

## MISZELLEN

### Hans-Ernst Mittag: UCCELLOS HAWKWOOD-FRESKO : PLATZ UND WIRKUNG \*

Das gemalte Scheingrab des Condottiere John Hawkwood von Paolo Uccello (1436) hat 1947 zum zweiten Mal seinen Platz gewechselt.<sup>1</sup> Von der Innenwand über der nördlichen Westtür im Florentiner Dom wurde es an die nördliche Seitenschiffswand versetzt. Dort ist es heute in der westlichen Hälfte des dritten Langhausjochs zwischen Wandvorlage und Fenster befestigt (Abb. 1). Dieser Wandstreifen ist nach den Quellen<sup>2</sup> der ursprüngliche Platz des Freskos. *Nella facciata in alto nel mezzo della Nave della Chiesa*, schrieb Bocchi in seinen Erläuterungen zur linken Langhauswand<sup>3</sup>; der Platz zwischen Pilaster und Fenster ergibt sich aus der Reihenfolge, in der zum Beispiel Fantozzi<sup>4</sup> das Tabernakel mit dem David von Ciuffagni (*al disotto di un finestrone*), das Hawkwood-Fresko und Castagnos Freskograbmal des Niccolò da Tolentino beschrieb. Ein Platz *in alto* war dem Hawkwood-Grabmal seit dem Beginn der Planung zgedacht gewesen: *in loco eminenti alto et honorabili* sollte es nach dem Beschluss der Domopera vom 20. August 1393 angebracht werden.<sup>5</sup>

Obgleich die ursprüngliche Höhe nirgends näher angegeben ist, lässt sich nachweisen, dass das Fresko heute einen zu niedrigen Platz hat. Die architektonischen Teile des gemalten Grabmals sind auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt bezogen. Er liegt bei der heutigen Anbringung in Fussbodenhöhe (Abb. 2), das lässt sich an einer Fotografie der gesamten Wand<sup>6</sup> ohne weiteres mit einem Lineal feststellen. Ein so niedriger Fluchtpunkt wäre unter allen vergleichbaren Wandbildern ohne Beispiel.<sup>7</sup> Das Hawkwood-Fresko ist also heute ungefähr um eine Mannshöhe zu niedrig angebracht. Wenn man das Ziel verfolgte, dem ursprünglichen Zustand nahezukommen, müsste man das Fresko — und mit ihm das benachbarte Freskograbmal des Niccolò da Tolentino<sup>8</sup> — weiter nach oben rücken.<sup>9</sup>

Von dieser Korrektur hängt die richtige Wirkung des Hawkwood-Freskos ab.

Der Betrachter hat das Fresko bei der gegenwärtigen Anbringung zwar ziemlich nah über sich; das ist jedoch ihr einziger Vorteil. Es ist nicht möglich, einen Standort zu finden, von dem aus Podest und Sarkophag räumlich richtig dargestellt wirken; der Betrachter fühlt sich deshalb vor dem Bild unsicher. Bei richtiger Anbringung würde das Fresko die beabsichtigte Raumillusion hervorrufen und den Betrachter in sie einbeziehen. Um eine solche Wirkung ist das Bild in seiner jetzigen Position gebracht, denn der architektonische Teil erscheint von jedem Standpunkt aus verzerrt.

\* Herrn Dr. Alexander Perrig danke ich für die Anregung zu diesem Aufsatz, Herrn Professor Dr. Ludwig H. Heydenreich für zahlreiche Verbesserungsvorschläge.

<sup>1</sup> John Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, London 1950, p. 142.

<sup>2</sup> Zusammenfassung bei Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 3. Bd., Frankfurt a.M. 1952, p. 492.

<sup>3</sup> Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, Florenz 1677, p. 50.

<sup>4</sup> Federigo Fantozzi, *Nuova Guida di Firenze*, Florenz 1850, p. 349-350.

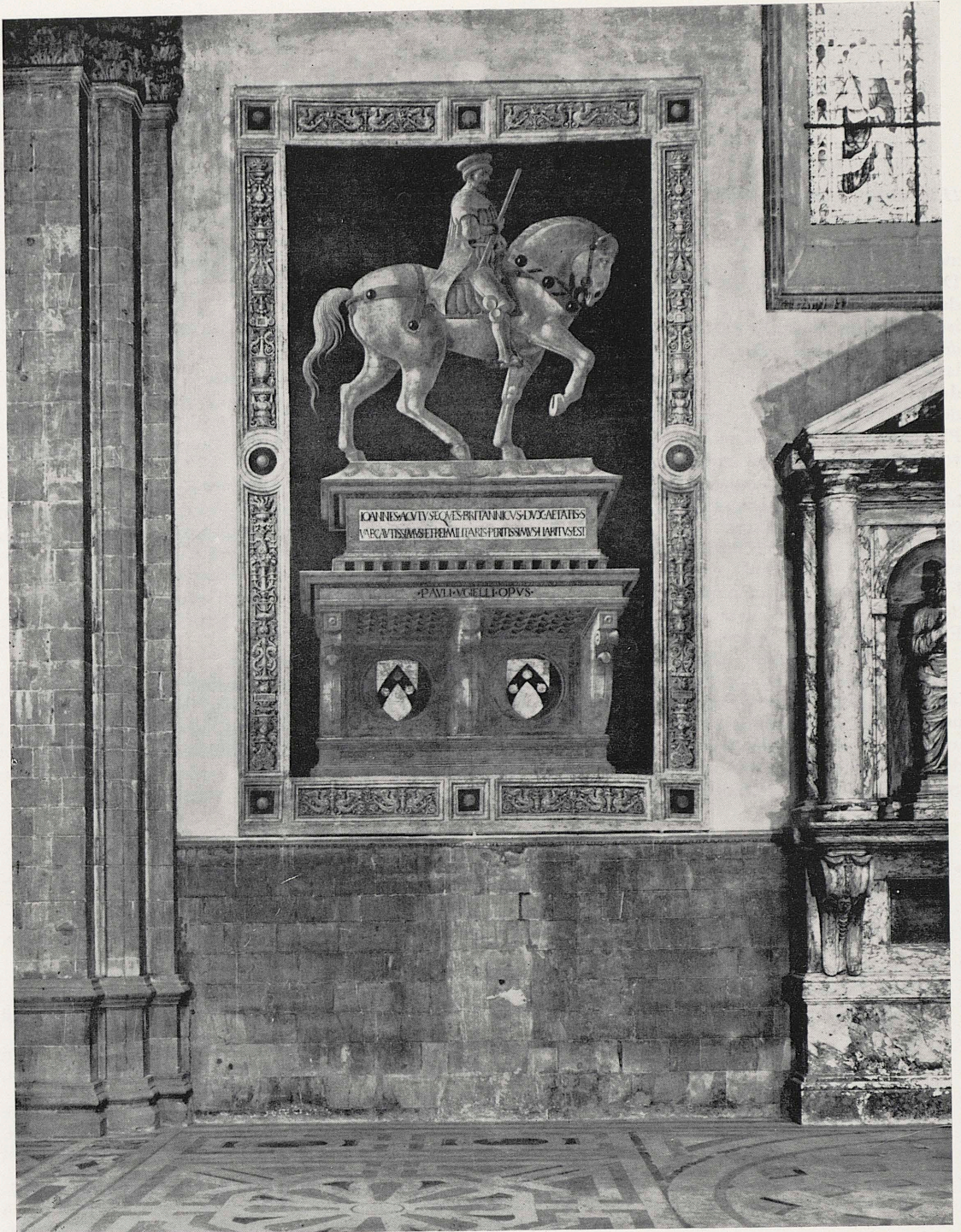
<sup>5</sup> Giovanni Poggi, Paolo Uccello e l'orologio di S. Maria del Fiore, in: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di I. B. Supino*, Florenz 1933, p. 330.

<sup>6</sup> Z. B. bei Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, London 1960, Tafel 55. Decio Gioseffi, *Complementi di prospettiva 2*, in: *Critica d'Arte* 5, 1958, p. 131 mit Abb. 93, hat bereits die Fluchtlinien des Bildes gezeichnet, aber keine Schlüsse zur Anbringung gezogen.

<sup>7</sup> Vgl. Jacques Mesnil, *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1925/26* (erschienen 1928), p. 133; zu Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella: Horst W. Janson, *Ground Plan and Elevation in Masaccio's Trinity Fresco*, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, p. 85.

<sup>8</sup> Seine architektonischen Teile sind perspektivisch zwar nicht so konsequent durchgebildet wie die des Hawkwood-Grabmals. Es steht aber fest, dass das Tolentino-Fresko als Gegenstück auf das Hawkwood-Fresko bezogen war (*Alberto M. Fortuna*, *Andrea dal Castagno*, Florenz 1957, p. 72 f. mit Abdruck der Urkunde vom 19. Oktober 1455: ... *penes picturam domini Ioannis Auto, in eadem facie muri ex latere posteriore... modo et forma et prout fui et est picta figura domini Ioannis...*).

<sup>9</sup> Dies wäre ohne weiteres möglich, da die 1842 abgenommenen und auf Leinwand übertragenen Fresken wie Tafeln vor der Wand mit Metallklammern befestigt sind.

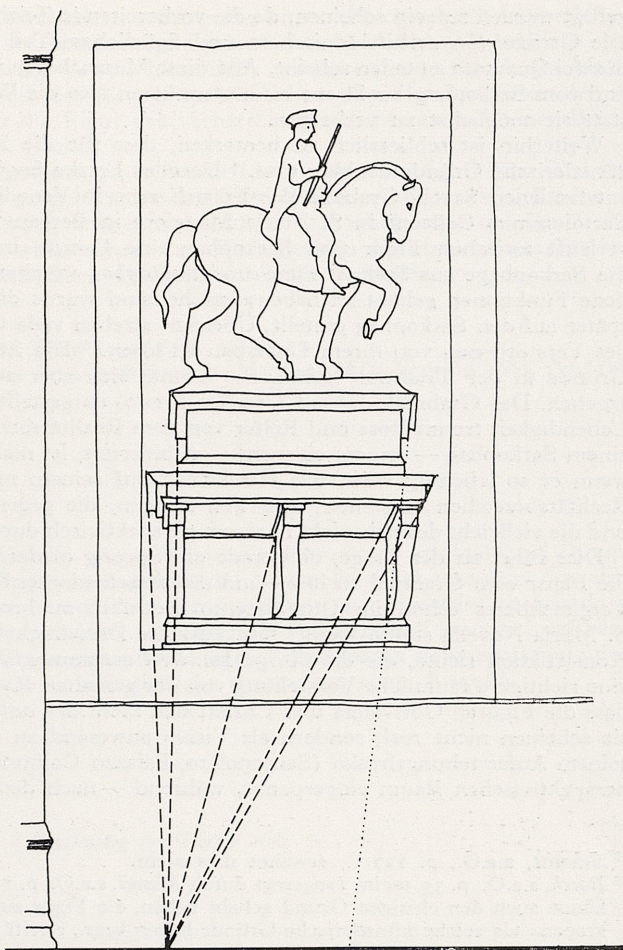


1 Paolo Uccello, Freskodenkmal für John Hawkwood. Florenz, Dom.

Die Argumentation stützte sich bisher nur auf die perspektivische Darstellung von Piedestal und Sarkophag; sie berücksichtigte noch nicht die bekannte Tatsache<sup>10</sup>, dass Pferd und Reiter auf einen eigenen, höher liegenden Horizont bezogen sind. Die perspektivische Diskrepanz zwischen der unteren und der oberen Bildhälfte fällt heute relativ wenig auf, da die untere Hälfte so wenig wie die obere exakt auf den Horizont des Betrachters eingestellt ist. Bei richtiger Anbringung träte die Diskrepanz dagegen deutlich hervor, wie der Modellversuch mit Hilfe eines Projektionsapparats bestätigt hat. Das Piedestal stösst dann glaubhaft gegen den Betrachtungsraum vor, Pferd und Reiter sind diesem Raum dagegen entrückt.

Diese Wirkung war für das Hawkwood-Grabmal wesentlich. Zwar wird die perspektivische Diskrepanz immer wieder daraus erklärt, dass nach der Vollendung des Freskos Pferd und Reiter auf Anordnung der Operai zunächst wieder getilgt wurden — *quia non est pictus ut decet* — und dass Uccello dann den oberen Teil des Bildes ein zweites Mal ausführte.<sup>11</sup> Dass dies der Grund für die doppelte Perspektive war, ist auch nicht auszuschließen. Es muss aber endlich näher bedacht werden, dass Uccello die doppelte Perspektive möglicherweise gern aufnahm, weil nicht nur äussere, sondern auch künstlerische Gründe für sie sprechen konnten.

Wenn der Bruch in der Perspektive Uccello aufgezwungen worden und ihm unwillkommen geblieben wäre, müsste man eigentlich erwarten, dass Uccello die Grenze der beiden Bereiche durch Formbezüge zwischen Unten und Oben möglichst überwunden hätte, wie Andrea del Castagno es in seinem 1455/56 gemalten Pendant, dem Grabmal des Condottiere Tolentino, tat.<sup>12</sup> Das Hawkwood-Fresko scheint dagegen darauf angelegt, die Trennung von architektonischem und figürlichem Teil des Grabmals noch zu betonen. Uccello spielte die organischen runden Formen im oberen Bereich gegen betont rechtwinklige im unteren aus. Er stellte zwar vertikale Bezüge her, zum Beispiel durch die Betonung der Mittelsenkrechten und durch die Formanalogien von Wappensparren unten, Geschirr des Pferdes oben. Aber der aufsteigende Blick wird durch die weit vorspringende Piedestalplatte aufgehalten. Den Sarkophag löst von der Plinthe eine Reihe steinerner Balkenköpfe, die erst im letzten Stadium der Planung hinzu-



2 Perspektivskizze zum Hawkwood-Denkmal.

<sup>10</sup> Z. B. Wilhelm Boeck, Paolo Uccello, Berlin 1939, p. 35; neuerdings Gioseffi, a.a.O., p. 111, 112; Annegrit Schmitt, Paolo Uccellos Entwurf für das Reiterbild des Hawkwood, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8, 1957-59, p. 129.

<sup>11</sup> Quellen bei Poggi, a.a.O., p. 334. Schon Pope-Hennessy, a.a.O., p. 142, wies darauf hin, dass der Änderungswunsch nicht mit der perspektivischen Darstellung zu tun zu haben braucht. Die meisten Autoren (zuletzt Rainer Horstmann, Die Entstehung der perspektivischen Deckenmalerei, München 1965, p. 13 f.) halten dies aber für ziemlich sicher.

<sup>12</sup> Dort passt sich zum Beispiel der Unterbau der Reitergruppe an, indem er sich flächenhaft ausbreitet und indem er eine mächtige Rundform enthält.

gefügt worden zu sein scheinen, da die vorbereitende Zeichnung Uffizien Nr. 31 F sie noch nicht zeigt.<sup>13</sup> Die Grenze von architektonischem und figürlichem Teil ist auf die Linie gelegt worden, die das Bild in zwei Quadrate zu teilen scheint. Alle diese Massnahmen wirken zusammen, um die Figur vom Unterbau und vom Sarkophag zu lösen; sie unterstützen also die Wirkung der perspektivischen Diskrepanz noch, statt sie möglichst zu verbergen.

Weiterhin ist schliesslich zu bemerken, dass für die Zäsur zwischen Unterbau und Figur mehrere künstlerische Gründe denkbar sind.<sup>14</sup> Uccellos Fresko fingiert ein steinernes Wandgrab.<sup>15</sup> Bei dem früher entstandenen Savelli-Grabmal der Frari-Kirche in Venedig und dem später entstandenen Grabmal des Bartolommeo Colleoni in S. Maria Maggiore in Bergamo — um nur erhaltene Beispiele zu nennen — verläuft zwischen Figur und Sarkophag eine Grenze im Material: die Reiterfiguren sind aus Holz, die Sarkophage aus Stein.<sup>16</sup> Figur und Sarkophag scheinen auch manchmal im Begräbnisritus verschiedene Funktionen gehabt zu haben; anscheinend wurde die Reiterfigur im Zuge mitgetragen<sup>17</sup> und erst später auf den Sarkophag gestellt. Übrigens streben viele Grabmäler des Quattrocento danach, die Figur des Verstorbenen von ihrem Unterbau zu lösen.<sup>18</sup> Die Zäsur zwischen Sarkophag und Figur kann also Gründe in der Tradition haben. Sie konnte sich aber auch beim tieferen Durchdenken der Aufgabe ergeben. Das Grabmal, das auf Uccellos Fresko dargestellt ist, zeigt den Condottiere, wie er lebte. Diese Lebendigkeit trennt Ross und Reiter von dem Realitätsbereich der unteren Teile. Denn dass jemand auf einem Sarkophag — seinem eigenen! — dahinreitet, ist nicht als reale Situation vorstellbar<sup>19</sup>, und gerade wenn er so lebendig wirkt wie Hawkwood auf seinem mächtigen Pferd, muss ein Riss zwischen zwei Realitätsbereichen entstehen; zwischen Dingen, die gegenständig und zeitlich nicht vereinbar sind<sup>20</sup> und die vielleicht deshalb nicht in einem perspektivisch durchkonstruierten Raum vereinigt werden sollten.

Dies führt zu der Frage, ob gerade ein Sprung in der Perspektive verwendet worden sein kann, um die Figur vom Grabmal zu lösen und die verschiedenen Realitätsbereiche zu sondern. Mir scheint, dass Vergleichbares schon im Quattrocento mehrfach zu beobachten ist. An Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella stellte Kern<sup>21</sup> fest, dass die Dreieinigkeitsgruppe sich nicht nach der perspektivischen Konstruktion richte, die die übrige Bildwelt zusammenfasst. Sanpaolesi und Janson haben schrittweise eine richtigere räumliche Vorstellung von der gesamten Kapelle erarbeitet.<sup>22</sup> Umso deutlicher tritt hervor, dass die Figuren Gottvaters und Christi sich nicht der untersichtigen Darstellung der Architektur fügen: sie scheinen nicht real, sondern als Vision anwesend zu sein (Schlegel).<sup>23</sup> Piero della Francesca hat in seinem Auferstehungsfresko (Sansepolcro, Palazzo Comunale) die Gruppe der Wächter in einen zentralperspektivischen Raum eingespannt, während — nach dem Hinweis Clarks<sup>24</sup> — die Christusgestalt den

<sup>13</sup> Schmitt, a.a.O., p. 127 f., erwähnt dies nicht.

<sup>14</sup> Boeck, a.a.O., p. 35, meint (angeregt durch Mesnil, a.a.O., p. 135 f.), die Wahl des hohen Horizonts für die Figur könne auch den einzigen Grund gehabt haben, die Figur zu monumentalisieren. Die Frage, ob nicht die Diskrepanz als solche künstlerische Gründe haben kann, streift Mario Salmi, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Mailand (1938), p. 16.

<sup>15</sup> Die gemeinsame grüne Farbe spricht dafür, dass man sich die Figur wie den Unterbau steinern vorstellen soll; so schon Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, 3. Bd., Leipzig 1870, p. 21. Bronze nehmen Paolo D'Ancona, Paolo Uccello, Wien/München 1959/60, p. 9, und Borsook, a.a.O., p. 149, an. Das Fresko sollte jedoch ein ursprünglich geplantes Marmorgrabmal ersetzen (Poggi, a.a.O., p. 330-333).

<sup>16</sup> Zum Savelli-Grabmal siehe Pope-Hennessy, a.a.O., p. 8, Abb. 5; zum Colleoni-Grabmal Erwin Panofsky, Grabplastik, Köln 1964, p. 92, Abb. 381.

<sup>17</sup> Zu Jacopo della Quercias verlorenem Reiterbild vgl. Vasari-Milanesi II, p. 110. Zu dem Reiterbild des Paolo Savelli vgl. Horst W. Janson, The Sculpture of Donatello, 2. Bd., Princeton 1957, p. 158, mit Zusammenstellung der unsicheren Nachrichten.

<sup>18</sup> So schon Donatellos Grabmal für Johannes XXIII. im Baptisterium zu Florenz (1420er Jahre). Der Baldachin sondert die Figur formal und durch seine Bedeutung vom Unterbau.

<sup>19</sup> Paul Schubring, Das italienische Grabmal der Frührenaissance, Berlin 1904, p. 28, bezeichnete die Kombination von Sarkophag und Reiter deshalb unangemessen als „Naivität“.

<sup>20</sup> Dieser Widerspruch verschwindet erst, wenn der Sockel seine gegenständige Bezeichnung als Sarkophag verliert. Den Übergang dazu zeigt Donatellos Gattamelata, vgl. Janson 1957, p. 157.

<sup>21</sup> G. Joseph Kern, Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 34, 1913, p. 45; ebenso Mesnil, a.a.O., p. 138; s.a. Anm. 7.

<sup>22</sup> Piero Sanpaolesi, Brunelleschi, Mailand 1962, p. 51; Janson 1967, p. 83-88.

<sup>23</sup> Ursula Schlegel, Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella, in: The Art Bulletin 45, 1963, p. 23 f., Anm. 31; p. 30. Vgl. ferner Sven Sandström, Levels of Unreality (Figura, Uppsala Studies in the History of Art, N.S. 4), Uppsala 1963, p. 29 f.

<sup>24</sup> Kenneth Clark, Piero della Francesca, London 1951, p. 40. Zur Konstruktion nach einer „Fluchtachse“ Erwin Panofsky, Die Perspektive als „Symbolische Form“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 4, 1924/25 (erschienen 1927), p. 279.

Blick des Betrachters nicht auf einen Fluchtpunkt fixiert, sondern an einer „Fluchtachse“ emporgleiten lässt; dadurch wird die andere Seinsart des Auferstehenden verdeutlicht. In Antonio Rossellinos Assunta-Relief an der Innenkanzel von Prato<sup>25</sup> wirkt der als himmlisch gekennzeichnete Bezirk um Maria raumlos im Vergleich zu der Landschaft, in der die Jünger zurückbleiben. Der Entwurf eines Vergil-Denkmal<sup>26</sup> aus dem Umkreis Mantegnas löst die Figur des verherrlichten Dichters durch einen Bruch in der perspektivischen Darstellung leicht vom Sockel.

Wenn Uccello auch durch seine Auftraggeber gezwungen worden sein mag, dem figürlichen Teil des Hawkwood-Grabmals einen eigenen Horizont zu geben, ist also festzustellen: er legte es nicht darauf an, diesen Sprung der Perspektive zu entschärfen, und es ist mindestens möglich, dass der Bruch der Perspektive ihm aus künstlerischen Gründen willkommen war. Eine richtige Anbringung des Freskos sollte auch deshalb die Wirkung der perspektivischen Diskrepanz wieder herstellen.

<sup>25</sup> *Leo Planiscig*, Bernardo und Antonio Rossellino, Wien 1942, Abb. 76, 77.

<sup>26</sup> *Giovanni Paccagnini*, Andrea Mantegna (Katalog der Ausstellung in Mantua 1961), Venedig 1961, Nr. 126, Tafel 144.

### RIASSUNTO

L'affresco rappresentante lo Hawkood dell'Uccello è oggi collocato nel suo posto originale, nel Duomo di Firenze, però in posizione troppo bassa. Il punto prospettico del piedistallo e del sarcofago dovrebbe essere all'altezza visuale. Le parti inferiori avrebbero allora pieno sviluppo in prospettiva sporgendo in avanti. Cavallo e cavaliere, avendo un diverso orizzonte, darebbero la sensazione di staccarsi dal basamento. La genesi dell'affresco non è sufficiente per interpretare questa discrepanza nella proiezione prospettica, la quale invece accenna ad una cesura significativa che separa due sfere di realtà.

Bildnachweis:

*Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 1. – Zeichnung des Verf.: Abb. 2.*

### *Hubertus Günther*: UFFIZIEN 135 A — EINE STUDIE BAROCCIS

Die Genauigkeit, mit der Federigo Barocci seine Bilder plante, ist und war schon zu seiner Zeit berühmt. Die grosse Menge der erhaltenen Zeichnungen legt noch heute beredtes Zeugnis davon ab.<sup>1</sup> Sie zeigen, wie Barocci Komposition und Figuren durchdachte und ausfeilte. Kaum belegt ist allerdings die Durchgestaltung des Hintergrundes; abschliessende Zeichnungen, die zur Übertragung in das Bild oder den Karton dienten, aus diesem Teil der Planung sind bisher nicht bekannt.<sup>2</sup> Das lässt vermuten, dass Barocci den Hintergrund nicht so ausführlich wie die anderen Teile des Bildes plante; bei seiner sonstigen Genauigkeit ist es aber nicht wahrscheinlich, dass er dafür abschliessende Studien überhaupt nicht anfertigte.

<sup>1</sup> Eine Beschreibung der Planung gibt *Gio. Pietro Bellori*, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, I, Rom 1672, p. 169-196. Cf. auch *Harald Olsen*, *Federico Barocci*, Kopenhagen 1962 (im folgenden zitiert als *Olsen*), p. 115-125; zu *Olsen* cf. die Rezensionen von *Marilyn Aronberg Lavin*, in: *Burlington Magazine* 99, 1957, p. 166, und: *Art Bulletin* 46, 1964, p. 251-254; *Walter Friedlaender*, in: *Burlington Magazine* 106, 1964, p. 186 f.

<sup>2</sup> Ein Katalog der Zeichnungen bei *Olsen*; Studien zu Landschaften sind überliefert durch das Inventar des Ateliers Baroccis, cf. *Egidio Calzini*, *Per Federico Barocci*, in: *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* 1, 1898, p. 103-108; drei Landschaftsstudien aufgeführt bei *August Schmarsow*, *Federigo Barocci's Zeichnungen*, Leipzig 1909-13, Bd. II, p. 13.