

rungsmentalitäten bürgerlicher Händler die Oberhand hatten, ist naheliegend und einleuchtend. Der Spaß am Betrug, der nicht weh tut und das Bewußtsein, für sein Geld handwerkliche „Könnerschaft“ mit entsprechendem Effekt zu erstehen (zahlreiche der Con-Art-Sammler waren self-made-Unternehmer) mag hier in der Tat den Ausschlag gegeben haben.

Wenn in diesem Beitrag ein Spaziergang durch die Ausstellung einer intensiveren Besprechung des Kataloges vorgezogen wurde, so liegt dies in der Natur der Sache und der ausgestellten Objekte. Das *trompe l'oeil* ist im besten Falle ein Erlebnis: zwischen Körper und Geist, zwischen Erfahrung und Erkenntnis. Selbst wenn viele der in höchstem Maße an ihr spezielles Umfeld gebundenen Exponate ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr voll entfalten können, so geriet die Ausstellung dennoch sowohl zu einer intensiven Herausforderung für die Sinne als auch zu einer intellektuell ausgetragenen Auseinandersetzung mit dem Thema: *delectare et docere* hielten sich auf hohem Niveau die Waage.

Vielleicht aber liegt der große Charme von *Deceptions and Illusions* gerade in einer Unterlassungssünde: der fehlenden Anbindung an zeitgenössische Techniken der Duplikation und Simulation von Realität. Eigentlich hört sie im Amerika des 19. Jahrhunderts auf. Die Objektkunst des 20. Jahrhunderts stellt lediglich einen in heutiger Perspektive vorhersehbaren Epilog auf die Naivität der Sinne dar, einen unverfrorenen Abgesang auf das große Prinzip der Mimesis.

JEANETTE KOHL

Kunsthistorisches Institut Florenz

Jürgen Weber: Das Urteil des Auges. Metamorphosen der Geometrie – eine der Grundlagen von Erkennen und Bewußtsein (Eine Weiterentwicklung der Gestaltpsychologie); Wien / New York: Springer-Verlag 2002; 213 S. mit 501 SW- und Farb-Abb.; ISBN 3-211-83767; € 32,80

Der Braunschweiger Bildhauer Jürgen Weber, dessen eindrucksvolles künstlerisches Werk hier nicht zur Rede steht, sucht beharrlich auch nach wissenschaftlichen Argumenten für die psychische Wirkung von Werken der bildenden Kunst und Architektur und damit letztlich auch für deren Rang in der Kunstgeschichte. Über eine Rechtfertigung des eigenen Schaffens hinaus, die den Antrieb zu jeder „Künstlertheorie“ bildet, besteht dabei ein Zusammenhang mit seiner jahrzehntelangen Lehre von plastischem Gestalten bzw. elementarem Formen in der Ausbildung von Architektur- wie auch Maschinenbaustudenten an der TU Braunschweig, die er durch fakultative Kurse im Aktzeichnen ergänzte. Ein erstes veröffentlichtes Resultat seiner Forschungen war 1975 das Buch „Gestalt, Bewegung, Farbe“¹, von dem auch eine Lizenzausgabe in der DDR erschien². Einige Fragestellungen daraus will das neue Buch vertie-

1 JÜRGEN WEBER: Gestalt, Bewegung, Farbe, Kunst und anschauliches Denken; Braunschweig 1975; 3. Aufl. 1984.

2 Mit einer Nachbemerkung von WILLI SITTE; Berlin (Ost)1976.

fen, in dem eine „Theorie der Wahrnehmung auf phänomenologischer Grundlage“ zu erklären sucht, „warum uns die Dinge unserer Umwelt auf visuellem Wege über bestimmte Tatsachen informieren, oder einfacher ausgedrückt, wie sie zu ihrem spezifischen Ausdruck kommen“ (S. 9). Weil dabei mit zahlreichen Beispielen von künstlerischen Produkten und Meinungen zur Kunstgeschichte argumentiert wird, einige Urteile zur gegenwärtigen Situation von bildender Kunst und Architektur gefällt werden und an einen Nutzen dieser Theorie für bildende Künstler, mithin für die nächste Zukunft der Kunst gedacht wird, seien die Leser dieses *Journals* darauf hingewiesen.

Worum es Weber außer Kritik, die er als Realist an der seit der Moderne vorherrschenden Kunst und Architektur übt, geht, ist infolge eines etwas sprunghaften Aufgreifens von Problemen in den 19 Kapiteln und trotz oder wegen mehrfacher, auch variierender Wiederholungen der Gedankenführung nicht ganz einfach herauszufinden. Er hat auch sein Anliegen, die Kunstwissenschaft mit seiner Theorie zu beeinflussen, durch eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber Standards wissenschaftlicher Veröffentlichungen nicht gefördert. Die meist nicht gut erkennbaren Abbildungen, mit denen er aber argumentiert, sind ohne Unterschrift und demzufolge nur über den Text zu identifizieren. Im Text zitierte oder erwähnte Meinungen Anderer werden ohne Seitenangaben und oft nur mit Verfassernamen ohne Angabe der Publikation angeführt. Das gilt auch für den häufig erwähnten W. C. Hoffman, der im ohnehin ganz unterschiedlich genauen Literaturverzeichnis nicht vorkommt.

Weber möchte die Gestaltpsychologie weiter entwickeln, mehr Aufmerksamkeit auf eine „Biologie der Kunst“ (S. 75) lenken und einige Meinungen über den Verlauf der Kunstgeschichte, besonders in ihren frühen Phasen, korrigieren. Daß sein Vater ein hoch angesehener Physiologe war, förderte zweifellos sein Verständnis für Neuropsychologie. Die Gestaltpsychologie, vor allem in Rudolf Arnheims³ Anwendung auf die Künste, bildete einen wesentlichen Ausgangspunkt. In den 80er Jahren kam die mathematisch gestützte Wahrnehmungstheorie von Peter C. Dodwell u. a., die mit sog. Lie-Transformations-Gruppen arbeitet⁴, hinzu, auf die sich Weber jetzt besonders bezieht, die er aber leider nicht zusammenhängend referiert. Für eine Einschätzung ihrer Stichhaltigkeit und ihrer Akzeptanz innerhalb der heute offenbar rasch fortschreitenden Hirnforschung bin ich als Kunsthistoriker nicht kompetent. Weber macht nicht durchwegs ganz klar, welche seiner Aussagen und Begriffe vorliegende Forschungen zitieren oder weiter entwickeln oder auf anderen Wegen bekräftigen sollen.

Weber schließt sich den Auffassungen oder Erkenntnissen an, daß die visuelle Wahrnehmung und stufenweise Identifikation des Gesehenen, der bald eine kritzeln-de erste Reproduktion folgt, seit frühestem Lebensalter mit bestimmten einfachen, euklidisch-geometrischen Gestalten (oder „Orbits“ der Lie-Transformations-Gruppen), die als „Wahrnehmungsbegriffe“ im Gehirn vorhanden, also genetisch bedingt sind, beginnt (z. B. S. 21). Mit diesen „Erfindungen unserer Gehirnrinde“ (S. 35) ver-

3 RUDOLF ARNHEIM: Kunst und Sehen; Berlin 1964; Towards a Psychology of Art. Collected Essays; London 1967.

4 PETER C. DOWELL: The Lie transformation group model of visual perception; Ontario 1983.

gleiche der Mensch die natürlichen Erscheinungen. Die Information, die er damit gewinnt, beruhe aber nicht, wie Arnheim meint, auf Übereinstimmung mit den möglichst einfachen geometrischen „Vorstellungen“, sondern auf der Abweichung von ihnen, ihrer Verformung oder Metamorphose (S. 69). Weber interessiert dabei nicht so sehr, wie die einfache Wahrnehmung von Objekten zustandekommt, sondern „warum jedes Ding seinen Ausdruck hat“, uns allein durch seine Formen „eine Botschaft vermittelt“ (S. 24).

Zahlreiche Tests mit Studenten bestätigten seine Annahmen, beispielsweise über anscheinende Bewegung einer Linie oder Folge gleicher oder ähnlicher Striche usw. und über deren Beurteilung als beweglich oder starr, flächig oder räumlich usw. Ein Mehr an „Botschaft“ wird aber nicht erkennbar. Andere Tests galten eher dem Wissen (Gedächtnis), wie Bäume oder Anderes aussehen; in weiteren waren Zeichnungen, auch von Gesichtern, aus dem Gedächtnis anzufertigen. Die unbefriedigenden Ergebnisse werden einem „ungeübten Reproduktionsgedächtnis“ (Begriff von Weber geprägt) infolge des heutigen Bildungswesens angelastet (S. 61), nicht einer unzureichenden Fähigkeit zu zeichnen. Auch verkümmere heute die Fähigkeit, die „unendliche Fülle der uns umgebenden Formen“ zu beurteilen, weil die künstliche Umwelt „mehr oder weniger nur noch aus Kuben und Rastern besteht und deren lebendige Eindrücke sich immer mehr auf das zweidimensionale Fernsehen und den Computer beschränken“ (S. 93). M. E. zeigt jedoch jeder Blick auf heutige Möbel, Lampen, Autos, Leuchtreklamen usw., ganz zu schweigen von der natürlichen Umwelt, keineswegs eine Dominanz von Kuben und Rastern.

Die an Kinderzeichnungen beobachtete individuelle Entwicklung der Wahrnehmung überträgt Weber auf Entstehung und Entwicklung der Ornamentik (S. 71 ff.) und der Skulptur und Malerei (S. 97 ff.). Weil „das visuelle Wahrnehmungssystem über sogenannte ‚Orbits‘ als Resultat der Evolution und der ökologischen Bedingungen verfüge, die [...] Expansion, Kontraktion, Rotation und Parallel-Verschiebung in der frontalen Ebene durch Radienmuster und konzentrische Kreise, Parallelen und Raster wiedergäben“ (S. 18), fängt „überall in der Welt die Ornamentik mit der Reproduktion der geometrischen Wahrnehmungsbegriffe an, die dann mehr oder weniger schnell durch Naturbeobachtung oder Dynamisierung der geometrischen Gestalten auf verschiedene Weise verändert wird“ (S. 71). Vertikale und horizontale Parallelen, Zickzack- und Wellenlinien, rasterartige Kreuzungen, Schachbrettmuster, Kreise, Radialfiguren, dann Mäander und Spiralen treten, da genetisch verankert, überall auf; Ähnlichkeiten beruhen nicht auf Kulturtransfers. Auch die Tierdarstellung fing überall geometrisch an, nicht als Abbildung visueller Eindrücke (S. 90 f.). Das wird mit vielen Beispielen demonstriert, von denen aber nur einige tatsächlich am Beginn der Kunstausübung in der betreffenden Region entstanden. Warum kommt später Anfängliches neben Entwickelterem auf einem verzierten Gefäß o. ä. vor?

Die „Dynamisierung der geometrischen Gestalten“ habe damit zu tun, daß Bewegungen das erste sind, was ein Säugling wahrnimmt (S. 87), und neben dem Licht bestimmte Grundvorgänge wie Aufsteigen und Niedersinken, Expansion und Kontraktion die gesamte Umwelt formen und wichtigste Voraussetzung unserer visuellen

Wahrnehmung sind (S. 95). Die Wahrnehmung dieser Grundvorgänge verlebendigt die Gestaltschemata (S. 97). Das meint Weber mit „Metamorphose der Geometrie“.

Seine Gänge durch die Kunstgeschichte, zunächst die ägyptische Skulptur, dann vor allem die griechische Skulptur und Malerei, punktuell bis zum Rokoko und der Postmoderne lassen dann für mein Verständnis unklar, wie weit sich Aussagen auf die Herstellung jeweils eines einzelnen Werks oder auf Entwicklungen des Kunstschaffens insgesamt beziehen. An griechischen Skulpturen beschreibt Weber jedenfalls eine schrittweise Zunahme an Lebendigkeit. Eine plausible Erklärung kunstgeschichtlicher Abläufe oder, anders gesagt, eine Antwort auf die Frage, warum die überall gleichen genetisch bedingten Wahrnehmungsbegriffe und Ausdrucksmittel so unterschiedlich zum Tragen kommen, ergibt sich nicht. Manche Völker hätten sich zehntausende Jahre mit wenigen geometrischen Grundgestalten zufrieden gegeben, während andere „ihre Geometrie schneller und stärker verformten, um auch in der Kunst naturnähere und räumlich bewegtere Formen zu schaffen“ (S. 92). Geometrisch-symmetrische Gebilde hält Weber für ausdruckslos und lebensfremd (S. 93, so auch Raster aus gleichen Elementen, S. 78). M. E. besitzen aber Strenge, Starrheit u. ä. genauso ihren eigenen Ausdruck. Wenn Weber meint, ihre „Ausdrucksschwäche“ bliebe allenfalls „aus Gründen der Primitivität oder auch des Kultes bis zum heutigen Tag erhalten“ (S. 93), entzieht er seiner Theorie den Nutzen sowohl für das Verständnis der immensen sozio-kulturellen Bedeutung, die alle Spielarten von religiösem oder weltlichem „Kult“ in der Geschichte der Menschheit und ihrer Künste besitzen, als auch für kultur- und mentalitätsgeschichtlich begründete Stilwandlungen, die u. U. Rückgriffe auf „Primitiveres“ einschließen.

Mit Gewinn sind hingegen Analysen ägyptischer und vor allem griechischer Skulpturen zu lesen, weil in ihnen das Verständnis eines praktizierenden Bildhauers für den Ausdruck von Formen wie für den schöpferischen Akt der Verwandlung der Wahrnehmung der menschlichen Gestalt und von Gewändern in den eigenen Ausdruck eines Kunstwerks zugutekommt.

PETER H. FEIST
Berlin

Hartmut Kühne: ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilstumsweisungen im römisch-deutschen Regnum (*Arbeiten zur Kirchengeschichte*, 75); Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000; 967 S., 35 Abb.; ISBN 3-11-016569-4, € 148, –

Mehr als alle anderen Ereignisse mobilisierten im Spätmittelalter Reliquienweisungen die Gläubigen. Mögen die konkreten Zahlen, die beispielsweise 1496 von 142.000 Pilgern an einem einzigen Tag der Aachener Heiltumsfahrt berichten, auch kaum überprüfbar sein, so sind die Pilgerscharen, die sich zu den Weisungen auf den Weg machten, allerorten in den Quellen greifbar. Für sie wurde am Zielort ein erheblicher Aufwand betrieben, der weit über die Versorgung und Unterbringung hinausging. So deckte man in Aachen rund um den Domplatz alle sieben Jahre zu den Weisungen die