

Frank Fehrenbach

Sfondare

Landschaft als Krafraum

I

Mein Beitrag widmet sich der komplexen *Dynamik* von Nähe und Ferne in frühneuzeitlichen Landschaftsbildern. Es geht mir um die Tatsache, dass die Ferne zugleich *schwach* und *stark*, dass das verlöschende Entfernte auch ein Möglichkeitsgrund des mächtigen Nahen ist; kurz, dass sich Landschaftsbilder von Anfang an mit einer Polarität auseinandersetzen, in deren Grenzen sich die Malerei zu situieren hat: die Polarität von Körper und *Nichts*, Figur und Grund, oder besser: Nicht-Grund.¹ Nah und fern sind in diese Polarität eingeschrieben. Mich interessieren ihre dynamischen Konnotationen, ihr Verhältnis zur Kategorie der *Kraft*.

In seinem weit verbreiteten kleinen Traktat *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water Colours* von 1606 begründet Henry Peacham das Verblauen der entfernten Farben mit der „densitie of the ayre betweene our sight and that place“ und setzt den Effekt mit anderen Deformationen gleich, zum Beispiel der scheinbaren Vergrößerung entfernter Objekte; dies geschehe „by the corruption (as wee saie) of the Medium“. Entfernte Gegenstände sollten aber auch nicht detailgenau sondern „as weakly and as faintly

1 Vgl. Frank Fehrenbach: Leonardo's Point, in: Alina Payne (Hg.): *Vision and Its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, University Park, PA 2015, S. 69–98. Gottfried Boehm beschreibt den „Grund“ des Bildes als Potenzialität, die sich dem Nichts dynamisch entgegenstellt, als „Grundlegung im Chaos“. Vgl. Gottfried Boehm: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*, in: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München u. a. 2012, S. 29–92. Landschaftsmalerei ließe sich in diese optimistische Perspektive nicht ohne weiteres einordnen, denn die äußerste Ferne, die durch sie in der Neuzeit zum Thema gemacht wird, markiert nicht primär den Ort des Erscheinens, sondern Verlöschen, Abgrund und Auflösung. Keine Frage, der dialektische Bildbegriff Boehms („ikonische Differenz“) würde auch diese Negation ohne Schwierigkeit positiv wenden, als emphatische Bedingung der Möglichkeit des Zeigens. In meinem Beitrag geht es aber um *historische* Bildkritik des Genres in der Frühen Neuzeit, der das elegante Instrument der dialektischen Ästhetik noch fremd war. – Ich danke Lilo Ernst, Jasmin Mersmann, Maurice Saß und Susanne Strätling für die kritische Lektüre meines Manuskripts.

as mine eie judgeth of it“ dargestellt werden, „because all those particulars are taken away by the greatnes of the distance“.² Dabei lässt Peacham bezeichnenderweise offen, ob die entfernten Gegenstände kraftlos und matt wegen der zwischen Objekt und Auge befindlichen Luftmassen erscheinen, oder aber wegen unseres begrenzten Sehvermögens, der mit der Entfernung nachlassenden Kraft der Unterscheidung.

Eine ähnliche Ambiguität hatte zuvor schon Leon Battista Albertis Sehtheorie geprägt. Sein unerschöpflich reicher kleiner Malereitraktat von 1435 will noch nicht, wie Malereitheorien des 16. Jahrhunderts, auf Wahrnehmungslehre ganz verzichten, auch wenn er die Entscheidung über die Richtung der Sehstrahlen für eine Angelegenheit der Naturphilosophen hält.³ Alberti differenziert zwischen drei verschiedenen Klassen von Sehstrahlen. Ihr Ursprung liegt im Auge. In der lateinischen Fassung des Malereitraktats heißt es:

„Eben diese Strahlen nun erstrecken sich zwischen dem Auge und der gesehenen Fläche, und aus eigener Kraft [*vis*] und mit einer bestimmten wundersamen Feinheit laufen sie, blitzschnell, zusammen, wobei sie die Luft und ähnliche feine und lichte Körper durchdringen [*penetrantes*], bis sie etwas Dichtes oder Undurchsichtiges verletzen [*offendant*]; auf diesem Ort schlagen sie mit ihren Spitzen ein [*cuspidate ferientes*] und haften zutiefst fest [*haereant*].“⁴

Am Ende meines Beitrags wird deutlich, dass für Alberti nicht nur das Auge, sondern auch die Landschaft scharfe Strahlen verschießen kann.

Im Malereitraktat verwandelt Alberti den klassischen Topos der Liebesdichtung, wonach die Augen spitze Pfeile aussenden und ihre Beute nicht mehr loslassen, in einen

- 2 Henry Peacham: *The Art of Drawing with the Pen, and Limning in Water Colours*, London 1606, S. 29f. (Hervorh. v. F. F.). Peacham verweist hier explizit auf Aristoteles: In der Entfernung bleiben nur die *universalia* sichtbar; die *particulars* verschwinden allmählich. Vgl. Werner Busch (Hg.): *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* 3, Darmstadt 2003, S. 122f.; Alexander Rosenbaum: *Der Amateur als Künstler, Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010, S. 64–66. Zum Autor vgl. Alan R. Young: *Henry Peacham*, Boston 1979.
- 3 Wichtige neuere Literatur zur Optik der Renaissance (nach den klassischen Arbeiten von Lindberg, Kemp und Edgerton): Sven Dupré: *Renaissance Optics: Instruments, Practical Knowledge and the Appropriation of Theory*, Berlin 2003; David Summers: *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*, Chapel Hill 2007; Dominique Raynaud: *Optics and the Rise of Perspective: A Study in Network Knowledge Diffusion*, Oxford 2014. Zu Alberti vgl. Markus Rath: *Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie*, in: *kunsttexte.de* (2009), <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=30251&ausgabe=30250&zu=&L=0> (3.8.2016).
- 4 „Nam ipsi idem radii inter oculum atque visam superficiem intenti suapte vi ac mira quadam subtilitate pernicissime congruunt, aera corporaque huiusmodi rara et lucida penetrantes quoad aliquod densum vel opacum offendant, quo in loco cuspidate ferientes e vestigio haereant.“ Leon Battista Alberti: *De Pictura* 1,5 (im Folgenden: Alberti: *De pictura*). Übersetzung (mit signifikanten Abweichungen) nach: Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin (übers. u. hg.): *Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, S. 201.

allgemeinen optischen Tatbestand.⁵ Aber in seiner Differenzierung der unterschiedlichen *radii* bereichert Alberti die Analogie doch maßgeblich. Für die Gegenstandserfassung ist eine bestimmte Klasse von Sehstrahlen zuständig; sie ergreifen den Kontur des Objekts in der lateinischen Fassung des Traktats wie mit Zähnen (*dentatim*) und umgeben den Gegenstand wie mit einem Käfig (*cavea*).⁶ Leonardo wird diesen zupackenden Zähnen später aggressive Körper geben – er vergleicht sie mit spezifischen Jagdhunden (*bracchi* und *leverieri*) – und wird so das Sehen explizit mit der Semantik der Jagd verschmelzen.⁷

Farbe und Textur des Gegenstands werden bei Alberti von „mittleren“ Strahlen erfasst; sie sind „schwach“, weil sie mit der Entfernung „ermüden“, während sie die Luft „durcheilen“. Dies sind „furchtsame“ Strahlen, die, wie das Chamäleon, wenn es von Jägern erschreckt wird, die Farbe ihrer Umgebung annehmen. Wo sie „gebrochen“ werden (*rumperentur*; im Auge)⁸, setzen diese zerbrechlichen Strahlen die Farbe ihres Gegenstandes frei.

Wem gehorchen die zupackenden Zähne und die ängstlichen Reptilien, die äußeren und die inneren Sehstrahlen? Niemand anderem als dem „dux radorum [...] ac princeps“, dem „Fürsten der Strahlen“, dem singulären mittleren Sehstrahl, der schärfer (*acerrimum*) als alle anderen und überhaupt am lebhaftesten (*vivacissimum*) wahrnimmt. Um ihn scharen sich, wie um ihren Herrn, ein Hof von Fängerstrahlen und Anpasserstrahlen als „vereinte Menge“ („*unica quadam congressione*“).⁹ Von der Stellung des Zentralstrahls zum Objekt hängt dessen gesamte Erscheinung ab; der Zentralstrahl legt die Welt auf einen

5 Vgl. Robert Klein: *Spirito peregrino. Der Gedanke als pilgernder Geist*, in: ders. (Hg.): *Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance*, Berlin 1996, S. 15–49, bes. S. 35; Ioan P. Couliano: *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago u. a. 1987, bes. S. 55–57; Andreas Hauser: *Subversive Aemulatio: Mantegna im Wettstreit mit antikem Steinwerk*, in: Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou und Markus Rath (Hg.): *Paragone als Mitstreit*, Berlin 2014, S. 177–210. Eine frühe bildliche Parallelisierung von (erotischem) Blick und Pfeil findet sich auf einem in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datierbaren toskanischen Fresko, das sich jetzt in Castello di Monselice befindet. Dort zielt der lodernenden Liebespfeil eines „blinden“ Amors auf die Augen der in der Landschaft lagernden, unbekleideten Frau, die ihren Blick fest auf zwei junge Männer richtet, die sich ihrerseits im Gebüsch verbergen und die Frau betrachten. Sie sind das Ziel der flammenden Liebespfeile eines zweiten Cupido. Vgl. zum Fresko zuletzt Anna Heinze: *Der liegende weibliche Akt in Malerei und Graphik der Renaissance*, Petersberg 2016, S. 52f. Zum Pfeil als Paradigma der Kraft in der griechischen Antike vgl. Ruth Bielfeldts Beitrag im vorliegenden Band.

6 Vgl. Alberti: *De pictura* I,7 (wie Anm. 4).

7 „Quell’acqua ch’è nella luce intorno al centro nero dell’occhio, fa come i bracchi in nelle caccie, i quali sono cagione di levare la fiera e i leverieri poi la pigliano.“ Leonardo da Vinci: *Codex Atlanticus fol. 729r* [ca. 1490], Leonardo da Vinci: *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, Florenz 1975–1980, fol. 399r, hg. von der Accademia dei Lincei; transkrib. v. Augusto Marinoni, 24 Bde., Florenz 1973–80. Vgl. dazu jetzt Francesca Borgo: *Leonardo’s Hunts. Metaphors for the Physiology of Perception*, in: Maurice Saß (Hg.): *Hunting without Weapons. On the Pursuit of Images*, Berlin 2017 (im Erscheinen).

8 Alberti: *De pictura* I,7 (wie Anm. 4).

9 Alberti: *De pictura* I,8 (wie Anm. 4).

Aspekt fest. Das Sehen ist ganz offensichtlich Aufspüren, Stillstellen, Erbeuten von Konturen, dirigiert vom einzigen Zentralstrahl. Die unwesentlicheren Farben und Texturen, kurz, die kosmetische Oberfläche der Dinge wird *ängstlichen* und *schwachen* Boten überlassen, deren identitätsschwache Wandelbarkeit implizit einen Geschlechterkontrast zur Virilität ihres Fürsten darstellt.¹⁰

Mit der Entfernung wird das Sehen aber wegen der substanziiell-dichten Luft *gelähmt* und das klare Erfassen der Gegenstände behindert; so sieht das noch Karel van Mander im achten Kapitel seines Lehrgedichts *Van het landschap*: „Bedenckende ’tblau-lijvich Lochts verdicken / Dat daer tusschen ’tghesichte comt bestricken / En gants bedommelt [!] ’tscherp begrijpich poogen“¹¹. Zugleich sind die mit der Entfernung *ermüdenden* Strahlen nur der eine Aspekt einer Wahrnehmungstheorie, die erst durch die Vorstellung ermüdender Abbilder der Dinge (*spetie, simulacra, similitudini*) komplementiert wird. Für Leonardo – der sich hier in einer langen optischen Tradition befindet – ist es nicht allein die erlahmende *virtù visiva*, die Kraft des Sehens (wie Janis Bell gezeigt hat);¹² es sind die Lichtstrahlen und die *similitudini* der beleuchteten Objekte selbst, die auf ihrem Weg durch die mehr oder minder substanziiell dichte Luft schwach werden; sie verlieren ihre *potentia*.¹³ Farben sind die ersten Opfer großer Distanzen. Bereits die helleren und dunkleren Partien eines Gegenstandes tragen einen Wettstreit aus. Dabei stellt sich heraus, dass nur die helleren Teile genug Kraft besitzen, ihre Farben über größere Entfernungen zu schicken; ein Wettlauf der *similitudini*, bei dem das Überleben von den größeren Kraftreserven abhängt. In Ms A, fol. 90r vermutet Leonardo, dass die Stelle, die das Hauptlicht nicht „berührt“ (*tocca*), zu „schwach“ sei (*non è potente*), ihr farbiges *similitudine* zum

10 Ironischerweise vergleicht Cristoforo Landino seinen universal gebildeten Freund Alberti nach dessen Tod selbst nicht mit dem (*per antonomasia* naheliegenden) Löwen, sondern mit einem Chamäleon, das beständig die Farben zu wechseln vermag; vgl. Anthony Grafton: Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance, New York 2000, S. 109. Zu den Geschlechterstereotypen im Kunstdiskurs der Renaissance vgl. Philip L. Sohm: Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia, in: Renaissance Quarterly 48 (1995), S. 759–808; Patricia Phillippy: Painting Women. Cosmetics, Canvases, and Early Modern Culture, Baltimore 2006.

11 Karel van Mander: Den Grondt der Edel vry Schilder-Const VIII,1–3 [1603], übers. u. komm. v. Rudolf Hoecker: Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhängen über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie, in: Cornelis Hofstede de Groot (Hg.): Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte; Band 8, Den Haag 1916, S. 200.

12 Vgl. Janis Bell: Sfumato, Linien und Natur, in: Frank Fehrenbach (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, München 2002, S. 229–256.

13 „La similitudine e sustantia delle cose in ogni grado di distantia perde gradi di potentia, cioè, quanto la cosa sarà più remota dall’occhio, sarà tanto men’ penetrabile infra l’aria co’ la sua similitudine.“ Leonardo da Vinci: Libro di pittura. Edizione in facsimile del codice urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, hg. von Carlo Pedretti, transkribiert v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 526a; „nondimeno la sua linea è di poca potenza, perché il suo angolo è minore che ’l suo compagno.“ Leonardo da Vinci: Ms A fol. 94r, in: Leonardo da Vinci: I Manoscritti dell’Institut de France. Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci, transkrib. v. Augusto Marinoni, Florenz 1987–1992.

Auge zu senden, weil die geringere Leuchtkraft von der stärkeren „besiegt“ (*vinto*) werde. Damit ist das Verflachen, der Verlust von Körperhaftigkeit der Gegenstände mit der Entfernung vorprogrammiert.¹⁴

II

Leonardo beschreibt das Sehen von entfernten Objekten in der Sprache der Jagd, des Wettkampfs und der Kraft. Ein flüchtiger Durchgang durch die Kunstliteratur der italienischen Renaissance belegt die überragende Kategorie der Kraft (*forza*) und ihrer semantischen Derivate (*potenza*, *veemenza*, *virtù*, *impeto* etc.). Diese Tatsache, aber auch der Zusammenhang zwischen naturphilosophischen und kunsttheoretischen Konzeptualisierungen der Kraft ist der kunstgeschichtlichen Diskursanalyse bis heute weitgehend entgangen.¹⁵ Bereits Alberti fächert den Begriff der *forza* auf: Malerei an sich besitzt eine göttliche Kraft („*vim admodum divina*“ / „*forza divina*“¹⁶). Im Gemälde haben akkurat imitierte Objekte und Figuren die *forza*, das Auge der Betrachter sofort an sich zu ziehen, etwa Porträts bekannter Personen im Ereignisbild, der *historia*.¹⁷

Nachdem Leonardo für dargestellte Figuren mit dem Konzept der *prontitudine* eine weitreichende kunsttheoretische Adaption der aristotelischen *dynamis* vorgenommen hat,¹⁸

- 14 Zur Optik Leonardos vgl. jetzt die Beiträge in Francesca Fiorani und Alessandro Nova (Hg.): Leonardo da Vinci and Optics: Theory and Pictorial Practice, Venedig 2013; ferner Frank Fehrenbach: Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis, Tübingen 1997, S. 115–192.
- 15 Die Auseinandersetzung mit der ästhetischen und naturwissenschaftlichen Semantik der Kraft ist in der Literaturgeschichte sehr viel differenzierter. Zu den wenigen einschlägigen kunsthistorischen Studien zählen: David Summers: Michelangelo and the Language of Art, Princeton NJ 1981, S. 234–241 („Terribilità“); Étienne Jollet: Figures de la pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l’escarpolette, Nîmes 1998; David Freedberg: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago 1991; Frank Fehrenbach: Blick der Engel und Lebendige Kraft: Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo, in: Frank Fehrenbach (Hg.): Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, München 2002, S. 169–206; Karl Möseneder: Paracelsus: Über die „kraft und tugent“ von Bildern, schattenhafte Kunstwerke und den vollkommenden Künstler als „signator perfectus“, in: Wolfgang Augustyn und Eckhard Leuschner (Hg.): Kunst und Humanismus, Festschrift für Gosbert Schüßler, Passau 2007, S. 169–185; Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts, Frankfurt am Main 2010, passim, zusammenfassend S. 20–23, 46–48. Zur Kategorie der Kraft in der philosophischen Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts: Christoph Menke: Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt am Main 2008. Vgl. auch Andreas Plackingers Beitrag im vorliegenden Band.
- 16 Alberti: De pictura /Della pittura II,25 (wie Anm. 4).
- 17 „trarrà tutti gli occhi di chi la storia raguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura.“; Alberti: Della pittura III,56 (wie Anm. 4).
- 18 Siehe dazu Fabio Frosinini Beitrag im vorliegenden Band. Zum verwandten Begriff der *prontezza* vor allem bei Vasari vgl. die Überlegungen von Iris Wenderholm: Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006, S. 107–109.

ist es die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, welche die Semantik der Kraft entscheidend erweitert. In Giorgio Vasaris Epochenschema wird die Vollendung der Kunst ohne Umschweife mit einer Zunahme der *forza* gleichgesetzt. Nach Jahrhunderten der Dunkelheit kamen die neuen Meister mit *bella virtù*, welche die Kraft (*forza*) besaßen, den Geist der Betrachter zu bannen und ihre Aufmerksamkeit zu erzwingen („tenere gli animi fermi et attenti a risguardare il magisterio delle opere umane“¹⁹). In der *seconda maniera*, der Kunst des 15. Jahrhunderts, wuchsen die Kraft und die Grundlagen des *disegno*, was den Dingen größere Gefälligkeit verlieh: „crebbesi la forza et il fondamento al disegno, e’ detesi alle cose una buona grazia.“²⁰

Kaum ein Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts hat die Semantik der Kraft ähnlich reich entfaltet wie Giovanni Paolo Lomazzo. Für ihn ist *forza* eine Qualität, die Natur und Kunst verbindet und zugleich ihren Wettstreit begründet. Herausragendes Ziel des Künstlers muss es sein, die Kraft der Natur zu erkennen („conoscere la forza della natura“²¹). Der Kräftevergleich zwischen der menschlichen und der natürlichen Kunst besitzt aber im Blick auf die *natura naturans* eine längere Vorgeschichte. Tizians bekanntes Emblem mit dem komparativischen Motto *NATURA POTENTIOR ARS* verdichtet den entsprechenden Wettstreitgedanken kunstvoll.²² Die Bärenmutter, die ihr unförmiges Neugeborenes erst mit der Zunge in Form leckt, dient als Bild einer menschlichen Kunst beziehungsweise Technik, die machtvoller ist als die Natur. Und doch ist diese Kunst, wie das zoologische Paradigma zeigt, bereits in der Natur. Darauf verweist auch Tizians Paduaner Freund, der Humanist Sperone Speroni.²³ Anton Francesco Doni beleuchtet den Sachverhalt in seinem *Disegno* von 1549 von dieser anderen Seite. Im Streitgespräch zwischen Natur und Kunst beeindruckt *Natura* mit dem Hinweis auf die „unendliche Potenz“

19 Giorgio Vasari: *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 11 Bde., Florenz 1966–87, Bd. I/Testo, S. 77 (Andrea Tafi, in der Edition von 1550); (im Folgenden: Vasari: *Vite*).

20 Vasari: *Vite* Bd. III/Testo (wie Anm. 19), S. 15 (Proemio della seconda parte, in der Edition von 1568).

21 Giovanni Paolo Lomazzo: *Trattato dell’arte de la pittura*, Mailand 1584, I,iv. Zu Lomazzos Kunsttheorie vgl. Jean Julia Chais kommentierte Ausgabe der *Idea del tempio della pittura*: Jean Julia Chai (hg., übers. u. komm.): *Idea of the temple of painting*, University Park PA 2013.

22 Vgl. die von Charles Davis edierte und kommentierte Ausgabe: Battista Pittoni, Lodovico Dolce: *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d’altri personaggi et huomini illustri di Battista Pittoni pittore vicentino. Con alcune stanze, sonetti di Lodovico Dolce* (Venedig 1602), FONTES 33, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/713> (3.8.2016). Die Tierfabel geht zurück auf Plinius: *Naturalis Historia* VIII,54 und Ovid: *Metamorphosen* XV,379–381. Tizians *Imprese* wurde häufig interpretiert; hervorzuheben ist Mary D. Garrard: „Art more powerful than nature?“ Titian’s Motto Reconsidered, in: Patricia Meilman (Hg.): *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2003, S. 241–261.

23 Vgl. Sperone Speroni: *Dialogo d’Amore*, in: ders.: *Dialoghi*, Venedig 1560, S. 20; vgl. dazu und zu späteren Adaptionen der Fabel: Romana Filzmoser: *Hurenbilder. Ein Motiv in der Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Köln 2014, S. 38–43.

(„atto di tanta infinita Potenza“), die ihr beim „Gebären“ („partorire“) jedes Menschen oder Tieres, ja jeder Pflanze zur Verfügung stehe.²⁴

Fabio Frosini hat die komplexe naturphilosophische Bedeutung der *forza* bei Leonardo und seinen Zeitgenossen glänzend analysiert,²⁵ während Michael Cole jüngst eine Gegenüberstellung der *forces* des *mechanistischen* Leonardo und des *magischen* Michelangelo im Horizont ihrer paradigmatischen Kampfdarstellungen entwarf.²⁶ Mir geht es um *forza* als Kategorie der Rezeption von Dreidimensionalität und damit um jene Höherbewertung skulpturaler Qualitäten, die Landschaftsmalerei beziehungsweise -zeichnung buchstäblich blass, schwach und damit ‚alt‘ aussehen lässt.

III

In der Form der Körper zeigt sich – dies ist eine Grundüberzeugung der vormodernen Naturphilosophie²⁷ – eine unsichtbare gestaltgebende Kraft, eine *vis formativa*. Form verweist in diesem Verständnis auf einen modellierenden Akteur und ist damit Bedingung der Möglichkeit von Schönheit als Anwesenheit eines *Inneren*, das den Einzelkörper bestimmt und seine Oberfläche gestaltet.

Der metaphysische Begriff enthüllt hier zugleich seinen technikaffinen Kern. Dies spiegelt sich auch in der Übergänglichkeit des Begriffs in der künstlerischen Fachsprache, wie sie Filippo Baldinucci 1681 erstmals für Italien kodifiziert: „Form. Ein philosophischer Begriff, jenes intrinsische Prinzip, von dem die Dinge ihr Sein erhalten. Lateinisch *Forma*. Die Form ist einer der beiden wesentlichen Teile des physischen oder natürlichen Körpers, und der andere Teil ist die Materie.“²⁸

Was ist in dieser gut aristotelischen Perspektive das *Sein*, das die Dinge durch ihr intrinsisches Prinzip erhalten? „Form: Die äußere Gestalt von etwas, das ist. Und daher bedeutet es häufig Bild, Gesicht, Figur, Ähnlichkeit, Aussehen.“²⁹ Die Form ist jene sichtbare

24 Anton Francesco Doni: *Disegno*, Venedig 1549, fol. 15v.

25 Vgl. Fabio Frosini: *Il concetto di forza in Leonardo da Vinci*, in: Andrea Bernardoni und Giuseppe Fornari (Hg.): *Il Codice Arundel di Leonardo. Ricerche e prospettive*, Poggio a Caiano 2011, S. 114–128.

26 Vgl. Michael Cole: *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, London 2015.

27 Vgl. Frank A. Lewis und Robert Bolton (Hg.): *Form, Matter, and Mixture in Aristotle*, Oxford 1996; Gideon Manning (Hg.): *Matter and Form in Early Modern Science and Philosophy*, Leiden 2012; Vivian Nutton: *The Anatomy of the Soul in Early Renaissance Medicine*, in: G.R. Dunstan (Hg.): *The Human Embryo. Aristotle and the Arabic and European Traditions*, Exeter 1990, S. 136–157. Grundlegend zum systematischen Zusammenhang von Form und Organismus: D’Arcy Wentworth Thompson: *On Growth and Form*, Cambridge 1942.

28 „Forma. Termine filosofico, ed è quel principio intrinseco, dal quale le cose ricevono l’esser loro. Lat. *Forma*. La forma è una delle due parti essenziali del corpo fisico o naturale, e l’altra parte è la materia.“ Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno*, Florenz 1681, S. 62.

29 „Forma. È la fazione esteriore di che che sia. E per ciò significa bene spesso, imagine, faccia, figura, sembianza, aspetto.“ Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), S. 62.

Grenze, die einem Formlos-Zerfließenden, Verwehenden etwa durch den Bildhauer gesetzt wird und kann daher auch als *terminus technicus* für das starre Negativ verwendet werden, in das die erwärmte, flüssige Materie gegossen wird: „Form, oder Hohlraum. So nennen unsere Künstler jene Sache, sei sie aus Gips, Erde, Wachs oder andere Materie, in die man Metalle, Gips, Wachs oder andere Dinge gießt, um Statuen zu machen oder andere dreidimensionale Werke.“³⁰ Bereits Benvenuto Cellini preist die Tatsache, dass seine Bronze („il mio bronzo“) so wunderbar in seine Hohlform („la mia forma“) hinabfließe und sie mit einem Mal ganz ausfülle; ein Vorgang, der zuweilen an die Auferstehung von den Toten erinnert und den erschütterten Bildhauer in die Knie zwingt.³¹

Die künstlerische Tätigkeit ist auf ein Ganzes hin orientiert, auf die vollendende Verbindung des Getrennten. Kunst ist grundsätzlich am Naturding orientiert, besonders am lebendigen Körper, der die Verbindung des Heterogenen paradigmatisch leistet. Lapidar äußert sich hierzu Baldinucci: „Form geben. Steht für ordnen, zusammenfügen.“³² Es ist daher konsequent, wenn Alberti im Architekturtraktat das Gebäude mit dem Körper und seine *forma* mit der *compositio* gleichsetzt; in der Übersetzung Cosimo Bartolis (1550): „Ma siano infra loro talmente proportionate; che paino uno intero, et ben’ finito corpo: piu tosto che stacchate; et seminate membra. Di poi nel dar’ forma a queste membra; bisogna immitare la modestia della natura“³³. In der körperlichen *forma* als wertbesetzter Komposition des *ganzen* Organismus sind Schönheit und Zweckdienlichkeit vermittelt. Der scheinbar neutrale Gehalt der Form – als körperliches Aussehen, Gestalt – wird durch sein wertbehaftetes Gegenteil (*disforme*)³⁴ von allein positiv aufgeladen. Was Form hat, ist schön.

In der Embryonalentwicklung kommt das formende Verhältnis der Seele zu ihrer Behausung deutlich zum Ausdruck. Alberti erinnert anlässlich der Erörterung der wichtigen Zahl 40 daran, dass Hippokrates zufolge die menschliche Kreatur nach vierzig Tagen im Bauch der Schwangeren *forma* annehme.³⁵ Der Embryologe Leonardo ist später fasziniert vom bewussten kleinen Bildhauer, Architekten und Maler, der sein Gesamtkunstwerk ausführt. Anfangs, meint Leonardo, ist es die Seele der Mutter, die als Formgeberin

30 „Forma, ovvero cavo. Dicono i nostri Artefici à quella cosa, o sia di gesso, o di terra, o di cera, o d’altra materia, nella quale si gettano, o metalli, o gesso, o cera, o altra cosa, per fare Statue o altro lavoro di rilievo.“ Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), 62f.

31 Vgl. Michael Cole: Cellini’s Blood, in: Art Bulletin 81 (1999), 2, S. 215–235; Gertrude M. Helms: Italian Renaissance Bronze Casting Technology. The Written Record, in: Ricardo Córdoba (Hg.): Craft Treatises and Handbooks. The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages, Turnhout 2013, S. 237–248.

32 „Formare. Dar la forma. Per ordinare, comporre. Lat. *Parare, Componere, Costituere*.“ Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), S. 63.

33 Leon Battista Alberti: L’architettura, übers. v. Cosimo Bartoli, Florenz 1550, I,9.

34 „che le facciamo l’opera men’ bella, et disforme“; L’architettura 1550 (wie Anm. 33), III,12.

35 „Nunc ad numerum formari in utero foetum aiebat Hypocras.“ Leon Battista Alberti: De re aedificatoria IX,5 [1443–52], in: Leon Battista Alberti: L’Architettura / De re aedificatoria, hg. u. übers. v. Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 821.

den Nachwuchs regiert und modelliert („*l'anima d'esso corpo compositore*“³⁶) bis die eigene Seele des Kindes so weit ist, den Formungsprozess von innen heraus fortzusetzen.³⁷ Der menschliche Künstler und Werkmeister formt sein Material von außen, während die Natur („*optimus formarum artifex*“³⁸) von innen heraus Formen ausbildet, in inniger Verbindung mit ihrem Material; ein Goldschmied, der seine kostbaren Objekte von innen heraus treibt, nicht gegen ihren opaken Kern von außen arbeitet.

Folgerichtig ist es körperliche Fülle, das Andrängen der lebendigen Substanz, nicht Mangel und körperlicher Rückzug aus dem Raum, die schön sind – *formosa*.³⁹ Die Tätigkeit des Künstlers hingegen nimmt den umgekehrten Weg; sie gestaltet und begrenzt von außen. Bildhauer „lassen in Marmor eine Form oder Figur des Menschen erscheinen, die dort bislang verborgen und nur der Möglichkeit nach war“⁴⁰, emendiert Cosimo Bartoli 1550 einen ursprünglich etwas weniger aristotelischen Alberti, während „Natur vom Innern ihrer Gestalten aus die Oberflächen bestimmt“⁴¹, wie Leonardo hinzufügt. In ihren höchsten Leistungen erreicht die von außen modellierende Arbeit des Künstlers, was Natur in ihrer unübertrefflichen Hervorbringung, dem menschlichen Fleisch, von Innen gelingt: „Sicherlich ist es ein Wunder, dass ein Stein, der zu Beginn gar keine Form besitzt, am Ende zu jener Vollkommenheit geführt wird, welche die Natur mit Mühen durch die Formung im Fleisch [*nella carne*] erreicht“⁴², lobt Vasari angesichts von Michelangelos erster *Pietà*.

Dieser Unterschied der Formung zwischen Natur und menschlichem Handwerker, den auch Marsilio Ficino hervorhebt,⁴³ ist signifikant. Er verweist auf eine natürliche Kraft, die mit Wachstumsprozessen verbunden ist und einen Nukleus in den Raum hinaustreibt

- 36 Windsor Royal Library inv. 19115r; siehe dazu: Kenneth D. Keele und Carlo Pedretti (Hg.): *Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II nel castello di Windsor*, Florenz 1980–1984, 3 Bde., fol. 114v.
- 37 Vgl. dazu ausführlich Domenico Laurenza: *De Figura Umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001, S. 95–126, bes. 113–115. Siehe auch David M. Balme: *Ἀνθρώπου ἀνθρώπου γεννα*. Human is Generated by Human, in: Dunstan 1990 (wie Anm. 27), S. 20–31.
- 38 Alberti: *De re aedificatoria* IX,v (Alberti 1966 [wie Anm. 35], Bd. 2, S. 817).
- 39 „Si io realmente sentisse perfruendo gli proprii et uoluptici dilecti de cusi formosa & diua damicella & insigna Nympha [...]“, Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Polyphili*, Venedig 1499, fol. 227r; „una inclyta Nympha filiola de Theseo, d'incredibile bellecia formata“, ebd. fol. 79v.
- 40 „fanno apparir nel marmo una forma o figura di huomo, la quale vi era prima nascosta et in potentia.“ Leon Battista Alberti: *Della Statua*, übers. v. Cosimo Bartoli 1550 (wie Anm. 33), II.
- 41 „la qual natura è terminante dentro alle figure delle lor superfitie“, Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura* § 25 (wie Anm. 13).
- 42 „che certo è un miracolo che un sasso da principio senza forma nessuna: si sia mai ridotto a quella perfezzione, che la natura a fatica suol formar nella carne.“ Vasari: *Vite* (wie Anm. 19), Bd. VI/ Testa, S. 17 (Michelangelo).
- 43 „Quid est ars humana? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in ligno.“ Marsilio Ficino: *Theologia platonica* IV,i [1482], in: Marsilio Ficino. *Platonic Theology* Vol. 1, Books I–IV, übers. von Michael J.B. Allen und John Warden, hg. von James Hankins und William Bowen, Cambridge u. a. 2001, S. 252.

bzw. ausstülpt. Dies ist mit Ernährung verbunden, mit der Anverwandlung von Nahrung; eine einkochende und zusammenklebende Tätigkeit des grundlegenden körperlichen Agenten, der inneren Lebenswärme (*calor innatus* beziehungsweise *nativus*).⁴⁴

IV

Der angesprochene organische Wachstumsprozess setzt sich in der Abstrahlung von Abbildern im transparenten Raum fort. Die Kraft der Körperformung gibt einen Überschuss frei, der die Natur in einen ekstatischen Wahrnehmungszusammenhang überführt; Optik beruht auf Kraft.⁴⁵ Für Leonardo erfasst das Auge spontan Kräftebeziehungen innerhalb des Wahrnehmungsfeldes und übermittelt sie einer eigens erfundenen *neuronalen* Instanz im Schädelinnern, der sogenannten *imprensiva*, die terminologisch auf *imprensione* und Kraft (*impetus*) gleichermaßen zurückgehen dürfte.⁴⁶ Wie jedes sichtbare Objekt besitzt auch das Artefakt das Vermögen, den Betrachter spontan zu ‚beeindrucken‘.

Was heißt das aber für die Landschaftsdarstellung und ihre dynamischen Implikationen? Die Antwort ist zunächst negativ. Das zeigt sich besonders deutlich an der topischen Gleichsetzung von *rilievo* und *forza* im italienischen Kunstdiskurs der Renaissance. Schon für Alberti produziert die *forza dei lumi* überhaupt erst die Qualitäten der Farben und die Intensität der Schatten. Jeder Maler, schreibt er, kenne die *forza* der Schatten und der Lichter, weil *sie* erst Dreidimensionalität, *rilievo*, erzeuge und damit Malerei als Skulptur erscheinen lasse („vultus [...] qui veluti exsculpti extare a tabulis videantur“⁴⁷). Skulpturale Form ist in dieser Perspektive immer schon mit Kraft verbunden. So sieht das auch Vasari. Er stellt einerseits die bloße „Kraft des Körpers“ („forza del corpo“) der Bildhauer abwertend dem „Vermögen des Geistes“ („virtù dell’animo“) der Maler gegenüber.⁴⁸ Andererseits erscheint die Begriffskonstellation *rilievo* und *forza* im Vitenwerk geradezu

44 Vgl. Everett Mendelsohn: *Heat and Life. The Development of the Theory of Animal Heat*, Cambridge/MA 1964; Gad Freudenthal: *Aristotle’s Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995; Frank Fehrenbach: *Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2004, S. 151–170; jetzt Maurice Saß: *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin 2016, S. 222–231.

45 Vgl. Frank Fehrenbach: *The Cycle of Images*, in: Fabio Frosini und Alessandro Nova (Hg.): *Leonardo da Vinci on Nature*, Venedig 2015, S. 207–220. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die weitreichenden Schlussbemerkungen in Bredekamp 2010 (wie Anm. 15), S. 317–323.

46 Siehe dazu Martin Kemp: „Il concetto dell’anima“ in *Leonardo’s Early Skull Studies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), S. 115–34; Fehrenbach 1997 (wie Anm. 14), S. 132–137; 181–192.

47 Alberti: *De pictura* II,46. Albertis lateinisches Äquivalent für *rilevato* ist *prominentia* (vgl. ebd. III,52). Das Hervorstehende, Aufgewölbte ist „hervorgesandt“ (*promissio*), ein Prozess, der sich implizit im Abstrahlen (*emissio*) von Körperbildern fortsetzt. Vgl. ebd. III,58.

48 Vasari: *Vite* (wie Anm. 19), Bd. I/Testo, S. 19 (Proemio).

formelhaft.⁴⁹ Noch Federico Zuccari bezeichnet den *disegno* als *concetto vivo* und vergleicht ihn mit der Farbe Weiß, „die den Farben Kraft (*forza*) und *rilievo*“⁵⁰ verleihe.

Die virtuelle Auswölbung und Einstülpung der flachen Oberfläche (*rilievo*) ist Kennzeichen des *chiaroscuro*.⁵¹ *Rilievo* zeigt ein Formvermögen, eine Kraft an, die gleichsam von innen auf das Artefakt einwirkt und es dadurch nicht der von außen behauenen oder modellierten Skulptur angleicht, sondern dem von innen formenden Lebewesen; ganz so, als besäße der flache Bildträger eine *vis formativa*, eine Lebensseele, die plastische Veränderungen intrinsisch bewirkt.

Albertis Fundamente der Malerei im dritten Buch des Malereitraktats – *disegno* und *rilievo* – spiegeln im Horizont der *vis formativa* ein gleichsam embryologisches Verkörperungskonzept: *disegno* als begrenzende Körperform und *rilievo* als virtuelles Wachstum im Raum. Noch 150 Jahre später besteht für Lomazzo die ganze *forza* und *virtù* der Malerei hauptsächlich im *rilievo*, das den flachen Formen einen aus der Bildfläche gestülpten Körper gibt („rende spiccato dal piano o suolo“⁵²). *Rilievo* zeigt, wo das Licht den farbigen Körper „mit größerer Kraft verletzt und schlägt“.⁵³ Der Körper ist dort am hellsten, wo das Licht „mit größerer Vehemenz und Kraft“⁵⁴ aufschlägt (*percuote*).

Chiaroscuro transformiert optisch die faktische Fläche der Malerei, und dies wird als Einwirkung von Kraft verstanden, einmal als Kraft von Licht und Schatten, zugleich als lebendige Kraft, die die Bildoberfläche scheinbar aus ihrem Ruhezustand bewegt, sie aus-

49 Vgl. z. B.: „talche le figure non venghino divise; e abbino rilievo, e forza“, Vasari: Vite (wie Anm. 19), S. 124 (in der Edition von 1568, Parte teorica, Kap. XVIII); „dato vaghezza alla Pittura, & rilievo & forza terribile alle figure“, ebd. 128; „dato loro grandezza nella maniera; morbidezza, & unione, nel colorire; e rilievo, e forza nel diseño“, ebd. Bd. II/Testo, 110 (Masolino); „dove hanno dato i moderni gran forza & rilievo alle loro figure“, ebd. Bd. IV/Testo, 37 (Leonardo da Vinci); vgl. dessen allgemeine Charakterisierung durch Vasari: „La forza in lui fu molta“ ebd. 16; „Egli con le forze sue riteneva ogni violenta furia“ ebd. 37).

50 Federico Zuccari: *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Turin 1607, II,xiv. Zur signifikanten Gleichsetzung von Relief und Lebendigkeit, von „sculture e rilievi“ und „figure che mostrano spirito e moto“, die Armenini Michelangelo in den Mund legt, vgl. Yih-Fen Wang-Hua: *Rilievo in Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit*, Köln 1999, S. 191f.

51 Zu Vasaris Verwendung des Begriffs vgl. Roland LeMollé: *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les „Vite“*, Grenoble 1988, ad ind. S. 271. Vgl. die jüngste umfassende Publikation zum Thema: Ulrike Kern: *Light and Shade in Dutch and Flemish Art. A History of Chiaroscuro in Art Theory and Artistic Practice in the Netherlands of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Turnhout 2015; zum italienischen Diskurs: David Summers: „Chiaroscuro“, or the Rhetoric of Realism, in: Fiorani und Nova 2013 (wie Anm. 14), S. 29–53.

52 Lomazzo: *Trattato*, IV,i (wie Anm. 21). Zur Semantik des *piano* vgl. Jeroen Stumpels klassischen Aufsatz: *On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting*, in: Simiolus 18 (1988), S. 219–243; zur Bedeutung von *campo* vgl. Matteo Burioni: *Grund und campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, in: Boehm und Burioni 2012 (wie Anm. 1), S. 95–149.

53 „dove il lume ferisce & percuote con maggior forza.“ Lomazzo: *Trattato*, I,i (wie Anm. 21).

54 „con maggior vehemenza & forza.“ Lomazzo: *Trattato*, I,i (wie Anm. 21).

stülpt und aushöhlt. Das Resultat gleicht dem lebendigen Körper: „quel rilievo e quella vivacità che hanno le cose vedute nello specchio.“⁵⁵

In der Eloge des jugendlichen Francesco Bocchi auf Andrea del Sarto (1567) wird der Zusammenhang zwischen *chiaroscuro*, *rilievo*, *forza* und *vivacità* nochmals ganz deutlich: Licht und Schatten haben die Kraft, gewissermaßen Körper *in fieri* auszubilden, die den Betrachtern als lebendig erscheinen und ihr *giudizio* überwältigen.⁵⁶ Die dritte Kategorie der Malerei, nach *disegno* und *costume*, ist für Bocchi der *rilievo*, der auf *lume e ombra* basiert. Er fordert gerade hier vom Maler höchste Anstrengung, „talché le figure che dipinte sono si veggano rilevare, et che escano fuor della tavola, o fuor del muro, et che e' si vegga che per pura et piana superficie elle non appariscono.“⁵⁷ Solche Figuren erscheinen lebendig und körperhaft: „non già dipinti [...] ma vivi et di rilievo.“⁵⁸ Das *rilievo* besitzt pathetische Qualitäten, die den Betrachter bannen und überwältigen, weil *il chiaro e l'oscuro* einen Körper erzeugen, der so erscheint, als sei er mit „lebendiger Kraft gemalt“ worden („con viva forza dipinto“⁵⁹). Damit ist erneut jene *vis formativa* angesprochen, die den lebendigen Körper von innen aufbaut und auswölbt.⁶⁰

Die flache Malerei reproduziert durch Helldunkel im Auge des Betrachters ein Äquivalent jener Dynamik, die das wirkliche dreidimensionale Objekt gleichsam aus einem Kern in den Raum treibt. Malerei inszeniert mit ihren fiktiven Gegenständen Kraft. Sie erzeugt Gegenstände, die nicht zum *aktuellen* skulpturalen Körper werden (das wäre das Ergebnis der *enérgeia* beziehungsweise des *actus*), sondern als flache Gebilde ein *Vermögen* besitzen, eine Möglichkeit zur Körperbildung, wie beim werdenden, wachsenden Leib (damit enthalten sie *dynamis* beziehungsweise *potentia*). Malerei erzeugt latente Körper.⁶¹

55 Leonardo da Vinci: Libro di pittura § 118 (ca. 1492) (wie Anm. 13).

56 „gl'occhi col pensiero sospesi et quasi giudicar non sanno.“ Siehe Robert Williams (Hg.): A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 52 (1989), S. 111–139, hier S. 132.

57 Bocchi 1567, in: Williams 1989 (wie Anm. 56), S. 131.

58 Bocchi 1567, in: Williams 1989 (wie Anm. 56), S. 132.

59 Bocchi 1567, in: Williams 1989 (wie Anm. 56), S. 129.

60 Heute werden die entsprechenden Formprozesse als rückgekoppelte Mechanismen der Genexpression in atemberaubender Dynamik erforscht; vgl. Christiane Nüsslein-Volhard: Das Werden des Lebens. Wie Gene die Entwicklung steuern, München 2004.

61 Zum Konzept der Latenz grundlegend: Anselm Haverkamp: *Figura cryptica*. Theorie der literarischen Latenz, Frankfurt am Main 2002; Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.): *Latenz*. 40 Annäherungen an einen Begriff, Berlin 2007; Hans Ulrich Gumbrecht und Florian Klingner (Hg.): *Latenz*. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften, Göttingen 2011.

V

Damit ist nicht nur der im Paragone entfaltete und in der künstlerischen Praxis reich vermittelte Gegensatz von Malerei und Skulptur beziehungsweise die zwischen 14. und 15. Jahrhundert zunehmend problematische Dominanz der Skulptur gegenüber der Malerei berührt.⁶² Das Entferntere ist grundsätzlich schwach und matt, das Nahe hingegen stark, nicht nur wegen seiner klareren Konturen und kräftigeren Farben, sondern auch wegen seiner Körperhaftigkeit: es besitzt *rilievo*. Im *rilievo*, der „corona di tale scientia“⁶³ (gemeint ist die Malerei) zeigt sich *in nuce* die expansive Wirkung der *forza*; eine Qualität, die gewissermaßen auf den Betrachter zustrebt und ihn zurückweichen lässt.⁶⁴ Es verwundert daher nicht, wenn Landschaftsmalerei unter diesen Vorzeichen stets mit dem Stigma der Schwäche zu ringen hat. Als Kunst der Entfernung hat Landschaftsmalerei das Verlöschen der Konturen, das Ausbluten der Farben, das Schrumpfen und Flachwerden der Körper und zuletzt ihre Auflösung zu akzeptieren. In aristotelischer Perspektive bedeutet dies das Gegenteil des organischen Wachstums als Auswölbung; stattdessen Schwinden, Abnahme und damit Altern, Formverlust, Tod.⁶⁵ Vasari warnt genau vor diesem Effekt der Privation, den er mit zu stark gebrochenen Farben gleichsetzt; einem Effekt, der an den Farbverlust durch die Entfernung in dunstiger Luft denken lässt. Das Ergebnis ist „eine erloschene, alte und angeräucherte Sache“ („una cosa spenta, vecchia et affumicata“⁶⁶).

Damit lässt sich Aretinos Charakterisierung der (mit der Entfernung verdichteten) Dünste in der Luft vergleichen. Während die klare Luft lebendig, „pura e viva“ sei, erscheine sie im Dunst trüb und leblos, „torbida e smorta“⁶⁷. Edward Norgate fasst dies um 1628 (erste Version der *Miniatura*) zusammen:

„His [Paul Brils] meaning was that the only way to remove the ground, and to extend the prospecte farr off was by apposing light to shadowes, yett soe as euer they must loose theyre force and vigoure proportionably as they remoue from the eye, and the strongest shadowes euer nearest hand, and (as they caule it) on the first ground.“⁶⁸

62 Vgl. Wenderholm 2006 (wie Anm. 18), bes. S. 50–64.

63 Leonardo da Vinci: Libro di Pittura § 412 (wie Anm. 13).

64 Ein Überblick zur Begriffsgeschichte des *rilievo* im italienischen Kunstdiskurs der Renaissance bei Wang-Hua 1999 (wie Anm. 50), bes. S. 10–84.

65 Der Prozess wird ausführlich in Aristoteles: Meteorologie 4.1. geschildert; vgl. auch De anima, 2. 412a ff.

66 Vasari: Vite (wie Anm. 19), Bd. I/Testo, S. 127 (Parte teorica, Kap. XVIII).

67 Brief an Tizian vom Mai 1544; Pietro Aretino: Lettere, Bd. 3, hg. von Paolo Procaccioli, Rom 1999, Nr. 55, 79.

68 Edward Norgate: Miniatura or The Art of Limning [1648/1649]; hg. von Jeffrey M. Muller und Jim Murrell, New Haven u. a. 1997, S. 83f. Zitiert nach Henry V. S. Ogden und Margaret S. Ogden: English Taste in Landscape in the Seventeenth Century, Ann Arbor 1955, S. 10. Der Traktat zirkulierte im 17. Jahrhundert in mehreren handschriftlichen Versionen, vgl. ebd. S. 10f. und 55f.; Busch 2003

Und Karel van Mander rühmt zwar die im Morgenlicht mit der Luft zerfließende Landschaft („in de Locht verflouwen“), warnt in seinem Lehrgedicht aber zugleich davor, den Hintergrund allzu schwach und „weichlich“ anzulegen: „Achter niet te flauw en meuchdy 't beschicken / Soo mildt in 't diepen niet zijen“⁶⁹.

Es ist bezeichnend, dass Pietro Aretino in seinem berühmten Brief an den abwesenden Tizian von 1544 die skulpturalen Qualitäten des spektakulären Wolkenhimmels über dem Canal Grande mit der Auflösung des Körperlichen kontrastiert. Auf der einen Seite flossen die Formen ineinander: „era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero“; auf der anderen modellierte die Natur – *maestra dei maestri* – die Wolken wie ein virtuoser Maler: „Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, [...] tre e quattro volte esclamai: O Tiziano, dove sète mo?“⁷⁰ Dies ist der Grund, warum Francisco Pacheco noch in seinem Malereitraktat von 1649 ein lange gebräuchliches Verfahren der Landschaftsmaler nachdrücklich empfiehlt, nämlich „immer [...] vom Himmel und den weitesten Entfernungen zu den näheren hinarbeiten“⁷¹. Damit ist eine Zunahme von Kraft verbunden: „la fuerza en la que está más cerca.“⁷²

Der Gegensatz zur verlöschenden Ferne verleiht den nahsichtigen Gegenständen und Figuren der Malerei eine gesteigerte Körperlichkeit. Mit diesem sich gegenseitig steigernden Gegensatzpaar können Virtuosen des *rilievo* arbeiten, etwa Paris Bordone. Seine auf der Grundlage von Palma Vecchios unvollendetem Gemälde ausgeführte und wahrscheinlich auf eine Bildidee Giorgiones zurückgehende, von Vasari und Lomazzo gerühmte *Burrasca di Mare* (nach 1534; Abb. 1) für die Scuola Grande di San Marco⁷³ schildert die heimtückische nächtliche Attacke eines Schiffes voller Teufel auf das im düsteren Hintergrund verschwimmende, sturmgepeitschte Venedig; ein Angriff, der gerade noch von den

(wie Anm. 2), S. 136–137. Zu Norgates Vorliebe für Landschaftszeichnungen vgl. Michael Zell: *Landscape's Pleasures. The Gifted Drawing in the Seventeenth Century*, in: Amy Golahny, Mia Mochizuki und Lisa Vergara (Hg.): *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, S. 483–494. Vgl. auch Rosenbaum 2010 (wie Anm. 2), S. 62f.

69 Karel van Mander: *Den Grondt der Edel vry Schilder-const VIII,8 und 10* (wie Anm. 15,) S. 198 und 200.

70 Aretino 1999 (wie Anm. 67), Nr. 55.

71 „advertiendi siempre que se ha de comenzar a retocar desde el cielo y desde lo más lexos, baxando por sus distancias a lo más cerca.“ Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*, hg. von Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 514; vgl. Busch 2003 (wie Anm. 2), S. 129–131; Jutta Held: *Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Colantes*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21 (1976), S. 129–154. Zu Pacheco jetzt: Virginia Marqués Ferrer (Hg.): *Pacheco, teórico, artista, maestro (1564–1644)*, Ausst.-Kat. (Museo de Bellas Artes, Sevilla), Sevilla 2016.

72 Pacheco 1990 (wie Anm. 71), S. 514.

73 Vgl. Alessandro Nova: *Das Buch des Windes. Das Unsichtbare sichtbar machen*, München u.a. 2007, S. 112. Zu Provenienz und *fortuna critica* des Gemäldes jetzt Andrea Donati: Paris Bordone. *Catalogo ragionato*, Soncino 2014, S. 35 u. 303–305 (Kat. Nr. 81). Der Hintergrund ist teilweise schlecht erhalten, aber der angesprochene Gegensatz ist davon nicht betroffen. Zum Erhaltungszustand siehe Giovanna Nepi Sciré: *Gallerie dell'Accademia. I teleri della Sala dell'Albergo nella Scuola di San Marco*, Mailand 1994, S. 41–47.



1 Paris Bordone/Palma il Vecchio, *Burrasca di Mare*, um 1534, Venedig, Gallerie dell'Accademia

heiligen Protektoren Markus, Georg und Nikolaus abgewehrt werden kann. Vor der Folie wabernder Sturmwolken und amorpher Wasserfluten heben sich die athletischen nackten Dämonen umso wirkungsvoller ab; dies ist auch eine geradezu ironische Allegorie der gescheiterten Überwältigung des venezianischen *colore* durch den michelangelesken *disegno* beziehungsweise *rilievo*.

Im friedlicheren Genre der Landschaftszeichnung ist die entsprechende Spannung schwieriger in Szene zu setzen. Ein zerknirschter Goethe bestätigt dies noch 1829 im Gespräch mit Eckermann:

„Wenn ich etwas zeichnete, so fehlte es mir an genugsamem Trieb für das Körperliche; ich hatte eine gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen, vielmehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn. Machte ich eine Landschaft und kam ich aus *den schwachen Fernen* durch die Mittelgründe heran, so fürchtete ich immer, *dem Vordergrund die gehörige Kraft zu geben*, und so tat denn mein

Bild nie die rechte Wirkung. [...] Das wirkliche Talent [...] hat [...] den Sinn für das Körperliche, und den Trieb, es durch die Beleuchtung handgreiflich zu machen.“⁷⁴

In seinem *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* von 1681 fasst Filippo Baldinucci den Gegensatz zwischen starkem *rilievo* nahsichtiger und der Schwäche ferner Objekte knapp zusammen. Die *maniera forte* betont skulpturale Qualitäten und lässt den Gegenstand aus dem Bildfeld heraustreten: „Maniera forte, o gagliarda: è di quel Pittore, che a forza di profondi scuri, e vivi chiari, con mezze tinte appropriate, fa spiccare, e molto rilevare le sue figure sopra il piano della tavola.“⁷⁵ Die *maniera dilavata* hingegen ist kraftlos, weil sie kein *rilievo* hat; ihre Farben sind schwach und tendieren zur Monochromie: „Maniera dilavata, è quella di chi colorisce, senza forza o rilievo; le cui pitture, per la debolezza della tinta, tengono più del chiaroscuro, che del colorito dal naturale.“⁷⁶

Erst vor diesem Hintergrund ergibt meines Erachtens die von Francisco de Holanda 1538 kolportierte, vernichtende Bemerkung Michelangelos über die flämische Malerei Sinn: Diese gefalle vor allem sehr alten und sehr jungen Frauen sowie Mönchen, Nonnen und „gewissen Edelleuten“, die von der wahren Kunst keine Ahnung hätten. Allen gemeinsam ist implizit die fehlende Virilität. Die unmittelbar im Anschluss erwähnten Malereien, „die sie *paisagens* nennen“ – „grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken“ mit allerlei locker verteilten Figürchen – haben doch in Wahrheit weder Substanz (*sustancia*) noch Nerv (*nervo*), das heißt Kraft. In ihrer Schlawheit (man denke an Vasaris Warnung vor der gemalten „cosa spenta, vecchia et affumicata“) sind sie eine Kunst für Schwächlinge, die leicht zu Tränen gerührt werden können.⁷⁷ Eine Malerei für Starke meistert nahsichtige, skulptural hervortretende Glieder: „einen Fuß, eine Hand oder einen Hals“⁷⁸; an ihnen zeigt sich alles, was die wahre Kunst vermag.

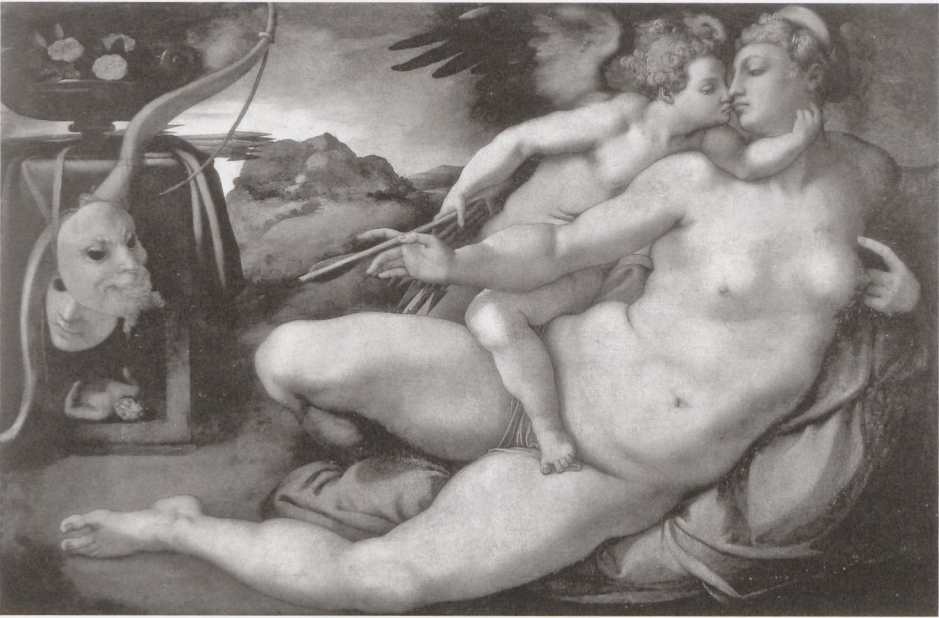
74 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Fritz Bergemann, Frankfurt am Main 1981, S. 336f. (10. 4. 1829); Hervorh. v. F. F. Damit ist der Zeichner Goethe nach eigener Einschätzung ein Kind seiner Zeit: „Das Schwache ist ein Charakterzug unseres Jahrhunderts.“ Ebd., S. 292 (12. 2. 1829). Vgl. Frank Fehrenbach: „Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht“ – Goethe und das Zeichnen, in: Peter Matussek (Hg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur, München 1998, S. 128–156 und 486–489.

75 Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), S. 88.

76 Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), S. 88. (Hervorh. v. F. F.).

77 Vgl. die italienische Edition der *Diálogos em Roma* (Da pintura antiga, Buch 2): Francisco D'Olanda: I Trattati d'Arte, hg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 101–165, hier S. 109f.; Dialogo I. „Hier past wel van Ludius te verhalen“, beschließt Karel van Mander das achte, der Landschaft gewidmete Kapitel seines Lehrgedichts. Der von Plinius verewigte Maler war besonders wegen eines Landschaftsbilds berühmt, in dem Frauen auf den schlüpfriegen Wegen einer sumpfigen Niederung ausglitten. „Eenigh' had hy ghemaect op toesicht gaende / Bevende uyt vreesse van neder horten / En eenighe crom al hellende staende“ Den Grundt der Edel vry Schilder-Const VIII, 43–47 (wie Anm. 11), S. 214 u. 216. Michelangelo hätte sich schauernd abgewandt.

78 D'Olanda, I Trattati (wie Anm. 77), S. 139 (*Diálogos em Roma* III). Karel van Mander empfiehlt dem Landschaftsmaler daher mit Nachdruck einen schönen Baumschlag als Ausdruck von Kraft:



2 Jacopo Pontormo, *Venus und Cupido*, 1532–1534, Florenz, Gallerie dell'Accademia

Halten wir fest: Landschaftsmalerei ist eine Kunst der Entfernung und sieht sich damit dem Problem einer doppelten Schwäche ausgesetzt, einerseits die mit der Entfernung schwächer werdenden optischen Emissionen der Objekte (*spetie, similitudini, simulacra*), andererseits die mit der Entfernung nachlassende Sehkraft (*virtù visiva*). Gibt es Strategien, die dem drohenden Verblässen und Verlöschen, dem fahlen Schwinden entgegenzuwirken vermögen? Man könnte hier auf die notorische Erotisierung des Landschaftlichen eingehen, genauer: auf die enge Beziehung zwischen *schwachen*, weichen, zerfließenden Landschaftsgründen („sweete and misty [...] a certayne aereall Morbidezza [...] or dilicatt softenes“⁷⁹) und ebenfalls *schwachen*, weichen, den *rilievo* aber als haptischen Appell inszenierenden weiblichen Akten im Vordergrund („le donne, havendo le carni più tenere et dilicate“⁸⁰). Zwei Negationen des Ideals viriler Skulptur – Landschaft und weiblicher Akt – ergeben hier eine positive Verstärkung der Bildattraktion, gegen die sich Michelangelo in seiner einzigen bekannten, ungemein erfolgreichen Auseinandersetzung mit

„Want hier in leijt de cracht / dit moetmen kennen.“ Den Grondt der Edel vry Schilder-Const VIII,36 (wie Anm. 11), S. 212.

79 Norgate [1648/1649]; zitiert nach Ogden und Ogden 1955 (wie Anm. 68), S. 10. Zum komplexen Verhältnis zwischen *sfumato* und *morbidezza* im Cinquecento vgl. jetzt Marc Adamczak: „La morbidezza delle carni“: Sfumato als Prinzip sinnlicher Bildwahrnehmung im Spätwerk Antonio Correggios, Masterarbeit Universität Hamburg 2016.

80 Bocchi 1567, in: Williams 1989 (wie Anm. 56), S. 135.

diesem Genre zugunsten einer harten, ‚heroischen‘ Körperform der Frau („mossa da sentimenti virili e donneschi“; Aretino) und mit einem felsigen, hart konturierten Landschaftshintergrund polemisch absetzte (Abb. 2).⁸¹ Ich komme auf das Thema „Frau und Landschaft“ zum Schluss zurück, möchte aber zuvor auf Strategien landschaftsräumlicher Dynamisierung eingehen, die sowohl von der italienischen als auch von der nördlichen Malerei der Frühen Neuzeit verfolgt werden.

VI

Dynamisierungen des Raumes ergeben sich bereits aus den Prämissen des *rilievo* selbst. *Rilievo* wölbt die Gegenstände nicht nur virtuell gegen den Betrachter vor, es lässt sie auch hinter die Bildebene zurücktreten. Vasaris Enthusiasmus für Michelangelos *Jonas* in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 3), der die Kraft hat, die Krümmung der Wand zu konterkarieren, ist dafür ein gutes Beispiel. Wo sich die Wand faktisch gegen den Betrachter vorwölbt, weicht der Oberkörper des Propheten fiktiv nach hinten zurück.⁸² Es ist dabei bezeichnend, dass das Zurückweichen der Körper hinter die Fläche der Malerei mehrfach mit der gewaltsamen Metapher des Mauerbrechens gleichgesetzt wird, so bei Vasari etwa in den verkürzten Figuren Giulio Romanos, deren Kraft eine Bresche in die Wand schlägt („che di rilievo, et non dipinti paiono. La forza de i quali buca la volta“⁸³). Bei Giovanni Battista Armenini wird daraus ein Qualitätskriterium dynamischer Konturen: „sbucar la volta per la forza dei contorni.“⁸⁴ Und Baldinucci setzt dies gleich mit der Kraft des *sottosù*: „Queste [figure] quando sono ben fatte anno tanta forza, che pare, che sfondino i piani delle soffitte, e i concavi delle volte.“⁸⁵

Damit ist der transgressive Kern der künstlerischen *forza* berührt, ihre Nähe zur Gewalt, auf die im *Vocabolario della Crusca* von 1612 lapidar verwiesen wird: „Forza: per violenza. Lat. vis, violentia.“⁸⁶ Es läge nahe, Landschaftsmalerei in dieser Perspektive als eine Kunst zu nobilitieren, die das kraftvolle Zurückweichen, die Bewegung in die Tiefe des Raums als Gegenstück zum *rilevare*, in Szene zu setzen vermag. Und tatsächlich besitzt der frühneuzeitliche italienische Kunstdiskurs ein Äquivalent dessen, was wir den Tiefensog der Perspektive nennen würden. Filippo Baldinucci erfasst in seinem *Vocabolario* die

81 Der Forschungsstand zu diesem Bildentwurf Michelangelos ist wiedergegeben bei Heinze 2016 (wie Anm. 5), S. 99–102. Das Aretino-Zitat ebd. S. 102. In einem Brief an Francesco Leone warnt Vasari umgekehrt ironisch davor, ein mit der Venus gleichgesetztes Bild zu berühren, damit es seine „morbidà maniera“ nicht verliere; vgl. ebd.

82 Vgl. Vasari: *Vite* (wie Anm. 19), Bd. VI/Testo, S. 48 (Michelangelo).

83 Vasari: *Vite* (wie Anm. 19), Bd. V/Testo, S. 68 (in der Edition von 1568, Giulio Romano). So bereits über Masolinos Fähigkeiten ebd. Bd. II/Testo, S. 110.

84 Giovanni Battista Armenini: *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, III,iv.

85 Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), S. 153.

86 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venedig 1612, s.v. „forza“.



3 Michelangelo, *Jonas*, 1508–1512, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle

Dynamik der landschaftlichen Ferne in seiner doppelten Definition des Lemmas *sfondato*. Einerseits handelt es sich substantivisch um „una veduta di prospettiva, che dimostri gran lontananza“; andererseits adjektivisch, um eine Ableitung „da sfondare, che à rotto il fondo, che è senza fondo“. *Sfondare*, ein landschaftsmalerischer *terminus technicus*, den schon Aretino, wie wir gesehen haben, benutzt, wird lapidar definiert als *rompere il fondo*.⁸⁷ Die Dynamik des in die Tiefe aufgestoßenen Raumes berührt auch Samuel van Hoogstraeten, wenn er in Buch IV,5 der *Inleyding (Van Landschappen)* nachdrücklich empfiehlt: „In 't landschap moetmen voor eerst de gronden, vlakten, velden en weyden, elk in haeren aert

87 Vgl. Baldinucci 1681 (wie Anm. 28), s. v. „sfondato“, „sfondare“. Zu Aretino cf. Anm. 70. Man sieht, wie hier nicht der „Grund“ als Emergenzebene des Bildes, sondern der „Nichtgrund“ als seine mehr oder minder gewaltsame Auslöschung problematisiert wird. Vgl. auch Benedetto Varchi: *Due lezioni*, Florenz 1549, II,ii, S. 94: „la pittura sa scorciare una figura, fa parere tonde, & rilevate, in un campo pieno faccendolo sfondare, & parere lontano con tutte le apparenze, & vaghezze; che si possono disiderare.“ Vasari benutzt den Begriff auch in seiner destruktiven Variante: „per cadere e sfondare i tetti e palchi e tele e telai del vicino“ Vasari: *Vite* (wie Anm. 19), Bd. III/Testo, S. 518 (in der Edition von 1568, Botticelli).



4 Giotto, *Navicella* (Rekonstruktion nach Orazio Manenti), Original 1298; Kopie 1674, Rom, Vatikan, St. Peter

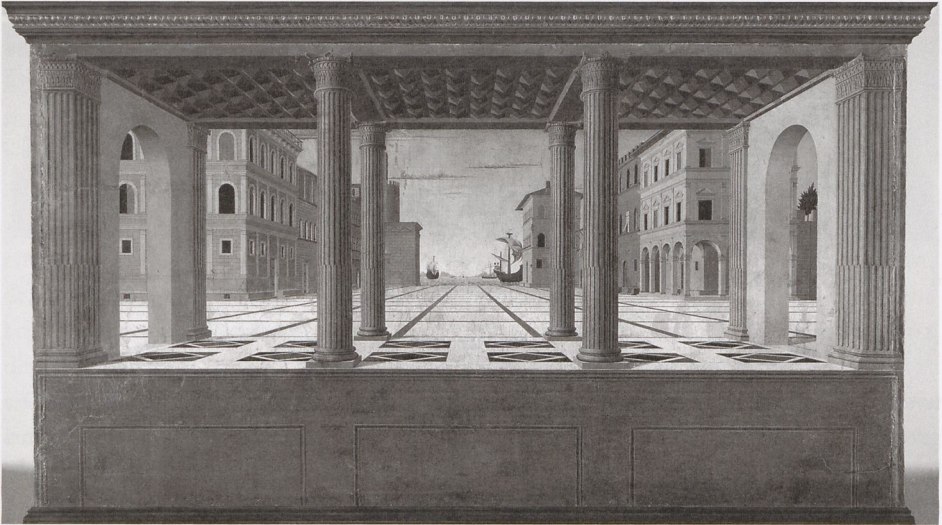
wel onderscheiden: en zich al vroeg gewennen *de vlakte in 't wech wijken waer te nemen*.⁸⁸ Karel van Mander dynamisiert dieses „Wegweichen“ explizit: „Want *crachtig* moeten d'achter-uyten wijcken.“⁸⁹ Im Sog der Ferne besitzen auch kleine Bilder das Vermögen, die Imagination des Betrachters unwiderstehlich in unbegrenzte Weiten davonzutragen: „Many tymes in a table of not a spanne longe a manns imaginacion may be quite *carried out of the country over seas and citties*.“⁹⁰

88 Samuel van Hoogstraeten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, S. 137 (Hervorh. v. F. F.); vgl. Busch 2003 (wie Anm. 2), S. 146f. Zu Hoogstratens „anti-theoretical theory [of art]“ vgl. Jan Blanc: *Van Hoogstraten's Theory of Art*, in: Thijs Weststeijn (Hg.): *The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Painter, Writer, and Courtier*, Amsterdam 2013, S. 35–51.

89 *Den Grondt der Edel vry Schilder-Const VIII*, 21, (wie Anm. 11, S. 204, Hervorh. v. F. F.). Zur seit Alberti topischen Unterscheidung zwischen Bildhauerei, die „*per forza di levare*“ in ihr hartes Material hineinarbeitet und Plastik bzw. Malerei, die „*per via di porre*“ weiches Material hinzufügt, vgl. Wang-Hua 1999 (wie Anm. 50), S. 195–199.

90 Norgate [1648/1649]; zitiert nach Ogden und Ogden 1955 (wie Anm. 68), S. 10 (Hervorh. v. F. F.).

An dieser Dynamisierung des Raumes in Opposition zu den schwindenden Kräften des Entfernten arbeiten nichtfigürliche Akteure, manchmal starkes Licht (Sonnenauf- oder -untergänge; „shewing the Sunne rising or setting ouer some hill or other“⁹¹), häufiger



5 Francesco di Giorgio Martini (zugeschrieben), *Architektonische Vedute*, um 1477, Staatliche Museen – Berlin, Gemäldegalerie

bewegtes Wasser und Wind als raumerschließende Kräfte („the bending of trees in winds and tempests, the naturall course of riuers and such like“⁹²). Nach Giotto's *Navicella* (um 1300; Abb. 4), die Alberti als Vorbild der Affektdarstellung rühmt,⁹³ ist der Wind nicht mehr aus der frühneuzeitlichen Malerei wegzudenken, und zwar zunächst nahezu ausschließlich als bildparalleler Bewegungsmotor.⁹⁴ Unter perspektivischen Vorzeichen erzeugt der gemalte Wind aber eine Dynamisierung der Raumtiefe. Die wohl auf ein Konzept Francesco di Giorgios zurückgehende architektonische Vedute in Berlin (um 1477; Abb. 5) besitzt nicht nur eine raffinierte Lichtregie, welche die menschenleere Szenerie mit Veränderlichkeit ausstattet und den Blick durch den verschatteten Portikus gewissermaßen

91 Ein frühes Beispiel für den gegenständlich aufgelösten und zugleich von gleißendem Licht überstrahlten Hintergrund findet sich in Leonardo da Vincis *Verkündigung* (ca. 1475; Uffizien); dazu Fehrenbach 1997 (wie Anm. 14), S. 147f.; nach 1500 nehmen die Maler der sog. „Donauschule“ das Motiv auf. Das Zitat von Henry Peacham: *Graphice* nach Ogden und Ogden 1955 (wie Anm. 68), S. 6.

92 Peacham: *Graphice*, nach: Ogden und Ogden 1955 (wie Anm. 68), S. 7.

93 Vgl. Alberti: *De pictura* II,42.

94 Umfassend: Nova 2007 (wie Anm. 73).



6 Paolo Uccello, *Sintflut*, ca. 1440, Florenz, Santa Maria Novella (Chiostrro Verde)

wie den Pfeil auf einem Bogen spannt, bevor er gegen den Fluchtpunkt schnell.⁹⁵ Die geradezu mikroskopisch durchkonstruierte Spalliera-Tafel unterlegt dem scheinbar nur in die Tiefe gerichteten Raum auch eine Gegenbewegung, die sich an den geblähten Segeln der Schiffe ablesen lässt. Ihr Keimort ist mit dem winzigen Schiff am Fluchtpunkt angegeben. Von hier weht der Wind aus der Tiefe des Raumes gegen den Betrachter zurück. Es ist nur konsequent, dass Schiffe, die nicht zur Hafenmole fahren, sondern bildparallel stehen, ihre Segel eingeholt haben, also unbewegt sind. Erst im letzten Moment drehen die fahrenden Schiffe bei und geben den Blick auf die äußerste Raumtiefe frei.

Am Ursprung dieser (hier ja sehr verhalten eingesetzten) Formel wird man Paolo Uccello vermuten dürfen, vielleicht in Auseinandersetzung mit einem zerstörten Fresko Ambrogio Lorenzettis, das einen noch von Ghiberti bewunderten Gewittersturm zeigte (Siena, Kreuzgang von San Francesco).⁹⁶ Uccellos Sintflutdarstellung in Santa Maria Novella (1445–47; Abb. 6)⁹⁷ lässt den Raum perspektivisch implodieren und zugleich durch den ungeheuren Sturm aus der Bildtiefe gegen den Betrachter explodieren; eine der eindrucklichsten Darstellungen der Allmacht Gottes, die eigene Schöpfung wieder zurückzunehmen und einen neuen Anfang zu setzen (vgl. Genesis 6, 7), die je gemalt wurde.

95 Vgl. zu den drei Idealstadt-Darstellungen zuletzt ausführlich Alessandro Marchi und Maria Rosaria Valazzi (Hg.): *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino*, Ausst.-Kat. (Galleria Nazionale della Marche, Urbino), Mailand 2012; zur Berliner Tafel vgl. Alessandro Marchis Eintrag, S. 124–126 (Kat. 1.3).

96 Vgl. Julius von Schlosser: *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Berlin 1920, S. 63. Weitere Sturmdarstellungen in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts (Gentile da Fabriano, Pietro Perugino) werden bei Nova 2007 (wie Anm. 73), S. 111 erwähnt.

97 Vgl. dazu knapp Nova 2007 (wie Anm. 73), S. 69.

In der Autobiographie Albertis wird stolz auf seine perspektivischen Guckkästen verwiesen; sie zeigten Küstenlandschaften mit dem Meer in superlativischer Tiefenerstreckung („usque adeo remotissimas“), für welche die Kraft des Sehens nicht ausreichte („ut visenti acies deficeret“). Die *diurnis demonstratio* stellte eine Flotte auf dem Meer dar, die „noch vor der Mittagszeit [...] bei uns“ sein könnte („ante meridiem apud nos habebimus“), also virtuell aus der Tiefe des Raums näher kommt, wenn sie nicht vom aufziehenden Sturm aufgehalten wird. Schon wogt das Meer mächtig, und die scharfen Strahlen, welche die Wellen aussenden, verheißen nichts Gutes: „periculique signa sunt, quod a sole nimium acres [sic!] mare advorsum iactat [sic!] radios.“⁹⁸ Hier schleudert die Landschaft jene scharfen Pfeile, die noch im Malereitraktat als fest am Objekt haftende Strahlen vom Auge ausgingen.

Auch in Leonardos *Gewitterlandschaft* (ca. 1505; Abb. 7) ist die Alpenlandschaft mit einem Kraftüberschuss ausgestattet, der aus der Ferne implizit gegen den Vordergrund drängt.⁹⁹ Fast gleichzeitig führt Giorgiones *Tempesta* (Abb. 8) den Bildgedanken, die entkörperlichten, verblässenden Fernen mit Kraft auszustatten, grandios weiter. Der Blitz, der die unbewegte Szenerie schlagartig erhellt, ist implizit der Vorbote eines demnächst zu erwartenden heftigen Windstoßes. Die machtvolle Entladung in der Ferne findet ihr Pendant im Augenglanz der kaum verhüllten Frau im Vordergrund; ein punktuell verdichtetes Licht, das den Betrachter intensiv trifft und zugleich den Inspirationsmoment des in der Natur wandelnden, modisch gekleideten Städters am linken Bildrand markiert. Was er, ein Double des Betrachters, sieht, blickt uns an (vermutlich die personifizierte *natura* als *procreatrix* und *nutrix*.)¹⁰⁰

98 Riccardo Fubini und Anna Menci Gallorini: L'autobiografia di Leon Battista Alberti: Studio e edizione, in: Rinascimento ser. II, XII (1972), S. 21–78, hier S. 73. Vgl. dazu Karl A. E. Enekel: Die Erfindung des Menschen, Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius, Berlin u. a. 2008, S. 189–228. Yves Hersant deutete Albertis Guckkästen zuletzt – wenig überzeugend – als Camera obscura. Vgl. Yves Hersant: Alberti et la „Camera obscura“, in: Albertiana XVIII (2015), S. 119–133.

99 Vgl. Kristina Herrmann-Fiore: Leonardos Gewitterlandschaft und Dürers Nemesis. Zur kosmographischen Vision der Landschaft um 1500, in: Fehrenbach 2002 (wie Anm. 12), S. 327–345.

100 Die m. E. bislang beste Deutung des Gemäldes (gerade weil sie keine ikonographischen Festlegungen trifft) hat Hans Belting vorgelegt. Hans Belting: Exil in Arkadien. Giorgiones „Tempesta“ in neuer Sicht, in: Reinhardt Brandt (Hg.): Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol, Leipzig 2001, S. 45–68. Die neue Bildform Giorgiones – Belting spricht vom „Projekt Giorgiones“ (ebd. S. 59) – lässt sich aber mit dem Verweis auf die Analogie zur Stimmung erzeugenden, ‚offenen‘ lyrischen Dichtung Sannazaros nur unzureichend erfassen. Entscheidend ist die Kraft der Malerei, den fiktiven Schleier punktuell zu durchbrechen und Präsenzerfahrungen des Betrachters zu generieren; hier ist es der Blick der Frau. Wovon der träumerische, sich als Hirt gebende, dichtende Städter sprechen wird (die unerwartete, vom Blitz momenthaft enthüllte Gestaltwerdung der hervorbringenden Natur), wird hier nicht wie auf einer Bühne als Begegnung zwischen den Protagonisten dargestellt, sondern als plötzliches Ereignis, bei dem der Betrachter zum angeblickten Double des dargestellten Dichters wird. Uns trifft, was der Wanderer sieht/sah: der Blick der Natur. Blitz und Blick sind auch dann die zentralen Bildelemente, wenn man den Mann mit Jürgen Rapp als Paris identifiziert, der die Nymphe Oinone und den gemeinsamen Sohn



7 Leonardo da Vinci, *Gewitterlandschaft* (Sturm über einem Tal in den Vorhügeln der Alpen), Rötzelzeichnung, 1508, Windsor Castle, Royal Library



8 Giorgione, *La Tempesta*, 1506–1508, Venedig, Gallerie dell'Accademia

Die in Giorgiones Bild impliziten erotischen Energien werden um 1520 in Giovanni Carianis *Junge Frau in einer Landschaft* (Tafel 5) zum Hauptthema.¹⁰¹ Hier hat ein Gewitter mit seinen mächtigen, schwefelgrauen, über dem Betrachter aufsteigenden Wolkenbewegungen im rechten Hintergrund bereits ein Gehöft in Brand gesteckt, während die Blitze in die nähergelegene Stadt einschlagen; meteorologische Analogie zum Schulterblick („sguardo di spalla“) der halb nackten, in ein rotes Tuch gehüllten Schönen; ein Meilenstein in der Entdeckungsgeschichte der *Atmosphäre* und grandiose Allegorie der Liebe, ein buchstäblicher „colpo di fulmine.“¹⁰² Nähe und Ferne wetteifern hier offen miteinander; Vergleichskriterium ist die Kraft.

Korythos verlässt. Vgl. Jürgen Rapp: Die „Favola“ in Giorgiones *Gewitter*, in: Pantheon 56 (1998), S. 44–74. Was der Abschied nehmende Paris (in dieser Deutungsvariante) noch ein letztes Mal sieht, blickt uns an. Jacopo Palma il Vecchio erotisiert und vereinfacht Giorgiones paradoxe Konstellation in seinem sensationellen liegenden *Frauenakt in der Landschaft* von 1518–20 (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden); eine vollständig Entkleidete, die den Betrachter lange vor Tizians paradigmatischer *Venus von Urbino* (1538) herausfordernd anblickt. (Die abendlich verschattete Landschaft wurde im 17. Jahrhundert überarbeitet.) Dazu Ekkehard Mai (Hg.): *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Ausst.-Kat. (Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Gent 2000, Nr. 2. Der Blick von Lukas Cranachs d. Ä. gleichzeitigen Quellnymphen in der Landschaft ist hingegen, wie die Inschrift jeweils bestätigt, schläfrig-ver-schleiert und damit ‚schwach‘; vgl. Anne-Marie Bonnet: Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder“ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei, in: Claus Grimm u. a. (Hg.): *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausst.-Kat. (Festung Rosenberg, Kronach), Augsburg u. a. 1994, S. 139–149.

- 101 Bernard Aikema schlug vor, das Bild als Kontrastdarstellung zwischen zeitloser Harmonie und aktueller politischer Situation (türkisch gekleidete Reiter!) zu deuten; vgl. Bernard Aikema und Beverly Louise Brown (Hg.): *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*, Ausst.-Kat (Palazzo Grassi, Venedig), Mailand 1999, Nr. 97. Der *Contrapposto* zwischen ‚weichem‘, erotisch aufgeladenem Vordergrund, mit liegenden, wachen oder schlafenden Frauen, und bedrohlichem, gewittrigem oder von Brandwolken gekennzeichnetem Landschaftshintergrund geht u. a. auf Marcantonio Raimondis paradigmatischen *Traum Raffaels* (um 1508) zurück; mit Flammen, starkem Wetterleuchten, Blitzen in der Ferne und phallischen Monstern, die sich den schlafenden Frauen im Vordergrund nähern. Vgl. dazu Maria Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge u. a. 2004, S. 122–140. Girolamo da Trevisos nackte *Schlafende*, hinter der bedrohlich gewaltige Brandwolken über einer Stadt aufsteigen (Rom, Galleria Borghese, frühe 1520er Jahre) ist für diesen Kontrast ein eindrucksvolles Beispiel; die Figur wird als „Quies“ oder *quies?* gedeutet von Francesco Gandolfo: *Il „Dolce Tempo“. Mistica, ermetismo e sogno nel Cinquecento*, Rom 1978, S. 92ff. Zur Gegenüberstellung von friedlichen und dramatischen Landschaftsteilen als bildlichem Topos in der venezianischen Malerei vgl. Beverly L. Brown: *From Hell to Paradise: Landscape and Figure in Early Sixteenth Century Venice*, in: Aikema und Brown 2000 (wie diese Anm.), S. 424–431.
- 102 Der naheliegende Verweis auf „das Feuer der Liebesqualen“ (und Petrarca: *Canzoniere XVII*) u. a. bei Heinze 2016 (wie Anm. 5), S. 122. Die Dynamisierung der landschaftlichen Ferne kulminiert im Cinquecento im Topos der brennenden Stadt; vgl. dazu Victor Stoichita: *Lochi di foco. La città ardente nella pittura del Cinquecento*, in: Pfisterer und Seidel 2004 (wie Anm. 44), S. 439–451. Der im Lebendigkeitsdiskurs stets präsente Verweis auf den *calor innatus* und die durch ihn gewährleistete *concoctio* bzw. metabolische *compositio* wird hier gleichsam ironisch gebrochen; dazu die Literaturhinweise in Anm. 44.

Tizian steigert das Motiv mit seiner späten *poesia*, der sogenannten *Nymphe und Schäfer* (1570–75; Tafel 6) und etabliert hier ein Kontinuum zwischen pastoralem, erotisch stark aufgeladenem Vordergrund mit eindringlichem *sguardo di spalla* der jungen Frau und einer rauschhaft-dynamischen, von Zerstörung und Formaflösung gekennzeichneten Natur.¹⁰³ In Tizians Spätstil werden Nähe und Ferne im Malprozess nicht mehr separiert; der Maler arbeitet „eher am ganzen Bild quasi gleichzeitig.“¹⁰⁴ Der *Nicht-Grund* der schwachen Ferne verdichtet sich zum vibrierenden *Urgrund* der Malerei, zum „Farbleib“ (Theodor Hetzer).¹⁰⁵ Fern und nah verschmelzen im Zeichen der Kraft, die nicht mehr an Figuren gebunden erscheint.

- 103 Vgl. dazu Marianne Koos: Tizians *Nymphe und Schäfer* aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 1 (1998), S. 7–10; Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausst.-Kat. (Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 2007, S. 270 (Wencke Deiters, Kat. Nr. 2.12).
- 104 Zum maltechnischen Befund Elke Oberthaler: Tizians Spätstil anhand von *Nymphe und Schäfer*, in: Ferino Pagden 2007 (wie Anm. 103), S. 111–121, hier S. 116.
- 105 Dazu (v. a. im Anschluss an Vasari und Marco Boschini) Nicola Suthor: *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 33–39.

Bildnachweise

Frank Fehrenbach, *Sfondare*

Abb. 1: Giovanni Carlo Federico Villa (Hg.): Palma il Vecchio: lo sguardo della Bellezza. Ausst. Kat. (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo), Mailand 2015, S. 216; Abb. 2: Maurice Brock: Bronzino, Paris 2002, S. 231; Abb. 3: Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper (Hg.): Michelangelo, 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 184–185; Abb. 4: Antonio Pinelli (Hg.), La Basilica di San Pietro in Vaticano/The Basilica of St. Peter in the Vatican, Modena 2000, Atlante fotografico/Photo-Atlas I, S. 312–313, Nr. 314; Abb. 5: Johannes Grave: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015, S. 172; Abb. 6: Irene Sbrilli: Fresken vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Bagno a Ripoli 2012, S. 170; Abb. 7: Frank Zöllner: Leonardo da Vinci. 1452–1519. Zeichnungen und Skizzen, Köln 2006, S. 130, Abb. 246; Abb. 8: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): Giorgione. Mythos und Enigma. Aussät. Kat. (Kunsthistorischen Museums, Wien), Wien 2004, S. 189.