

Der **Hans-Janssen-Preis 2012** wurde JOHANNES GRAVE, Bielefeld, in Anerkennung seiner Arbeit „Architekturen des Sehens – Bauten in Bildern des Quattrocento“ verliehen.

Johannes Grave

Offener Durchblick oder opake Fläche?

Architekturen des Sehens in der Malerei der Frührenaissance

I.

Es ist ein in jeder Hinsicht sperriges Werk, mit dem Bartolomeo Montagna in der Berliner Gemäldegalerie unter den Gemälden der venezianischen Malerschule vertreten ist (Abbildung 1)¹. Das Bild zieht rasch durch sein großes Format Aufmerksamkeit auf sich, muss aber bei näherem Hinsehen befremden. Schon die im Zentrum dargestellte Szene ist äußerst voraussetzungsreich: „Noli me tangere“ – mit einem bloßen Zitat des biblischen Verses bezeichnet die kunsthistorische Ikonographie, was sich sonst kaum mehr in einen Bildtitel pressen ließe. Denn der im Bild gezeigte Moment beschränkt sich nicht auf die Begegnung Maria Magdalenas mit dem auferstandenen Christus am Ostermorgen. Vielmehr ist er Ausdruck eines Verbots, mit dem Maria Magdalena jene direkte körperliche Berührung verwehrt wird, die Christus anderen, etwa dem ungläubigen Thomas, durchaus erlaubte.



Johannes Grave, Professor für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld, Träger des Hans-Janssen-Preises 2012

Dass Montagna dieses voraussetzungsreiche Motiv durch zwei Heilige, Johannes den Täufer und Hieronymus, gerahmt hat, macht das Bild keineswegs verständlicher, scheint die beiden doch nichts mit der ungewöhnlichen Szene zu verbinden. Vermutlich folgte der Maler Vorgaben der Auftraggeber, die das Gemälde in den 1490er Jah-

¹ Die folgenden Ausführungen skizzieren einige Überlegungen meiner Habilitationsschrift (Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Basel 2011), die ich für den Druck vorbereite. Für eine ausführlichere Analyse des Gemäldes von Bartolomeo Montagna vgl. Johannes Grave, Reframing the „finestra aperta“. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72 (2009), S. 49–68, hier S. 63–68.



Abb. 1. Bartolomeo Montagna, *Noli me tangere*, um 1490–1500, Öl auf Holz, 160 x 172 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

ren für die Kirche San Lorenzo in Vicenza bestellt hatten, als er die ohnehin bereits komplexe Ikonographie um diese zusätzlichen Motive ergänzte. Dass das Bild zudem einen folgenschweren architektonischen Fehler aufweist, dürfte allerdings allein in die Verantwortung Montagnas fallen. Die Bogenstellungen, mit denen er den schmalen Vordergrund von der Szene im Mittelgrund abgegrenzt hat, ruhen zur Bildmitte hin nicht auf Stützen mit Kapitellen, wie es das Gewicht der Bögen erfordern würde, sondern auf schmalen Pilastern und Konsolen. Da Pilaster keine selbständig tragenden Bauelemente sind, setzen sie eine Wandrücklage voraus. Im Gemälde scheint dieses entscheidende stabilisierende Bauteil jedoch zu fehlen. Wo die bauliche Tektonik eine Mauer erfordern würde, zeigt das Bild lediglich eine Öffnung.

Was aber, wenn Montagna diesen Fehler bewusst angestrebt hätte? Nimmt der Betrachter die Logik der Architektur ernst, so muss er seine Sicht auf die Szene mit dem Auferstandenen radikal ändern. Was zunächst als Durchblick durch eine Öffnung erschien, erweist sich dann als Bild im Bild, als Gemälde auf einer Wand, die zugleich die Pilaster und ihre Konsolen stützt. Die Heiligen rahmen nun nicht mehr

ein Geschehen, dem sie selbst nie beiwohnten, sondern stehen vor dessen bildlicher Darstellung. Und statt in einem tiefen Landschaftsraum zu schweifen, trifft der Blick des Betrachters auf eine Fläche. So würde sich auch erklären, warum kein Schatten vom Vordergrund in die Felslandschaft hineinfällt.

Die Geschichte der österlichen Begegnung von Maria Magdalena und dem Auferstandenen weiß ebenfalls von einer Augentäuschung zu berichten. Maria hält Christus zunächst für einen Gärtner und erkennt ihn erst, als sie direkt von ihm angesprochen wird. Es ist dieser Moment, in dem Christus sogleich hinzufügt: „Berühre mich nicht, denn ich bin noch nicht zum Vater hinaufgegangen“ (Joh 20,17). Das Verbot hat immer verstört, da es dem Bild des zugänglichen, nahbaren Gottessohnes widerspricht, das in den Evangelien sonst gezeichnet wird. Das ungewöhnliche Berührungsverbot sei, so hat etwa Augustinus vermutet, Ausdruck von Christi Sorge, dass Maria Magdalena ihn allein in seiner menschlichen Erscheinung wahrnehmen würde. In einer Predigt imaginierte der Kirchenvater, wie Christus sich hätte erklären können: „Gewiss bin ich ein Mensch, doch hier soll dein Glaube nicht stehen bleiben. Berühre mich nicht so, dass du mich bloß für einen Menschen hältst.“² Christus habe zunächst, so schließt Augustinus, zu seinem Vater auffahren, mithin in seiner Göttlichkeit offenbar werden müssen. Dann erst habe er Maria Magdalena eine Berührung anderer Art, ein Begreifen ermöglichen können: „Ich gehe zu meinem Vater hinauf, und du, berühre mich, das heißt, geh weiter, begreife mich dem Vater gleich, berühre mich erst dann, und du wirst gerettet sein.“³

Montagnas Bild verlangt seinen Betrachtern eine vergleichbare Einsicht ab: Halte mich nicht für das, was du zunächst zu sehen meinst; glaube nicht, Christus erscheine dir im Bild so wie jeder andere Mensch. Gegen den schönen Schein der räumlichen Illusion bekräftigt der vermeintliche architektonische Fehler die Flächigkeit des Bildes, so dass die Täuschung des ungehinderten Durchblicks durchkreuzt wird. Das Bild lässt sich nicht widerspruchsfrei als Ausblick in eine felsige Landschaft verstehen, sondern stößt den Betrachter auf den fraglichen, ambiguen Status jener Räume zwischen den Pilastern, die eigentlich als bemalte Wandflächen gelten müssen. Wer sich auf diese Sichtweise einlässt, wird jedoch reich beschenkt. Denn auf der Fläche

2 Augustinus, *Sermo CCXLIV: In diebus Paschalibus*, XV; Jacques Paul Migne (Hg.), *Patrologiae cursus completus [...] series Latina*, 221 Bde., Paris 1844–1865, Bd. 38, Sp. 1147–1151, hier Sp. 1150: „Quid sibi ergo vult, Noli me tangere; nondum enim ascendi ad Patrem meum? Quod me vides, hoc me putas: nondum ascendi ad Patrem. Hominem me vides, hominem me putas: sum quidem homo, sed non hic stet fides tua. Noli me sic tangere, ut hominem tantummodo credas. Nondum enim ascendi ad Patrem meum. Ascendo ad Patrem meum, et tange me: id est, profice, intellige me aequalem Patri, et tunc tange, et salva eris.“

3 Ebd.; vgl. Augustinus, *Sermones de Vetere Testamento*, V; Sancti Aurelii Augustini *Sermones de vetere testamento*, hg. von Cyril Lambot (*Corpus christianorum. Series Latina*, Bd. 41), Turnhout 1961, S. 58: „Noli me tangere, noli me carnaliter tangere, sed qualis sum aequalis patri. Quamdiu autem non me intelligitis aequalem patri, noli me tangere, quia non me, sed carnem meam tangis.“

glückt, was Maria Magdalena in der räumlichen Illusion versagt bleibt. Während ihre Hände, räumlich betrachtet, noch weit von Christus entfernt sind, darf ihr rechter Daumen den Fuß Christi berühren – sofern man nur der Logik der Pilaster folgt und den scheinbaren Durchblick als Fläche versteht.

II.

Das Altarbild Bartolomeo Montagnas stellt weder im venezianischen Quattrocento noch überhaupt in der italienischen Malerei der Frührenaissance einen singulären Ausnahmefall dar. Schärft man den Blick für den Einsatz der Architekturdarstellung in Bildern des 15. Jahrhunderts, so finden sich überraschend viele Inkonsistenzen und irritierende Phänomene. Oftmals scheint der Architektur in Gemälden die doppelte Funktion zuzukommen, nicht nur einen illusionistischen Tiefenraum als Bühne der bildlichen Darstellung zu erschließen, sondern zugleich die Bildfläche zu strukturieren, so dass die Raumillusion partiell wieder zurückgenommen wird. In vielen Fällen dient ihr Einsatz dazu, die Grenzen zwischen der Architekturdarstellung im Bild, der architektonisch gestalteten Bildrahmung und der architektonischen Instrumentierung des realen Raums auf irritierende Weise fraglich werden zu lassen. So verschränkt die Idealstadt-Darstellung der Berliner Gemäldegalerie (Abbildung 2) eine Kolonnade im Vordergrund einer Straßenflucht auf solche Weise mit dem Rahmen des Bildes, dass sich einzelne Elemente wie der Architrav und die seitlichen Stützen nicht mehr eindeutig entweder dem im Bild Dargestellten oder der Rahmung zuweisen las-



Abb. 2. Unbekannter Maler (aus Florenz?), Idealstadt, um 1470(?), Öl auf Pappelholz, 131 x 233 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

sen.⁴ Besondere Potenziale erschließen sich der bildlichen Darstellung, wie das Beispiel Bartolomeo Montagnas zeigt, auch durch subtile Regelverstöße und Brüche mit der architektonischen Logik. Und nicht zuletzt werden in Bildern des Quattrocento architektonische Elemente genutzt, um Effekte einer *mise en abyme* im Bild zu stiften, indem in die bildliche Darstellung ein Element, z. B. eine architektonische Rahmung, eingebettet wird, das die Grundstruktur des ganzen Bildes widerspiegelt. Exemplarisch lässt sich der Einsatz dieser ästhetischen Strategie an Giovanni Bellinis Pala di Pesaro (Abbildung 3) beobachten. In deren Zentrum erscheint eine Thronlehne, die nicht nur die Rahmenform der Haupttafel des Altars wiederholt, sondern zudem einen ambivalenten Status – zwischen einem Durchblick durch eine Öffnung und einem Bild im Bild – aufweist.⁵ In all diesen Fällen ist der Betrachter mit Phänomenen konfrontiert, die seiner alltäglichen Wahrnehmung widersprechen.

In Bildern des Quattrocento erweisen sich Darstellungen von Architektur somit als vielfältig einsetzbare bildliche Operatoren. Keineswegs dienen sie allein oder vorrangig dazu, die Frage nach dem Realitätscharakter des im Bild Gezeigten eindeutig zu klären. Wie bereits das Beispiel der *Noli me tangere*-Darstellung zeigt, wird vielmehr die Frage, wie uns das bildlich Dargestellte erscheint, auf anspruchsvolle und komplexe Weise entfaltet, so dass wir zu anhaltender Betrachtung und Reflexion angeregt werden. Dieser Befund überrascht angesichts des Umstands, dass Bauten gemeinhin als Bildmotive gelten, an denen sich besonders eindrucksvoll und wirkmächtig die Vorzüge perspektivischer Darstellungsformen zur Geltung bringen lassen. In der Tat ist es ganz wesentlich der Darstellung von Architektur zu verdanken, wenn sich die Linearperspektive im 15. Jahrhundert rasch und erfolgreich als wirklichkeitsnahe, bisweilen gar täuschende Darstellungsform etablieren konnte. An klar strukturierten Bauten mit einer antikischen Formensprache, wie sie seit den 1420er Jahren zunehmend in italienischen Gemälden zu sehen sind, ließen sich die Effekte der Linearperspektive besonders eindringlich vor Augen führen. Die perspektivisch konstruierte Architekturdarstellung gilt daher oftmals als wesentliches Mittel, um den Bildraum als Erweiterung des Realraums zu inszenieren und in eindeutiger Weise auf den Standort des Betrachters zu beziehen. Leon Battista Alberti scheint dieses Verständnis der Architekturdarstellung in seinem Traktat *De pictura* (1435/36) zu stützen, vergleicht er doch – wenn auch eher beiläufig – das Bild einer „aperta fenestra“⁶, einem offenstehenden Fenster, in dem den Betrachtern das Dargestellte erscheint. Damit ist eine klare Differenzierung zwischen Bild und Umfeld, zwischen

4 Für erste kurze Überlegungen zur Berliner Idealstadt-Darstellung vgl. Johannes Grave, Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image, in: Harry Schnitker, Pierre Péporte und Alexander C. Lee (Hrsg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe*, Leiden 2010, S. 161–180, hier S. 175–178.

5 Vgl. Grave, Reframing the „finestra aperta“ (wie Anm. 1), S. 51–60.

6 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 224.



Abb. 3. Giovanni Bellini, Marienkrönung (Pala di Pesaro), um 1475, Öl und Tempera auf Holz, 262 x 240 cm (Haupttafel), Pesaro, Museo Civico

Bildraum und Realraum, impliziert, doch zugleich scheint – wie bei einem Fenster – das Dargestellte nahbar und denselben Gesetzen unterworfen zu sein, die auch unsere Wirklichkeit bestimmen.

Eine genauere Analyse von Architekturdarstellungen des Quattrocento lässt jedoch deutlich werden, dass der Gedanke, das Bild gleichsam als Fenster zu verstehen, für die Zeitgenossen Albertis keineswegs leitend war. Während Albertis Vergleich darauf zielt, die bildliche Repräsentation klar und unzweideutig zur Wirklichkeit ins Verhältnis zu setzen, lassen sich an vielen Gemälden andere, teils gegenläufige Effekte



Abb. 4. Francesco Fantone da Norcia (zugeschrieben), Verkündigung mit den Heiligen Sebastian und Katharina von Alexandrien, frühes 16. Jh., Öl auf Holz, 150 x 137,5 cm, Terni, Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni.

beobachten. Wie das eingangs vorgestellte Beispiel zeigt, dient der gezielte Einsatz komplexer Architekturdarstellungen oftmals dazu, Widersprüche erfahren zu lassen. Differenzierungen zwischen verschiedenen Realitätsebenen werden im Verlauf der Betrachtung immer wieder Revisionen unterzogen, so dass keine dieser Differenzierungen dauerhaft und verbindlich fixiert werden kann.

Als Gegenstand bildlicher Darstellung eröffnet und strukturiert die Architektur somit nicht nur Räume der Illusion, sondern stellt diese Ausblicke zugleich wieder in Frage, indem sie etwa die Flächigkeit des Bildes auffällig werden lässt oder das Verhältnis von Bild, Rahmen und Umfeld problematisiert. Diese ambivalenten Sehangebote haben zur Folge, dass der Betrachter das im Bild Dargestellte nicht fraglos auf eine Präsenz im Hier und Jetzt festlegen kann. Die komplexen, lang anhaltenden Wahrnehmungsprozesse, in die er durch Ambiguitäten verstrickt wird, lassen ihn vielmehr eine andere Zeit, die Temporalität seiner eigenen Bildbetrachtung, erfahren.

III.

Ambivalente oder widersprüchliche Phänomene lassen sich im Quattrocento vor allem an Darstellungen von Architektur beobachten. Dass es sich dabei nicht um bloße Fehler, sondern um eine gezielt eingesetzte ästhetische Strategie handelt, wird auch durch Gemälde nahegelegt, in denen ähnliche Effekte mit anderen Mitteln gesucht wurden. Eine aus Sassoferrato stammende Verkündigungsdarstellung, die Francesco Fantone (auch Fantoni) da Norcia (Abbildung 4) zugeschrieben wird,⁷ bietet ein besonders verstörendes Beispiel für das Spiel mit paradoxen Erscheinungsformen. Neben Maria und dem Erzengel Gabriel zeigt das Gemälde in der unteren Bildhälfte annähernd maßstabsgleich die Märtyrerheiligen Sebastian und Katharina von Alexandrien. Wie viele andere Altarbilder der Frührenaissance vereint es mithin Figuren, die in keinem konkreten historischen Zusammenhang zueinander stehen; eine Szene aus dem Neuen Testament wird – in Abwandlung des Bildtyps der *Sacra Conversazione* – um Heilige ergänzt, die für die Kirche San Francesco oder für die Stifter des Gemäldes von besonderer Bedeutung gewesen sein dürften. Der Maler legte seinem Bild zu diesem Zweck eine klare Zweiteilung zugrunde, so dass die biblische Szene von den Heiligen abgesetzt bleibt, doch wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, dass alle Partien des Gemäldes denselben, wenngleich äußerst ungewöhnlich staffierten Bildraum zeigen. Die Verkündigung scheint auf einem bühnenartigen Podest situiert zu sein; davor haben auf einer tieferen Raumebene die Heiligen Platz gefunden. Bei allen Mängeln und Unausgewogenheiten, die das Bild in seiner Disposition und perspektivischen Konstruktion aufweist, ist dennoch das Bemühen des Künstlers unübersehbar, jedem Detail und jeder Partie des Gemäldes einen besonderen Sinn zu verleihen. So sind an der Fassade des zentralen Gebäudes der oberen Raumebene zwei reliefierte Tondi zu erkennen; sie geben mit der Erschaffung Evas und dem Sündenfall Szenen der Genesis wieder, die erst durch die Verkündigung des Engels, durch das Grußwort „Ave“ (in Umkehrung des Namens von Eva), im Sinne der biblischen Typologie aufgehoben werden.⁸ Und im Buch Mariens scheinen jene Verse des Propheten Jesaja festgehalten zu sein, in denen die jungfräuliche Empfängnis, die sich im Bild vollzieht, angekündigt wird („Ecce virgo concipiet“, Is 7,14). Über

⁷ Meines Wissens ist das Bild bislang nicht Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung gewesen. Zur Zuschreibung vgl. die kurzen Hinweise von Alessandro Delpriori in Vittorio Sgarbi (Hg.), *Pittori del Rinascimento a Sanseverino: Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano 2006, S. 63 sowie S. 218–221, Nr. 54f. Das Gemälde wurde am 9. Juni 2009 von Sotheby's in Mailand (Los 6) versteigert; vermutlich gelangte es bei dieser Gelegenheit in die Sammlung der Fondazione Cassa di Risparmio di Terni e Narni. – Zum Maler vgl. Andrew John Martin, Art. ‚Francesco Fantone‘, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 36, München/Leipzig 2003, S. 553.

⁸ Vgl. den weit verbreiteten Hymnus „Ave maris stella“, in dessen zweiter Strophe es heißt: „Sumens illud Ave / Gabrielis ore, / funda nos in pace, / mutans Evae nomen.“; *Analecta hymnica medii aevi*, hg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves, Bd. 51, Leipzig 1908, S. 140.

der Pforte rechts im Hintergrund ist ganz in diesem Sinne unmittelbar neben dem Kopf Mariens die Taube des Heiligen Geistes zu sehen, die von der Erscheinung des kreuztragenden Christusknaben begleitet wird.

Besondere Aufmerksamkeit schenkte der Maler aber der Darstellung der beiden Märtyrerheiligen. Hinter ihnen erscheint ein Bild im Bild: ein ungewöhnlich gerahmtes Gemälde, das einen Ausblick in eine weite Landschaft mit einer Stadt im Hintergrund bietet. Unübersehbar ist das Anliegen des Künstlers, die Heiligen zwar vor dieses Bild zu situieren, sie aber zugleich mit diesem verschmelzen zu lassen, sobald sich der Blick des Betrachters auf den Oberkörper der heiligen Katharina konzentriert. Wenngleich den Heiligen durch die Stellung ihrer Füße eindeutig ein Standort vor dem Bild im Bild angewiesen wird, kann der Betrachter dennoch nicht umhin, sie immer wieder auch als Teil dieses im Bild erscheinenden Landschaftsgemäldes zu verstehen. Offenkundig hat Francesco Fantone, so er tatsächlich als Schöpfer des Altarbildes gelten kann, bewusst eine ambivalente, paradoxe Erscheinungsweise der Heiligen angestrebt. Dadurch bannte er nicht nur die Gefahr, dass die Heiligen als Zeugen der Verkündigung missverstanden werden könnten. Vielmehr ließ sich auf diese Weise auch akzentuieren, dass der Inkarnation, die den Kern der Verkündigung ausmacht, selbst etwas zutiefst Paradoxes eigen ist. Denn mit der Menschwerdung Gottes verbindet sich unweigerlich die dem menschlichen Verstand kaum zugängliche doppelte Natur Christi, jene Vereinigung von *divinitas* und *humanitas*, die nach Passion und Auferstehung in der *Noli me tangere*-Szene mit Maria Magdalena nochmals besondere Bedeutung erlangen sollte.

Die Verkündigungsdarstellung aus Sassoferato bedient sich nicht mehr vorrangig architektonischer Mittel, um den Betrachter mit einem paradoxen, unauflösbaren Widerstreit zu konfrontieren. Sie lässt aber unmissverständlich anschaulich werden, was in vielen Darstellungen von Architektur ebenfalls beobachtet werden kann: Auch im Zeitalter der Linearperspektive diente ein Großteil der Bilder keineswegs dazu, widerspruchsfreie und wirklichkeitsnahe Darstellungen vor Augen zu führen. Insbesondere die religiöse Bildkunst war weiterhin darauf angewiesen, das Dargestellte nicht auf den Schein einer Existenz im Hier und Jetzt zu reduzieren. Sie konnte auf diese Weise zu einem Experimentierfeld werden, um die Potenziale des Bildes in beeindruckender Komplexität zu entfalten.⁹

⁹ Vgl. auch Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* [frz. Orig. 1989], Berlin 2004; oder Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.