

STEFAN BÜRGER

Architektonische, perspektivische und kompositorische Dekonstruktionen in der italienischen Malerei um 1500

Zusammenfassung

Erscheinen Idealstadtveduten nur ideal? Fest steht, dass es mehrere Möglichkeiten gab perspektivische Bildräume zu konstruieren. Insofern stellen spezifisch ausformulierte Bildideale ohnehin nur jeweils eine konkrete Möglichkeit neben anderen dar. Allerdings geben manche Idealdarstellungen nur vor, perfekt konstruiert worden zu sein. Ausgehend von Cima da Coneglianos *Tempelgang* und anhand weiterer Gemälde, wie Carpaccios *Ankunft der Gesandten* oder der *Città ideale* der sogenannten Tafel von Urbino werden Bildphänomene aufgedeckt, die von den Künstlern als Dekonstruktionen der Bildarchitektur und des Perspektivraums und gegebenenfalls als Neukonstitutionen von Bildsinn in die Werke eingebaut wurden.

>1<

Vorbemerkungen

Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen fußen auf der Analyse von neu entdeckten Bildbefunden des in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister befindlichen Tafelbildes *Mariae Tempelgang* von Cima da Conegliano (Abb. 1).¹



Abb. 1: Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Mariae Tempelgang*, um 1496/97
Öl auf Pappelholz, 105x145 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gal.Nr. 63.

Die Analyse der Bildarchitekturen, der Bild- und Betrachterkonstruktionen veranschaulichen die Möglichkeiten der perspektivischen Darstellung, nicht nur als eindeutige geometrische Methode der perspektivischen Raumwirkung zu dienen, auch nicht nur wie bekannt in vielfältiger Weise den Bildaufbau, die Bildnarration und Inhalte zu unterstützen, sondern diese auch in extremer oder subtiler Weise zu unterwandern. Für Bildanalysen dürfte es von Wert sein, sich Aspekt für Aspekt den bildimmanenten und Betrachterraum erweiternden Konstruktionen zuzuwenden, um zu schauen, inwieweit sie tatsächlich den Bildereignissen, ihren Narrativen und Betrachterintegrationen, dienlich sind.

>2<

Beispiele für architektonische, perspektivische und kompositorische Dekonstruktionen

Von den vielen irritierenden und verkehrten Elementen in Cimas *Tempelgang* sei hier die Dekonstruktion der Treppenanlage (Abb. 2 und 3) noch einmal vor Augen geführt. Die scheinbar oktagonale und räumlich nachvollziehbare Treppenanlage zerfällt in zwei separate Konstruktionen mit unterschiedlichen Höhenlinien des perspektivischen Horizontes.



Abb. 2: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt mit oktogonaler Treppenoberseite und
Abb. 3: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt mit rechtwinkligem Treppenfundament

Die obere Podestkontur macht das Lesen der achteckigen Disposition leicht. Unten meint der Betrachter die logische Fundamentierung der oktagonalen Form zu erkennen. Jedoch wird beim genauen Betrachten ersichtlich, dass dort die Treppe aus quaderförmigen Stufen zusammengefügt ist, deren Körperkanten aus rechten Winkeln bestehen. Die Eisenklammern deuten unmissverständlich auf die rechten Winkel im Steinschnitt. Die Zäsur zwischen dem quadratischen und oktagonalen Treppenkörper liegt in dem verschatteten Bereich verborgen, wo Maria die Stufen hinaufsteigt. Um den Betrachter beim Lesen der Umbruchsituation anzuweisen baute Cima kommentierende Figuren in das Bild ein. Der Mann im blauen Gewand weist beispielsweise mit seiner linken Hand auf die fehlerhafte Stelle hin, wo sich zwei aufei-

inanderfolgende Stufen in der Perspektivkonstruktion um das gleiche Maß verkürzen (Abb. 4).



Abb. 4: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt mit Brüchen in der Treppenkonstruktion

Vittorio Carpaccios Gemälde *Ankunft der englischen Gesandten* (Abb. 5) beweist, dass Cimass dekonstruktivistischer *Tempelgang* kein Ausnahme- und Einzelfall war, sondern anscheinend die spezifischen Bildprobleme breiter verhandelt und das subversive Potenzial der perspektivischen Verkehrrungen mehrfach verarbeitet wurde.



Abb. 5: Vittorio Carpaccio, *Ankunft der englischen Gesandten*, um 1490/95,
275 x 589 cm, Gallerie dell' Accademia Venedig

A. Architekturkonstruktionen:

Auf den ersten Blick wirkt die architektonische Kulisse in Carpaccios Bild stimmig: Ein Arkadengang als Vorraum zur Bühne der Haupthandlung, ein offener Bühnenraum, ein angrenzender geschlossener Raum und verschiedene Bauwerke im Hintergrund. Links wurde eine baukonstruktive ›Unmöglichkeit‹ eingebaut, indem ein Abhängling die Pfeilerfolge durchbricht, um einen Durchblick zu gewähren. Die Frage der baukonstruktiven Machbarkeit

bleibt dabei unbeantwortet. Auch die Kapitelle der Arkatur dahinter erscheinen im Kanon klassischer Kapitellformen ungewöhnlich.

Eine bildraumkonstruktive Irritation bewirkt die Darstellung des polygonalen Tempels (Abb. 6). Da der Fluchtpunkt sehr weit links im Gemälde liegt, wäre bei einem oktogonalen Bauwerk die linke Fassadenseite noch in starker Verkürzung sichtbar. Wäre die Tempelarchitektur im Bild dagegen als hexagonaler Baukörper zu lesen, dann bestünde der Widerspruch im Verhältnis zu den kanonischen bautypologischen Prägungen, die hexagonale Zentralbauten so nicht kennt. Tatsächlich wird dieser Konflikt thematisiert: Acht Ecken und Flächen des Kuppeldaches stehen dem runden Tambour mit zwölf Bögen gegenüber.



Abb. 6: Vittorino Carpaccio, *Ankunft der englischen Gesandten*, Ausschnitt

B. Architekturkorrelationen:

Mit den Architekturstaffagen ging Carpaccio spielerisch um. Beispielsweise bezog er das Medaillon des vorderen Eckpfeilers der Bühnenwand auf die Fensterrose der Kirche im Hintergrund (Abb. 7). Deren formale Korrelation wird durch die Anordnung im Bildraum (daher die Anschneidung der Kirchenfassade) und die perspektivische Konstruktion geleistet. Durch die Verkürzungen erscheinen in der Realität unterschiedlich große Architekturteile im Bild als gleich große Formen. Ihr Bezug wird im Bild durch das Gesims über den Köpfen der Sitzenden veranschaulicht, wobei hier die fluchtenden Linien sich nicht exakt auf den Fluchtpunkt beziehen, damit das Profil in der räumlichen Tiefe nicht an Stärke verliert.



Abb. 7: Vittorino Carpaccio, *Ankunft der englischen Gesandten*, Ausschnitt

C. Figurenkonstruktion:

Die Dispositionen der Figuren in diesem Bild sind ähnlich subtil arrangiert wie in Cimas *Tempelgang*. Die Niveauunterschiede der Nebenräume gegenüber dem zentralen Bühnenraum werden durch den leicht erhöhten Betrachterstandpunkt und durch die Körperhaltungen der Bildakteure verunklärt. Einen echten Perspektivfehler baute Carpaccio ein, indem er die sitzende Frau an der unteren rechten Bildecke falsch bemaß, bzw. deren Körperproportionen unter dem weiten Gewand versteckte. Da die Treppe perspektivisch als weit aus der Bildebene hervortretend konstruiert wurde, müsste sie deutlich größer sein als der vor dem Bild stehende Betrachter.

D. Figurenkorrelation:

Bezüglich der Bindungen der Figuren im Bild untereinander ging Carpaccio ähnlich wie Cima vor. Niveauunterschiede der Handlungsräume wurden durch Körperhaltungen ausgeglichen bzw. kaschiert. So stehen die Figuren am Geländer vorn links erhöht, die Figuren in der Mitte am Geländer hinten deutlich tiefer, jedoch durch die Bildraumkomposition auf der Bildebene in einer Linie (subjektive Isokephalie). Die Gesandten entziehen sich wiederum durch ihre knieenden Körperhaltungen dieser linearen Figurenkorrelation. Ihre leicht differierenden Haltungen kompensieren fast vollständig die Höhenunterschiede der Stufen zum Podest.

E. Perspektivkonstruktion:

Die architektonische Ausrüstung des Bildes bietet genügend Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der Perspektive. Bewusste Abweichungen, wie die fehlende Seitenansicht des Tempeloktogons oder der Verlauf der unteren Gesimskante über dem Podium, wurden bereits benannt.

F. Perspektivkorrelation:

Hinsichtlich der Perspektivkorrelation bemühte sich Carpaccio im Unterschied zu Cima um größtmögliche Festigkeit. Die Bildräumlichkeit und die Betrachterperspektive standen unverrückbar im Bezug zueinander. Im Unterschied zu Cimas *Tempelgang* war die *Ankunft der Gesandten* als Wandbild fest mit dem Raum verklammert. Augenhöhe und Betrachterstandpunkt waren ebenfalls festgelegt. Diese Bindung wurde durch die Rahmung und die illusionistische Architektur der Kandelabersäule, der Treppe rechts und den scheinbar vor der Bildebene befindlichen Figuren auf intensive Weise unterstützt. Eine Destruktion der bildkonstruktiven Bezüge war hier kaum noch möglich; allenfalls wie angesprochen durch die innerhalb der perspektivischen Konstruktion verursachte Unmaßstäblichkeit der sitzenden Magd rechts.

G. Bild-Betrachter-Konstruktion:

Mit der Festigkeit der Bildraumkonstruktion wurde auch die Bild-Betrachter-Konstruktion fixiert. Motivisch wurde diese Achse der nach links verschobenen Flucht- und

Betrachterstandpunkte zusätzlich durch die geöffnete Pforte im Geländer herausgearbeitet (Abb. 8). Dadurch wurde der Betrachter gewissermaßen angeleitet und eingeladen, sich in die Bildkonstruktion hineinzubegeben. Aus diesem Grund befindet sich dort auch der Zettel mit der Künstlersignatur, der die direkte Ansprache an den Betrachter an diesem Ort verstärkt.



Abb. 8: *Ankunft der englischen Gesandten*, Ausschnitt

H. Bild-Betrachter-Korrelation:

Während die Konstruktion des Bild-Betrachter-Bezuges ungestört funktioniert, wird der Wirklichkeitsgehalt und Realitätsbezug zwischen Bild und Betrachter in dieser Konstruktion motivisch unterwandert: Denn bei genauerer Prüfung erweist sich die Pforte als unwirklich. Mit sieben Pfosten, was sich leicht im Schattenbild nachzählen lässt, ist sie deutlich breiter als der Durchgang zum Pfeiler, zumal die Pfeilerbasis (hier als deutlicher Hinweis eingebaut) ein Schließen der Pforte ohnehin unmöglich macht. Bereits an jener Stelle, wo der Betrachter unmittelbar in die Bildrealität hinein konstruiert wird, wird zugleich auf die Unmöglichkeit der Bildkonstruktion verwiesen. Der Konflikt zwischen Weltwirklichkeit und Bildrealität, bzw. die Verantwortung gegenüber der Deutung des Bildes als Reflex von Welt, wird so vom Bildkünstler an den Betrachter zurückgegeben.

>3<

Bildkonstruktionsbedeutungen

Vor dem (ir)rationalen Hintergrund des Umgangs mit Bildkonstruktionen muss die Bildwirklichkeit beispielsweise von Cima *Tempelgang* in einem völlig neuen Licht erscheinen. Über den Sinn und die Gedanken, die Cima bewegen haben, die Raumdekonstruktionen im Bild des *Tempelgangs* vorzunehmen, kann man spekulieren. Insgesamt wirkt der *Tempelgang* aber in dieser Konsequenz wie ein scharfsinniges und konzeptionelles Bild, mit bewusster Absicht, vielleicht nicht im Sinne einer programmatischen Bildaussage.

Welche Rolle spielte die perspektivische Darstellung für die Konstruktion von Bildraum und für die Konstruktion von Bildsinn? blieb die Perspektive wiederum nur ein sekundäres malerisches Element mit eben jener bildraumgenerierenden Funktion², wobei zu fragen ist, was dies im Bezug zur Tempelgangthematik für Konsequenzen hatte? Oder avancierte – und hier muss Cimas *Tempelgang* als außergewöhnlicher Sonderfall erscheinen – die Perspektive zum primären Bildsinn, wobei die Architekturen und Figuren im Zusammenhang perspektivischer Betrachtergewohnheiten den sekundären Konstruktionszusammenhang bildeten, um den »perspektivischen Unsinn« als Bildsinn sichtbar zu machen?

Diesbezüglich bekämen die Figuren einen anderen Sinn. Bedeutet dies, dass sich die Männer gar nicht Maria zuwenden, sondern sich über die merkwürdige Treppe unterhalten? Sind die Zuschauer auf der Treppe weniger vom zehnjährigen Mädchen angetan als vielmehr gespannt, ob Maria beim Treppensteigen den perspektivischen Bruch ohne zu stolpern überwinden wird, oder eben mit dem Überschreiten der Perspektive in eine neue Daseinsform übergeht? Wurde von Cima die Tempelgangthematik nur als Bildkommentar zur perspektivischen Raum(de)konstruktion vorgeblendet?

Eine perspektivisch-irrationale Konstruktion zum Zweck einer inhaltlich-programmatischen Aussage hätte vermutlich, wie beispielsweise von Christopher Heuer an einem Bruderschaftsbild herausgearbeitet, anders ausgesehen. Die unwirklichen Perspektivkonstruktionen bilden einen sakralen Hintergrund, eine eigene Welt, die als wundersamer Raum aufgrund der unmittelbar erlebbaren Unwirklichkeit der irdischen Welt enthoben wurde.³ Ein symbolisch gemeinter Ort wurde auf diese Weise in eine körperlich nachvollziehbare Form übersetzt, jedoch ohne die Grenze zum Realen zu überschreiten.

Im *Tempelgang* wurden dagegen die irrealen Dekonstruktionen unabhängig vom Bild-Betrachter-Kontext in die Bildwirklichkeit integriert. Die subversiven Deformationen der Wirklichkeit betrafen Details. Davon unberührt suggerierten dominante Körper- und Raumformen dem Betrachter eine intakte Realität. Wenn somit das bau- und bildkonstruktiv Irreale den Betrachter nicht unmittelbar ansprechen sollte (was der Grund dafür ist, dass die Bildfehler bislang unerkannt blieben), dann muss das sinnkonstitutiv Irrationale in Cimas Gemälde einer zweiten, hintergründigen Sinnebene angehören, die für einen eingeschränkten Rezipientenkreis, nämlich jene sich intensiv mit perspektivischen Problemen befassenden Betrachtern und Bildkünstlern, vorgehalten wurde.

War das Bild ein Lehrstück, ein grandioses didaktisches Panoptikum, um die Spielräume perspektivischer Konstruktionen aufzufächern und vorzuführen, um sie am Bild zu diskutieren? Vielleicht steckt mehr dahinter, als perspektivische Bildzauberei, um geübte Betrachter in Staunen zu versetzen. Doch welchen Grund könnte Cima gehabt haben, ein solches Bild zu schaffen? Folgende Bildfunktionen sind denkbar: Parodie, Bild- und Methodenkritik.

3.1 Parodie?

Wenn Cima seinen Tempelbau als spaßige Persiflage malte und so einen Malerkollegen auf das Korn nahm oder gar auf ironische Weise herausforderte; welchen Maler könnte er gemeint haben? War es Perugino und seine *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 9) mit seiner merkwürdig wirkenden Platzanlage? Konnte einem aufmerksamen Betrachter damals auffallen, dass die Treppe und der angeschnittene Tempelportikus bei Cima dem Zentralbau auf Peruginos Paradebild bis auf die Anzahl der Stufen exakt nachgebildet war? (Abb. 10 und 11) Cima bezog sich vielleicht mit diesem Architekturzitat bewusst auf Perugino.

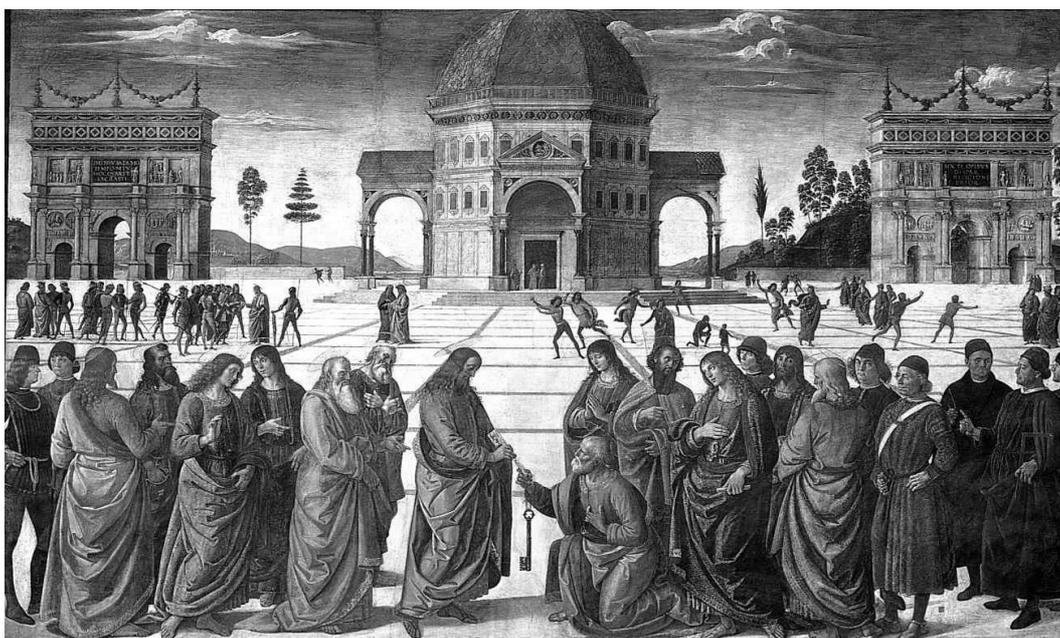


Abb. 9: Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, 1481/82, Wandmalerei, Sixtinische Kapelle Rom



Abb. 10 und 11: Cima da Conegliano, *Tempelgang* und Perugino, *Schlüsselübergabe*, Ausschnitte mit Tempelarchitektur

Weitere Motivübernahmen lassen sich aufspüren: Die Architektur im linken Hintergrund wiederholt die Gliederung der Tempelfassade in vereinfachter Form, auch die merkwürdig ausgestellte Balustrade über dem weit ausladenden Gesims, die Vasen mit den langen Stangen, der erhöhte Betrachterstandpunkt, die große Distanz zwischen Handlung und Architektur, und so weiter.

Cima erhob aber die Landschaft und den Weg zum zentralen Bildmotiv, um zu zeigen, wie sich ein Stadtraum öffnen und sinnvoll in eine Landschaft überführen lässt. Machte Cima sich lustig, wie abrupt Perugino seinen Platz mit einer Mauer abschloss, weil er keine bessere Lösung fand, den gerasterten Boden enden zu lassen? Auch die Gestalt der Bäume bei Perugino könnte Cima bewogen haben merkwürdige Baumgewächse zu kreieren.

3.2 Bildkritik?

Vielleicht reichte Cimas Bildidee weiter. Verfolgte sein Bild womöglich eine harsche, unterschwellige Strategie mit herbem Spott und massiver Kritik an Zunftgenossen, die das neu gewonnene perspektivische Realismuspotenzial, das sich mit Architekturen im Bild aufschließen ließ, leichtfertig aufs Spiel setzten? Möglicherweise reagierte Cima mit seinem Bild auf Pinturicchios Fresko vom *Begräbnis des Hl. Bernhartin* (Abb. 12). Viele Übereinstimmungen offenbaren einen engen Zusammenhang: Die Dreiteilung der Architektur, das oktagonale Treppenmotiv samt Portikus, der achteckige Turm, der weite Platz, der erhöhte Betrachterstandpunkt, die reiche offene Bogenhalle links, die schlichte Architektur rechts.

Pinturicchios Bildmotive zielten vordergründig darauf ab, den Stifter zu glorifizieren und werbeträchtig in die Bildrealität einzubauen. Allerdings ging Pinturicchio eben hinsichtlich dieser Bildrealität vielleicht für Cimas Geschmack in mehrfacher Hinsicht unachtsam und unverantwortlich vor. Einerseits erschuf Pinturicchio Architekturen, die in der gebauten Wirklichkeit kaum funktionieren würden: Wo soll sich in einem Turm mit allseitigen Portalen ein Treppenhaus befinden, um auf den Umgang der Kuppel zu gelangen?



Abb. 12: Bernardino Pinturicchio, *Begräbnis des Hl. Bernhartin*, 1487–89, Wandmalerei Bufalini-Kapelle in S. Maria in Aracoeli Rom

Wie soll das Gewölbe der seitlichen Loggia aussehen, wo doch die sichtbaren Anfänger Bögen schlagen, die viel zu groß sind? Und wieso wird das Gesims am Haus rechts in der perspektivischen Verkürzung nicht schmaler? Diese Nachlässigkeiten verhöhnte Cima vielleicht und malte seine nicht baubaren Bauwerke: die große Halle ohne Wölbung und das offene Treppenhaus unter dem Turm. Er malte Bögen mit unterschiedlichen Radien, so dass der Bogen ins Leere läuft und versteckte den Hohn geschickt hinter einer Säule.

Andererseits kritisierte er die Deformation und Missachtung realer Architekturprinzipien, die Pinturicchio opferte und in den Dienst der Bildaussage stellte. Warum musste er die Dekorationen der Pfeiler auf die Seitenansicht beschränken und beließ die eigentliche Schauseite der Architektur undekoriert? Warum erhielt der gewölbte Gang keine Fenster, nur um unmissverständlich und ohne abzulenken auf den Stifter hinzuführen? Der Stifter Niccolo di Manno Bufalini scheint die Ursache der architektonischen Entstellungen der Bildrealität zu sein. Er wurde größer dargestellt: eine Bedeutungsperspektive innerhalb einer geometrisch-perspektivischen Realität, was Vasaris abfälliges Urteil über den oberflächlichen Dekorationsmaler zu bestätigen scheint.

Cima hielt wohl seine Kritik im Bild fest. Er übertrug zweierlei Maß in eine Bildkonstruktion mit zwei Perspektiven. Und tatsächlich, die erhöhte Hauptfigur rechts scheint die Position vom Stifter Bufalini zu spiegeln. Das Gewand erhielt einen ähnlichen Farbton, das weiße Tuch über dem Arm scheint belustigt auf die pelzverbrämten Ärmel von Bufalini anzuspielen. Bei Cima tauchen weitere, ähnliche Figuren auf: Frauen mit Schleier, rennende Figuren im Hintergrund und eine Magd, die ein halbnacktes Kind am Arm zerrt und erzieht. Schließlich soll das Kind im Marienbild nicht so ungebührlich wie die beiden Kinder im Bernhardinbild durch die Szenerie hopsen und die Andächtigkeit des Momentes stören.

3.3 Methodenkritik?

Sicher ist diese Art, kritisch die Bildmittel und die diesbezügliche Verantwortung der Bildkünstler gegenüber den Bildinhalten und -funktionen zu hinterfragen, in Cimas *Tempelgang* angelegt. Insgesamt war mit den geometrisch-mathematischen Konstruktionsmöglichkeiten exakter Bildräume, als Abbilder realer Räume, die Verantwortung der Künstler gegenüber der Weltwahrnehmung und den Bedeutungen der Bilder im unmittelbaren Betrachterbezug und in ihren historischen Dimensionen ungleich größer geworden. Doch gegen ein Kritikverständnis, mit dem sich Cima lediglich auf die dienende Funktion der Bildkonstruktionen in Abhängigkeit zu den Bildinhalten bezog, sprechen die tiefe Durchdringung und die systematische Bearbeitung sämtlicher bildkonstruktiver Aspekte.

Ob diese Analyse bildkonstruktiver Methoden und ihr sinnkonstitutives Potenzial selbst ein eigenständiges und ernsthaftes Arbeitsfeld der Bildkünstler des 15. Jahrhunderts darstellte, ist zu vermuten. Für ein analytisches Vorgehen wäre zu unterstellen, dass die Methoden

nicht nur erprobt wurden, sondern mit der Perfektionierung des konstruktiv Machbaren zugleich auch die Grenzen aufgezeigt wurden. Insofern ließen sich die ›Fehler‹ und ›De-konstruktionen‹ in Cimas *Tempelgang* immer auch als Grenzüberschreitungen im Regelwerk der eigenen Prämissen und Methoden deuten. In diesem Falle dienten sie in ihrer künstlerischen Negation als Korrektive des (natürlich) Perfekten. Dass bei der Ausführung des Negativen ebenfalls großer Wert auf die bildkonstruktive Perfektion in der Darstellung des Verkehrten gelegt werden musste, bewirkte zwangsläufig, dass es sich auch bei Cimas *Tempelgang* im Grunde um ein ›Idealbild‹ handeln muss.

3.4 Fragwürdige Idealität?

Dies wirft natürlich die Frage auf, wie es sich mit jenen Idealbildern verhält, die Perspektive in Reinstform präsentieren, die Konstruktionen gewissermaßen unter Laborbedingungen im Bild umsetzen. Die so genannte Tafel von Urbino, *La città ideale*, wäre daraufhin zu prüfen (Abb. 13).



Abb. 13: Unbekannter Künstler, 15. Jahrhundert, *La città ideale*, Galleria Nazionale delle Marche Urbino

Die *Città ideale* ist perfekt. Akribisch wurden die Staffagearchitekturen als primärer Bildgegenstand auf die Bildfläche konstruiert. Bis ins Detail lassen sich die exakten Architekturen als mögliche Abbilder gebauter Wirklichkeit nachvollziehen und sogar die bebaute Platzanlage in ihren Dimensionen rekonstruieren. Unanfechtbar sind die quantitative Dominanz des Konstruktiven und die qualitative Demonstration des Perfekten. Diese Idealbildmatrix wäre somit perfekt geeignet, um geringste Grenzüberschreitungen der konstruktiven Regelmäßigkeit sichtbar werden zu lassen. Bei dem hohen Perfektionsgrad wäre zu unterstellen, dass die Abweichungen eben nicht auf bildkünstlerische Ungenauigkeiten oder Unachtsamkeiten zurückzuführen sind. Um dies von vornherein auszuschließen, müsste der Bildkünstler nur darauf achten, dass diese Fehler nicht in jene Zonen eingebaut werden, die ohnehin problematisch waren, sondern in jene Bereiche von höchster Klarheit, bei denen das Hineinkonstruieren des Verkehrten gegebenenfalls zusätzlichen Aufwand bedeutete. In der *città ideale* wären dies beispielsweise die Frontalansichten der seitlichen Palazzi. Und tatsächlich liegen dort (wiederum in den Schattenbereichen) der Typus und Antitypus richtiger

Zentralperspektive verborgen: Links verkürzen sich entsprechend dem Konstruktionsprinzip die Abstände auf dem Malgrund zwischen den vorderen Säulen und den jeweils zugehörigen Pilastern der hinteren Wandebene. Beim rechten Palast sind diese Abstände zwischen Pfeilern vorn und Pilastern hinten immer gleich. Ebenso sind die Fenster in wiederkehrender Weise von den Pfeilern und Arkaturen überschnitten (Abb. 14).

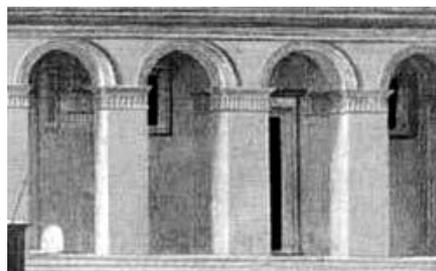


Abb. 14: *La città ideale*, Ausschnitt mit identischem Pfeiler- und Pilastertakt trotz differenter Position im Perspektivraum

Eine subtile Achsenverschiebung weist auch die Kirchenfassade im Hintergrund auf (Abb. 15): Portal, Fenster und Giebelfirst liegen nicht auf der Mittelachse der sonst regelmäßigen Fassadenfront. Die optische Wirkung wird aufgrund der Überschneidung durch den Portikus nicht sofort offensichtlich.



Abb. 15 und 16: *La città ideale*, Ausschnitte

An der Häuserflucht links findet sich eine weitere architektonische Merkwürdigkeit. Am Ende der Fassadenabfolge erhielt die Hausecke eine volutenförmige Konsole, die ein Auskragen der Obergeschosse suggeriert (Abb. 16). Tatsächlich krägt diese Konsole den Gesimsführungen nach seitlich zur Gasse hin aus, um eine komplette Fensterachse (!) zu tragen. Hier ließe sich argumentieren, dass ja gerade in dieser Kleinteiligkeit eine geringe Unachtsamkeit diesen Fehler verursacht haben könnte. Bemerkenswerterweise ist aber genau für dieses Gebäude zwei Häuser zuvor ein identisches Haus als Referenzobjekt vorhanden; in der Abfolge sonst unterschiedlicher Bauwerke eine Auffälligkeit.

Auf der anderen Platzseite findet sich dieser Bauwerkstyp mit drei Fensterachsen und drei Obergeschossen wieder. Dies zwingt geradewegs nach der Suche des Differenten. Und so wundert es nicht, dass sich wieder zwei Häuser zuvor die merkwürdige Deformation anbahnt und das betreffende Haus mit nur drei Fassadenzonen die gleiche Höhe des hinteren viergeschossigen Hauses erreicht (Abb. 13). Die Fensterbrüstungen sind ungleich größer, der Maßstab beider Bauwerke stimmt nicht überein. Um dies zu kaschieren, wurde das Erdgeschoss unnatürlich weit und ohne Unterstützung mit Säulen oder dergleichen eingerückt, ein drittes Obergeschoss aufgesetzt und eine vierte Fensterachse angelegt, damit zumindest die Proportionen des Hauses für sich genommen stimmig sind.



Abb. 17 *La città ideale*, Ausschnitt

Vermutlich ließen sich weitere Details aufspüren. Jedoch bleibt nun die Frage zu klären, ob sich der anonyme Künstler mit seinen Inkongruenzen auf motivische Details beschränkte. Zwei weitere Beobachtungen schließen sich an: Erstens ist ungewöhnlich, dass der Künstler unterschiedliche Modi von Schattenbildung anlegte; insofern verdächtig, da sich Schattenflächen per se zur Kaschierung optischer Phänomene eignen: Die Geheimnisse bleiben gewissermaßen im Dunkeln verborgen. Bei der Schattenbildung fällt auf, dass die beiden Brunnen vorn einen Modus mit kräftigen Hell-Dunkel-Abstufungen vorgeben. Bereits gemildert präsentiert sich diese Licht-Schatten-Modulation an den seitlichen Palazzi, wobei hier schon zwei Alternativen bestehen, eine Lichtführung, bei der die Sockelzone des Untergeschosses vom linken Palazzo durchaus belichtet wird, beim rechten Palazzo nicht. Diese Modifikation wird am Tempietto sogar gegeneinander ausgespielt: Während der zylindrische Kernbau nach rechts hinten immer weiter verschattet, bleiben die Beleuchtungsverhältnisse bei allen Säulen identisch.

Zweitens: Betraf nun diese malerische ›Deformation‹ des Prinzips, wie Schatten zu malen seien, auch den konstruktiven Aufbau insgesamt? Verdacht erregt eine von Hubert

Damisch angesprochene Ungenauigkeit der Perspektivkonstruktion. In Anmerkung 41 teilt er im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der Platzanlage mit, Jean Blécon habe »in seiner Restitution des Grundrisses der *Cittá ideale* logischerweise eine leichte Asymmetrie eingeführt, um die ungleiche Aufteilung der Traveen an den beiden bildebeneparallelen Palastfassaden zu kompensieren. Nachdem die Maße des Gemäldes jedoch völlig symmetrisch sind, muss der Blickwinkel etwas größer als hier dargestellt angenommen werden.«⁴

Diesbezüglich sind Unstimmigkeiten zwischen der linken und rechten Bildseite zu bemerken. Links: Die Außenkante des Eckpfeilers bezieht sich genau auf die Kantenlinie zwischen den beiden linken Brüstungsfeldern der Brunnenseite; rechts nicht. Dafür wurde dort die Pfeilerdicke so verstärkt, dass jeweils die Mittelachsen von Eckpfeiler und äußerer Brunnenseite in Deckung liegen und das Ideal der rechten Seite zu spiegeln scheinen. Die unterschiedliche Maßhaltung der Pfeiler ist aber Teil einer kaschierenden Kompensationsleistung. Versteckt werden sollte das provozierte Problem, denn die maßliche Differenz der Ecken der Palazzi bedeutete, dass die rechte Palastfront gegenüber der linken etwas weiter hinten steht. Jedoch wird durch das Bodenraster und die identischen Treppenpodeste dieser Befund nicht bestätigt. Jedoch: bei der Kontrolle des Bodenrasters stellt sich heraus, dass die horizontalen Linien der dunklen Rahmungen im Boden links nicht mit der Linienführung im mittleren Freiraum zwischen den Brunnen übereinstimmen.

Der Zusammenhang wird durch die Brunnen durchbrochen, und es zwingt sich geradewegs die Vermutung auf, dass die Brunnen nur zu diesem Zweck dort platziert wurden. Allerdings wird auch dieser Befund scheinbar dadurch entkräftet, dass die seitlichen Linien der dunklen Fußbodenstreifen rechts und links an genau den gleichen Stellen mit den Stufen der Brunnen korrespondieren. Es findet nun die gesamte Kompensationsstrategie ihr Ende in den Brunnen, denn ihre Konstruktionen wurden leicht verzogen, so dass sie in der Lage waren, die Maßungenauigkeiten aufzunehmen, um dagegen an den entsprechenden Stellen Maßgenauigkeiten vorzutäuschen. Die beiden Brunnen unterscheiden sich dadurch, dass die linke Seite des linken Brunnens etwas größer ist als die rechte verschattete Seite des rechten Brunnens (Abb. 18 und 19). Besonders deutlich werden die Konsequenzen dieser Maßdifferenz in den Maßhaltungen der Stufen. Die linken verkürzten Stufen des linken Brunnens sind länger als die entsprechenden rechten Linien des rechten Brunnens. Diese Differenz wird aber durch die unterschiedliche Wirkung durch Licht und Schatten optisch kaschiert und durch ihre extreme Distanz zueinander ohnehin mit bloßem Auge nicht überprüfbar.

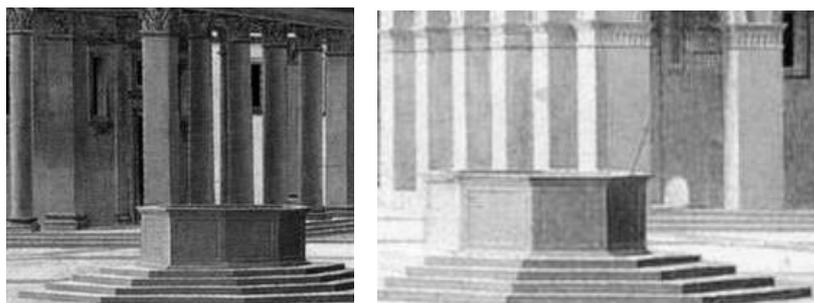


Abb. 18 und 19: *La città ideale*, Ausschnitte mit leicht unterschiedlich konstruierten Brunnen

Alles in allem gibt die Urbinotafel augenscheinlich ein Ideal vor. Dieses ist wohl aber als präzise Matrix für subtile irrealer Grenzüberschreitungen im Modus konziser Konstruktionsprinzipien der Perspektive. Die Grenzverletzungen werden in der Urbinotafel nicht nur mit malerischen Mitteln, mit Adaptionen oder Applikationen in der Architekturgestaltung versteckt oder durch Figuren verdeckt. Stattdessen wird ein konstruktiver Prozess in Gang gesetzt, um die Schadstellen der perspektivischen Dekonstruktion in einer ›Metakonstruktion‹ aufzufangen und in einen neuen, auf der Bildfläche optisch intakten Zustand zu übertragen.

>4<

Bildsinnekonstruktion und Fazit

Was hat das dekonstruktivistische Spiel für Folgen für die Bildbedeutung von Architekturen? Drei Lesarten stehen nebeneinander. 1. Architektur blieben als räumliche Versatzstücke wie in den Bildstrategien von Giotto mit ihren kompositorischen und narrativen Bildfunktionen wirksam, als ikonische Ebene der Bildraum- und Bildzeitorganisation. 2. Architektur wäre als perspektivischer Bildraum im Sinne einer Plausibilisierung der Erzählwirklichkeit nutzbar unter der Maßgabe, dass zur Stärkung bestimmter ikonischer, insbesondere narrativer Bildinhalte die absolute Perfektion der Perspektivdarstellung zumindest in Teilen umgangen werden kann. 3. Architekturdarstellungen ließen sich im Sinne einer sich in der Perspektivperfektion widerspiegelnden absoluten Abbildungswirklichkeit instrumentalisieren, bei der die Fehler gewissermaßen vor dem Hintergrund der vollkommen beherrschten Ordnung zum Zweck der Ironisierung der Bildinhalte und/oder zur Kritik an der wissenschaftlichen Bildverarbeitung und Weltauffassung zu werten ist.

Was hat dies für Folgen für die Deutung von Bildinhalten? Richtig ist, wie Frank Büttner es betont, »dass es bei dem Ausloten der Möglichkeiten der Perspektive in der Renaissance keineswegs nur um Richtigkeit, um Abbildung von Wirklichkeit ging. Mit dem System der konstruierten Perspektive wurde der Status des Bildes tiefgreifend verändert. Das Bild erhielt eine zuvor unbekannt Macht über den Betrachter, denn mit seiner Konstruktion gab es prinzipiell vor, von wo und wie es betrachtet werden musste, und der Betrachter hatte diesen Vorgaben zu folgen. Er tat es, wo es ihm möglich war, mit großem Vergnügen, denn für den,

der sich in das perspektivische System eingesehen hatte, war es ein mit Staunen verbundener ästhetischer Genuss, die Gegenstände, selbst wenn sie auf der Bildfläche in extremster Verkürzung erschienen, als dass, was sie sind, wiederzuerkennen. Die Perspektive war, [...] eine Schule des Sehens, die zu genauester Wahrnehmung der Erscheinung erzog. Mit der Genauigkeit der Konstruktion wurde aber nicht nur der auf Proportionalität gründende Wahrheitsanspruch vermittelt, sondern zugleich eine gänzlich gegenteilige Wirkung erzielt, nämlich die Aspekthaftigkeit der Wahrnehmung bewusst gemacht.«⁵

Die konkreten Folgen für die Bilddeutungen sind aber noch nicht abzuschätzen. Als Prognose wäre zu vermuten, dass, wenn die Mehrzahl der Aspekte der Bildkonstruktion (vgl. oben Punkte A bis H) in den Dienst der Bildaussage gestellt wird, das Bild als ›sinnvoll‹ erscheint. Werden die Bildkonstruktionsaspekte mit größtmöglicher Konsequenz im Sinne der Bildaussage aufgeschlossen, dann müsste es sich sogar um eine programmatische Bildsinnkonstruktion handeln. Werden bildkonstruktive und andere bildsinnkonstitutive Aspekte gegeneinander ausgespielt, müsste sich eine doppeldeutige Bildaussage bemerkbar machen, beziehungsweise wenn das konstruktive Moment der inhaltlichen Basis subtil entgegenarbeitet, dies als subversive Strategie bewertet werden. Stehen jedoch Inhalte und Konstruktionen völlig zusammenhangslos nebeneinander, wäre vermutlich der sinnkonstitutive Wert des Konstruktiven ›sinnlos‹. Laufen letztendlich konstruktive Bildstrategien bewusst dem Bildinhalt zuwider, wäre möglicherweise ein programmatisch destruktiver Effekt zu verzeichnen.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1, 2–4, 10: Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Mariae Tempelgang*, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gal.Nr. 63 (Foto: H.-P. Klut)

Abb. 5–8: Vittorio Carpaccio, *Ankunft der englischen Gesandten*, um 1490/95, Wandmalerei, Gallerie dell' Accademia Venedig (Internet)

Abb. 9, 11: Pietro Perugino, *Schlüsselübergabe an Petrus*, 1481/82, Wandmalerei Sixtinische Kapelle Rom (Internet)

Abb. 12: Bernardino Pinturicchio, *Begräbnis des Hl. Bernhardin*, 1487–89, Wandmalerei Bufalini-Kappelle in S. Maria in Aracoeli Rom (Internet)

Abb. 13–19: Anonym, 15. Jahrhundert, *La città ideale*, Galleria Nazionale delle Marche Urbino (aus: Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich 2010)

- 1 Unmittelbar vorbereitend und mit weiterführender Literatur: Stefan Bürger, »Mariae Tempelgang – Das Zauberbild des G. B. Cima da Conegliano«, (Text zur Diskussion) In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2012 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-298-9)
- 2 Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich 2010, S. 43f.
- 3 Christopher P. Heuer, *The City Rehearsed – Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries*, London / New York 2009, S. 8f.
- 4 Damisch 2010 (Anm. 2), S. 370, Anm. 41.
- 5 Frank Büttner, »Der Blick auf das Bild. Betrachter und Perspektive in der Renaissance«, in: Neumann, Michael (Hrsg.), *Anblick / Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*, Würzburg 2005, S. 156.