

Leonhard Schmeiser: Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft; München: Wilhelm Fink 2002; ISBN 3-7705-3682-7; 223 S., ill.; € 29,90

Perspektive und Perspektivtheorie waren, wie man seit Vasaris Uccello-Anekdote weiß, schon immer ein Paradies für Grübler und Phantasten. Auf der abschüssigen Bahn von „science, non-science and nonsense“ (Martin Kemp) versucht sich nun auch der Philosoph Leonhard Schmeiser in tollkühnen Pirouetten. Mit naheliegenderem Resultat: Eine Bruchlandung, doch mit wenigen Zuschauern, denn die meisten werden spätestens nach dem ersten Drittel schwungvoll das Glatteis verlassen oder in der parenthesesüchtigen Syntax nicht endenwollender Sätze kläglich einbrechen.

Obwohl der Autor seine Titelterminologie an keiner Stelle expliziert und auch nach gut 200 engbedruckten Seiten unklar bleibt, was mit „Zentralperspektive“ und „neuzeitlicher Wissenschaft“ gemeint sein könnte, ließe sich doch, versuchshalber, eine Zusammenfassung formulieren: Ausgelöst vom „Streit zwischen Papst und Kaiser, wie er seit dem 12. Jahrhundert [sic] das politische Geschehen in Europa prägt“ (S. 40), verstärkt durch das große abendländische Schisma und besiegelt durch den Dreißigjährigen Krieg seien die traditionellen, diskursgestützten Gewißheiten in eine Krise geraten. Die „Erfindung“ der Perspektive durch Brunelleschi habe eine Wende gebracht, indem sie mit der Rekonstruktion antiker Gebäude geschichtliche Kontinuität als malerische Täuschung vor Augen gestellt habe. Ihre Kehrseite sei eine wissenschaftsgeschichtliche Abkehr von den Dingen und Begriffen zu Proportionen, Funktionen und Wahrscheinlichkeiten gewesen. Doch der errichtete Täuschungsapparat habe, so Schmeiser, zwischen Leonardo und Descartes seine eigenen Voraussetzungen korrumpiert: Die Zuverlässigkeit des Sinnesorgans Auge und später sogar die Gültigkeit der Mathematik seien zunehmend fragwürdig geworden. Am Ende habe Descartes die Mathematisierung der Welt mit der Weltlosigkeit der *res cogitans* erkaufte. Gegenüber der Unumstößlichkeit des *cogito ergo sum* seien alle anderen vermeintlichen Gewißheiten nachgeordnet. Wissenschaft habe sich zuletzt in eine ontologieabstinente Vorläufigkeitsveranstaltung verwandelt. – Soweit ein Versuch, dem Amorphen Gestalt zu geben.

Nach Erwin Panofskys klassischem Aufsatz „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (1924/25) verwundert es nicht mehr, die Perspektive als Krisensymptom einer *à la longue* in „objektivierenden Wirklichkeitssinn“ und „distanzverneinende[s] menschliche[s] Machtstreben“ (Panofsky) zerfallenden Kultur mit garantiertem Seinsverlust gedeutet zu sehen (unübertroffen: JEAN GEBSER: Ursprung und Gegenwart. Teil 1: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung; Teil 2: Die Manifestation der aperspektivischen Welt. Versuch einer Konkretion des Geistigen; Stuttgart 1949/53, zahlreiche Aufl.). Panofskys Symptomatologie eröffnete aber doch wesentliche Einsichten in die ästhetischen Oszillationen der Perspektive (etwa zwischen Mathematisierung *und* Fiktionalisierung der Wahrnehmung), und Leonhard Schmeiser wäre gut beraten gewesen, auf seiner kunsthistorischen Exkursion diese Koordinaten nicht zu vernachlässigen. Schmeisers

Gleichsetzung von Perspektive, Naturnachahmung und *trompe l'oeil* verblüfft. Die virtuose Selbstreflexivität und abgestuften Realitätsgrade der „neuen“ Malerei sind spätestens seit SVEN SANDSTRÖM (*Levels of unreality*; Uppsala 1963) klar erfaßt und wurden gerade in den letzten Jahren scharfsinnig thematisiert (VICTOR I. STOICHITA: *L'instauration du tableau*; Paris 1993, dt. Ausg. 1998; JAMES ELKINS: *The Poetics of Perspective*; Ithaca 1994; GEORGES DIDI-HUBERMAN: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*; Paris 1990, dt. Ausg. 1995; DANIEL ARASSE: *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*; Paris 1999). Albertis Fensterpostulat jedenfalls, schon in *De pictura* durch malereiimmanente Schönheits- und Wirkungsregeln ausbalanciert, ist – eine Binsenweisheit – von seinen künstlerischen Brechungen und Transformationen deutlich zu unterscheiden. Die Folgen: raffinierte wirkungsästhetische Strategien, deren psychologische Konnotationen beispielsweise MICHAEL KUBOVY bereits 1986 aufzeigte (*The Psychology of Perspective and Renaissance Art*; Cambridge). Die innerhalb der Perspektivdebatte vielfach behauptete Antinomie von Subjekt und Objekt wurde schon in der Dissertation von GOTTFRIED BOEHM zugunsten einer spannungsreichen Dialektik verabschiedet (*Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*; Heidelberg 1969; vgl. auch JOHN SHEARMAN: *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*; Washington 1993, Kap. 2: *A shared space*). Und die rasch einsetzende Differenzierung von Wahrnehmung und Geometrie zeichnete JUDITH V. FIELD nach (*The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*; Oxford 1997).

Der Autor ignoriert diese weitreichenden Ansätze; sie werden in seiner Bibliographie, wie *alle* in dieser Rezension betitelten Werke, nicht einmal aufgeführt. Da wundert es auch nicht, daß ein Buch, das die bei Schmeiser wie ein *Deus ex machina* aus den historischen Untiefen aufsteigende Perspektive erkenntnisgeschichtlich (Aristoteles-Renaissance) vom Kopf auf die Füße zu stellen vermag, nicht erwähnt (DAVID SUMMERS: *The Judgment of Sense*; Cambridge 1987) und eine Auseinandersetzung mit Perspektive und Optik der Antike gar nicht erst angedeutet wird (vgl. GÉRARD SIMON: *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, Paris 1988; dt. Ausg. 1992). Was den Autor veranlaßt haben mag, seine ungemein umständlichen Darstellungen zur Ausbildung eines naturwissenschaftlichen Regel- und Gesetzesbegriffs nicht mit WOLFGANG KROHNS teilweise mehr als zwei Jahrzehnte zurückliegenden ideengeschichtlichen Untersuchungen zur „Neuen Wissenschaft“ zu konfrontieren, bleibt ein Geheimnis (Zur Geschichte des Gesetzesbegriffes in Naturphilosophie und Naturwissenschaft, in: M. HAHN/H. J. SANDKÜHLER (Hrsg.): *Gesellschaftliche Bewegung und Naturprozeß*; Köln 1982). Bei Krohn hätte der Autor auch nachlesen können, wie eindrucksvoll „gesetzmäßig“ sich die wissenschaftliche Evolution der frühen Neuzeit – von der Datenassimilation zur kritischen Reflexion und zuletzt zur experimentellen Konstruktion – entfaltete (Die ‚Neue Wissenschaft‘ der Renaissance, in: G. BÖHME, W. VAN DEN DAELE, W. KROHN: *Experimentelle Philosophie. Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung*; Frankfurt/M. 1977).

Hier wie überall enthüllen die großen Gesten des Autors, die sich dann meist im Zuschnitt der Syntax wie in unförmigen Kleidern teils komisch, häufiger tragisch ver-

heddern, letztlich nur die Fehlleistungen einer Betrachtung, die ihren Objekten meistens gleichzeitig zu nah und zu fern ist. Nur wenige ideengeschichtliche Arbeiten, die sich am „Höhenkamm der naturwissenschaftlichen Siegeregeschichte“ (Hans Werner Ingensiep) orientieren und sich zugleich von den Niederungen der Kunst- und politischen Geschichte angezogen fühlen, entgehen der Gefahr, den Gegenstand im „icy fire“ ihrer Deduktionen zu verfehlen. Schmeiser macht hier keine Ausnahme. Seine Überzeugung, politische Krisen für theologische und diese für ästhetische und epistemologische verantwortlich zu machen, führt zu kuriosen Ergebnissen. Seine geschichtsphilosophische Konstruktion behauptet, daß die Zentralperspektive (die nirgendwo von Linear-, Farb-, Deutlichkeits-, kurvilinearere oder Perspektive mit mehreren Fluchtpunkten unterschieden wird) eine franziskanische Erfindung am päpstlichen Hof von Viterbo in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gewesen sei (ohne auf die ähnliche These von PAUL HILLS: *The Light of Early Italian Painting*; New Haven/Conn. 1987, hinzuweisen) und dort dem mittelalterlichen Kampf zwischen Kaiser und Papsttum eine Betonung des heilsgeschichtlichen *hic et nunc* gegenüberstellen sollte. Während mittelalterliche Bilder angeblich als „Texte“ den historischen Abstand des Lebens Jesu veranschaulichten, sollte der Augentrug der Perspektive die Gegenwart des zweiten Christus, Franziskus, evozieren. Natürlich ist an dieser These so gut wie nichts haltbar – von der angeblichen bloßen Textualität und dem Vergangenheitsindex mittelalterlicher Bilder bis zur Vermutung, daß das perspektivische Verfahren als Technik des Augentrugs von so etwas wie einer päpstlichen Abteilung für Bildpropaganda entworfen worden wäre. Die italienischen Maler nach Giotto legten das Verfahren laut Schmeiser jedenfalls erst einmal wieder *ad acta*, weil inzwischen auch Franziskus als historische Person den Täuschungsabsichten der Perspektive nicht mehr recht entsprochen habe.

Erst Brunelleschi habe die Technik als antikenbegeisterter Ingenieur wieder aufgegriffen. Warum setzte sie sich gerade in Florenz durch? Schmeiser vermutet, daß sich im dortigen „Bürgertum [...] die Bemühungen um die kirchliche Einheit“ (S. 47) besonders deutlich manifestierten; eine Sehnsucht nach Kontinuität, die dann aber noch hinter das Christentum zurückgegangen sei und auf die Wiederbelebung der Antike durch mathematisch exakte Rekonstruktion gehofft habe. Angesichts der Unterstützung des Gegenpapstes Johannes XXIII. durch die Medici und der jahrhundertelangen erbitterten Kämpfe zwischen den städtischen Fraktionen kann man der These eine gewisse historische Großzügigkeit nicht absprechen. Bizarr auch Schmeisers Deutung der Brancacci-Kapelle, mit der sein Opus anhebt. Die Perspektive feiere dort ihren Triumph als irgendwie päpstlich-petrinisches, irgendwie aber auch antipäpstliches Motiv; sie sei Sehnsucht nach der alten Ordnung und breche doch zugleich freudig mit ihr. „Brunelleschi hat sein Ziel, über die römischen Ruinen einen Zugang zur Antike zu eröffnen, verfehlt; ausgelöst aber hat er sozusagen ein Überschreiten des strukturellen Horizonts christlicher Theorie. Er hat den Ausstieg aus der Apokalypse ermöglicht. Daher die Parallelisierung von Paradies und Gefängnis im Eingang zur Brancacci-Kapelle [...]“ (S. 43f.). Nun kann man einem Philosophen vielleicht nicht unbedingt vorwerfen, noch nie von bildlicher Typologie und Antitypologie ge-

hört zu haben, aber bei der Deutung von Ausdruckszeichen sollte die allzugroße Nähe zum Objekt doch im Blick auf die benachbarten kunsthistorischen Dokumente und durch eine zumindest flüchtige Auseinandersetzung mit der Fachliteratur hinterfragt werden. Wenn der Autor den aus dem Paradies vertriebenen Adam hinter vorgehaltener Hand lachen sieht und von dort den bis in den Epilog des Bandes wirkenden Schluß zieht: „Der Jubel über das verlorene Paradies ist nicht nur Ankündigung, sondern die zentrale künstlerische Aussage der Fresken“ (S. 44), dann erwartet man geradezu sehnsüchtig die Schmeisersche Ausdeutung all jener Tre- und Quattrocento-Kreuzigungen, auf denen Johannes, Maria und Magdalena anscheinend in schallendes Gelächter ausbrechen. – Die weiteren Äußerungen zur Ausmalung der Kapelle möchte man jedem empfehlen, der den Anspruch einer historischen Bilderkompetenz auf Seiten der akademischen Kunstgeschichte für unbegründet hält.

Man tritt dem Autor gewiß nicht zu nahe, wenn man gesteht, daß an solchen Stellen Heiterkeit nicht recht aufkommen will, schon gar keine konspirative. Sicherlich, literarische Bescheidenheit einzufordern, hängt immer auch von der inhaltlichen Qualität der Texte ab und ist damit eine Stilfrage, ähnlich wie die Inflation der Wörter „sozusagen“ und „gewissermaßen“, die Reflexivität anzeigen soll, wo doch nur ein „Schwebler und Nebler“ (Goethe) die Tastatur bedient. Der zwischen hochtrabendem Anspruch und scheinbarer Akribie changierende auktoriale Gestus macht sich besonders unangenehm in den langen Passagen zu Leonardo da Vinci bemerkbar. Sie nehmen eine Schlüsselstellung ein, weil Schmeiser in Leonardo zum ersten Mal den Übergang zwischen Perspektive als malerischem Verfahren und „neuer Wissenschaft“ entdeckt. Leonardo kommt dabei ebenso kümmerlich weg wie das mit ihm identifizierte epistemologische Modell. Schmeiser meint in gewohntem, großzügigem Ausgriff: „So wird das gesamte [sic] Schaffen Leonardos zu einem unablässigen Formulieren nicht getroffener Vorhersagen, von denen sich, würden sie als Vorhersagen mitgeteilt, nicht angeben ließe, wie sie haben getroffen werden können: zu einem rastlosen Entwerfen“. Vielleicht ist es an dieser Stelle beckmesserisch, danach zu fragen, was der Autor von diesem „gesamte[n] Schaffen“ kennt, wenn er seine kargen bibliographischen Nachweise mit einem ostinaten „Tratatto“ (sic) und zahlreichen weiteren Zitationsfehlern garniert. Von der Optik und Perspektivtheorie Leonardos versteht der Autor jedenfalls wenig. Seine umständlichen und im Ergebnis fehlerhaften Umschreibungen dessen, was Leonardo als Anamorphose thematisierte (93–95), mögen das belegen. Eine grundlegende Arbeit wie diejenige DONALD STRONGS (Leonardo on the Eye. An English Translation and Critical Commentary of MS. D in the Bibliothèque Nationale, Paris, with Studies on Leonardo's Methodology and Theories of Optics; New York 1979) hätte hier Abhilfe geschaffen.

Was die Hauptthese dieses Kapitels betrifft, wird man feststellen können, daß weder die technischen, noch die anatomischen, erdgeschichtlichen, optischen und malereitheoretischen Texte Leonardos Schmeisers Verdikt im geringsten rechtfertigen. Der angeblich in der Sackgasse uneinlösbarer mathematisierender Ansprüche feststeckende Leonardo ist nichts anderes als ein verspätetes Echo des in die Bibliographie aufgenommenen Olschki (LEONARDO OLSCHKI: Geschichte der neusprach-

lichen wissenschaftlichen Literatur; 3 Bde, Heidelberg 1919–1927). Hier rächt sich zuletzt die Fixierung des Autors auf das statische Konstruktionsmotiv der Perspektive und das Ausblenden ihrer dynamischen Implikationen. Leonardos naturwissenschaftliche Paradigmatik ist aber durch eine erstaunlich zähe dynamische Begriffsbildung gekennzeichnet, die sich nach 1500 geradezu obsessiv den Zusammenhängen von Raum, Bewegung und geometrischen „Urelementen“ widmet (vgl. LEONID BATAKIN: Leonardo da Vinci; Bari 1988; FRANK FEHRENBACH: Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis; Tübingen 1997). Mit der Ausblendung der Relationen zwischen Raum und Dynamik nimmt sich der Autor aber jede Möglichkeit, sein Bild einer „neuen Wissenschaft“ – man wird bei diesem Begriff an Francis Bacon erinnern dürfen – durch jene neuen Wissensgebiete zu arrondieren, die nicht stromlinienförmig auf Descartes' Methodologie zulaufen. Es sind jene „morphologischen“ Untersuchungsfelder des 16. Jahrhunderts – vor allem Biologie bzw. Medizin, Alchemie, Hydrologie und Geologie –, die noch von zahlreichen anticartesischen Wissenschaftlern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gemeinsam mit Perspektive und Optik erfolgreich bestellt werden (vgl. etwa THOMAS LEINKAUF: Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680); Berlin 1993).

FRANK FEHRENBACH
Kunstgeschichtliches Institut
Humboldt-Universität Berlin

Il principe architetto. Atti del Convegno Internazionale Mantova, 21–23 ottobre 1999, a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli (*Centro Studi Leon Battista Alberti. Ingenium*, 4); Florenz: Leo S. Olschki 2002; VIII u. 580 S., 271 Abb; ISBN 88-222-5061-3; € 61,–

Ein Bildnis des Florentiner Herzogs Cosimo I. de' Medici läßt keinen Zweifel daran, daß der Fürst selbst für den ersten Architekten seines Staates gehalten werden will. In dem um 1556 für die Sala di Cosimo im Florentiner Palazzo Vecchio entworfenen Deckentondo führt Giorgio Vasari einen Kreis von Architekten und Künstlern zusammen, die dem thronenden Fürsten die Mitte überlassen¹. Das Bild illustriert unterschiedliche Grade der Distanz zum Herrscher. Beflissene Bildhauer legen dem Fürsten ihre Werkmodelle zu Füßen und kommen dabei beileibe nicht ohne Verrenkungen aus, während andere Künstler argwöhnisch den Blick vom Herrscher abwenden. Trotz solcher von Vasari im Bild kommentierten Haltungsdifferenzen verharret der ganze Künstlerkreis freilich im Status des Befehlsempfängers und kann durch die auf Symmetrie angelegte Figurenkomposition regelrecht für einen Ornamentrah-

1 Zu dem Bildnis W. CHANDLER KIRWIN: Vasari's tondo of 'Cosimo I with his architects, engineers and sculptors' in the Palazzo Vecchio. Typology and re-identification of Portraits, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15, 1971, S. 105–122.