



HAL
open science

Einleitung

Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny

► **To cite this version:**

Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny. Einleitung. *Quadratura: Geschichte, Theorie, Technik.*, Deutscher Kunstverlag, pp.7-19, 2011. halshs-02957343

HAL Id: halshs-02957343

<https://shs.hal.science/halshs-02957343>

Submitted on 6 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Einleitung

Als Andrea Mantegna gegen Ende des Quattrocento sein eigenes Haus in Mantua bauen ließ, wählte er dafür einen ungewöhnlichen Plan: Ein rechteckiges Gebäude, dem in der Mitte ein runder Hof eingeschrieben war. Während man dieser Art der Anordnung in zahlreichen Thermenbauten der Antike begegnen kann, war sie in der privaten Architektur des späten Quattrocento noch neuartig. Seine Verbindung der beiden ineinander übergehenden geometrischen Grundformen findet sich allerdings bereits in Entwürfen Francesco di Giorgio Martinis in dessen »Trattato di architettura civile e militare« und solchen der Brüder Giuliano und Antonio da Sangallo¹.

Wenn man in den Hof dieses Gebäudes gelangt, wandelt sich die bloße Besichtigung von Architektur zu einer Erfahrung von Raum: Man kommt vom Inneren ins Äußere, von einem geschlossenen, rechtwinkligen Raum in einen gewissermaßen offenen Raum ohne Orientierungsmöglichkeit außer nach oben, zum Himmel. Man verlässt also einen Raum, in dem die visuelle Wahrnehmung der Linien, die durch den Winkel zwischen Wänden und Decke gebildet werden, durch die Perspektive beschleunigt wird, um in der Folge einen Hof ohne lineare Perspektive und, aufgrund seiner Rundung, ohne Horizont zu entdecken. Diesem ersten Eindruck wird jedoch in der Höhe des Hofes widersprochen. Der im unteren Stockwerk trommelförmige Hof findet im oberen Geschoss zu Formen im Gleichklang mit der äußeren Erscheinung des Gebäudes zurück, indem er den rechteckigen Grundriss wiederaufnimmt. Es handelt sich also um einen in einen Kubus eingelassenen Zylinder. Visuell widersprechen sich die beiden Formen. Die Abbildung auf dem Einband zeigt recht deutlich, wie die Linse des Fotoapparats dieses Missverhältnis bewusst macht. Die Zusammenfügung der architektonischen Massen organisiert den Blick. Wenn man Vasari und Ridolfi glaubt, waren die Außenmauern des Gebäudes verputzt, was vielleicht dazu beitrug, diesen Effekt noch zu betonen.

Mantegna hatte sein Haus nach eigenen Plänen auf einem Gelände bauen lassen, das ihm 1476 von Ludovico II. Gonzaga überlassen worden war, anlässlich der Fertigstellung der Ausmalung der *Camera degli Sposi* im Castello di San Giorgio. Diese beiden Unternehmungen sind konzeptuell nicht weit voneinander entfernt. Der Raum im Herzogsschloss ist ein verminderter, von einem Gewölbe abgeschlossener Kubus. Außer den bekannten Ereignisbildern ersetzt die Wandmalerei architektonische und dekorative Elemente: die Tapisserien, die Türsimse, die Deckenstuckierung und natürlich die mit einer Brüstung versehene, zentrale Öffnung zu einer scheinbaren Dachterrasse und dem fingierten Himmel darüber. In dieser fast kubischen und fast geschlossenen Schachtel übernimmt die Malerei die Rolle des Zylinders, der die Öffnung zum Himmel herstellt. Der Effekt ist nicht genau der gleiche wie im Hause des Künstlers, aber die Elemente sind in der gleichen Dialektik angeordnet, nicht indem bloß Malerei und Architektur, figürliche und dekorative Darstellung miteinander verbunden, sondern indem sie durch eine visuelle Ausdrucksweise ineinandergefügt werden, die auf dem Gegensatz der Volumen beruht.

Nicht zufällig bildet die *Camera degli Sposi* den Ausgangspunkt der Studie, die Ingrid Sjöström 1978 über die Quadratur verfasst hat, die erste Arbeit, die sich diesem schwer zu definierenden, wenn nicht sogar schwer zu identifizierenden Phänomen gewidmet hat. Mantegnas Werk entfaltet bereits alle Elemente, die die Skizze einer Definition ausmachen: Eine fingierte Architektur, die die reale Architektur umfasst und verlängert, auf verschiedene Weise eingefasste figürliche

Darstellungen sowie eine Öffnung zum dargestellten Himmel. Öffnungen zum Himmel, seien sie real oder fingiert, erhöhen die Inszenierung fürstlicher Repräsentation². Die Kenntnis der architektonischen und ornamentalen Ikonografie sowie die Anwendung perspektivischer Regeln sind, unter diesen Bedingungen, die wesentlichen Fähigkeiten des Quadraturmalers. Sjöströms Arbeit schildert in der Folge die verschiedenen Zeitabschnitte seit dem Aufkommen dieser neuen Kategorie der Malerei in der Renaissance entlang einer präzisen Zeitleiste und folgt ihrer Entwicklung bis ins 18. Jahrhundert.

Aber woher stammt dieser Begriff und aus welchen Gründen wurde es notwendig ihn zu verwenden, um einen besonderen Bereich der Malerei damit zu identifizieren? Einen Bereich der Malerei oder, mit mehr Nachdruck gesagt, eine »malerische Gattung«, um den Ausdruck der *Enciclopedia dell'Arte* von 1963 wieder aufzunehmen³, dem Sjöström 1978 folgte. Viele Autoren des vorliegenden Bandes haben es daher zunächst für nötig befunden, dem Gebrauch des Begriffs in Quellentexten und Wörterbüchern nachzuspüren. Die Begriffsgeschichte ist besonders komplex und bewegt sich zwischen verschiedenen Gebieten. Quadratur ist zunächst einmal ein Begriff aus der mathematischen Fachsprache und bezeichnet eine glatte, rechteckige Oberfläche. Aber das Wort wurde genauso verwendet, um die Verwandlung von Flächenfiguren, wie etwa die Quadratur des Kreises, zu bestimmen. In der Astronomie wurde er auch gebraucht, um ein rechtwinkliges Verhältnis dreier Himmelskörper zu bezeichnen. Im Bereich der Kunst benannte der Begriff zunächst im 16. Jahrhundert ein ornamentales Rechteckfeld, eine Bedeutung, auf die erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Bedeutung einer scheinarchitektonischen Wand- oder Deckenmalerei, die eine andersartige, oft himmlische Darstellung einfasst, folgte. Jedoch wurde der Begriff nicht von allen Autoren in gleicher Weise verwendet, noch mit gleicher Bedeutung oder Spannweite, selbst wenn man sich streng auf den künstlerischen Bereich beschränkt.

Die ersten Autoren, die ihn im letztgenannten Sinn verwenden, sind Cesare Malvasia in der *Felsina pittrice* (1678) und Filippo Baldinucci, sowohl in seinen Künstlerbiografien als auch im *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681). In der Lebensgeschichte Girolamo Curtis, einem am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert in Bologna tätigen und heute weitgehend vergessenen Maler, führt Malvasia zum ersten Mal den Begriff *quadratura* im letztgenannten Sinn ein⁴. Da sich der toskanische Autor Baldinucci von dem Bologneser Malvasia anregen ließ, ist Curti auch für ihn der einzige Künstler, dem Werke der Quadraturmalerei zugeschrieben werden. Der Begriff des »Quadraturisten« als Berufsbezeichnung wird von den Kommentatoren erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet, um ihn vom »Figuristen«, also dem Maler der Figuren oder Symbole, zu unterscheiden. Malvasia nannte ihn noch »Architekturmaler« (*pittore di architettura*) und Baldinucci »Perspektivist« (*prospettivo*).

Baldinucci widmet der *quadratura* ein Stichwort in seinem Wörterbuch und schreibt ihr eine sehr breite Wortbedeutung zu, wobei er große Zurückhaltung hinsichtlich ihrer Angemessenheit und vielleicht sogar hinsichtlich ihrer Nützlichkeit äußert, da er den Begriff lediglich für die Werke dieses Künstlers wieder aufnimmt⁵. Ansonsten bleibt die *quadratura* im übrigen Wörterbuch ein Begriff der Geometrie, ein Messinstrument, und auch Ausdruck zur Benennung geometrischer Verkürzungen von Figuren. Also nichts anderes als die Verwendung, die man auch vorher schon feststellen kann. Schon bei Sebastiano Serlio (1545) ist *quadratura* die perspektivische Bodenrasterung⁶. Vasari gebraucht den Begriff der Quadratur in der Erstausgabe seiner Künstler-Viten (1550) nur, um den Plan von Giulio Romanos Palazzo Te in Mantua zu bezeichnen⁷. In der zweiten Ausgabe der Viten (1568) spricht er von *quadratura* nur bei der Beschreibung der zehn Rahmenfelder von Luca della Robbias Sakristeitür von Santa Maria del Fiore in Florenz⁸. Lomazzo (1584) scheint damit – vielleicht als Kartuschen – Viereckfelder in

einer Folge dekorativer Elemente, wie Kandelaber, Brunnen, Girlanden und Tiere, zu bezeichnen⁹. Die Wortbedeutung von *quadratura* als dekorative Kartusche findet sich bis ans Ende des 18. Jahrhunderts¹⁰. Demnach war es eine sehr geläufige Art, mit *quadratura*, von *quadro* abgeleitet, ein gradliniges und rechtwinkliges Darstellungsfeld (Quadrat oder Rechteck) auf einem festen Träger zu bezeichnen. Damit bleibt man jedoch bei einer rein geometrischen Beschreibung für den Ort der Malerei.

Bis heute ist die Begriffsentwicklung der *quadratura* noch nicht Gegenstand einer eigenen Studie geworden, die ihre semantische Verschiedenartigkeit und Wechselhaftigkeit aufzeigte. Mehrere Autoren haben allerdings versucht, sie in Hinsicht auf die von ihnen untersuchten Werke zu definieren¹¹. Darüberhinaus gibt es eine Begriffsgeschichte des »quadro riportato«, dessen Definition auch unser Verständnis des Begriffs der *quadratura* mit bestimmt. In seiner 1990 erschienenen Studie versucht Fastenrath die verworrene und unübersichtliche Entwicklung eines in der Kunstliteratur seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts bis zur gegenwärtigen kunsthistorischen Verwendung recht unbestimmt und unscharf eingesetzten Begriffs zu beschreiben. Die erste dokumentierte Verwendung des Begriffs »quadro riportato« findet sich in einem Brief Vincenzo Giustinianis (1606), der eine Skala der Malerei mit zwölf Schwierigkeitsstufen entwarf. Das »quadro riportato« kommt auf der achten Stufe zur Sprache, dem der Grotesken, unter Tieren, Pflanzen, historisierenden *quadri riportati*, Medaillons und Perspektiven¹². Die Bedeutung scheint demnach praktisch die gleiche zu sein, die Lomazzo der *quadratura* gab. Nachdem Fastenrath zahlreiche Beispiele genannt hat, welche die Spannweite des Begriffs zeigen und durch die man die Schnittpunkte mit der *quadratura* an vielen Stellen seiner Geschichte begreift, liefert sie dennoch mehrere Unterscheidungsmerkmale, die das *quadro riportato* charakterisieren: Vertikale Perspektive, Einrahmung der Darstellung, Freskomalerei. Dies klingt fast wie die Definition, mit der die Kunstgeschichte für gewöhnlich die *quadratura* belegt. Man kann feststellen, dass der Begriff in der Folge von den Kunst-Kommentatoren verwendet wird, um die Werke bestimmter Künstlerkreise zu beschreiben, doch kann man dies nicht verallgemeinern. Es scheint daher, dass der Begriff geschaffen wurde, um einen besonderen Bereich der Malerei abzugrenzen, aber es lässt sich nicht leicht bestätigen, dass eine einzige besondere malerische Praxis notwendigerweise seine Erscheinung hervorgerufen habe.

Unter diesen Bedingungen erscheint es uns gewagt, die *quadratura* als künstlerische Kategorie definieren zu wollen. Um zu verstehen, warum gerade dieser Begriff gewählt wurde und so gut bis ins 19. Jahrhundert hinein überleben konnte, erscheint es uns produktiver, versuchsweise herauszuschälen, welches sein bedeutungsmäßiges Begriffsfeld gewesen ist. Bevor wir aber auf die genauere künstlerische Bedeutung zurückkommen, halten wir fest, dass der geläufigste Gebrauch des Begriffs *quadratura* in moderner Zeit dem Bereich der Mathematik entstammt und die Quadratur von geometrischen Figuren betrifft. Das Problem reicht bis zur griechischen Geometrie zurück und besteht darin, ein Quadrat zu zeichnen, das den gleichen Flächeninhalt wie eine gegebene Figur besitzt. Daher spricht man von der Quadratur einer Parabel, also einer Oberfläche, die von einer Parabel und einer Geraden bestimmt ist, oder von der noch berühmteren und schwierigeren Quadratur des Kreises. Es handelt sich also um eine Frage der Fläche, nicht des Raums.

Wenn die Quadratur geradliniger geometrischer Figuren kaum ein Problem darstellte, so wurde die der gekrümmten Figuren doch erst geometrisch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelöst und bewegte damals die gesamte wissenschaftliche Welt. Mehr als die Übertragung des Flächeninhalts einer Form in eine andere, bereitete die Frage der genauen Bemessung des Kreises große Schwierigkeiten. Die Arbeiten Christiaan Huygens' (1561) bezeichnen einen

entscheidenden Abschnitt in der Erforschung. Die lang dauernde Polemik um die Forschungen von Grégoire de Saint-Vincent (1647) verlieh dieser Auseinandersetzung einige Aktualität. Die Quadratur des Kreises interessierte damals viele Personen der Öffentlichkeit, wie etwa Christopher Wren (1657), Mitglied der Royal Society und Architekt, oder den Philosophen Thomas Hobbes (1655). Die Wichtigkeit der Auseinandersetzung, die Menge an Literatur, die damals produziert wurde, hinterließ jedenfalls ihr Echo auch jenseits der eingeschränkten Kreise der Mathematiker.

Die eigentliche Frage bildete eher einen Parallelbereich zur Mathematik. Daher erhob sie die Historiografie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Besonderheit. Montucla schuf daraus den Neologismus des »Quadratierers« (*le quadrateur*) als Bezeichnung derjenigen, die sich aus Gründen der Praxis und Anwendung seit der Antike für diese Frage interessiert hatten¹³. Tatsächlich hat die Schwierigkeit, eine durchdachte und bewiesene Lösung zu finden, die Praktiker dazu getrieben, mechanische Lösungen zu erarbeiten, indem sie auf Lineal und Zirkel zurückgriffen. Während der gesamten Neuzeit waren die Quadratrices, also seit der Antike bekannte Kurven zur Berechnung von Winkelteilungen und zur Quadratur des Kreises, zahlreich und wurden, auch nach der theoretischen Lösung des Problems, vielfach verwendet. Dieser manuelle Aspekt der Handhabung der geometrischen Quadratur führt uns zur Deckenperspektive als einer Praxis zurück, die ebenfalls auf mechanische Vorgänge zurückgriff, angefangen bei den nach Giulio Romano benannten, von denen Cristoforo Sorte berichtet (1580) und die asymmetrische Gerüste oder Projektionen mit Hilfe von Spiegeln voraussetzen¹⁴. Nicht zu reden von den vorbereitenden Netzsystemen und Seilverspannungen in der Höhe¹⁵. Jedoch reicht die Beliebtheit des Themas der Quadratur im Bereich der Wissenschaft seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sein etwa gleichzeitiges Auftreten in den künstlerischen Nachschlagewerken durch die Feder Malvasias nicht aus, um eine Verbindung zwischen der Quadratur in der Malerei und den Fragen der Quadratur des Kreises herzustellen.

Die Verbindung mit der astronomischen Bedeutung des Begriffs der Quadratur schafft eine weitere, vielleicht naheliegendere Spur semantischer Berührung. Man sagt, dass zwei Himmelskörper sich in Quadratur befinden, wenn sie von einem Bezugspunkt aus im rechten Winkel gesehen werden. Mond und Sonne sind in Quadratur, wenn der Mond in seinem ersten oder letzten Viertel steht. Der Ausdruck »luna in quadratura« ist alt und wird seit der Renaissance gebraucht. Man findet ihn bei Girolamo Fracastoro¹⁶. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird er weithin gebräuchlich, nachdem Giovanni Battista Riccioli in seinem *Almagestum novum* (1651), das bei Kunsthistorikern wegen seines Mond-Atlas' bekannt ist, davon allgemeinen Gebrauch gemacht hat¹⁷. Pierre Gassendi und die Astronomen der zweiten Jahrhunderthälfte führten diesen Gebrauch fort, der daraufhin in die Umgangssprache einging.

Die Quadratur der Himmelskörper führt uns in den visuellen Bereich und besonders in den ferner Dinge. Was unser Anliegen betrifft, beinhalten die großen Ausmalungen, seien sie auf den Wänden oder an der Decke, ein theoretisches Problem der Perspektive, wenigstens so wie sie im Sinn Brunelleschis und Albertis definiert ist. Diese Theorie ist durch das Winkelverhältnis bestimmt. Tatsächlich verleitet das Postulat der pyramidalen Beziehung, die Betrachter, Darstellungsraum und Darstellungsgegenstand verbindet, zu einer Ansicht der Malerei aus einer festen Position und mit einem Blick. Vom theoretischen Postulat hat diese Fragestellung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach und nach Eingang in die eher praxisorientierten Erörterungen gefunden. Seit die künstliche Perspektive ihre Überlegungen mittels der Optik, und hier besonders nicht mehr nur der geometrischen, sondern auch der anatomischen Optik erneuert hatte,

wurde die Frage des Blickfeldes wesentlich. Im Gegenzug eröffnete sie eine Diskussion über die ideale Entfernung, aus der die Malerei gesehen werden soll.

Piero della Francesca erwog, dass die Dinge unter einem Winkel ungefähr zwei Drittel kleiner als 90° dargestellt werden sollten, damit das Auge sie besser aufnehmen¹⁸. Wenn ihm zufolge auch eine Ansicht bis zu 90° möglich sei, doch der betrachtete Gegenstand bei einer solchen Winkelöffnung kaum mehr wahrnehmbar sei als ein ferner, nicht mehr unterscheidungsfähiger Fleck, so wäre sie bei einem Blickwinkel von 60° bequem zu bewerkstelligen. Diese Position wird durch Daniele Barbaro (1569) tief ins 16. Jahrhundert hineingetragen¹⁹. Ein so breit angenommenes Blickfeld erlaubte offensichtlich mit Leichtigkeit großflächige Darstellungen einzubeziehen, ohne den Hauptfluchtpunkt wiederholen zu müssen. Für Egnatio Danti, dem es zu verdanken ist, alle Konsequenzen aus einer Bindung zwischen Optik und Perspektive gezogen zu haben, kann der Blickwinkel, wenn die Pupillenöffnung 60° beträgt, unter guten Bedingungen nicht wirklich mehr als ungefähr 45° betragen²⁰. Dieser Schluss hat, wenn man die Beziehung zwischen Betrachter, betrachtetem und dargestelltem Gegenstand in ihrer Gänze beibehalten möchte, zur Folge, dass eine begrenzte und gezwungene Blickdistanz zur Fläche der Malerei festgelegt wird, die etwa anderthalb bis zweimal der Gesamtbreite der Darstellung entspricht. Was folglich einen Großteil der Wand- und Deckenmalerei ausschliesse.

Der 90° -Blickwinkel bedeutete demnach eine Ansicht »in Quadratur«. Diese Position bildet das Hauptargument eines kurzen Optik-Traktats der Spätantike, der heute Damianos zugeschrieben wird. Schon in der Renaissance bekannt, wurde er 1573, zusammen mit der Optik des Euklid, von Danti publiziert. Das Werk beabsichtigt geometrische Beweise dafür vorzutragen, dass der Blick in Form eines rechtwinkligen Konus ausgeht, das Sichtfeld daher logischerweise auf den rechten Winkel bezogen sei²¹. Danti stellte das Werk gegen die Perspektive Euklids, für die er eine Sehpyramide mit 45° -Winkel darstellte. Dennoch zog das kleine Traktat in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erneut Interesse auf sich, als es 1657 in Paris und nochmals 1670 in Cambridge publiziert wurde²². Hierdurch kann der Eindruck entstehen, dass die zeitgleiche Erscheinung der Theorie des 90° -Winkels in diesen Traktaten und in den Reflektionen zur künstlerischen Praxis für Darstellungen, die eine weite Ansicht verlangen, zusammenhängen, doch könnte dies auch nur ein Zufall sein.

In der Anwendung stellte die Theorie des 90° -Blickfeldes einen Vorteil für die Deckenmalerei dar. Indem sie eine weite Sicht bot, hielt sie das Dogma des einheitlichen Haupt-Fluchtpunktes aufrecht, das für die Perspektiv-Theorie allgemein wesentlich war. In der Praxis könnte man es an einem großen Werk der Quadratur des 17. Jahrhunderts erproben, etwa dem von Andrea Pozzo 1676–1677 ausgemalten Gewölbe der Chiesa della Missione in Mondovi. Wenn ein Betrachter, der im Mittelpunkt des Kirchenschiffs steht, dessen Gewölbescheitel 21 Meter über ihm liegt, einen Blickwinkel von 90° hätte, könnte sein Blick leicht die gesamte Malerei, vom Eingang bis zur Choranlage, überschauen. In diesem Fall genügte ein einziger Fluchtpunkt in der Darstellung, entsprechend der Theorie, die Pozzo in seinem Traktat aufstellt. Vor Ort ist dies jedoch nicht so, denn Pozzo hat drei tatsächliche Fluchtpunkte in seiner Malerei erdacht, wie kürzlich bewiesen werden konnte²³. Die Darstellung des Gewölbes ist also in Sequenzen aufgespalten worden. Man muss daher die theoretischen Äußerungen auf der einen Seite von den praktischen trennen, bei denen eine größere Vielfalt beobachtet werden kann. Deckenmalereien können damit wohlbegründet in monofokale und polyfokale unterschieden werden²⁴. Wenn Viola Zanini die Möglichkeit ansprach, die Fluchtpunkte zu vervielfältigen, um eine »allgemeine Besänftigung«²⁵ im Sinne einer Vereinheitlichung zu schaffen, dann spielt besonders die Perspektiv-Theorie für Theaterdekorationen eine große Rolle in dieser Entwicklung. Tatsächlich hat

die Notwendigkeit, den Standort des Fürsten zu bevorzugen und dabei auch die Sichtbarkeit für den größten Teil des Parketts zu bewahren, die Autoren der Bühnenbild-Theorie dazu gebracht, Kompromisslösungen ins Auge zu fassen²⁶. Dies ist das Problem, das Nicola Sabbatini in seiner *Pratica di fabricar scene* (Ravenna 1638) aufgeworfen hat: Wenn er auch nicht die Entwürfe gut heißt, die mehrere Fluchtpunkte enthalten, weil man bei der Vergrößerung des Bühnenbildes an Tiefe verliert, liefert er doch eine Methode mit zwei Fluchtpunkten auf der gleichen Horizontlinie. Doch auch wenn die theoretischen Werke über die Perspektive der Deckenmalerei dazu beitragen, der Frage nach der *quadratura* einen besonderen Charakter zu verleihen, reichen sie nicht aus, die ganzen Umrisse des Phänomens zu erschließen²⁷. Dies um so mehr, als die Mehrzahl unter ihnen eher von *sott'in situ* als von Quadratur spricht.

Außer ihren verschiedenen, einzelnen Diskursen versuchen die hier versammelten Beiträge zentrale Fragen zu stellen: Ist die Quadratur eine historisch eindeutig identifizierbare Gattung? Ist sie eine nachträgliche historiografische Konstruktion, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstand, um eine Besonderheit ursprünglich nur der Bologneser Malerei zu benennen? Ist sie schließlich eine Theorie der Malerei, die zugleich deren Bezug zum Betrachter wie auch die Verbindung unter den Künsten befragt?

Quadratur, Geometrie und Perspektive

Der erste Teil dieses Werkes möchte die Beziehungen zwischen der Quadratur und den Problemen der Geometrie und, weiter gefasst, dem richtigen Abstand erhellen. Inwiefern stellt die Bedeutung, die dem rechten Winkel beigemessen wurde, ein entscheidendes Element der Definition von Quadratur dar? Es handelt sich hier um die Wiederaufnahme der Frage nach dem Platz der Quadratur im Bereich der theoretischen Perspektive und darum zu verstehen, ob sie in einer besonderen Beziehung mit der natürlichen Perspektive steht. Die hier gesammelten Beiträge versuchen diese Beziehung sowohl in den Traktaten, in den Theorien der Praktiker, als auch in den Werken und den Medien zu fassen, die sie hervorgebracht haben.

In diesem ersten Teil wird versucht, in den künstlerischen Praktiken wie auch in den Theorien die Verbindung zwischen Geometrisierung und Quadratur aufzuzeigen. Mittels zweier Beispiele sehr verschiedener kultureller Kontexte werden gleicherweise die besonderen Beziehungen aufgezeigt, welche die Maler, die sich für diese Art der Malerei interessiert haben, mit den Mathematikern unterhielten. In ihrem Beitrag »*Perspectiva artificialis*, Netzstrukturen und ihre Verbindung zum Raum« zeichnet Barbara Uppenkamp die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Perspektiv-Praktiken seit dem Quattrocento nach, indem sie die Frage nach dem Anbringungsort der Darstellungen in ihrem Kontext stellt. Nachdem sie den topografischen Charakter der auf Brunelleschi fußenden Erfahrungen gezeigt hat, öffnet sie die Argumentation für die Unterscheidung zwischen einem partizipatorischen und einem imaginären Raum, wobei die Staffeleimalerei grundsätzlich mit der zweiten Kategorie zusammenhängt, und fragt danach, wie die Kontinuität zwischen realer und gemalter Architektur, die von verschiedenen Prinzipien abhängen, sich in den Wanddekorationen äußert.

Es darf vorausgesetzt werden, dass die Besonderheit der Quadratur wesentlich vom Ortsbezug der Malerei abhängt und ihre Winkelstellung nur durch die *in situ*-Anbringung der Werke ihre Übersetzung findet. Das Moment der Ausführung des Werks bringt auch die Quadratur, diesmal im Sinn des rechten Winkels, ins Spiel. Da *quadratura* von *quadro* im Sinn von Viereck abgeleitet ist, stellt Eric Pagliano in seinem Beitrag »*Formes, moments et fonctions de la graticulation du*

dessin. Exemples italiens du XVIe siècle« eine Reihe von Fragen, die mit den Ausführungsprozessen zusammenhängen. Indem er aus dem Repertoire des *Cinquecento* schöpft, befragt er die Rolle des Quadrats als Ordnungs- und Transportmittel für die Formen. Die Quadrierung könnte als einfaches Instrument der Übertragung der Entwurfszeichnung auf die Malerei und als Mittel, die Proportionen bei der Vergrößerung nicht zu verzerren, gesehen werden. Aber das Vorkommen eines doppelten Quadratnetzes auf manchen Zeichnungen, die auf irgendeine Weise miteinander konkurrieren, führt uns zu der Frage nach ihrer mehrfachen Funktion. Dieser Beitrag fragt nach dem Problem zwischen der Geometrie, die der Ausführung Rationalität verleiht, und der Erfahrung und praktisch-künstlerischen Kultur der Ausführenden, sowie welche mechanischen Malprozesse großer Dekorationen das umfasst und ob das Rasternetz deren erste Stufe ist.

Die Theorien über die Ausarbeitungsprozeduren der Deckenmalerei beschäftigen Marinella Pigozzi in ihrem Beitrag »Da Aspertini a Bibiena. Il dialogo della quadratura con l'antico e con la scienza«. Indem sie eine Studie des Milieus betreibt, dem Kunstschriftsteller und Historiker die Erfindung der Quadratur zugeschrieben haben, konzentriert sie sich auf die Traktate, die Angaben über das *sott'in sù* enthalten. Sie unterstreicht den wesentlichen Beitrag von Giulio Troili (1672) in der Ausarbeitung von *ad hoc*-Methoden und sein Interesse am Pantografen und anderen Mechanisierungsmethoden der Zeichnung. Hier kommt es darauf an zu verstehen, ob bestimmte intellektuelle Kreise, besonders aus Bologna oder dort zeitweilig ansässig, einen bestimmten theoretischen Fundus zur Gewölbeausmalung ausgearbeitet haben, der in der Folge mit dem Begriff der *quadratura* belegt wurde.

Indem sie ihre Studie dem französischen Theoretiker Jean Cousin widmet, befragt Valérie Auclair das lexikalische Feld des Begriffs Quadratur im frankophonen Bereich. »La quadrature dans le *Livre de Perspective* de Jean Cousin (1560). Réflexions sur l'histoire d'une notion« verfolgt das häufige Vorkommen eines Begriffs in der Kunsttheorie, niedergeschrieben vor dem Aufkommen von Werken, die heute mit dem Begriff bezeichnet werden. Die Quadratur ist dort ein Mittel der Perspektivtheorie, das dazu dient, den Übergang von der orthogonalen Fläche zur perspektivischen Darstellung zu erklären und wäre in diesem Fall der Garant geometrischer Stimmigkeit. Es kann also vermutet werden, dass die Quadratur, mehr als bloß ein Wort, als Begriff verstanden wurde, der den vorbereitenden Ort der Formen vor ihrer perspektivischen Projektion bezeichnet.

Wie ist es also um die geometrische Orthodoxie bestellt, wenn der Künstler seine Praxis den verschiedensten Umständen anzugleichen versucht? Diese Frage stellt Pascal Dubourg Glatigny in seinem Beitrag »Contre toute raison naturelle et meme contre la commune pratique des peintres. La *Perspective* de Hans Vredeman de Vries corrigée par Samuel Marolois«. In Vredemans Praxis dient die Architekturdarstellung als Gerüst oder auch Rahmung der Malerei. Ob es sich um Staffeleimalerei oder große gemalte Dekors handelt, so ist doch die Architektur nicht nur, wie im Fall von Albertis Pflasterung, die Schablone, welche die Verhältnismäßigkeit der Figuren bestimmt, sondern sie wird Gegenstand der Malerei selbst. Die Redaktion seines Perspektivtraktats ist deutlich begründet durch die Unzufriedenheit in Hinsicht auf die damals verfügbaren Traktate. Es schien nötig, einige geometrische Unstimmigkeiten zu entzerren und in der Folge ganz zu opfern, um diese Theorie in Hinsicht auf die großen Dekorationen und besonders die Deckenmalerei weiterzuentwickeln.

Ein letzter Beitrag schließt diesen Teil mit dem Vorschlag eines kontextualisierten Zugangs zum spanischen Bereich, wo gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Entwicklung der Quadratur begünstigt wurde. Sara Fuentes Lázaro arbeitet in ihrem Beitrag »*El pintor se hace científico. Un approccio alla scuola quadraturista della corte spagnola (ca. 1670–1725)*« den Widerspruch heraus, dass auf der einen Seite die Quadraturmaler verleitet wurden, sich den Mathematikern

anzunähern, um andererseits Werke zu schaffen, die dazu neigten, die Einheit des Standortes in Frage zu stellen. Die spanischen Künstlerkreise verfügten in gleicher Weise über theoretische Texte aus Italien wie über holländische, die auf dem offenen kulturellen Kanal, der über die spanischen Niederlande lief, nach Spanien gelangen konnten. Die Künstler und Kunstliebhaber waren einerseits im Bereich der Übersetzung und Kompilierung sehr aktiv, aber auch in der Ausarbeitung und Anpassung dieser Theorien in den spezifischen Kontext ihrer künstlerischen Praxis.

Der Dialog zwischen den Künsten

Anhand des Bezugs zwischen realer und fingierter Architektur haben einige der vorausgehenden Beiträge die Hypothese untermauert, dass die Quadratur eine transversale Praxis zwischen den drei auf dem *disegno* fußenden Schwesterkünsten Malerei, Skulptur und Architektur sei. Es handelt sich nun darum, die Faktoren zu identifizieren, die den theoretischen Austausch zwischen diesen drei Künsten erlauben. Ebenso tauchte der Gedanke auf, dass die Quadratur im Bereich der Architektur aufgeblüht sei. Tatsächlich sind diese Wandmalereien materiell unbedingt an einen gebauten Träger gebunden. Es bleibt aber die Frage, ob die Architektur die Malerei soweit durchdringt, dass die Figuren in eine Nebenrolle abgedrängt werden. Die Literatur zur Quadratur weist jeder außerarchitektonischen oder außerornamentalen Bildlichkeit nur einen geringen Raum zu. Es könnte im Wettstreit unter den Künsten, der die Quadraturmalerei einbezieht, einem neuen, architektonischen Paradigma gelungen sein, das bis dahin vorherrschende Paradigma des *Disegno* zu verdrängen.

Am Beginn des Kapitels steht der Vorschlag der Auseinandersetzung mit dem Begriff des Rahmens bzw. der Rahmung der Darstellung sowie mit dem Paradigma des *disegno*. In seinem Beitrag »*Quadratura vs. quadro. Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei*« vertritt David Ganz die Gegenposition zu einem Deutungsversuch, der die fingierte Rahmung der Wand- und Deckenmalerei lediglich als dekoratives Element betrachtet. Wenn man bedenkt, welche Wortbedeutung der Begriff *quadro* im 15. Jahrhundert beinhaltete, bildet die Entwicklung einer auf diesen Begriff bezogenen Malerei in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts eine epistemische Verschiebung ihres Bezugs zum Betrachter. Indem sie dem Betrachter ihren Standort aufzwingen, führen diese Bilder ein neues Verhältnis zur Mimesis und zur Vortäuschung ein. Damit wäre aber die Architektur, oder eher das dekorative Element in architektonischer Form, das den Darstellungen sehr oft als Rahmen dient, endlich ein eigener Inhaltsträger.

Wenn die Quadratur eine Art der Dekoration darstellt, die mittels Malerei den Raumbezug verändern soll, dann ist die Intarsie sicher eine ihrer Vorfahren, wie Lex Hermans in seinem Beitrag »*Wooden Illusions. Perspectives and Values in Italian Renaissance Intarsias*« herausarbeitet. Tatsächlich ruft der begrenzte Raum der Kabinette, deren Wände mit zusammengesetzten Bildern aus architektonischen Motiven bedeckt sind, sehr deutlich die Definition hervor, die später der Quadraturmalerei zugewiesen wird. Warum zeigen diese Intarsientafeln vorwiegend Architekturen, etwa Stadtlandschaften meist ohne Figurenstaffage? Während die Architektur oder auch das simple Plattenraster in der Malerei des *Quattrocento* als Grund und Führungsmuster für die Historiendarstellung dienten, kehrt sich ihre Rolle in der Intarsie um.

Die Beispiele Paolo Sanvitos in seinem Text »*Palladio e il Quadraturismo*« werfen die Frage auf, aus welchen Gründen die Architektur das Hauptmotiv der Perspektive bzw. ihre bevorzugte

Ausdrucksform wurde. Einerseits ist Palladios Architektur-Traktat eine der wenigen Abhandlungen der Renaissance, die keine Kapitel über Perspektive und Geometrie enthalten. Andererseits betrifft ein wesentlicher Teil die Theater-Szenografie, die ganz unmittelbar die Frage nach dem Standpunkt aufwirft. Diese Widersprüchlichkeit wird hier mit den großen Ausmalungen in Verbindung gebracht, die in den Villenbauten Palladios entstanden.

Die Art des betrachteten Gegenstandes und die künstlerische Gattung, der er angehört, bestimmen sein räumliches Verhältnis zum Betrachter. Es erscheint fraglich, ob das Betrachten einer realen oder vorgetäuschten Architektur die gleiche Wirkung wie das Betrachten einer Skulptur erzeugt. Schon die Antike hatte das Phänomen der Parallaxe theoretisiert, besonders in Hinsicht auf die Berechnung von erhöht aufgestellten Skulpturen. Diese Theorien wurden in der Neuzeit von so unterschiedlichen Autoren wie Serlio oder Troili wieder aufgegriffen. In dem Beitrag »L'architecture illusionniste et la sculpture feinte dans les grands décors génois du XVII^e au XVIII^e siècle« untersuchen Andrea Leonardi und Margherita Priarone das besondere Vorkommen von Reliefs in den großen Dekorationen Liguriens. Die Quadratur-Ausschmückung könnte in diesem Fall eine Art von Allegorie auf den Wettstreit der Künste sein, indem das breitestmögliche Spektrum künstlerischer Praktiken (Malerei, Monochromien, Architektur, Skulptur, Stuckierung) zugleich in der realen wie in der vorgetäuschten Form ins Spiel gebracht wird.

Die Durchmischung der Techniken ist auch ein Charakteristikum der Quadraturmalerei in Böhmen. Martin Mádl zeichnet die Geschichte der Deckenmalerei seit der Renaissance in seinem Beitrag »*Quadratura in Bohemia. Receptions and Adaptions*« nach und zeigt die Verschiedenheit der angewendeten Lösungen auf, die sich in einer ganzen Reihe von Merkmalen von den in Italien entwickelten Lösungen unterscheiden. Insbesondere wurde die in Italien gefundene Art, in der Theorie die Notwendigkeit eines einzigen Blickpunkts aufrecht zu erhalten, indem pragmatische polyfokale Lösungen entwickelt wurden, in Böhmen nicht konsequent befolgt. Diese Situation lässt sich in einigen, bisweilen von Italien weit entfernten, Regionen feststellen, in denen sich die Quadraturmalerei verbreitet hatte.

An diesem Punkt stellt sich die Frage des Umlaufs der Modelle in den verschiedenen Regionen Europas. Die Hypothese einer Verbreitung im habsburgisch dominierten Kulturraum, der sich von Flandern bis Böhmen und bis zur iberischen Halbinsel erstreckt, ist eine Konsequenz dieser regionalen Fallstudie. In Frankreich scheint es durchaus Quadraturmalereien auf Innen- und Außenwänden gegeben zu haben, die aber nicht erhalten sind, jedoch wohl nur selten an Decken²⁸. Aber warum wurden die britischen Inseln im Grunde nur von Rubens, der wegen der Deckenmalerei für das Banqueting House in London aus Flandern kam, und danach allerdings von Antonio Verrio berührt, der aus Italien über Frankreich dorthin kam? Wie es scheint, war die Quadraturmalerei auch in den nördlichen Niederlanden nur geringfügig verbreitet, während Gérard de Lairesse ihr einen wichtigen Teil seines *Groot Schilderboek* (1707) gewidmet und auch einige Werke ausgeführt hat²⁹.

Betrachterstandpunkte

Die Frage nach der Verortung des Betrachters durchzieht alle Beiträge, gleich ob es sich um eine räumliche Verortung, also eng gefasst die Beziehung zwischen der Malerei und dem Betrachter, oder um die dem Werk eigene rhetorische Position geht. Ohne bis in die Spätantike zurückzugreifen, wie es einige Genealogen der Quadraturmalerei tun, erschien es uns doch wichtig, die

fortschreitende Involvierung des Betrachters in die Wandmalerei des späten Mittelalters in die Überlegungen einzubeziehen.

Das ist das Thema von Damien Cerutti in »Giotto, Assise et la renaissance du point de vue«. Er erinnert ausführlich daran, wie sehr die Perspektive der Fresken des 14. Jahrhunderts generell keine Rücksicht auf den Anbringungsort nimmt und den Horizont auf Augenhöhe legt, wie in einem Tafelbild. Aber das Aufkommen eines *sott'in su* in nicht-narrativen Fresken, den *coretti* Giottos in Padua, wirft eine andere Frage auf, nämlich warum sich diese Betrachterbeziehung, von unten nach oben, gerade in einer Darstellung ohne Figuren äußert und auf einer vorge-täuschten Architektur basiert.

Könnte es sein, dass die Quadraturmalerei bloß eine Frage des Standorts war und nur in den Augen einiger Akteure als künstlerische Kategorie existierte? In ihrem Beitrag »Carlo Cesare Malvasia und die Begriffsfindung der Quadratura« kommt Silvia Carola Dobler auf den Ursprung des Begriffs in der Kunsttheorie, oder genau genommen in den Äußerungen über Kunst, zurück. Man könnte sich fragen, warum der Begriff erstmals in den Schriften Malvasias und Baldinuccis, zweier Kunstliebhaber und -kritiker, erscheint, und warum er dann in den technischen Äußerungen über diese Malerei, wie in denen Pozzos, fehlt. Es scheint, als ob das Wort Quadratura von Literaten gerade dann in den Kunstbereich hineingetragen wurde, als »Quadratur des Kreises« und »astrale Quadratur« hoch im Kurs standen. Vielleicht ließen sich in einer Zeit, in der die Unterscheidung in drei Künste, die miteinander zu vermischen die Quadratur beizutragen begann, noch ziemlich streng war, gerade solche Malereien aufwerten, die schwer in die damals gültigen Kategorien zu integrieren waren.

Kommen wir nach Spanien zurück, das Ausgangspunkt einer großen überseeischen Entwicklung der Quadraturmalerei war, aber stellen wir dieses Mal die Frage nach der Haltung der Künstler und Liebhaber gegenüber einem aus Italien überkommenen Phänomen. Das Problem des Standortes wie des Rezeptionsstandpunktes und die Frage der Verbreitung, das ist das Thema von David García Cueto in seinem Beitrag »Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte della quadratura bolognese nella Spagna del Seicento«. Es ist interessant festzustellen, dass die italienischen Künstler, Agostino Mitelli und Colonna, die schließlich ausgewählt wurden, um die ersten Quadraturmalereien am spanischen Hof auszuführen, sich durch zwei Hauptmerkmale auszeichnen: Den historischen Illusionismus und einen Geschmack für die Quadratur in dem Sinne, den Lomazzo dem Begriff gegeben hatte, nämlich aus einem variierenden ornamentalen Vorrat zu schöpfen, der in viereckigen Feldern arrangiert wurde. Die Verbreitungswellen des Phänomens in Spanien erlauben die Blicke zu vervielfältigen, die auf diesen Modus geworfen wurden: Zuerst aus Bologna nach Spanien, vom Hof nach Madrid, und schließlich von Madrid in die Provinz. Jede Station lässt Raum für eine unterschiedliche Lesart.

Die beiden Artikel, die den Band beschließen, stellen die auf die Werke der Quadratur zielende Frage nach dem rhetorischen Standpunkt, und beide entscheiden sich, dies in Hinsicht auf das gleiche Werk zu tun, eines der berühmtesten und meisterforschten der Quadraturmalerei, Andrea Pozzos Decke von Sant'Ignazio in Rom.

In ihrem Artikel »*In una occhiata*. Das Ideal des Einen Blicks von Einem Punkt« stellt Jasmin Mersmann die Frage nach der Unmittelbarkeit der Wahrnehmung von Werken dieses Ausmaßes. Ihre Analyse wird mit Bezug auf die Perspektivtheorie, aber auch wissenschaftliche und theologische Diskurse durchgeführt, die hinsichtlich der Notwendigkeit eines simultanen Überblicks den Ausschlag gaben. Die Frage des Raumes wird durch einen Faktor der Dauer übersetzt. Wenn der Blick ganz verschoben werden muss, um ein Werk der Quadratur wahrzunehmen, dann begründet die Quadratur ein neues Wahrnehmungsverhältnis zwischen Werk und Betrachter.

In seinem Beitrag »Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes: Meta-Malerei in Sant'Ignazio« hält sich Julian Blunk seinerseits strenger an eine Analyse des ikonografischen Programms des Gewölbes. Als einziger Autor des vorliegenden Bandes, der sich ausdrücklich um ikonografische Fragen bemüht, gelingt es ihm zu zeigen, wie das rhetorische und ideologische Projekt des Gewölbes von Sant'Ignazio seinen Ausdruck lediglich über die besonderen Modalitäten der Quadraturalmalerei finden konnte. Man wird Zeuge einer interessanten Verkehrung der Situation, in der die Quadratur nicht nur Ausdruck einer künstlerischen Problematik ist, die mit dem *paragone* verbunden und durchdrungen ist von der zwingenden Notwendigkeit der Perspektive, sondern wo dieses Instrumentarium das bevorzugte Ausdrucksmittel eines inhaltlichen Diskurses wird.

Die in diesem Band vereinten Beiträge errichten über die Verschiedenheit der erforschten Bereiche ein gegensätzliches und oft dialektisches Bild des Begriffs der Quadratur. Die Verschiedenheit der Methoden und historiografischen Traditionen, denen die Autoren anhängen, liefert eine ergänzende Möglichkeit einen Begriff zu überschauen, der eine undifferenzierte Anhäufung von Bedeutungen erfahren hat. Ein engerer Zugang hätte es nicht erlaubt, seinen Reichtum und seine Schwierigkeiten zu fassen. Die Verschiedenartigkeit der Beiträge von Wissenschaftlern aus sechs europäischen Ländern gab auch den Ausschlag, sie in der jeweiligen Sprache zu belassen, in der sie erdacht bzw. während der Tagung vorgetragen wurden.

Der Begriff der Quadratur – denn vielleicht handelt es sich dabei vorrangig eher um einen Begriff als um eine künstlerische Kategorie – wird mittels die Epochen wie auch die Bereiche der Künste und der Wissenschaften umfassender Verschiebungen erforscht. Aus einer eindeutig geometrischen Spezialität entstanden, um eine aus rechten Winkeln zusammengesetzte Fläche zu bezeichnen, wurde die Quadratur in der Folge um andere Bedeutungen bereichert. Zu jedem Moment ihrer Geschichte wurde sie im künstlerischen Vokabular, seit der Renaissance, verwendet. Als Metapher des Alberti'schen Netzes und des Grundrisses hatte die Quadratur, noch bevor sie perspektivisch umgesetzt wurde, eine Bedeutung, die lange gültig war. Vom Grundriss wurde sie mittels der Netzmethoden in die Senkrechte übertragen. Lomazzos Quadratur hebt ebenfalls die Flächenbeschreibung hervor, aber fügt unter anderem die ikonografische Komponente hinzu, die mehr dem architektonischen und ornamentalen Vokabular entstammt. Das erlaubt somit die Unterscheidung von *quadratura* und *quadro*, welches eine andere epistemologische Größe abdeckt. Von der Beschreibung der Oberflächen aus wurde der Begriff der Quadratur zur Beschreibung des Raumes und des Blickpunktes verwendet. Die »Quadratur der Sterne« hat in diesem Sinne zu einer bedeutsamen Entwicklung beigetragen. Die Quadratur bekam damit die Handlungsanweisung des nach oben zu richtenden Blicks, zum Himmel, sei er nun real oder fingiert. Das hat ihre großartige Laufbahn eröffnet, Wand- und Deckenmalerei zu bezeichnen, die einen speziellen, sogar paradoxen Fall der Perspektivtheorie darstellt. Das perspektivische Prinzip beruhte auf der Rationalisierung des Verhältnisses zum Betrachter und auf dem proportionalen Zusammenhang der Elemente, die den Darstellungsraum bilden, eben das Bild. Einerseits greifen die Quadraturalmalereien hinreichend auf die Methoden zurück, welche die Perspektivtheorie ausgearbeitet hatte, seien sie nun mathematisch oder mechanisch. Andererseits zwang die Größe der Darstellungen die Maler auf die Notwendigkeit des einzigen Hauptpunktes zu verzichten, oder ihn den Gegebenheiten entsprechend einzurichten.

Aber ist die Quadratur nun ein Begriff, der von den Akteuren selbst in einer bestimmten historischen Zeitspanne verwendet wurde, oder eher ein historiografischer Begriff, der im 20. Jahrhundert geprägt wurde? Um diese Frage zu beantworten, müssten wir erst definieren, was wir unter künstlerischen Akteuren verstehen. Die Künstler und Theoretiker haben ihn kaum

verwendet, und wir haben gesehen, dass er wohl eher im Vokabular der Kommentatoren der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftaucht, und zwar im besonderen Kontext der Identifikation einer Bologneser Schule der Malerei. Damit stehen wir wieder vor zwei sehr nahe beieinander liegenden Tatsachen, die sich manchmal decken, aber die von zwei unterschiedlichen Ordnungen des Diskurses abhängen. Es war daher für die Kunsthistoriker naheliegend, den von ihren natürlichen Vorfahren, den damaligen Kunstkritikern, gewählten Begriff zu übernehmen. Somit wurde die Quadratur ein neutraler Begriff, herkunfts- und zeitlos, der dazu diente, die seit der Antike beschriebenen malerischen Praktiken zu bezeichnen.

Unsere deutsch-französische Initiative versteht sich nicht als Konkurrenz, sondern als Ergänzung zu den bereits bestehenden, erfolgreichen Initiativen mit Schwerpunkt Italien und Mitteleuropa und verdankt sich der Zufälligkeit ähnlicher Interessen im kritisch-theoretischen Bereich der Kunstwissenschaft am gleichen Ort, Berlin, mit seinen hervorragenden infrastrukturellen Möglichkeiten. Unser Dank gilt allen Teilnehmern der Tagung, die vom 9. bis 11. Oktober 2008 im Centre Marc Bloch und an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee stattfand, ebenso den noch nachträglich um Beiträge gebetenen Autoren sowie allen am Zustandekommen und Gelingen von Tagung und Ergebnisband beteiligten Personen und Institutionen, in erster Linie der Fritz Thyssen Stiftung, ohne deren substantielle Unterstützung beides nicht möglich gewesen wäre, dem CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), der Mart Stam Gesellschaft – Förderverein der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Sophie David für die Redaktion der französischen Texte und die Erstellung der Bibliografie, und schließlich dem Deutschen Kunstverlag für die Aufnahme in sein Programm.

Anmerkungen

- 1 Harder-Merkelbach 1991.
- 2 Lindemann 1994: 47–74.
- 3 Negri Arnoldi 1963: XI, 99.
- 4 Feinblatt 1975.
- 5 »Quadratura f. Il ridurre in figura quadra, o in quadrato. E quadratura trouasi esser detto all'Arte del dipigner prospettiuue, cioè dipignere di quadratura; che par voce non molto propria.« Baldinucci 1681: 130.
- 6 »Accade molte volte a l'Architetto di voler dimostrare uno edificio di fuori e di dentro [...] e dipoi quelle [linee] tirate a l'orizzonte, e fatta elettion' della distentia poi serrata la quadratura del quadro in scortio«. Serlio, Secondo libro, 1545, fol. 33v.
- 7 Vasari 1991: II, 833.
- 8 Vasari 1568: I, p. 263.
- 9 Lomazzo 1584: 427.
- 10 Marcello Oretti unterscheidet Architektur- und Perspektivmaler (»pittori d'architetture e prospettive«) von Ornament- und Quadraturmalern (»pittori d'ornamenti e quadratura«); zit. in Feinblatt 1992: 1.
- 11 S. Sjöström 1978: 11–15; Feinblatt 1992: 1–4; Bleyl 2005: 14–18.
- 12 Fastenrath 1990: 8–12.
- 13 »J'ai donné [...] le nom de quadrateurs à ces hommes qui, pour la plupart, à peine initiés dans la géométrie, entreprennent de quarrer le cercle, ou s'obstinent à maintenir d'absurdes paralogisme pour une solution légitime à ce problème. Ayant à les nommer souvent, il me fallait un terme nouveau, pour éviter les circonlocutions, ou ne pas leur prodiguer le titre de géomètres, qu'ils méritent si peu«. Montucla 1831: 198.
- 14 *Trattati d'arte ...* 1960: I, 297–298.
- 15 Danti 2003: 295.
- 16 Fracastoro 1574: 34.
- 17 Siehe z.B. »De diversitate phasium in quadraturis«. Riccioli 1651: I, 191.
- 18 »Acìo che l'occhio receva più façilmente le cose a lui opposte bisogna che si rapresentino socto minore angolo che il recto, il quale dico essere doi terzi de angolo recto« (Piero 1984: 99). Zur Verbreitung dieser Theorie in der Renaissance s. Frangenberg 1992.
- 19 Barbaro 1569: 36–37.
- 20 Danti 2003: 136–139, 254–257, 450.
- 21 »Quella luce che da noi è mandata fuori che suoliamo chiamare vista sia portata rettamente ed in forma di un cono rettangolo (...) cono del nostro vedere sarà rettangolo, com'è conforme alla ragione« Damianus in Danti 1573: unpaginiert.
- 22 Damianus, *Heliodori Larissaei De Opticis*, R. Bartholin (Hrsg.), Paris, 1657; »Heliodori Larissaei Capita Opticorum« in Th. Gale (Hrsg.) *Opuscula mythologica ethica et physica*, Cambridge, 1670.
- 23 *Minabili disinganni*, S. 256–258.
- 24 Mazzoni 1999: 189–271.
- 25 Viola Zanini 1639: 37, »addolcimento generale«.
- 26 Dubourg Glatigny 2009.
- 27 Vgl. besonders den Beitrag von Bertocci (2002: 261–274) mit der Rekonstruktion der theoretischen Standpunkte der Florentiner Decken des 17. und 18. Jahrhunderts, die der gleiche Autor auf den folgenden Seiten liefert.
- 28 Schnapper 1966.
- 29 Snoep 1970.