

STEFAN BÜRGER

***Mariae Tempelgang* – Das Zauberbild des G. B. Cima da Conegliano**

Zusammenfassung

Viele Details von Cima da Coneglianos Gemälde *Mariae Tempelgang* sind hinter der Schutzverglasung nur schwer zu erkennen. Der genaue Blick lohnt aber, denn etliche kleine und große Bildmotive entpuppen sich als Bestandteile einer anscheinend programmatischen Dekonstruktion perspektivischer Normen. Anhand neuer Befunde wird untersucht, welche bildkünstlerischen Mittel und Methoden Cima da Conegliano nutzte, beziehungsweise auf welche kritischen Aspekte der Bildkunst er mit seinen Störungen hinzuweisen vermochte.

>1<

Vorbemerkungen

Mariae Tempelgang – Die Motivation, dieses Tafelbild (Abb. 1) aus der Dresdner Gemäldesammlung Alte Meister zu besprechen, ist erklärungsbedürftig. Das wohl kurz vor 1500 entstandene Bild fällt weder durch das Format, durch eine dramatische Wirkung, noch durch einen ruhmreichen Künstlernamen auf. Im Gegenteil: Der Künstler Cima da Conegliano steht nicht in vorderster Reihe, das Bildformat von etwa 105 x 145 Zentimeter wirkt unentschieden, die Komposition irritiert eher als dass sie fasziniert: Die Treppenlage erscheint übergroß, die Platzanlage wirkt willkürlich, die Architekturen beliebig, die Szenerie belanglos, die Handlungen undramatisch – positiv gewürdigt eine detailreiche Darstellung des Alltäglichen mit der künstlerischen Absicht, das Genrehafte in der Malerei stark und für religiöse Themen fruchtbar zu machen.



Abb. 1: Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Mariae Tempelgang*, um 1496/97, Öl auf Pappelholz, 105 x 145 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gal.Nr. 63.

*Mariae Tempelgang*¹ von Cima da Conegliano fällt durch Format und Typus in der venezianischen Bildtradition großformatiger Altartafeln aus dem Rahmen und scheint eher narrativen Historienbildern, beispielsweise jenen im Dogenpalast, verpflichtet.² Das Historische wird durch etliche Bildelemente verstärkt. Die orientalischen Kostüme und Palmen im Hintergrund lassen den *Tempelgang* als authentisches Geschehen im Heiligen Land erscheinen, die Portalskulptur des linken Palastes verweist womöglich auf eine römische Besetzung uvm.

In diesem Zusammenhang gewinnen kleine Nebenszenen an Bedeutung, denn mit der anekdotischen Erzählweise korrelierte die Wahrhaftigkeit der Begebenheit.³ Ihre Ausdeutungen leistete Panofsky im Zusammenhang mit der Bildanalyse von Tizians großformatigem Wandbild gleichen Themas in der Accademia (ehem. Scuola della Carità, 1534).⁴ Darauf aufbauend wurden die Eleganz und der Gestaltreichtum der Architekturen und die Bedeutung des urbanen Raums als Teil der erzählerischen und historischen Dimension gewürdigt.⁵ Mit Hilfe der motivischen und narrativen Elemente und ihrem bildimmaneten Sinngewichtungspotenzial wurde Cimas *Tempelgang* in eine Entwicklungslinie von Jacopo Bellinis Marienlebenszyklus ausgehend bis hin zu Verarbeitungen von Pasqualino, Carpaccio, Tizian und Peruzzi eingeordnet.⁶

Kompositorische Besonderheiten des *Tempelgangs* erweisen sich innerhalb des Künstler-Oeuvres als ungewöhnlich. Giambattista Cima⁷ malte vorzugsweise idealisierte pathetische oder intime Madonnen- und Heiligenbilder, große Altartafeln und kleinere Andachtsbilder. Für den Darstellungstyp der Sacra Conversazione leistete Cima frühe und entscheidende Beiträge. Seine Altarbilder folgen meist einem festen Schema: auf Mittelachsen fokussierte Figu-

rengruppen in symmetrischen Architekturrahmen oder axiale Bildkompositionen vor leicht asymmetrischen Landschaftsdarstellungen.

Für seine Hieronymus-Darstellungen wich Cima allerdings vom Schema ab und konstruierte das emotionale Bildthema in einen Spannungsbogen von rechts nach links vor einer bewegten Landschaft. Um die Dramaturgie der Bilderzählung zu steigern und den Empfindungsmoment zu übersteigern, baute Cima den Erzählfluss vom HI. Hieronymus hin zum Gekreuzigten entgegen der Leserichtung und entgegen der aufsteigenden Landschaftsszenerie auf. Die Wirkung der beiden Bildpole – Hieronymus rechts und Kruzifix links – betonte Cima durch steil aufragende und wild durchgestaltete Felsformationen. Wege und aufsteigende Felsgebilde greifen die Leserichtung von links nach rechts wieder auf und führen vom Kruzifix zum Heiligen zurück. Dadurch schuf Cima zirkulare Bildwirkungen, die mit der intensiven Zwiesprache des Heiligen und dem Gekreuzigten korrelierten. Die zwei Bildschwerpunkte stehen dadurch in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander.

Das für diese Hieronymus-Landschafts-Darstellungen verwendete Kompositionsschema nutzte Cima auch für das Gemälde des *Tempelgangs*, wobei aufragende Architekturen an die Stelle der Felsen traten. Allerdings unterscheidet sich der *Tempelgang* nicht nur durch den innerstädtischen Bildraum von den Hieronymus-Bildern. Beim *Tempelgang* wurde der zirkulare Bildfluss aufgegeben. Bilderzählung und Leserichtung verlaufen fast ausschließlich von links nach rechts. Dadurch wurde die rechte Bildhälfte übermäßig betont, und die Komposition verstärkt diese einseitige Wirkung noch zusätzlich. Das diesbezüglich stärkste Bildelement ist die beinahe aufdringliche, in jedem Fall kompositorisch kühne Treppenanlage.⁸ Die monumentalen Stufen stehen in einem auffallend ungleichen Verhältnis zum Anschnitt des Tempels oben rechts. Doch nicht nur die Treppe irritiert: Auch jener durch die Mittelgrundarchitekturen geschaffene Stadtraum steht in einem seltsamen irrealen Spannungsverhältnis zur Landschaft im Hintergrund.

Diese ungewöhnlichen Bildlösungen, die im merkwürdigen Kontrast zur akribischen Naturwiedergabe stehen, waren Anlass, diese eigenwillige Bildkonstruktion Cimas genauer zu untersuchen. Der Titel zum Beitrag ist dem Buchtitel *Das Zauberbild des M. C. Escher* entlehnt. Der niederländische Künstler Maurits Cornelis Escher schuf auf vielfältige Weise irritierende Bildräume, geometrisch-irrational inszenierte Architekturkonstruktionen, denen er nicht selten die Bildinhalte unterordnete. Die Deformationen und Dekonstruktionen der Architekturstaffagen und Bildräume wurden zum eigentlichen Vermittlungsziel. So laufen in Eschers Bild *Treppauf und treppab* Menschen in zwei Reihen die Treppen hinauf und hinunter; eine Reihe nur aufwärts, die andere nur abwärts. Die Figuren dienen nur dazu, die paradoxe Treppenarchitektur zu kommentieren. Ohne sie bliebe die wunderwürdige Architektur einer fortwährend nur ansteigenden Treppenanlage leicht unentdeckt.

>2<

Vorbedingungen: Bildraumkonstruktion und Betrachter

Die Möglichkeiten Eschers, irrationale Bildwelten zu konstruieren, standen Cima aus zwei Gründen nicht zur Verfügung. Ein Aspekt ist offensichtlich: Die Malkunst agierte im Dienste fester Bildaussagen. Bezug nehmend auf Friedrich Rintelens Arbeit zu Giotto hob Max Imdahl die Bedeutung der erzählerischen Mittel als ›Architekturen‹ hervor, was meint, dass die Konzentration und Konstruktion aller Bildinhalte auf eine Szene bzw. einen Gedanken hin, diesen in seiner Bedeutung aufbaut, eine erhöhte Plausibilität erreicht und die Evidenz des Bildes steigert.⁹ Im Dienste christlicher oder mythologischer Bildkonzepte kamen dabei den Architektur- und Landschaftsdarstellungen besondere Aufgaben zu. Sie standen in der Bildregie nicht in vorderster Front, waren zunächst im Bildaufbau von untergeordneter Bedeutung: eine Bildordnung, die sich um und nach 1500 ändern sollte.

Der andere Aspekt ist weniger offensichtlich: Die Frage ist, inwieweit waren die einstigen Betrachter in der Lage konstruierte Bildwelten zu lesen? Waren ihnen die perspektivischen Regeln vertraut, mit denen Architekturen im Bild entworfen wurden? Kannten sie die Konstruktionsregeln und auch jene Regelverstöße, um mögliche Deformationen und Dekonstruktionen als Bildpointen zu erkennen?

Spätestens seit Giotto war den Künstlern bewusst, wie sich die Architekturen in herausragender Weise für Bildkonstruktionen und Bilderzählungen nutzen ließen, zur Unterscheidung und Bedeutung von Innen und Außen als differenzierte und distinkte Einheiten, um produktive Beziehungen herzustellen oder als Erzählarchitektur, oder zur Dimensionierung des Bildraumes bzw. der Disposition von Bewegungsrichtungen im Bildraum, auch über die Grenzen des Bildes hinweg.¹⁰

In der Malerei des 15. Jahrhunderts gewann die Architektur als Gestaltelement an Bedeutung. Die ›Erfindung‹ der Perspektive leistete dieser Entwicklung massiven Vorschub. Masolino wendete die Zentralperspektive an, jedoch ohne die genauen geometrischen Prinzipien zu kennen. Mit perspektivischen Architekturen ließen sich Bildräume und Raumgrenzen erzeugen, Figurenkonstellationen sinnvoll gliedern, vor allem aber die Imagination des Realen steigern. Dieses Realismuspotenzial der Geometrie wurde für die Bildwirkung von größter Wichtigkeit, denn die rahmende Architektur verstärkte die Realität des Bildraumes, bezeugte nicht nur die Wirklichkeit des Geschehens, sondern erzeugte das Geschehen im Moment der Betrachtung. Dadurch wird beispielsweise in Masaccios *Trinität* (Abb. 2) die Kreuzigung bzw. die Präsentation Christi zu jeder Zeit wirksam und permanent aktualisiert. Die Bilderfindung und Bildwirkung ist überzeugend, weil sie unmittelbar auf die Innenraumarchitektur der Dominikanerkirche reagierte und den Betrachterstandpunkt mittels Perspektive in das Bild hineinkonstruierte.



Abb. 2: Bildmontage: Masaccio, *Trinität*, Sta Maria Novella Florenz, Figur aus Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, Galleria Nazionale delle Marche Urbino

Denn nicht nur ein Abbild mit realer Innenraumsituation entstand: Ein Betrachtender, ein vor dem Bild Stehender, wurde für die Außenstehenden durch die Verbindung von Bild- und Sakralraum lebendiger Teil der Gestaltung – das heißt der Betrachtende und auch der Betrachter selbst wurden Akteure der Bildhandlung.

Der andere Weg, perspektivische Architekturprojektionen zu instrumentalisieren, war die Konstruktion von künstlichen Bildräumen als Trägersystem der Bilderzählung. Die Architekturkompositionen sollten dem Betrachter Anhaltspunkte geben, sich im Bild zu orientieren und den Blick entsprechend der Erzählabfolge lenken. Diesbezüglich forderten die Künstler sich selbst heraus, in dem sie sich zwangen, perspektivisch schwierige Raumsituationen perfekt zu konstruieren. Paolo Uccello versuchte in seinem *Tempelgang* einen Rundtempel in leichter Untersicht möglichst exakt darzustellen. Uccellos Bild ist auch im Vergleich mit Cimmas *Tempelgang* interessant. Uccello hatte Motive und Bildkomposition vorgeprägt: zwei voneinander abgesetzte Architekturen, die aufsteigende Treppe als Bühnenraum der Handlung, das Arrangement der Figurengruppen, die Interaktion der Bildakteure und die Landschaft im Hintergrund.

Die Perspektive der Bildräume war den Künstlern derart wichtig, dass deren Konstruktionen in den Bildern eigenständige Narrative hervorbrachten. Mantegna konstruierte in dem nicht erhaltenen Bild zur *Jakobus-Legende* einen bemerkenswerten Bildraum. Er schuf eine Büh-

ne ohne rahmende Architektur; lediglich ein kulissenartiger Triumphbogen begrenzt die Raumsituation nach hinten. Ansonsten wurden Platzsituation und Figurenkonstellation nur durch die Rasterung der Bodenplatten organisiert. Ein von vorn bis hinten frei gelassener Streifen des Fußbodens gab als aktiver Tiefenraum den Maßstab vor.¹¹ Der Aufbau des dreidimensionalen Koordinatensystems für die Raumkonstruktion wurde vorn durch das kubische Geländer erläutert.¹² Die Funktionsweise dieses Koordinatensystems und das Prinzip, wie sich Figuren und Gegenstände im Raum verhielten, wurden wiederum durch die Lage von Helm und Schwert im rechten Vordergrund veranschaulicht.

Solche Koordinatenfunktionen konnte nur die Architektur übernehmen. Markante Linien im Bodenbelag machten als Orthogonalen und Transversalen die Breiten- und Tiefendimensionen sichtbar. Säulen oder Pfeiler erweiterten den Koordinatenraum und bemaßen die Höhen. Diese Art, Koordinaten im Bild sichtbar zu machen, war ein wesentliches didaktisches Mittel, um die Betrachter im Lesen exakt bemessener Bildräume anzuleiten. Lehrbuchartig wurden die Figuren in den Raum hineinkonstruiert: In Piero della Francescas *Geißelung Christi* stehen große Figuren vorn vor kleinteiligen Hintergrundarchitekturen, zur besseren Vergleichbarkeit möglichst auf den Linien des gemeinsamen Koordinatensystems, und kleinere Figuren weiter hinten in großer Architektur ebenfalls mit günstigen Positionen zum Raumraster; im Hintergrund zum Beispiel die Geißelungsszene exakt in der Mitte eines quadratischen Raumjoches. Die Größe der Figuren und ihre Positionen zueinander klärt und erklärt der Maler durch die Raumform, und dies obwohl der Maler die Zentralperspektive bewusst irritierend inszenierte: eben nicht zur Darstellung eines einheitlichen Raumkörpers, sondern zur Inszenierung einer ungewohnt verschärften Trennung des Bildraumes und dazu die Anlage des Augenhorizontes und Betrachterstandpunktes in extremer Untersicht.

Genau diese Prinzipien, gemeinsamer Fluchtpunkt, korrekte Verläufe der Orthogonalen und Transversalen, richtiges Verhältnis der Figurengrößen zum Horizont,¹³ die Alberti in seinem Malereitratat *De pictura* beschrieben hatte, waren Cima geläufig, und es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass Cima diese Prinzipien perfekt beherrschte. Das Gemälde *Die Ankunft der Gesandten vor dem Sultan* ist diesbezüglich aufschlussreich. Es steht hinsichtlich der venezianisch-architektonischen Kulisse und der orientalischen Szenerie im Zusammenhang mit dem Dresdner Marienbild. Doch wie sich zeigen wird, sind beide Werke grundverschieden.

Im 15. Jahrhundert gewannen die Betrachter durch didaktische Lehrstücke Sicherheit im Lesen von perspektivischen Raumkonstruktionen. Die Bildkünstler konnten den Betrachtern inzwischen einiges zumuten. Domenico Ghirlandaio beispielsweise entwarf im Bild der *Bestätigung der Ordensregel durch Papst Honorius III.* in der florentinischen Sassetti-Kapelle einen Bildraum, für den er die Koordinaten bzw. deren optische Bezugspunkte bewusst unsichtbar machte. Die Basislinien der Pfeiler, Arkaturen und Treppen versteckte er hinter dichten Figurengruppen und geschlossenen Brüstungen. Und um die Wirkung der Perspektive zu

verschärfen gab er den Architekturen unterschiedliche Dimensionen: die große Loggia dei Lanzi neben kleinteiligen Hausfronten oder kleinteilige textile Borten am Baldachin, die in Form und Größe den Rundbogenfenstern im Hintergrund entsprechen. Doch um den Betrachter nicht zu verwirren, übernahmen in umgekehrter Weise die Figuren die Funktion des Maßstabs. Große Figuren im Vordergrund und winzige Menschen im Hintergrund leiten den Betrachter an, die Raum- und Größenverhältnisse zu erfassen und in ihrer Lage zueinander zu verstehen.

Der erstaunliche Effekt war nun, dass die Maler großfigurige Szenen und monumentale Architekturen in einem einheitlichen Bildmaßstab darstellen konnten, ein Kompositionsaspekt, der Künstlern bisher verwehrt geblieben war. Zwei Bilder Giotto's können dies verdeutlichen: der *Traum Innocenz III. vom Einsturz der Lateransbasilika* erfolgte mit unmaßstäblicher Wiedergabe von Mensch und Architektur, links mit einem großen Bauwerk und Menschen in einem Bild, indem die real gemeinte Architektur als Abbild im Bild bzw. als Modell im Bild erscheint. Zum anderen der *Tempelgang* in der Arenakapelle, in dem Giotto den Tempel als architektonische Abbeviatur auf die Darstellung eines Altargehäuses reduzierte. Lediglich die Treppenanlage deutet auf einen größeren räumlichen Zusammenhang. Auch hier ist interessant zu sehen, wie Giotto bereits das Treppenmotiv in den Dienst der Bilderzählung stellte: Unten links führt die Treppenanlage zum Tempel hinauf, auf der Maria in ein neues Leben gehen wird; oben rechts eine weitere Treppe, die anzeigt, dass ihr Gang in den Tempel nur ein Schritt auf ihrem langen Weg ist, ein Verweis auf ihre zukünftige Himmelfahrt. Dieses Wegemotiv wird für die italienische Bildtradition des Tempelgangthemas typisch.

>3<

Bildthema: *Mariae Tempelgang*

Vom Marienleben berichtet das Protoevangelium des Jakobus. Am Anfang steht die Enttäuschung und Trauer der Eheleute Joachim und Anna ob ihrer Kinderlosigkeit. Ihr Flehen wird erhört, und Anna gebiert eine Tochter unter dem Versprechen, ihr Kind Gott zu übergeben, damit es ihm dienen würde.

In der nordalpinen Malerei konzentriert sich der Tempelgang meist auf den Moment, an dem Maria zum Altar kommt, damit wird der Gang Mariens als symbolische Opferung viel stärker herausgestellt. In dieser Form bezieht sich der Tempelgang typologisch auf die Opferung Isaaks aus dem Alten Testament. In Italien wurde diese Typologie zugunsten einer stärker narrativen Bildfolge zum Marienleben aufgeweicht. Im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts werden erstmals Marienleben in größeren Zyklen dargestellt, so durch Cimabue im Chor der Oberkirche von San Francesco in Assisi. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes sind wesentliche Motive zu erkennen: die Eltern links, die Treppe in der Mitte und die Tempelarchitektur als Rahmung für den Priester. Giotto formulierte die Erzählung vom *Tempelgang*

Mariens in der Arenakapelle weiter aus: Die Eltern Joachim und Anna rechts, die nun mit viel stärkerer persönlicher Anteilnahme ihre Tochter auf den Weg schicken, der Priester, der Maria empfängt und Zeugen im und vor dem Tempel, die sich bereits über das Geschehen verständigen. Taddeo Gaddi setzte diese Entwicklung fort: In seiner Version wendet Maria noch einmal den Blick zurück, Kinder nehmen an dem Geschehen teil. Die Architektur wird monumentaler und unterstützt die typische Erzählfolge von links nach rechts. Die Architektur betont einzelne Personengruppen, weist den Handelnden feste Bühnenräume zu und unterscheidet durch spezifische Gestaltungen den Stadtraum vom Tempelbauwerk. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird das erzählerische Programm weiter aufgefüllt. In einer Grafik aus einem der berühmten Skizzenbücher Jacopo Bellinis kommen erste scheinbar unwichtige Nebenszenen und zaghafte genrehafte Bildelemente hinzu, wie jene auf der Bank sitzende Frau oder die Pergola auf der Dachterrasse.

Der Bildaufbau von Cimabue's *Tempelgang* war also keine eigenständige Bilderfindung. Die Bildelemente und Narrative waren bereits vorgeprägt. Cima folgte einem Typus, das heißt einer typischen Systematik zwischen jener in der Textüberlieferung und Maltradition kanonisierten Figurenkonstellation und der Bildraumkonstruktion mittels perspektivischer Projektion und dies dadurch in fest gefügtem Bezug zum Betrachter.

Beschreibungen zu Cimabue's *Tempelgang* heben zwei Aspekte heraus: den narrativen Gehalt der Komposition, der sich in dieser Prägnanz, wie Coletti bemerkt, nur an wenigen seiner Bilder beobachten lässt¹⁴, und die Dreiteilung der Komposition mit der Szene des Tempelgangs vorn, der rahmenden Architektur mit ihren Palazzi im Mittelgrund und der zentrale Blick in die Landschaft im Hintergrund. Die Dreiteilung funktioniert zudem von links nach rechts: Das Treppenmotiv vor der Landschaft wird zwischen Stadtraum und Tempelbau eingespannt.

>4<

Konstruktive Befunde

Aufgrund der Hintergrund- und Rahmendarstellungen und wegen der orientalischen Figuren wird der *Tempelgang Mariens* einer festen Gruppe zugeordnet. Zur Gruppe gehören auch Cimabue's *Ankunft der Gesandten vor dem Sultan*, das *Wunder des Hl. Markus* und die *Kreuzigung*,¹⁵ bei denen vielgestaltige Architekturen den Bildaufbau dominieren. Allerdings betreibt hier die Architektur die Exklusion der Landschaft. Nur kleine Baumwipfel dürfen hinter hohen Mauern oder Dächern hervorragen.

Der *Tempelgang* nutzt dagegen die Landschaft, um das Motiv des Weges zum Tempel vom Hintergrund her vorzubereiten. Allerdings ist das Nebeneinander von Landschaft und Stadtraum irritierend: Der Weg mündet unvermittelt auf dem zentralen, lose umbauten Platz. Es fehlen die Stadtmauer als Grenze, kleinere Wohnhäuser an den Rändern, Straßenfluchten

und dergleichen. Das urbane Architekturangebot einer Stadt wird auf theatralische Weise zur Kulisse der Handlung umgestaltet.¹⁶ Da sich Cima auf Leitbauten beschränkte, verstärkte er die Konfrontation von Landschaft und Stadtraum. Durch fehlende Übergänge grenzen sich Hintergrund und Mittelgrund scharf voneinander ab und bewirken eine beinahe abgeschlossene Landschaftsdarstellung im Kontrast zur Architekturvedute. Durch diese Eigenwirkung und Kulissenhaftigkeit der Bildräume entzog Cima die Architekturen der realen Natürlichkeit. Diese Unnatürlichkeit ist bereits als artifizielle Verklärung der Szenerie positiv gewürdigt worden: »Genau Beobachtung der Natur und des alltäglichen Lebens, Erzählfreude bis ins Detail, Interesse an allen Arten von Architektur, ... mit einem Wort: die Hinwendung der Renaissance zur Realität, das ist es, was in diesem Gemälde sichtbaren Ausdruck findet. Gleichzeitig aber ist diese Realität poetisch verklärt, ist die Komposition von idealer Klarheit, ein Element wie die Treppe von zwingender Logik, als Weg in die Tugend kaum besser zu erfinden.«¹⁷

Doch genau das ist nicht der Fall: Die Realität ist nicht verklärt, sondern verkehrt, die Komposition nicht ideal, sondern absurd, die Treppe von zwingender Unlogik, und der Weg der Tugend eine lästerliche Parade. Warum, was ist gemeint: Einige Detailbeobachtungen weisen auf die Verkehrungen: Cima schuf eine monumentale, offene Halle. An ihrer Längsfront reihen sich sieben Bögen zwischen acht Säulen aneinander. Doch die Säulenhalle (Abb. 3) irritiert:



Abb. 3: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

1. Der riesigen Halle fehlen Stützen im Binnenraum. Große Teile der Terrassenkonstruktion sind frei tragend. Ihre Unterkonstruktion ist ungewölbt und ohne kassettierende Unterzüge.
2. Auf der Tribüne befindet sich das Hauptportal des Gebäudes. Allerdings ist es kein Eingang, nur ein Zugang zur Terrasse. Keine Treppe führt an der Vorhalle auf die obere Ebene; ungewöhnlich für eine dem Platz zugewandte Hauptschauseite.
3. Auch im Untergeschoss existiert kein Eingang, es gibt nicht einmal Fenster. Die Wände sind vermauert und mit Marmor verkleidet. Die Felderung greift den Takt der Säulenstellung der langen Arkade auf und forciert das imaginäre Jochraster des Binnenraums. Seltsam ist das Fugenbild bzw. der widersinnige Steinschnitt der Marmorplatten an der Fassade, der nicht zur natürlichen Äderung des Steins passt.
4. Der linke Eckpfeiler der Loggia wirkt merkwürdig, da seine Sockelsituation verunklärt wurde. Ein Teil der Stufen scheint die Form einer großen Basis zu bilden. Die rechte Kontur der Basis entsteht durch das flatternde Gewand des rennenden Mannes. Dadurch scheint der Eckpfeiler weiter vorn auf dem Niveau des Platzes zu stehen, nicht auf dem Unterbau.
5. Die Wandgliederungen von Erdgeschoss und erstem Obergeschoss sind nur scheinbar aufeinander bezogen. Wie zu sehen ist, zieht sich die Tribüne um das Obergeschoss herum. Das Geländer überschneidet die oberen Pilaster, so dass der Betrachter im Unklaren bleibt, wo das Obergeschoss in der räumlichen Tiefe beginnt und wie sich der Eckpilaster oben und der Eckpfeiler unten aufeinander beziehen.
6. Wenn die Tribüne vor der Seitenwand entlangläuft, hätte in der perspektivischen Verkürzung der Pilaster weiter rechts stehen müssen. Er ist aber nach links ausgestellt, was bedeutet, dass die Obergeschossfassade im Verhältnis zur Erdgeschosswand nach hinten gerückt steht. Die Ungereimtheiten werden im Bild bewusst angelegt und jene Partien, die diese Situationen klären könnten, durch geschickte Anschnitte oder Bildmotive verdeckt.

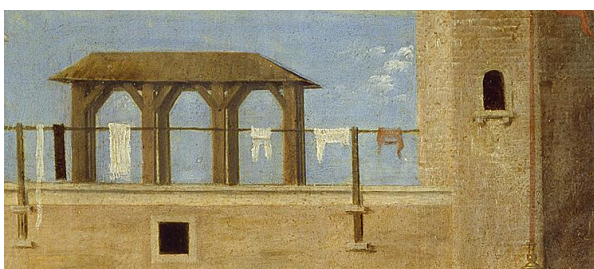


Abb. 4: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

7. Beim Haus im Hintergrund läuft das Gelände durch verschiedene Ebenen (Abb. 4). Die Halterungen sind außen an der Fassade angebracht, um ebenso wie der weiße herabhängende Schal anzuzeigen, dass der horizontale Handlauf in der vordersten Hausebene liegt. Am Ende stößt er an die Außenkante des achteckigen Turmes, eine Unmöglichkeit, denn diese Kante liegt aufgrund der oktogonalen Grundfläche in einer hinteren Raumebene. Die

perspektivische Verirrung trieb Cima auf die Spitze, indem er die aufgehängten Wäschestücke axial auf die Achsen des hölzernen Pavillon bezog, der weiter hinten auf der Dachterrasse steht.

8. Beim hinteren Haus legte er eine Fassade mit zwei Fensterachsen an. Die gesamte Hausfront ruht auf der unteren, zierlichen Kolonnade, statisch höchst problematisch, denn ein gerades Gebälk dieser Dimension könnte die Last nicht tragen (Abb. 5). An ihrer Stelle müssten Bögen die Lasten abfangen oder Zwischenstützen die Interkolumnien verringern.



Abb. 5: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

9. Unmittelbar hinter der Kolonnade steigt eine steile Treppe an, die auf ein großes Treppenhaus hinter der Hausfassade hinweist. Zwischen Pfeiler und Treppe ist sogar Raum, denn der dicke Bär braucht Platz um seinen Höhle unter der Treppe zu erreichen. Dieser große Raum hinter der Kolonnade ist statisch bedenklich, wenn oben auf der Hausecke ein massiver oktogonaler Wehrturm auflastet. Zudem benötigt der achteckige Grundriss im Unterbau eine Entsprechung, die jedoch aufgrund des offenen Treppenhauses nicht existieren kann.

10. Fragwürdig ist auch, wie der äußerst flache hölzerne Dachstuhl des Wehrturms mit seinem achtseitigen Zeldach eine runde Steinlaterne trägt.

Dagegen scheinen die Architekturen der rechten Bildhälfte völlig korrekt. Das Haus im Hintergrund besitzt eine glatte Fassade mit einfacher, axialer Fensterteilung. Die Linie der Dachtraufe verläuft parallel zum Gebälk des Tempels. Beide Bauwerke stehen in einer Flucht zueinander. Doch auch dies ist nur vorgetäuscht: Die Menge der Bezugslinien ist zu gering, um sich ganz sicher zu sein.

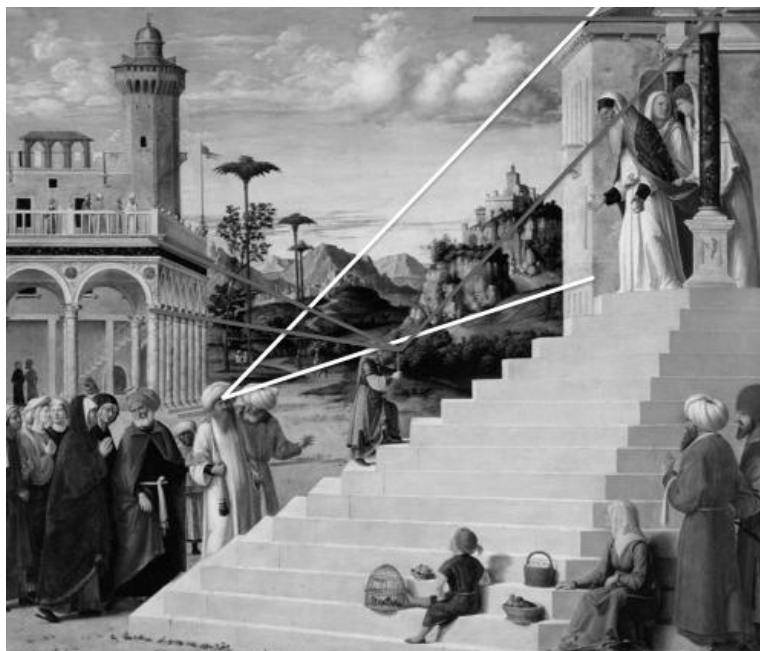


Abb. 6: *Mariae Tempelgang* mit Hilfslinien der beiden Fluchtpunkte

11. Anhand der Hilfslinien (Abb. 6) wird deutlich, dass das Haus im Hintergrund einen eigenen Fluchtpunkt erhielt, sinnigerweise in den Augen des Mannes, der zu Maria, bzw. zum Haus hinaufschaut. Die Hausfassade ist wie eine Theaterkulisse dem Geschehen leicht zugekehrt. Leonardo diskutierte diesbezüglich in seinen Studien zur Zentralperspektive die Möglichkeit von zwei Fluchtpunkten: Er ließ die »Mobilität des Augenpunktes zu, so dass der wandernde Blick eine Folge von Fluchtpunkten, das heißt eine Linie, ergibt.«¹⁸ Allerdings sollten diese wohl auf einer Augenhöhe liegen. Im *Tempelgang* liegen Hauptfluchtpunkt und Betrachterhorizont auf der Höhe der Kerze, die Maria in den Händen hält. Damit steht der Betrachter um etliche Stufen höher als die Figuren vor und seitlich der Treppe. Mit diesem Wissen erweist sich der gesamte figürliche Aufbau als perspektivische Täuschung. Auch die Isokephalie, die Höhengleichheit der Köpfe, ist nur vorgetäuscht, um einen Betrachterstandpunkt auf Augenhöhe des Bildpersonals zu suggerieren. Bei den Figuren rechts vermied der Künstler den exakten perspektivischen Höhenversatz der Köpfe, indem er beide Männer auf eine Treppenstufe stellte.

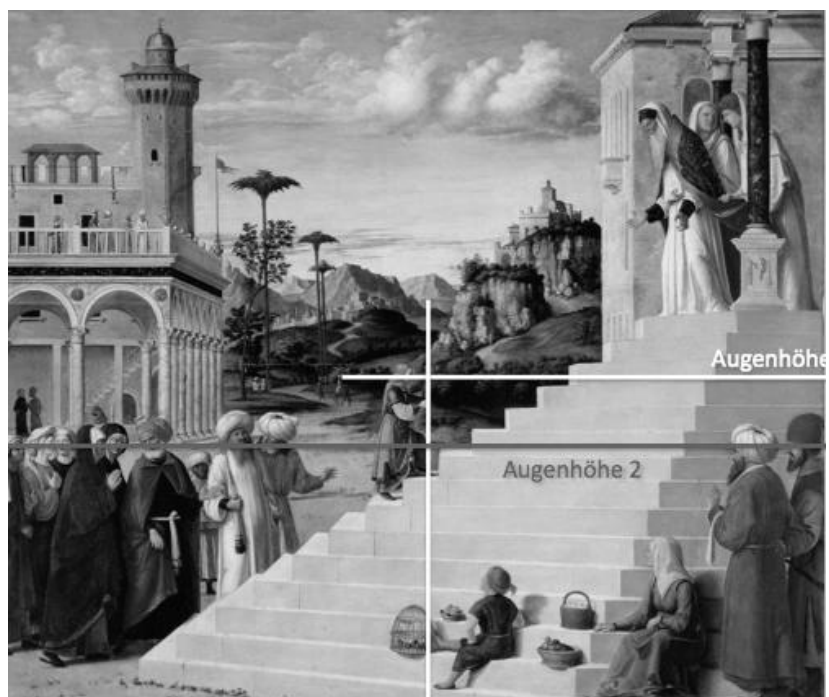


Abb. 7: *Mariae Tempelgang* mit Horizontlinien

Dies betraf auch die Disposition anderen Personen: Die paarweise am Treppenfuß angeordneten Figurengruppen stehen bei genauer perspektivischer Analyse weit auseinander, vor allem Joachim und der Mann im weißen Gewand. Die extreme räumliche Distanz überspielte Cima mit dem Jungen, der den Zwischenraum füllt, und vor allem mit der Hand Joachims, die den Oberarm des Mannes im weißen Gewand zu berühren scheint. Auf dem undefinierten Platz war es leicht, dem weiß gewandeten Mann einen eigenen Maßstab zu geben: Er ist größer, als die exakte Perspektive in dieser räumlichen Konstellation ergeben hätte. Das Anlegen von zweierlei Maß war möglich, weil Cima die Standflächen der Männer hinter der Treppe versteckte und den Platz ohne Pflasterung und ohne Rasterung als perspektivische Referenz anlegte. Die Figurendispositionen bleiben dadurch vollkommen unklar.

12. Cima verstärkte die Koordinatenlosigkeit des Platzes. Kieselsteine liegen verstreut: Sie folgen der Perspektive nicht, denn nach hinten werden die gleichgroß gemalten Brocken scheinbar immer größer (Abb. 8).



Abb. 8: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

Neben diesen Täuschungen und ihrer jeweils malerisch erzwungenen Unlogik sind im Bild verstreut zahlreiche (des)illusionistische Details zu finden; magische Trugbilder, Possen und Späße des Künstlers im Spiel mit dem Betrachter. Ist Cimas Zauberei entlarvt, ist es kinderleicht, weitere Funde zu machen.¹⁹

13. Im Hintergrund wird der weiter vorn stehende Baum im Bereich der Baumkrone vom hinteren überschritten (Abb. 9).

14. Die Bergstadt, deren Kontur dem Felsmassiv im Hintergrund folgt, besitzt einen perspektivischen Bruch: Der mittlere Wehrturm rechts neben den Baumstämmen steht mit seiner Schattenseite falsch in der räumlich logischen Abfolge.



Abb. 9: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

15. Die Fahnen auf der Terrasse wehen in unterschiedliche Richtungen.

16. Besonders raffiniert ist das in starker Verkürzung angelegte Geländer der Terrasse. Der Rhythmus der Pfosten samt den Kugeln stimmt scheinbar mit dem der Säulen unten überein. An der Seite stehen acht Säulen (zwei Ecksäulen und sechs weitere dazwischen). Die beiden Eckpfosten des Geländers erhielten Vasen, bleiben sechs Pfosten mit Kugeln. Dies stimmt soweit, nur unmittelbar vor der hinteren Vase steht ein weiterer Pfosten, dem die Kugel fehlt. Säulen- und Pfostentakt sind somit nicht identisch (Abb. 10).



Abb. 10: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt

17. Die Bogenrahmungen der seitlichen Arkade werden nach hinten immer kräftiger. Dadurch werden die Innenradien der Bögen immer kleiner.

18. Unmittelbar darüber verläuft das Hauptgesims entlang der langen Seitenansicht mit gleichbleibender Stärke wie an der Platzfront. Dieser Fehler entstand nicht dadurch, dass Cima die Linien nicht fluchten ließ. Er reicherte stattdessen die Profilabfolge mit einigen Formen an, so dass auch die Profilabfolgen des Gesimses an der vorderen und hinteren Ecke nicht übereinstimmten.

19. Die Halbsäulen im zweiten Obergeschoss erhielten verzernte Kapitelle.

20. Der Figur auf dem Giebelfirst des Portals fehlt ein stabilisierender Sockel.

21. Das Pilasterkapitell rechts zeigt eine ungebräuchliche Kompositform.

22. Der Balkon des rechten Hauses scheint die drei mittleren Fenster zu umfassen. Allerdings liegt das linke Fenster für die linke Konsole unten zu weit links. Lediglich die perspektivische Verzerrung des oberen Brüstungsgesimses suggeriert einen axialen Bezug des Balkons auf die Fenstergruppe.

23. Die Verkröpfung über der Säule vor dem Tempel ließe sich niemals bauen, weil auf der kleinen quadratischen Deckplatte des Kapitells lediglich Platz für ein gerade geführtes Ge

balk wäre. Merkwürdig auch die Kapitelle, bei denen sich die Voluten zwischen dem glatten Kelchkörper und dem Abakus formlos hervorquetschen (Abb. 11).



Abb. 11: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt mit unmöglicher Verkröpfung über der hinteren Säule

24. Die große Treppe ist als zentrale Irritation zu lesen: Nicht nur weil der Junge samt seinen Körben unterschiedlich viel Raum beansprucht und dadurch die Tiefe der Trittstufen variiert. Cimas Treppenkonstruktion ist verrückt und entpuppt sich als wahres Hexenwerk: Wie kommt die Treppe von so scheinbar zwingender Logik in der doppelten Perspektive mit zwei Augenhöhen zurecht?



Abb. 12 und 13: *Mariae Tempelgang*, Ausschnitte mit oktagonaler Treppenoberseite und rechtwinkligem Fundament

Oben ist der achteckige Grundriss nachvollziehbar. Das quadratische Postament der Säule konfiguriert mit seinen rechten Winkeln die Koordinaten der Raumdisposition. Allerdings kommt im unteren Teil der Treppe kein Oktogon zustande. Die Ecke besteht aus quaderförmigen Stufen, deren Kanten nur rechte Winkel aufweisen: Im Achteck unmöglich. Die Eisenklammern unterstreichen die Rechtwinkligkeit des Fugenbildes. Tatsächlich gibt es eine Zäsur. Genau dort, wo Maria die Stufen hinaufsteigt, liegt der Perspektivumbruch im Schatten versteckt. Die Stufe, die Maria gerade betritt und jene, die unmittelbar vor ihr liegt, sind im gleichen Maß verkürzt. Um den verdunkelten Bruch dennoch zu erkennen, gab Cima Hin

weise: Im hinteren Teil der Treppe bricht das Fugenbild der Stufen um. Der Mann im blauen Gewand weist mit seiner linken Hand deutlich darauf hin (Abb. 14).

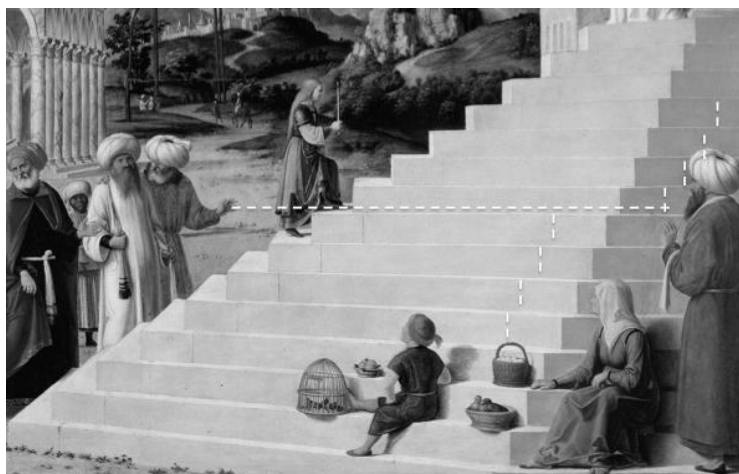


Abb. 14 *Mariae Tempelgang*, Ausschnitt mit Brüchen in der Treppenkonstruktion

>5<

Bildkonstruktionen

Zweifellos bemühten sich die Bildkünstler um ›Wahrhaftigkeit‹ ihrer Konstruktionen, doch war bald abzusehen, dass das optische Idealbild (beispielsweise Camera-obscura-Projektion) ein Abbildungsmodus war, der sich von anderen geometrischen Perspektivprojektionen unterschied. Im Grunde stand den Malern eine ganze Reihe von Methoden zur Verfügung. Dadurch beschränkte sich die perspektivische Bildkonstruktion keineswegs nur auf ein singuläres Prinzip als Prozessor für ein bildkünstlerisches Ideal. Schon das Diktum einer ›Idealstadtdarstellung‹ birgt Valenzen zwischen idealer Stadtanlage, idealer Darstellungsmethode, idealer Stadtabbildung und bestenfalls in der idealen Abbildung einer idealen Stadtanlage.

5.1 Zur Bildraumkomposition

Bereits ohne exakte Kenntnis der Perspektive war es möglich, körperliche, perspektivisch erscheinende Darstellungen zu schaffen. Der Natur wurden bestimmte Erscheinungen der Tiefenwirkung wie der Verlauf von Fluchtlinien oder der Verkürzung abgeschaut. Die bildlichen Umsetzungen verarbeiteten allenfalls in unsystematischer Weise bestimmte optische Phänomene, die den geometrischen Prinzipien bzw. Produkten der Fluchtpunktperspektive, der Parallelprojektion oder der Isometrie ähnlich sind.

Mit geometrischen Verfahren war es nunmehr möglich, maßgenaue Architektur- und Raumkonstruktionen in Bilder einzubauen. Dabei konnte gegebenenfalls durch die Exaktheit von Bau- und Bilddetails und durch die Konformität bildkünstlerischer Kompositionsstrategien zu architektonischen Entwurfsprinzipien ein Nachbauen realer Architektur im Bild suggeriert werden. Die bildimmanente Raumkonstruktion bezog ihre Wirkung, Teile ihres Realismus-

und Narrationspotenzials, aus zwei Aspekten: A. einzelne Architekturkonstruktionen und B. mögliche Architekturkorrelationen.

Zu A: Architekturkonstruktionen:

Allein motivisch gab es Alternativen und gestalterische Spielräume: die Charakterisierung von Innen und Außen, das Hierarchisieren von Haupt- und Nebenräumen, das Integrieren von architektonischen Typologien, das Ausformulieren von Typus und Antitypus und so weiter. Im *Tempelgang* stehen sich Natur und Kultur, Land und Stadt, Profanbau und Sakralbau, Dach und Kuppel, geschlossenes Bauwerk und offene Halle gegenüber und nebeneinander. Allein diese Motivspannungen gaben Cima Anlass zur ›Dekonstruktion‹ ihrer konventionellen Formen und Bindungen: Der natürliche Sandboden zieht sich unnatürlich bis an die Treppe, die fehlende Tür zwischen der großen Loggia und dem Haus (Befund 3), der Turmbau über dem offenen Treppenhaus (Befund 9), die gekuppelte Laterne auf dem flachen Pyramidendach (Befund 10) oder die übermäßige Dominanz der Treppe gegenüber dem Fehlen des Tempelportales, zu dem die Treppenanlage offensichtlich führt.

Zu B: Architekturkorrelationen

Im konstruierten Zusammenhang der Objekte erweiterte sich das Spektrum zur gezielten Unterstützung von Bildaussagen: In erster Linie sollten Vorder- und Hintergrund räumlich organisiert werden und Aktionsräume und Kulissen sinnlich nachvollziehbare Bühnenräume für Haupt- und Nebenszenen bereitstellen. Bereits für derartige Korrelationen können bestimmte Qualitäten der Konstruktion sinngemäß aufeinander bezogen werden: Perspektivisch große Räume des Vordergrundes nehmen im komplexen Aufbau und üppigen Dekor Wertsteigerungsprinzipien der Baukunst auf und bilden den angemessenen Rahmen für etwaige Hauptszenen.

Im *Tempelgang* entwarf Cima eine ganze Bandbreite: über die Landschaft, die Eingrenzung des Stadtraums, die Treppenanlage bis hin zum angedeuteten Eingang in den Tempel als Pforte ins Reich Gottes und die imaginierte Fortsetzung des Tempelbaus über den Bildrand hinaus als metaphorische Integration der Endzeitperspektive. Die differenzierte, motivisch aufgereichte Natur-Stadt-Tempel-(Himmelsstadt)-Inszenierung basierte auf versatzstückhaften Bildraum- und Architekturkonstruktionen, die als bildkünstlerische Konfiguration ohne exakten perspektivischen Konstruktionszusammenhang funktionierte. Sie diente dazu, kulturelle Wertvorstellungen und Transzendenzen, das heißt in diesem Fall die Vergegenwärtigung des Heiligen (und in der linearen Wegeführung sogar des Heilsgeschichtlichen), auf erfahrbare Dimensionen des Räumlichen zu transformieren.

Dafür waren Grenzen notwendig, um höhere Wertstellungen im Räumlichen von niederen Bereichen abzugrenzen, um Übergänge und damit Transzendierungsprozesse (im sakralen Bildkontext ›Heiligungen‹) sichtbar zu machen. Im *Tempelgang* konzentriert sich dieses auf den Gang Mariens. Ihr Aktionsraum ist die aufsteigende Treppe. Diese ist deutlich vom Platz

abgesetzt und über die Architektur schon unmittelbar als Teil des Tempelbauwerkes zu verstehen. Die Grenze befindet sich also schon unmittelbar vor der ersten Stufe. Die motivische Irritation liegt nun in der genrehaften Belebung dieser Treppe. Die Personen haben gewissermaßen die Grenze bereits überschritten und nehmen in der bildimmanenten Raumhierarchie eine Position ein, die ihnen womöglich nicht zusteht. Verschärft wird diese Spannung dadurch, dass die seitlichen Treppenstufen ebenfalls ungehindert zum Tempelportikus führen. Gemildert wird der Konflikt durch die Passivität der Szene und die niedrige Position der Figuren. Dafür wurde sogar die untere Setzstufe angeschnitten, so dass es scheint, als stünden die rechten Figuren doch auf dem Bodenniveau des Platzes (vgl. Befund 11).

5.2 Zur Bildfigurenkommunikation

Die nächste Konstruktionsebene betrifft die Figuren als Akteure und Nutzer des Bildraums als Bühne. Die Gestaltungsmöglichkeiten umfassen wiederum zwei Teilaspekte: C. die Figurenkonstruktion in Räumen und D. die Figurenkorrelation untereinander.

Zu C: Figurenkonstruktion

Durch die Bezugnahme der Figurendispositionen im Raum lassen sich die Bedeutungen der Bildakteure unterscheiden. Figuren in erhöhten Positionen als herausgehobene Persönlichkeiten von jenen in einer homogenen Gruppe; aktive Figuren auf funktionalen Raumachsen als Handlungsträger von jenen Unbeteiligten an den Raumrändern und so weiter.

Im *Tempelgang* wird Maria trotz kleiner Körpergröße durch die visuelle Präsenz der Treppe herausgehoben. Der Priester steht erhöht und weitere mehr oder minder bedeutsame Figurengruppen beleben den Bildraum. Die ›Dekonstruktion‹ dieser Figurendisposition besteht nun darin, dass zwei Prinzipien verschränkt wurden. Da in Marias Kerzenlicht der Fluchtpunkt der Bildraumperspektive liegt, führt der erhöhte Augenpunkt zu einer leichten Draufsicht auf die Szenerie. Diesbezüglich müssten die beiden Stehenden rechts vorn deutlich größer und die beiden rechten Figuren der mittleren Personengruppe hinter der Treppe deutlich kleiner konstruiert sein. Diese Maßgabe wurde aber unterwandert, stattdessen deren Standpunkte soweit als möglich vertuscht und damit eine Verortung im Raum erschwert (vgl. Befund 11). Parallel zur Tilgung konstruktiver Bezugspunkte wurden die Figuren so modifiziert, dass sie in einer gleichmäßigen Isokephalie angeordnet wurden und damit eine scheinbar gleichmäßige Figurenebene ausbilden, von der sich wiederum Maria abheben konnte.

Zu D: Figurenkorrelation

Die Konstruktionen der Einzelfiguren haben Einfluss auf ihre Kommunikation untereinander. Für aktive Narrationen werden die Handlungen von Bildakteuren übernommen und deren Bewegungen und Gesten sinnvoll und synergetisch aufeinander bezogen.

Im *Tempelgang* beschränkte Cima die Haupthandlung auf Marias Emporschreiten auf der Treppe. Die konstruierte Handlungslinie verläuft unmissverständlich linear von der Gruppe unten zum Priester nach oben. Oben wird die Linie durch die Empfangsgeste des Priesters als Abschluss des Handlungsbogens gefasst. Unten ist es der Zeigegestus des blaugewandeten Mannes, dessen Armhaltung deutlich vor der hellen Sandfläche freigestellt wurde. Er weist den Weg und kommentiert offensichtlich das Geschehen. Tatsächlich befindet sich dieser Mann aber weit außerhalb der konstruierten Handlungslinie. Er steht hinter der Treppe, relativ weit entfernt von der Gruppe um Marias Eltern. So ist es eigentlich Joachims Hand, die den Weg weisen und den Handlungsstrang halten soll, doch sie wurde unentschieden ausformuliert und mit einer farb- und formreichen Umgebung versehen, wodurch sich der Gestus kaum entfaltet. Durch den figurativen Konstruktionskontext kann der blaugekleidete Mann gewissermaßen Kommunikation und Handlung an sich reißen und den narrativen Zusammenhang (zer)stören.

5.3 Zur Betrachtterraumkomposition

Durch die Konstruktion der Zentralperspektive, bei der der Fluchtpunkt durch die Koordinaten der Horizont- bzw. Augulinie und der vertikalen Sichtachse definiert ist, wird aufgrund der Kohärenz von Abzubildendem und Abgebildeten auch in der Umkehrung der Betrachterstandpunkt außerhalb des Bildes festgelegt. Diese Betrachtterraumfixierung entsteht in zwei Phasen: E. in der Perspektivkonstruktion und F. zusätzlich mit der Perspektivkorrelation.

Zu E: Perspektivkonstruktion

Die Konstruktion verräumlicht sich über die Bildfläche hinaus, und der Betrachter wird durch diese Bindung unverrückbarer Teil der Bildwirklichkeit.

In Cimas *Tempelgang* lassen sich, wie in vielen anderen Gemälden auch, die fluchtenden Linien der Bildraumarchitektur über die Grenzen des Bildformates in den Betrachtterraum verlängern. Im *Tempelgang* leistet dies der Palazzo links. Bemerkenswert ist, dass Cima offensichtlich versuchte, die Bezugsgrößen dieser Betrachtterraumkonstruktion bewusst klein zu halten. Die Referenzobjekte stehen nicht im Vordergrund, sondern im Mittelgrund des Bildes. Bei der Vordergrundarchitektur achtete Cima darauf, mit der Treppenform und ihrer perspektivischen Darstellung das Bezugsgerüst fluchtender Linien fast vollständig aufzulösen. Die Verkürzungen der Stufen auf denen Maria emporsteigt sind derart extrem, so dass die Linienmaße kaum ausreichen, um mit Sicherheit den Betrachtterraum zu bestimmen. Die massive Reduktion des Konstruktionsgerüsts verschärfte Cima, indem er das fluchtende Gebälk des Tempelportikus anschnitt.

Selbst beim Palazzo links wurde das Gerüst derart beschnitten, dass der Betrachtterraum nur vage nachprüfbar ist. Die Gesimse der Loggia und der Obergeschossarchitektur liegen auf

einer Linie, das Kranzgesims der Dachtraufe wurde wiederum abgeschnitten und die ohnehin stark verkürzten Linien des Podestes der Loggia zusätzlich durch Figuren verdeckt. Räumliche Sicherheit gewinnt diese lose Konstruktion mehr durch das Vorstellungsvermögen des Betrachters. Dieses Vermeiden und Reduzieren fluchtender Referenzlinien ist als bewusster »Dekonstruktionsakt« im Bildaufbau zu verstehen.

Zu F: Perspektivkorrelation

Da das Gerüst der Betrachtterraumkonstruktion durch die Perspektivkonstruktion feststeht (und fest steht), bestehen hinsichtlich korrelativer Modifikationen nur zwei Möglichkeiten. Entweder wird die Konstruktion durch weitere Konstruktionselemente verdichtet und damit die Festigkeit und Plausibilität erhöht oder umgekehrt, die Konstruktion wird ausgelichtet und unsicherer. Der höchste Grad konstruktiver Verdichtung wurde erreicht, wenn die Bildarchitektur- und Bildraumkonstruktion unmittelbar all ihre Parameter der Formen, der Dimensionen, der Betrachterdisposition und so weiter aus der Raumarchitektur bezog, in dem das Bild unverrückbar platziert wurde. Diese Art der Verfestigung vermied Cima im *Tempelgang* mit aller Konsequenz. Stattdessen lichtete er die Konstruktion so stark aus, dass sich die wenigen verbliebenen Bezugspunkte und -linien in eine zweite Betrachtterraumkonstruktion integrieren ließen.

5.4 Zur Betrachterkommunikation

Bildkünstler verfügen über verschiedene Möglichkeiten, um mit Motiven und Konstruktionen Bild und Betrachter aufeinander zu beziehen. Dies sind zum einen die Bindungen der G. Bild-Betrachter-Konstruktion und H. der Bild-Betrachter-Korrelation.

Zu G: Bild-Betrachter-Konstruktion

Das Konstruktionsgefüge zwischen Bild und Betrachter hängt natürlich unmittelbar von der Betrachterraumkomposition durch die Bildperspektive ab. Die Fluchtlinien im Bild geben die Dimensionen und Dispositionen der Bildelemente und des Betrachterstandortes vor. Verstärkt werden kann diese Bezugnahme durch weitere Bildmittel, wie beispielsweise die Licht-Schatten-Modellierung, wenn diese auf eine konkrete Fenstersituation im Betrachterraum reagiert. Irritationen und Dekonstruktionen werden ausgelöst, sobald bestimmte Elemente dieser Konstruktionen im Bild auftauchen, jedoch prüfbare Bezugspunkte fehlen. Da Cima im *Tempelgang* diese Bezugsgrößen konsequent reduzierte, existiert im Grunde kein definierter Bild-Betrachter-Bezug. Dass Cima aber dieses Prinzip beherrschte, bewies er an einem (für diesen Konstruktionsaspekt antithetischen) Bildaufbau des Gemäldes *Der ungläubige Thomas*.²⁰ Dort wird dieser Konstruktionszusammenhang auf die Spitze getrieben, denn sämtliche Parameter der Betrachterraumarchitektur wurden zwar in das Bild integriert, jedoch jener Bereich durch Figuren verstellt, der letztendlich Aufschluss geben könnte, ob die Landschaft

im Hintergrund als geöffnete Raumarchitektur oder als Bild-im-Bild zu verstehen ist, wie Grave treffend analysierte.²¹

Das Tilgen konstruktiver Bezugspunkte verhinderte die Wahrnehmung definierter Raumdimensionen. So wurde der Betrachter mit dem Dilemma konfrontiert, entscheiden zu müssen, ob der Bildhintergrund Architekturöffnung und Landschaftsraum oder ein Landschaftsbild abbildete. Letztlich blieb aber ein Restkonflikt, denn eine Abbildung konnte eine Raumwirklichkeit lediglich planimetrisch (re)konstruieren. Dies bedeutete, dass sich an irgendeiner Stelle im Bild dieses Problem auch bemerkbar machte. Indizien liefert diesbezüglich oft das Licht-Schatten-Spiel, und so scheint dieses im Fall des *Ungläubigen Thomas* den entscheidenden Hinweis zu liefern, dass sich Cima für die Darstellung einer architektonischen Öffnung mit Blick in die Landschaft entschieden hatte. Aus diesem Grund wirft der linke Pilaster samt Kämpferformation keinerlei Schatten auf den gemalten Himmel, so wie Thomas beispielsweise Bereiche des Bodens verschattet.

Zu H: Bild-Betrachter-Korrelation

Bereits ohne perspektivische Konstruktionen war es den Bildkünstlern möglich auf motivischer Ebene Bild-Betrachter-Korrelationen im Bildaufbau zu inszenieren. Die stärkste (lineare) Bindung erlaubten Bildfiguren, die den Betrachter unmittelbar ansahen und ansprachen. Eine andere, in der direkten Ansprache etwas schwächere Möglichkeit boten beispielsweise Rückenfiguren, die eine meist ringförmige (zirkuläre) Figurenkonstellation im Bild bewirkten, in die sich, wenn die Figurenkonstruktion über den Bildraum hinausging, die Betrachterposition integrieren ließ.

Beide Möglichkeiten legte Cima, wenn auch sehr schwach, im *Tempelgang* an: Die lineare Betrachteransprache über Blickbeziehungen übernahm der kleine schwarze Junge im Hintergrund der großen Figurengruppe. Die Sichtachse wurde durch die Lücke zwischen Joachim und dem weißgewandeten Mann manifestiert und die kompositorische Betonung der Sichtachsenlinie durch die Architekturen, insbesondere den Turm, im Hintergrund verstärkt. Die zirkuläre Betrachterintegration leistet die prägnante Treppenanlage sowie die Rückenfiguren rechts. Die Anordnung sämtlicher Personen am Fuße der Treppe ist so organisiert, dass sich der Betrachter unmittelbar als zum Geschehen Eingeladener fühlen durfte. Sogar dort, wo der Betrachter Aufstellung bezieht, haben sich die Personen hingesezt, um nicht die Sicht auf Maria oder den Priester zu verstellen.

Abseits der motivischen Ansprache besaß die Perspektive erheblichen Anteil an der Bild-Betrachter-Korrelation. Da jedoch die Perspektivkonstruktion gestört und damit die Betrachterraumkomposition unsicher war, hatte dies auch erhebliche Konsequenzen für das Verhältnis von Bild und Betrachter.

Cima war es aufgrund der Unentschiedenheit der Konstruktion möglich zwei Augenlinien im Bild zu integrieren (Befund 11), die Treppe aus zwei separaten (Perspektiv-)Konstruktionen

und damit aus zwei Blickwinkeln aufzubauen und im Grunde den sonst verlässlichen Betrachterstandpunkt vor dem Bild zu ›demontieren‹. Damit diese Demontage nicht zu Verwirrungen beim Betrachter führen, entschärfte er den Konflikt, indem er die motivischen Betrachterbindungen den konstruktiven annäherte. Aus diesem Grund stehen die Rückenfiguren rechts etwas erhöht, so dass die Augenlinie der Isokephalie Betrachtersicherheit vermittelt; und die lineare Betrachtersprache überließ Cima einem Jungen, dessen kleine Körpergröße eine eigene Augenhöhe bewirkte, die sich der Perspektivkonstruktion entzog. Ein Mann anstelle des Jungen hätte über den Köpfen der Figurengruppe hinwegsehen müssen und damit die fehlerhafte Figuren- und Bildraum-Konstruktion viel schneller entlarvt.

>6<

Schluss

Perspektivische Darstellungen in Bildern umfassen weit mehr als nur die geometrische Methode ihrer Konstruktion. Die Künstler hätten sich mit einer solchen Einschränkung vielfältiger bildkünstlerischer Mittel beraubt, und so ist leicht verständlich, dass sich zahlreiche Bilder dem Ideal perspektivischer Bildraumgenauigkeit verweigern.

Für Bildanalysen dürfte es von Wert sein, sich Aspekt für Aspekt den bildimmanenten und Betrachtterraum erweiternden Konstruktionen zuzuwenden, um zu schauen, inwieweit sie den Bildereignissen, ihren Narrativen und Betrachterintegrationen, dienlich sind. Für Cimas *Tempelgang* ist dieses Analyseverfahren evident, denn ohne die genaue Dechiffrierung der perspektivischen Mittel wären etliche eigentümliche Elemente nur auf der motivischen Ebene als verklärende Bildmittel sichtbar. Unsichtbar blieben die bildimmanenten Verunklärungen, Inkongruenzen, Dekonstruktionen und Destruktionen der Bildkonstruktion, die sich auch als Träger diverser Bildinhalte anbieten.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1, 3–14: Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Mariae Tempelgang*, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gal.Nr. 63, Foto: H.-P. Klut

Abb. 2: Masaccio, *Trinität*, Sta Maria Novella Florenz; Piero della Francesca, *Geißelung Christi*, Galleria Nazionale delle Marche Urbino, Bildmontage S. Bürger (Internet-Vorlagen)

1 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 63. – u.a. Harald Marx: Gemäldegalerie Dresden – Alte Meister, Leipzig 2006, S. 96f. – Katalog: Luigi Menegazzi: Cima da Conegliano, Treviso 1981, Kat. S. 106 u. fig. 73; Peter Humfrey: Cima da Conegliano, Cambridge 1983, Kat.-Nr. 44; nicht katalogisiert, jedoch besprochen in Giovanni Carlo Federico Villa (Hrsg.): Cima da Conegliano – Poeta del paesaggio, Venedig 2010.

2 Humfrey 1983 (Anm. 1), S. 37. – Ort und Bildfunktion des *Tempelgangs* sind nicht bekannt; ebd, S. 99.

3 Vgl. Humfrey 1983 (Anm. 1), S. 37f.

4 Erwin Panofsky: Problems in Titian – mostly iconographic, vgl. Humfrey 1983 (Anm. 1), S. 99.

5 Menegazzi 1981 (Anm. 1), S. 106; Villa 2010 (Anm. 1), S. 28.

6 Humfrey 1983 (Anm. 1), S. 99.

7 Giovanni Battista Cima wurde um 1460 geboren, wuchs im sechzig Kilometer nördlich von Venedig gelegenen Ort Conegliano auf und war zwischenzeitlich in Vicenza tätig, bevor er sich 1492 in Venedig niederließ und sich in die dortige Kunstproduktion integrierte. Im Jahre 1516 zog es Cima wieder in seine Heimatstadt Conegliano zurück wo er etwa zwei Jahre später verstarb.

8 Villa 2010 (Anm. 1), S. 28.

9 Max Imdahl: Giotto Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1980, S. 8f.

10 Zur Bedeutung der Architekturen für die Bildnarrationen in den Ereignisbildern von Giotto: Imdahl 1980 (Anm. 9); Wolfgang Kemp: Die Räume der Maler – Zur Bilderzählung bei Giotto, München 1996, insb. S. 16, 36ff, 88ff.

11 Kemp 1996 (Anm. 2), S. 96; die am Beispiel Michael Pachers Bild von der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, 1471–81, S. Wolfgang, analysierten Bewegungsrichtungen, die auf Beschreibungen von Alberti beruhen, werden in diesem Bild von Blickrichtungen der Bildakteure übernommen; das Schauen nach rechts und links, nach oben und unten, nach hinten und vorn; aus dem Bild heraus, durch den in Betrachter in das Bild hinein.

12 Zur sekundären und generativen Bedeutung der Perspektive: Damisch, Hubert: Der Ursprung der Perspektive, Zürich 2010, S. 44.

13 Monique Dubois: Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 78, Petersberg 2010, S. 25; vgl. Leon Battista Alberti: Die Malkunst (*De pictura*), in: Bätschmann, Oskar / Schäublin, Christoph (Hrsg.): Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000, S. 193–315, Ziff. 19–20.

14 Luigi Coletti: Cima da Conegliano, Venedig 1959, S. 49.

15 Werke: *Ankunft der Gesandten vor dem Sultan* (auch: *Theseus am Hofe des Minos*), Zürich, vgl. Humfrey 1983, Kat.-Nr. 167; *Wunder des Hl. Markus*, Berlin, vgl. Humfrey 1983, Kat.-Nr. 14; *Kreuzigung*, Birmingham, vgl. Humfrey 1983, Kat.-Nr. 20.

16 Zu den Verschränkungen von Bildraum und Theaterbühne ausführlich und mit weiterführender Literatur: Damisch 2010 (Anm. 12).

17 Marx 2006 (Anm. 1), S. 96.

18 Dubois 2010 (Anm. 13), S. 25; laut Anm. 117: vgl. Jean Paul Richter (Hrsg.): Leonardo da Vinci. The Notebooks of Leonardo da Vinci. Compiled and Edited from the Original Manuscripts, 2 Bde., (Erstausgabe 1883), New York 1970; Bd. 1, Ziff. 28, 29.

19 Diesbezüglich wurde ich durch meinen elfjährigen Sohn Jannis unterstützt.

20 *Der ungläubige Thomas*, Accademia Venedig (1504/05), Humfrey 1983 (Anm. 1), Kat.-Nr. 143.

21 Grave, Johannes: Reframing the »finestra aperta«. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72, 2009, S. 49–68; bes. 60–63.