind gleichsam hochkomplexe zweite menschliche Körper aus Erz, deren Reiz auch jenseits ihres militärischen Nutzwertes liegt. In einzelnen Figuren Uccellos scheinen sie mit ihren schematischen Bewegungen als handelnde leere Hüllen ohne menschliche Körper, ähnlich wie auch in Texten des 15. Jahrhunderts gerüstete Ritter als mechanische Automaten beschrieben werden. Überschuss und Schrecken des Krieges liegen zugleich im Schall der Trompeten, durch die zu Rückzug oder Angriff geblasen wird, deren Lärm die Sinne gefangen nimmt. Sie machen den Krieg zusammen mit dem Klirren der Waffen zu einem akustischen Spektakel des Schreckens. Uccello nimmt für seine Malerei diese synästhetischen Momente des Krieges auf, wenn er etwa die Fanfarenträger in ihre Instrumente blasen lässt und so den Schlachtenlärm evoziert oder einzelne Krieger den Mund zum Schrei geöffnet haben. Uccellos Schlachtengemälde haben an den ästhetischen Strategien des Krieges daher im doppeltem Sinne teil: Sie repräsentieren den ästhetischen, die Sinne verwirrenden Überschuss und tragen auf einer zweiten Ebene durch die Art der Repräsentation in ihrer Vermischung von Schönem und Schrecklichem nochmals zu seiner Erzeugung bei, indem sie die Imaginationen des Krieges als ästhetische freisetzen.

Der Versuch, die historischen Ereignisse der Schlacht von San Romano zu rekonstruieren, um damit zumindest ansatzweise den ästhetischen Überschuss der Bilder Uccellos in ihrem Abstand vom historischen Faktum der Schlacht beziffern zu können, ist nicht einfach. Der Wahrheit der Geschichte, auf die sich die Geschichtsschreibung in der Regel verpflichtet sieht, ist durch die Lektüre derjenigen historischen Quellen, die von der Schlacht berichten, nur bedingt und allenfalls in einer Synopse der unterschiedlichen Texte beizukommen, die zum Teil divergierenden Einschätzungen des Ereignisses Ausdruck verleihen.¹⁷ Unklar war den Zeitgenossen sogar der Ausgang der Begegnung. Obwohl die Florentiner die Schlacht als deutlichen Sieg feierten, ließen auch die vermeintlich besiegten Sienesen Dankgottesdienste für den erfolgreichen Ausgang abhalten; ein Umstand, der Leonardo Bruni wiederum zu zornigen Äußerungen veranlasste. Dennoch scheinen die Florentiner am Ende des Kampftages, bei dem es zu erbitterten Gefechten, aber nur zu wenigen Toten kam, eine gewisse Überlegenheit gezeigt zu haben. Diese Überlegenheit



28 Leonardo da Vinci: Karte der westlichen Toskana, vermutlich um 1502–1503, 27,5 × 40,1 cm, Windsor Castle, Royal Library

fand ihren Ausdruck nicht zuletzt auch in der Zahl der Gefangennahmen und der Beute von über sechshundert Pferden.

Der Ort der Austragung der Schlacht, die am Sonntag des 1. Juli 1432 stattfand, waren einige Hügel des westlichen Arno-Tals. Der Name San Romano findet sich auch auf einer der von Leonardo zu militärischen Zwecken angefertigten Karten – nämlich der der westlichen Toskana – eingetragen und bezeichnet einen dort stehenden Turm (Abb. 28). Die Schlacht fällt in die undurchsichtige politische Situation im Italien des 15. Jahrhunderts, das zum Schauplatz der kriegerischen Auseinandersetzungen unter Nachbarn geworden war. Die Begegnung war Teil des von Florenz leichtfertig und auf Grund von Fehleinschätzungen und Profitstreben gegen Lucca unternommenen Krieges, der selbst wiederum nur als eines der Elemente des lange andauernden Konfliktes zwischen Mailand und Florenz zu verstehen ist. Im Frühjahr 1432 hatten sich die Sienesen – nach Aufforderung durch den Mailänder Herzog, der ihnen mit dem Conte Bernardino della Carda vermutlich auch einen Heerführer schickte – überraschend auf die Seite von Lucca gestellt. In dieser Situation entschloss sich der Florentiner *condottiere* Niccolò da Tolentino, der erst wenige Wochen zuvor zum *capitano generale* der Stadt ernannt worden war, zu einer riskanten offenen Schlacht gegen die Sieneser Truppen. In Lucca traf unterdessen der deut-

sche König Sigismund ein, der auf dem Weg nach Rom war und die Lucchesen unterstützte.

Folgt man dem vielleicht besten Berichtersteller des Schlachtgeschehens, Luca di Maso degli Albizzi, der als Abgesandter der Florentiner unmittelbar an der Schlacht und ihrer Vorbereitung beteiligt war, so ergibt sich, dass Niccolò da Tolentino nach kleineren Auseinandersetzungen um die Festung Linari mit etwa 2.000 Reitern und 1.500 Infanteristen den offenen Konflikt suchte; ein Umstand, der auch unter Florentinern wegen des hohen Risikos auf heftige Kritik stieß.¹⁸ Dies vielleicht auch deswegen, weil der *condottiere* entgegen jeder Regel der Militärkunst das Terrain nicht kannte, wie Luca degli Albizzi kritiklos ausführt. Die Schlacht, die nach einigen Quellen acht, dem genannten Zeugnis des Albizzi zufolge aber zwanzig Stunden dauerte, schien nach langem Kampf um die Mittagszeit für die Florentiner verloren; vor allem, weil Niccolò da Tolentino in einem riskanten Manöver mit einer Gruppe von nur zwanzig Reitern seiner Vorhut zur Seite sprang, die bereits von den Sienesen geschlagen worden war.

Dass es am Ende des Tages dennoch zu einer Überlegenheit der Florentiner kommen konnte, die schließlich zum Sieg führte, war nicht nur der Infanterie, sondern maßgeblich dem späten Eingreifen des Michele Attendolo da Cotignola zu verdanken, der erst in der Dämmerung zu den Florentiner Truppen stieß und dazu beitragen konnte, das Blatt zu wenden. Offenbar hatte Niccolò da Tolentino im Verlauf des Tages mehrfach Boten an diesen abgesandt, um ihn zum Eingreifen zu bewegen.

Die ihren *condottieri* gegenüber grundsätzlich kritischen Florentiner hatten Michele Attendolo da Cotignola im Juni 1431, also im Vorjahr, in einer feierlichen Zeremonie in Florenz als *capitano generale* ihrer Truppen bestellt, ihn aber erst im Mai 1432 durch Niccolò da Tolentino ersetzt. Beide Feldherren verlangten exorbitante Gehälter. Es scheint, als habe Michele nur wenige Wochen vor der Auseinandersetzung mit der Gegenseite verhandelt. Sein Verhalten in der Schlacht von San Romano bleibt demnach doppeldeutig. Denn wenn auch sein Eingreifen den Sieg brachte, blieb der – etwa von Benedetto Dei nahegelegte – Verdacht, dass er sich zunächst bewusst abwartend verhielt, bis er mit seinen Truppen zum Heer stieß.¹⁹ Es gehört zum weiteren Verlauf dieser historischen Ereignisse, dass Niccolò da Tolentino 1435 im Auftrag der Mailänder ermordet wurde; nach opulenten Exequien widmeten ihm die Florentiner erst Mitte der fünfziger Jahre ein Grabmonument im Dom ihrer Stadt.

PERIPETIE, SIEG UND SCHOCK

Uccello hat auf seinen monumentalen Gemälden demnach unterschiedliche Momente der über mehrere Stunden sich hinziehenden Schlacht in ihrem dramatischen Geschehen aus Kampf, vermeintlicher Niederlage und unerwartetem Sieg dargestellt: Auf der Tafel in London wird Niccolò da Tolentino gezeigt, welcher vielleicht der schon überwältigten

Vorhut zur Hilfe eilt, der Aufprall und das Gefecht der Truppen ist auf dem Bild in Florenz und zuletzt das Eingreifen des Michele Attendolo da Cotignola auf der Pariser Tafel zu sehen. Uccellos Bilder zeigen die Heerführer mit ihren jeweiligen Feldzeichen, nicht aber einen eindeutigen Moment des Sieges. Der Maler verzichtet auf die Darstellung der Einnahme des Turms von San Romano, wie dies etwa der Bildpraxis in zeitgenössischen illustrierten Chroniken entsprochen hätte, aber auch auf jedes allegorische Moment, wie dies etwa in antiken römischen Kriegsbildern zur Konvention geworden war. Zugleich hat der Künstler den Zyklus so aufgebaut, dass in ihm gewisse Momente einer Peripetie, das heißt eines Umschwungs der Handlung, sichtbar werden.

Die wichtigsten Schlachtenbilder, die als Vergleiche für Uccellos eigenwillige Darstellung dienen könnten, müssen als verloren gelten. Es ist schon von daher mehr als schwierig, die spezifische Eigenheit seiner Bildfindung zu bestimmen, wie überhaupt Schlachtenbilder als Bildgattung ohne feste Ikonographie gedeutet wurden.²⁰ Neben Gentile da Fabrianos verlorenem Schlachtengemälde im großen Ratssaal des Dogenpalastes in Venedig von 1401 wären vor allem die ebenfalls zerstörten tre- beziehungsweise duecentesken Schlachtenbilder, die sich im Florentiner Stadtpalast und im Bargello, dem Sitz des Florentiner *capitano generale*, dargestellt fanden, als mögliche Referenzen Uccellos zu nennen. Überliefert sind außer einer Reihe von *cassoni* allein spätere prominente Beispiele, wie etwa die Relikte von Leonardos *Anghiari-Schlacht* von 1503–1506, kopiert von Rubens um 1603 (Paris, Musée du Louvre), oder Michelangelos Entwürfe für die *Schlacht von Cascina* von 1504–1505. Diese Werke machen deutlich, dass einer der kritischen Punkte bei der Darstellung einer Schlacht die Wiedergabe ihrer Zeitlichkeit ist. So lässt Leonardo das Schlachtgeschehen im Kampf um die Standarte kulminieren, während Michelangelo in der *Schlacht von Cascina* mit der Darstellung der beim Baden vom Feind überraschten Krieger den Moment vor dem Beginn der Schlacht wählt, den er mit dem Kampf kontrastiert.²¹

In ihrer Schilderung verschiedener Momente der Schlacht scheinen Uccellos Malereien, die das Ereignis der Schlacht in »drei Teile« zerlegen, eigentümlich zwischen Verfahren der kommunalen Chronik und solchen der *Historia* (als einer neuen humanistischen Form der Geschichtsschreibung) zu oszillieren. Wenn Uccello mit seinen drei Bildern drei Momente der Schlacht dargestellt hat, dann stünde das dritte der Bilder mit Michele Attendolo da Cotignola für das Eingreifen seiner Truppenteile, den Umschwung und den Sieg der Florentiner, ohne dass dies eindeutig gezeigt würde: Noch senken die Reiter ihre Lanzen zum Angriff. Dem gehen die Szene des ersten Aufpralls der Truppen in London sowie das mittlere der Bilder, das Florentiner, mit den übermächtig von links vordringenden Soldaten und dem gewaltigen Lanzenstoß voran. Die ästhetischen Strategien der Mitteltafel sind aufschlussreich für den gesamten Zyklus, denn hier bedient sich Uccello einer Bildsprache, deren Wirkung sich vielleicht am ehesten mit dem Begriff des Schocks in Verbindung bringen ließe.

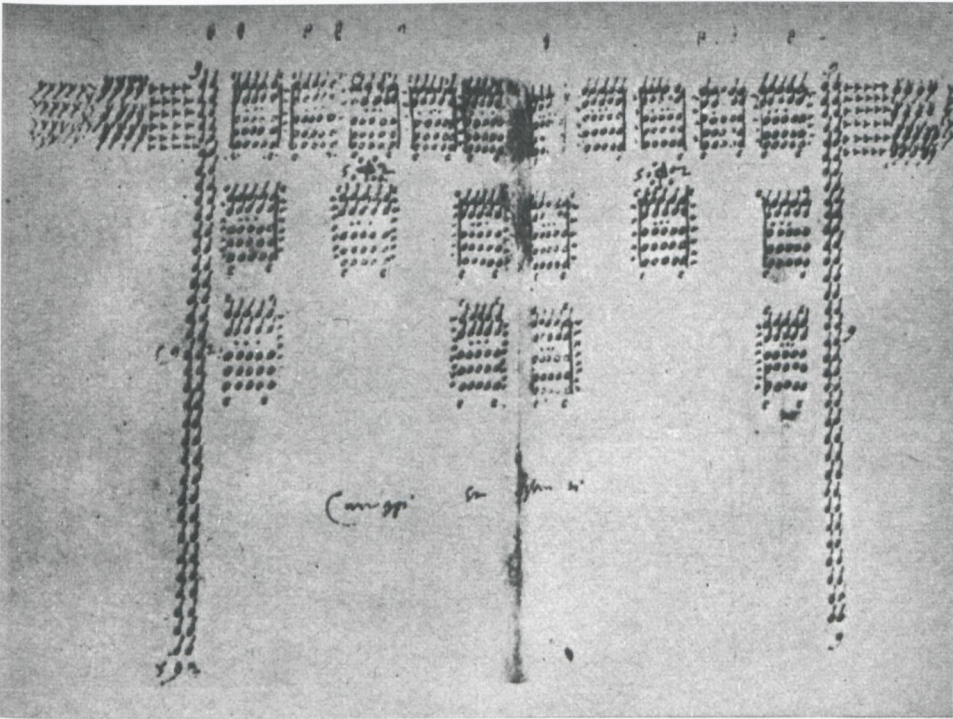
Die Geschichte dieses Begriffs ist lang und unerwartet kompliziert.²² Für den Bereich der Ästhetik wird man ihn vor allem mit Charles Baudelaires beziehungsweise Walter

Benjamins Verständnis der Moderne als einer schockhaften Erfahrung in Verbindung bringen. Er entstammt tatsächlich aber dem Bereich des Militärischen, wo er um 1490 im Kontext der italienischen Feldzüge Karls VIII. zunächst als »Druck« und dann um 1500 zum ersten Mal im Rahmen einer Schlachtenbeschreibung explizit als »choc« auftaucht.²³ In den international zusammengewürfelten Söldnerheeren des 15. Jahrhunderts diente er dazu, das erste Aufeinanderprallen der Truppen zu beschreiben. An diesen militärischen Gebrauch anschließend wird der Ausdruck im 19. Jahrhundert genutzt, um die erschreckenden Folgen der bis dahin ungekannten Dynamik des Aufpralles bei Eisenbahnunglücken zu beschreiben, von wo er in die Poesie und Literaturkritik einzuziehen vermochte.²⁴ Seine militärische Vorgeschichte reicht aber vermutlich noch bis zur Durchsetzung des Steigbügels im 9. Jahrhundert zurück, dessen Einsatz das körperliche Verschmelzen der Kräfte von Ross und Reiter und damit den Einsatz des Lanzenstoßes ermöglicht. In all diesen Fällen geht es um die Wirkung von Kräften und Energieballungen, die durch die Verbindung von mehreren Körpern entstehen.

Es scheint vor diesem historischen Hintergrund nicht ungerechtfertigt, Uccellos Bildstrategien mit dem militärischen Schock als dem ersten Aufprall der Truppen – einem Gewaltakt, der sich aus der Konzentration vieler Einzelmomente zusammensetzt – in Verbindung zu bringen. Es ist, als wolle Uccello im mittleren der drei Bilder durch das Anrennen des Lanzenträgers und den Sturz seines Gegners in bis dahin ungesehener Weise die Macht eines kriegerischen Aufpralls ästhetisch evozieren. Seine Malerei ließe sich so als dem Thema angemessenes ästhetisches Äquivalent eines militärischen Schocks beschreiben, der hier zur visuellen Strategie eines einzigartigen und monumentalen Bilderzyklus wird.

DIE SICHTBARKEIT MILITÄRISCHER ORDNUNG

Um die ästhetischen Strategien Uccellos zu begreifen, gilt es, sich nicht nur dem ästhetischen Überschuss und seiner ästhetischen wie schockierenden Wirkung, sondern auch dem grundsätzlichen Problem der Sicht- und Darstellbarkeit einer frühneuzeitlichen Schlacht zuzuwenden. Schlachten sind sowohl in der Realität als auch in ihrer bildlichen Repräsentation ein komplexes System von Ordnung und Unordnung. Eine Aufstellung, wie sie etwa Niccolò Machiavelli um etwa 1520, also fast hundert Jahre nach Entstehung von Uccellos Bildzyklus, in der Skizze einer Schlachtordnung wiedergibt, kann nur die ideale Anordnung zu Beginn einer Schlacht zeigen (Abb. 29). Verschiedene Kürzel weisen hier auf die unterschiedlichen Soldatentypen beziehungsweise Waffengattungen oder den strategisch richtigen Ort der Standarte hin. Diese Ordnung muss aber durch die im 15. Jahrhundert noch gefochtenen Einzelkämpfe sukzessive verloren gehen. Das Kampfgeschehen selbst und insbesondere das Nahgefecht, die *melée*, bringen dabei ein Problem der richtigen Wahrnehmung mit sich, insofern sie, um erfolgreich zu sein, das jeweilige fehlerfreie Erkennen des Feindes beziehungsweise der eigenen Partei voraussetzen; ein

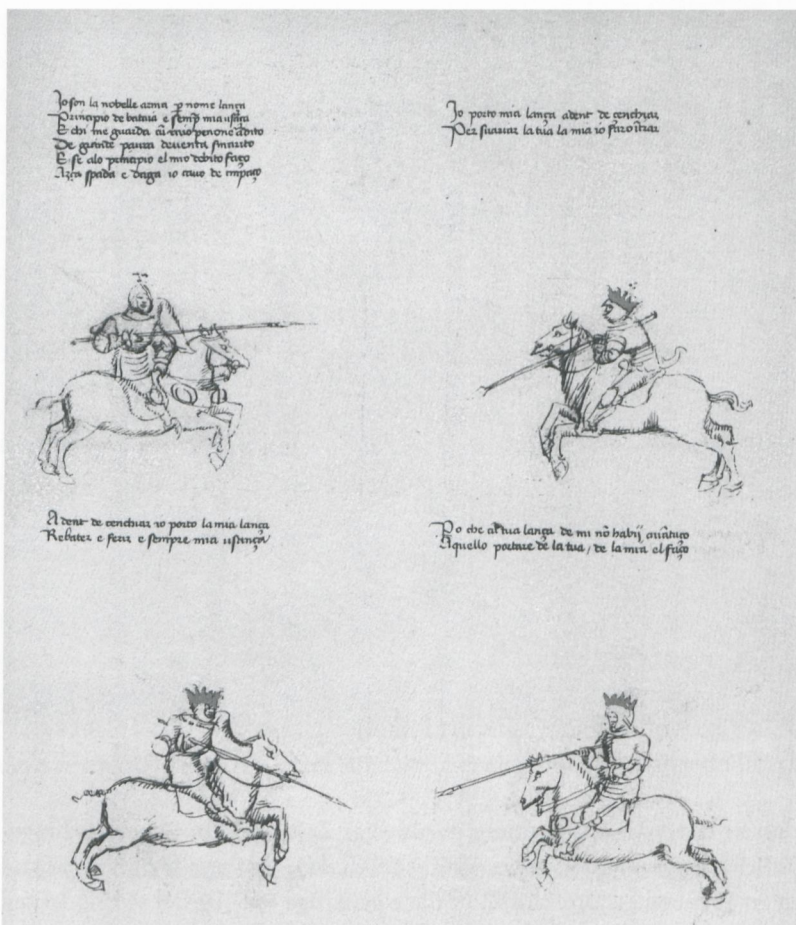


29 Niccolò Machiavelli: Skizze mit einer Schlachtanordnung, aus: *Libro della Arte della Guerra*, Florenz 1521

Umstand, auf dessen historische Bedeutung in jüngerer Zeit Valentin Groebner hingewiesen hat.²⁵ Die Schwierigkeit, sich jeweils darüber im Klaren zu sein, wer zum Feind und wer zu den eigenen Truppen gehört, bestimmt die eigenartige Realität der vormodernen Schlacht. Sie zeigt sich bei Uccello auch in der bildlichen Wiedergabe. So tragen etwa etliche der Ritter auf ihrem Helm ein kleines Kreuz, das der eigenen Seite – wie auch dem Feind – als Erkennungszeichen dienen kann.

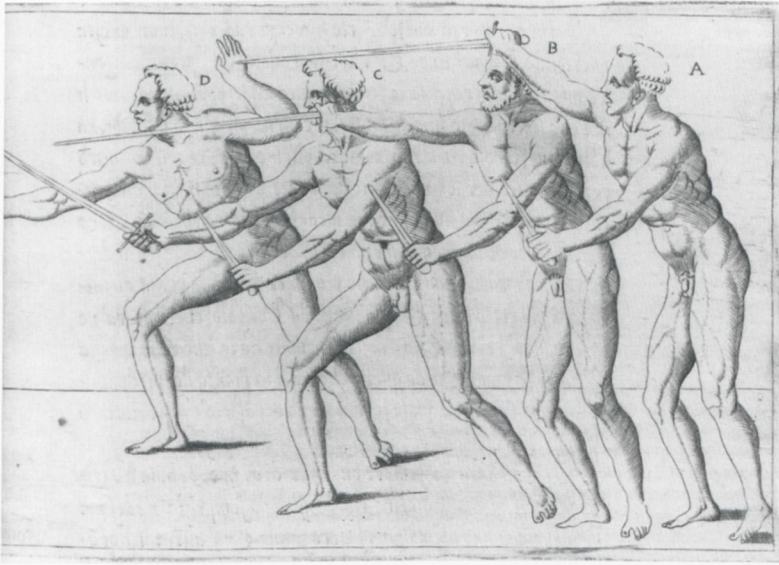
Als Maler operiert Uccello aber noch auf komplexere Weise mit dem Problem der richtigen Wahrnehmung des Geschehens, wenn für den Betrachter zwischen den vielen Körpern der Kämpfer immer wieder neue Gestalten erkennbar werden und sich das Durcheinander an Armen, Beinen und Schwertern im Auge des Betrachters erst langsam zu einzelnen Figuren in bestimmten Bewegungen ordnet. So etwa im Mittelgrund der Mitte des Florentiner Bildes, wo erst ein geschärfter und genauer Blick jene grausame Szene erkennbar werden lässt, bei der sich ein jüngerer Infanterist seinem Gegner von hinten mit erhobenem Dolch nähert. Sicher vergebens versucht sich der hässliche Alte vor dem Stich in den Nacken mit nach hinten gehaltener Hand zu schützen.

Uccello arbeitet hier aber nicht nur mit dem Problem der visuellen Ordnung beziehungsweise Verortung von Körpern und ihrer Bewegung. Sehr wahrscheinlich zeigt er



30 Fiore dei Liberi: *Das Lanzenführen zu Pferde*, aus: *Flos duellatorum*, Ms. Dossi-Pisani, 1409, Italien, Privatsammlung, fol. 28r

Positionen und Griffe, wie sie in der Ausbildung der Krieger tatsächlich eingeübt wurden. Denn das Studium des Körpers und seiner möglichen Bewegungen war eines der bevorzugten Felder nicht nur der Maler, sondern auch der militärischen Experten. Die meisten der zahlreichen Traktate zu dieser Frage datieren erst aus dem 16. Jahrhundert, dürften aber älteres Wissen und ältere Praktiken wiedergeben.²⁶ Immer wieder findet sich in ihnen betont, dass es im Kampf vor allem um das richtige Wahrnehmen der Bewegungen des Gegners gehe. So etwa in den Ausführungen des portugiesischen Königs Duarte I., der 1467 im Rahmen eines Traktats über das Reiten einen der ersten Texte zu den Techniken des Lanzenkampfes verfasste. Unter den vier möglichen Fehlern eines Kriegers, die zu seiner Niederlage führen, nennt er an erster Stelle die mangelnde Sicht und die fehlgeleitete Wahr-

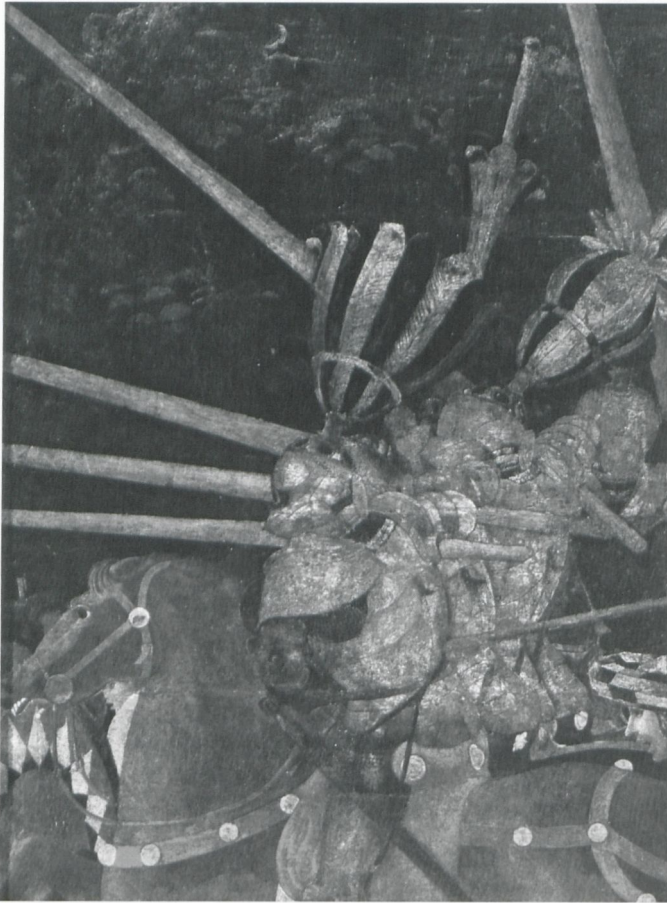


31 Camillo Agrippa: *Trattato della Scientia d'Arme, con un dialogo di filosofia*, Roma: Antonio Blado, 1553, fol. 3

nehmung. Danach verlieren Krieger einen Kampf zum einen, »weil sie keine Herrschaft über ihre Lanze oder über ihr Pferd haben, oder weil ihnen der Wille fehlt, zu gewinnen«, in erster Linie aber deshalb, »weil sie nicht in der Lage sind, zu sehen«.²⁷

Ein Krieger muss daher lernen, zu erkennen, was der Gegner tut beziehungsweise tun wird. Entsprechende Ausführungen finden sich etwa im *Flos duellatorum* des Fiore dei Liberi aus Premariacco von 1401, einem der frühesten erhaltenen handschriftlichen Traktate über die Kriegskunst (Abb. 30).²⁸ Dieser basiert nach Aussage seines Autors auf dessen fünfzigjähriger Erfahrung als Kämpfer und Soldat. Der in vielen Fassungen überlieferte und teilweise bebilderte Text zeigt eine Fülle an Positionen, Griffen oder Schlägen, die es nicht nur auszuführen, sondern beim Gegner auch vorherzusehen gilt. Kampf und Schlacht haben hier wie die Malerei eine visuelle Dimension und weisen insofern wichtige Parallelen zur deren Prinzipien auf. Beide Techniken zielen auf eine Verortung des Körpers in Raum; für Künstler wie Heerführer verbinden sie sich mit Fragen der Wahrnehmung, der Kontrolle und Darstellung des menschlichen Körpers sowie der Komposition einer Vielheit von Körpern. Uccello vermag es, uns mit dem doppelten Grund jener visuellen und kompositionellen Schwierigkeiten zu konfrontieren.

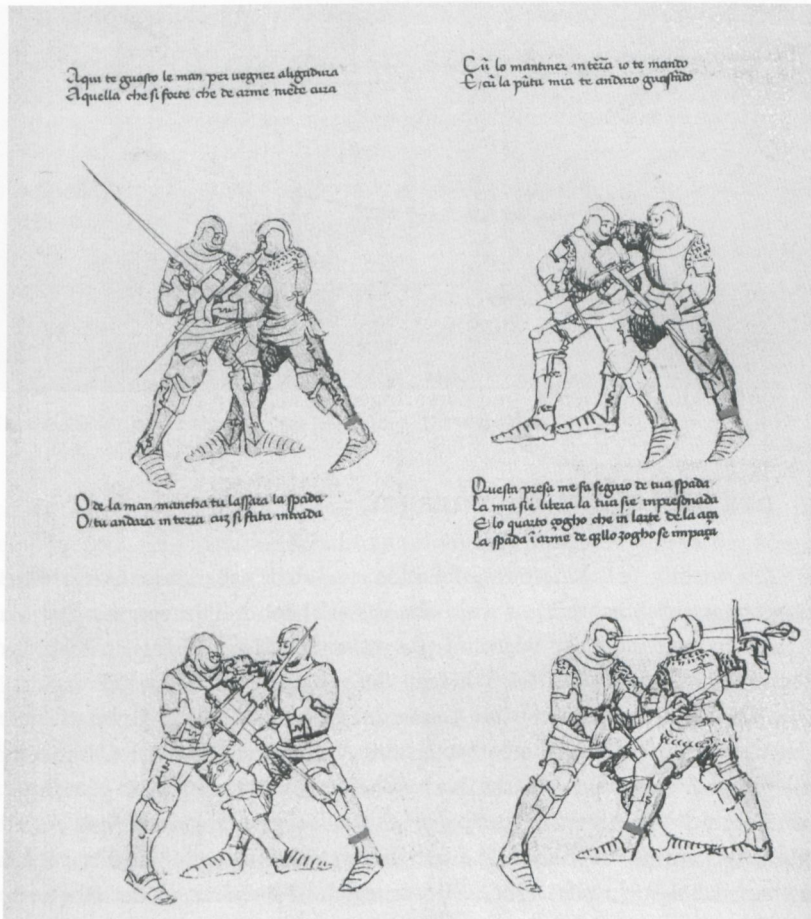
Es spricht für den wegweisenden Charakter von Uccellos künstlerischem Vorgehen, wenn der Mathematiker Camillo Agrippa 1533 seinen Traktat über die Techniken der Waffenführung, dem *Trattato di scientia d'arme*, mit Bewegungsstudien versieht, auf welchen die Körperbewegungen eines Kämpfers in einzelne Sequenzen aufgespalten wer-



32 Paolo Uccello: *Die Schlacht von San Romano*, um 1435–1441 (Detail aus Abb. 27)

den (Abb. 31). Ähnlich, wenn auch weit eindrucksvoller, hat Uccello in jener berühmten Szene am Rand des Pariser Bildes durch eine Gruppe von Reitern das Vorpreschen mit einer Lanze – gewissermaßen stereoskopisch – in einzelne Bewegungsmomente zerlegt (Abb. 32). Der Betrachter kann so das rasante Herabsenken der Lanze imaginieren, welches ihm in vier unterschiedlichen Bewegungsmomenten präsentiert wird. Es ist, als verdeutliche Uccello damit jene komplexe Zeitlichkeit des militärischen wie historischen Geschehens, die sich jeder bildlichen Darstellung entzieht, hier aber evoziert wird, indem sie sich dem Betrachter als Widerstand bietet.

Fragen der Militärkunst begegnen demnach in den Schlachtenbildern Uccellos auf vielfältige Weise solchen der Malerei. Wie stark sich militärische Aufgaben mit den Aufgaben der Wahrnehmung verschränken, ließe sich etwa gerade auch im Bezug auf den Reiter-



33 Fiore dei Liberi: Zweikampf, aus: *Flos duellatorum*, Ms. Dossi-Pisani, 1409, Italien, Privatsammlung, fol. 25v

kampf zeigen. Hier werden unter anderem die Schwierigkeiten, aber auch die Möglichkeiten beschrieben, den Gegner durch den Sehschlitz des Helmes, die *visiera*, zu beobachten. Dieser Sehschlitz ist notwendige Voraussetzung jeder gezielt auf den Gegner gerichteten Handlung des Kriegers, zugleich aber einer seiner schwächsten und verletzlichsten Punkte. Er ist jener Bereich des künstlichen Körpers der Rüstung, an dem sich dieser zum natürlichen Körper des Kriegers hin öffnen muss. Eine der Abbildungen des *Flos duellatorum* zeigt, wie genau diese Stelle zum Zielpunkt eines Angriffes werden kann, wenn der Krieger durch den Sehschlitz getroffen wird (Abb. 33). Schlagend wird hier das erwähnte Axiom von den Waffen als Instrumenten der Wahrnehmung unter Beweis gestellt, mit welchem auch Uccello operiert, wenn der Betrachter hinter einer Vielzahl von Helmen

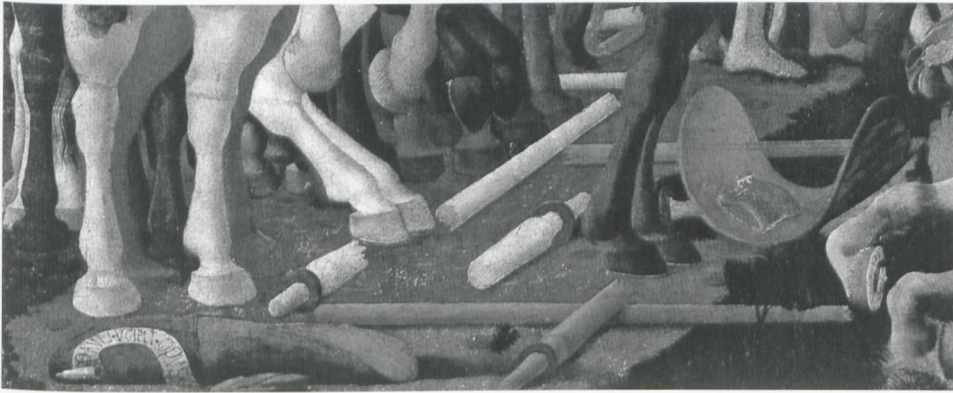
beunruhigende Blicke aus dem dunklen Spalt der *visiere* zu erahnen meint, welche so nahezu zu einem Paradigma seiner eigenen Wahrnehmung werden.

Es ist ebenso bezeichnend, dass Uccello in seinen Bildern die Bewegungen der metallischen Rüstungen, der mechanischen Kunstkörper nicht nur sorgfältig studiert hat, sondern diese auch auf dem neuesten Stand der Waffentechnik der Jahre um 1435 wiedergibt.²⁹ Es lässt sich demnach ein Insistieren des Malers auf den Bewegungen einzelner menschlicher Körper, genauso wie den Wahrnehmungsbedingungen und Bewegungsformen einer Schlacht ausmachen, vor allem aber ein Ausloten der Möglichkeiten ihrer Sichtbarkeit beziehungsweise Sichtbarmachung. In seiner Anwendung einer bifokalen Perspektive erfährt dieses Interesse an der Sichtbarkeit einer Schlacht eine komplexe Erweiterung, wenn der Betrachter im Angesicht der drei Bildtafeln immer wieder zwischen unterschiedlichen Blickführungen hin- und herspringen muss.

DER GEFLOHENE AUGENZEUGE

Die wichtigste Eigenart der Bilder Uccellos stellt neben seinem Insistieren auf den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit wohl die Auswahl der drei Szenen dar. Der Maler – und mit ihm sein Auftraggeber Bartolini, der vermutlich einer der Entscheidungsträger der Florentiner Comune bei der Schlacht war – hat in seiner Darstellung der Schlacht von San Romano, einer »*storia in tre pezzi*«, auf eine erzählerische Dramatik gesetzt, indem er das Geschehen in drei Momente aufspaltet.³⁰ Anders als in einer Chronik zeigen sich hier allerdings Züge einer Peripetie, das heißt eines Umschwungs der Handlung. Diese unterscheidet sich von Albertis Prinzip der *historia*, bei der alle Handlungen auf einen zeitlichen Moment fokussiert und im Bild durch die Perspektive vereinheitlicht werden. Uccello verzichtet dabei auch auf all jene Bildstrategien, die einem an der Rhetorik entwickelten Bildkonzept geschuldet wären, wie etwa der von Alberti geforderten Figur, die zwischen Bild und Betrachter vermitteln soll, indem sie ihn in das Bildgeschehen »einlädt«, oder auf die Konzentration auf einen einzigen Moment, wie der Theoretiker sie an Giotto's *Navicella* von 1298 (ehemals Rom, Alt Sankt Peter) gelobt hat. Uccellos Schlachtenbilder können daher vielleicht als ein historisch erfolglos geliebener Parallelenwurf zu Albertis fast gleichzeitigem Konzept einer bildlichen *historia* gelten. Sie müssen als einer der möglichen Wege und malerischen Haltungen innerhalb einer ganzen Bandbreite an unterschiedlichen künstlerischen Optionen des frühen Quattrocento verstanden werden.

Dabei reflektiert Uccellos Werk die Bedingungen der Wahrnehmung eines historischen Ereignisses. In diesem Interesse für das sinnlich Wahrnehmbare, Einzelne und Konkrete trifft er sich in bestimmten Punkten mit der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft des 15. Jahrhunderts, die sich in einer Phase grundlegender Neuerung befand. Diese formiert sich, indem sie den Übergang von der *Cronaca* zur *Historia* vollzieht.³¹ Erst mit dem aufkommenden Buchdruck, der die Techniken historischer Erinnerung revolutionieren wird,



34 Paolo Uccello: *Die Schlacht von San Romano*, um 1435–1441 (Detail aus Abb. 26)

verändert sich die Geschichtsschreibung grundlegend.³² Uccellos Bilder entstanden in einem Moment, in dem Geschichtsverständnis und Geschichtsschreibung selbst einen Moment des Umbruchs durchliefen, so dass sie zum Spiegel einer Phase nicht nur ästhetischer und visueller, sondern auch kultureller Experimente werden, an denen mit Paolo Uccello auch sein Auftraggeber Lionardo Bartolini Anteil hat.

In einem ironisch zu nennenden Bruch hat sich Uccello dabei selbst als Berichterstatter ins Spiel gebracht. Er hat seine Signatur an den unteren Rand des mittleren Bildes gesetzt, wo auf einem der verlorenen Schilde PAULI VGIEL[L]I OPUS zu lesen ist (Abb. 34). Dieser Kunstgriff ist eigenartig ambivalent: Er legt nahe, dass der Maler selbst Zeuge des Geschehens war und seine Schilderung daher glaubwürdig sein muss. Genau das meint auch der Begriff der *historia*: die Erzählung eines Ereignisses durch einen Augenzeugen. Der Maler Uccello gibt uns als Betrachtern die Schlacht zwar zu sehen, hat seinen Schild aber im Kampf verloren. Offenbar noch rechtzeitig hat sich der Künstler aus dem Staub gemacht. Hinterlassen hat er einen Bildzyklus, der zum ästhetischen Zeichen einer anderen Form der Wahrnehmung von Geschichte und einer anderen Konzeption des Bildes geworden ist, deren machtvolle, ästhetisch faszinierende Spuren es zu rekonstruieren gilt.

Aufprall, Schock, Geschichte (Hannah Baader)

Eine Tagung am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, *Mit Clios Augen. Bilder als historische Quellen*, Zürich 2006, bot die Gelegenheit, diesen Beitrag in der vorliegenden Fassung zu diskutieren, wofür ich Cornelia Imesch, Bernd Roeck sowie den Tagungsteilnehmern zu Dank verpflichtet bin; ebenso den Teilnehmern eines Studientages am Kunsthistorischen Institut zu Stadtchroniken in Florenz 2007. Francesco Caglioti sowie auch Lorenza Melli danke ich für anregende Gespräche. Vgl. jetzt auch Matteo Burioni: *Grund und campo. Die Metaphorik des Bildgrundes in der Frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos Schlacht von San Romano*, in: Gottfried Boehm u. Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Paderborn 2012, S. 95–149. Zur Restaurierung des Florentiner Bildes vgl. die Beiträge von Angelo Tartuferi, Muriel Vervat, Andrea Balidinotti, José-A. Gody, Maria Adele Signorini und Valentina Conticelli, in: *I Bagliordi Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375–1440*, Ausstellungskatalog, Galleria degli Uffizi, Florenz 2012, S. 322–349.

1 Vgl. Francesco Caglioti: *Nouveautés sur la »Bataille de San Romano« de Paolo Uccello*, in: *Revue du Louvre* 51-4/2001, S. 37–54; id.: *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Florenz 2000, 2 Bde., Bd. 1, S. 266–281; Outi Merisalo: *Le collezioni medicee nel 1495. Deliberazioni degli ufficiali dei ribelli*, Florenz 1999.

2 Vgl. Volker Gebhardt: *Paolo Uccellos Schlacht von San Romano. Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz*, Frankfurt am Main et al. 1991; id.: *Paolo Uccello. Die Schlacht von San Romano. Ein Bilderzyklus zum Ruhme der Medici*, Frankfurt am Main 1995 (Kunststück).

- 3 Vgl. Caglioti 2001, S. 40 ff.; Wolfger Bulst: *Die ursprüngliche innere Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 14/1969–1970, S. 369–392.
- 4 Vgl. Laurie Fusco u. Gino Corti: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006.
- 5 Zitiert nach Caglioti 2001, S. 49, Anm. 60.
- 6 Zu Albertis Begriff der *historia*, der im Folgenden nicht mit der *Historia* als Geschichtsschreibung zu verwechseln ist, vgl. Kristine Patz: *Zum Begriff der »historia« in L. B. Albertis »De Pictura«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 296–287; Jack M. Greenstein: *Alberti on historia. A Renaissance view of the structure of significance in narrative painting*, in: *Viator* 21/1990, S. 273–299; Anthony Grafton: *Historia and Istoria: Alberti's terminology in context*, in: *I Tatti Studies* 8/1999 [erschienen 2000], S. 37–68; Charles Hope: *Il concetto di »historia« nelle arti visive prima di Alberti*, in: Roberto Cardini u. Mariangela Regoliosi: *Alberti e la tradizione. Per lo »smontaggio« dei »mosaici« albertiani*, Florenz 2007, S. 533–544.
- 7 Vgl. Caglioti 2000, Bd. 1, S. 274.
- 8 Vgl. James Bloedé: *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur »La Bataille de San Romano«* [1996], Paris 2005; Caglioti 2001, S. 40 ff.
- 9 Vgl. Caglioti 2001, Bd. 1, S. 40 ff.
- 10 Vgl. Franco Borsi u. Stefano Borsi: *Paolo Uccello*, London 1994, S. 140 ff.; dort auch ein Hinweis auf die Bedeutung Uccellos für den Kubismus und die Künstlergruppe um die Zeitschrift *Valori Plastici*.
- 11 Auf Grund der stilistischen Unterschiede hat zuletzt Roccasecca ein späteres Entstehungsdatum für dieses Bild vorgeschlagen; vgl. 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* 11/2005–2006, S. 5–21.
- 12 Vgl. Hermann Diels u. Walter Kranz (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker* [6. Auflage 1951] Hildesheim 2004, 2 Bde., Bd. 1, 22 B 53: »Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien.«
- 13 Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München u. Wien 1976, S. 9.
- 14 *Ibid.*, S. 10.
- 15 Vgl. *ibid.*: »Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung«.
- 16 Vgl. Michael Mallett: *Der Condottiere*, in: Eugenio Garin (Hrsg.): *Der Mensch der Renaissance*, Frankfurt am Main 1990, S. 49–78; *id.*: *Mercenaries and their Masters. Warfare in Renaissance Italy*, London 1974.
- 17 Vgl. Gebhardt 1991, S. 51 ff.
- 18 Der Bericht und weitere Quellen zur Schlacht vollständig bei Gebhardt 1991, S. 183 ff. (Anhang).
- 19 Vgl. Gebhardt 1991, S. 198.
- 20 Vgl. Thomas Kirchner: *Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen*, in: Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann (Hrsg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 107–124; zur Ikonographie seit dem 16. Jahrhundert vgl. Matthias Oberli: *Schlachtenbilder und Bilderschlachten. Kriegsskizzen in den ersten gedruckten Chroniken der Schweiz*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 57/2006, S. 45–53; Elke Anna Werner: *Schlachtenbild*, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, 2 Bde., Bd. 2, S. 675–683.

- 21 Zu Leonardos Werk vgl. beispielsweise Daniel Arasse: *Leonardo da Vinci*, Köln 1999, S. 428 ff.; zur Zeitlichkeit vgl. Frank Fehrenbach: *Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*, in: id. (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, München 2002, S. 169–206; id.: *Much ado about nothing. Leonardo's Fight for the standard*, in: Philine Helas et al. (Hrsg.): *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 397–412.
- 22 Vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* [1977], Frankfurt am Main 2007, S. 134–141 (»Exkurs: Geschichte des Schocks«).
- 23 Zitiert nach Hans Delbrück: *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte. Vierter Teil: Neuzeit*, Berlin 1962 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1920), S. 62.
- 24 Vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: id.: *Abhandlungen*, Frankfurt am Main 1991 (Gesammelte Schriften, Bd. I. 2), S. 607–653, S. 613 ff.
- 25 Vgl. Valentin Groebner: *Menschenfett und falsche Zeichen. Identifikation und Schrecken auf den Schlachtfeldern des späten Mittelalters und der Renaissance*, in: Steffen Martus et al. (Hrsg.): *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, Berlin 2003, S. 21–32.
- 26 Vgl. Sydney Anglo: *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven u. London 2000, S. 40 ff.
- 27 Zitiert nach *ibid.*, S. 231.
- 28 Vgl. Fiore dei Liberi: *Flos Duellatorum in armis, sine armis equester et pedester* (hrsg. v. Giovanni Rapisardi), Padua 1998; vgl. auch Massimo Malipiero: *Il Fior di battaglia di Fiore dei Liberi da Cividale. Il Codice Ludwing XV 13 del J. Paul Getty Museum*, Udine 2006.
- 29 Vgl. Lionello G. Boccia: *Le armature di Paolo Uccello*, in: *L'Arte* 11–12/1970, S. 55–91.
- 30 Zu Leonardo Bartolini als Auftragegeber zumindest einer weiteren Serie von Bildern Uccellos vgl. Caglioti 2001, S. 46 ff.; sowie id.: *L'»Amore Attis« di Donatello, caso esemplare di un'iconografia »d'autore«*, in: *Il ritorno d'amore. L'Attis di Donatello restaurato*, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2005, S. 31–74, S. 56 ff.
- 31 Vgl. Karl Keuck: *Historia. Geschichte des Wortes und seiner Bedeutung in der Antike und in den romanischen Sprachen*, Emsdetten 1934; Joachim Knappe: *Historie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984 (Saecula spiritalia).