

ten Bearbeitungsfeldes. Allein unverständlich ist das Resümee, es seien die »Burgen als Werke und Eigentum des Deutschen Ordens sofort zu erkennen und zeigen schon von Ferne an, wem das Land gehörte«; ein Widerspruch zu den gerade bei den Bischofsburgen herausgearbeiteten Gemeinsamkeiten mit dem Wehrbau des Deutschen Ordens.

Für das Untersuchungsgebiet lassen sich die Abhängigkeiten, Initialbauten und Nachfolgeentwicklungen sehr gut nachvollziehen. Doch viele Linien brechen am Referenzrahmen ab, da die Nachbarregionen schlechter erschlossen sind. Hier stößt manche weiträumigere Hypothese Herrmanns ohne seine Schuld an Grenzen; so kann er Eigenentwicklungen sehr konzise auch über weite Räume verfolgen, jedoch keine adäquate Schlüssigkeit für Formgenesen über den eigenen Untersuchungsraum garantieren.

Anliegen des Autors ist, die Diskussion zum Begriff Kunstlandschaft und zur Kunstgeographie als wissenschaftliche Kategorie anzuregen. In diesem Sinne versteht er die Kopplung digitaler Daten mit GIS-Programmen (Geoinformations-System), wodurch sich phänomenologische Aspekte komplex in Diagrammen, Karten, Kartierungen etc. darstellen lassen.

HANS BELTING

Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks

München, Verlag C. H. Beck 2008. 318 S., Ill., ISBN 978-3-406-57092-6. € 29,90

Im aktuellen kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskurs spielt das Konzept des Blicks eine zentrale Rolle. Auch das Problem der Perspektive findet große Aufmerksamkeit, möglicherweise weil mit der wachsenden Bedeutung computergenerierter Bilderwelten deutlich geworden ist, daß das in der frühen Moderne postulierte »Ende der Perspektive« nicht eingetreten ist. Daher muß ein Buch, das »Eine westöstliche Geschichte des Blicks« zu erzählen verspricht und dabei einerseits den Akzent

An dieser Stelle ist der Autor vor sich selbst in Schutz zu nehmen. Selbstverständlich ist es üblich und legitim, das kulturelle Profil historischer Gebietseinheiten im Überblick zu erforschen. Herrmann gebraucht den Begriff »Kulturlandschaft« letztlich gleichbedeutend mit »Merkmale der Kulturstatistik in der Region«. Mehr Gewicht sollte man auf das Wort aber auch keinesfalls legen, denn sonst träte dessen irrationaler Aspekt zu Tage, der sich früher schon als ideologiefähig erwiesen hat: unscharfe Kriterien, Volkscharakter als Schöpferkraft (vgl. Klaus Fehn, »Artgemäße deutsche Kulturlandschaft«. Das nationalsozialistische Projekt einer Neugestaltung Ostmitteleuropas, in: *Erde*, red. Bernd Busch [Schriftenreihe Forum, 11], Köln 2002, S. 559-575).

Ungeachtet der geringfügigen Kritik ist die Rechnung, mit Datenbankunterstützung den Architekturbestand einer Region zu erschließen und auszuwerten, aufgegangen. Wenn durch eine ähnlich präzise Erfassung benachbarter Gebiete sich Verknüpfungen auf gleichem Interpretationsniveau herstellen ließen, werden die vermeintlichen Grenzen durchlässiger, die Komplexität offensichtlicher und der Erkenntnisgewinn noch größer werden.

Stefan Bürger

auf die Entwicklung der Perspektive in der westeuropäischen Kunst legt und zugleich als Gegenposition die islamische Auffassung vom Bild und vom Sehen dagegen hält, mithin den jetzt oft gescholtenen Eurozentrismus überwindet, höchstes Interesse bei allen finden, die auf den weiten Feldern der Kunst- und Bildwissenschaften arbeiten.

Das erste Kapitel führt an die »Perspektive als Bildfrage« heran. Ausgehend von Panofskys Begriff der »Perspektive als ,symbolische

Form« wird die Perspektive als grundlegendes Phänomen nachmittelalterlicher westlicher Kultur herausgestellt.

Die »Regeln der Perspektive« sollen dem mit der Materie nicht vertrauten Leser in einem kurzen Abschnitt vorgeführt werden, doch diese Ausführungen sind leider alles andere als klar. Die Abbildung 3 nach Serlio hat mit der Perspektivkonstruktion nichts zu tun, sondern erklärt ein auf Euklids »Winkelaxiom« basierendes Verfahren, mit dem zu erreichen ist, daß vertikal übereinander angeordnete Abschnitte eines Gebäudes dem Auge gleich groß erscheinen: also eine Art »Anti-Perspektive«. Auch mit den Erläuterungen zu den von Danti herausgegebenen Regeln Vignolas wird eher Verwirrung gestiftet. In der ersten Regel geht es nicht primär um den »sogenannten Distanzpunkt, der auf der Horizontlinie liegt«, sondern sie betrifft die bereits etablierte *costruzione legittima*. Die zweite Regel ist die sogenannte Distanzpunktkonstruktion. Die Terminologie, zum Beispiel die Verwendung der Begriffe »Distanz« und »Distanzpunkt«, ist nicht immer konsistent. Die Abbildung S. 33 ist nicht eine »Illustration der ersten Regel«, sondern soll belegen, daß beide Regeln der Perspektivkonstruktion zum gleichen Ergebnis führen.

Die Tragweite des Prinzips der Perspektive ist nicht zuletzt an ihrer Globalisierung ablesbar, die Belting mit Hinweisen auf die ostasiatische und türkische Rezeption andeutet. Gegen die im Westen dominierende Perspektive wird in einem Vorgriff auf spätere ausführlichere Darlegungen die arabische Sehtheorie gestellt, mit Alhazen (Ibn al-Haitham, um 965 – um 1039 u. Z.) als herausragendem Vertreter einer, wie nachdrücklich betont wird, mathematischen Optik, die »der abstrakten Spiritualität ihrer Kultur perfekt entsprach« (S. 40). Von hier aus werden Oppositionen vorgestellt, die Leitthemen des Buches sind. Der westlichen, auf der Perspektive basierenden Bildtheorie wird die islamische Sehtheorie gegenübergestellt, der Vermessung des Blicks die Vermessung des Lichts, der darstellenden Geometrie des perspektivischen Bildes die dargestellte Geometrie in der islamischen Kunst. In dem abschließenden, »Blickwechsel« überschriebenen Abschnitt werden angelehnt an Orhan Pamuks Roman *Rot ist mein Name* Schwierigkeiten geschildert, die man im osmanischen Reich mit der westlichen Bildauffassung hatte.

Das zweite Kapitel ist der »Kritik des Sehens im Islam« gewidmet. Im Mittelpunkt stehen die Darlegung des islamischen Bildverbots und die besondere Bedeutung der Schrift im Koran, wobei darauf hingewiesen wird, daß seit dem 10. Jh. eine Tendenz zur Geometrisierung der Schrift zu verzeichnen ist, was als Analogie zum Mathematischen der Sehtheorie Alhazens herausgestellt wird. Figürliche Darstellungen, so erfährt man, finden sich erst seit der Mongolenzeit, also nach 1258, und nur in Büchern, als Illustrationen narrativer Texte, als »Erzählung mit anderen Mitteln«. Der abschließende »Blickwechsel« mutet dem Leser einen großen zeitlichen und gedanklichen Sprung zu, denn hier geht es nicht um die mittelalterliche westliche Kunst, sondern um den Blicktausch des Betrachters mit dem Bild, der durch den Blick aus dem Bild stimuliert wird, was vor allem am Beispiel des frühneuzeitlichen, gemalten Porträts erläutert wird. Daß hier Lacans Konzept des Blicks, das vom Blick in den Spiegel ausgeht, eine entscheidende Rolle spielt, sei am Rande erwähnt.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht Alhazen. Sein Buch über die Optik baute auf den antiken Lehren auf – insbesondere von Galen, Euklid und Ptolemäus – und brachte zugleich eine entscheidende Wende, denn es widerlegte die überlieferten Vorstellungen, nach denen die Augen Sehstrahlen aussenden, die – auf welche Weise auch immer – die Informationen über die Außenwelt vermitteln. Dagegen setzte Alhazen seine empirisch fundierte und mit Experimenten begründete Empfangstheorie des Sehens, nach der das Auge passiver Empfänger von durch Strahlen übermittelten Informationen ist, die von den inneren Sinnen ausgewertet und »erkannt« werden. In Beltings Darlegung der optischen Lehren Alhazens wird nachdrücklich hervorgehoben, daß die »Verkehrswege des Lichts«, die Grundlage des Sehvorganges, nach den Gesetzen der Mathematik berechenbar sind. Mit diesen Gesetzen läßt sich der Weg der Strahlen vom Objekt bis ins Auge erklären,

wobei das Objekt die Basis der »Sehpyramide« ist, deren Spitze im Auge liegt. Das Erkennen der visuellen Daten, in der lateinischen Übersetzung als *species* oder *forma* bezeichnet, geschieht im Zuge der Verarbeitung durch die verschiedenen Seelenvermögen. Die eigentliche Bedeutung der Sehobjekte, die mehr ist als deren sichtbare Erscheinung, in der lateinischen Tradition als *intentio* bezeichnet, wird erst durch *memoria*, den Vergleich mit früher Gesehenem, oder durch rationale Schlüsse erfaßt. Diese wahrnehmungspsychologische Seite der Sehtheorie wird nur skizziert und nicht entsprechend ihrem Gewicht in Alhazens Werk gewürdigt, dessen erstes Buch dem Beweis der geradlinigen Ausbreitung des Lichtes, der Anatomie des Auges und dem »physikalischen« Vorgang des Sehens gewidmet ist, während das zweite und dritte Buch ausführlich die Wahrnehmung der *intentiones visibiles* und die dabei möglichen Irrtümer behandeln. Für Belting stehen Mathematik und Geometrie der Sehtheorie Alhazens im Vordergrund, und hier sieht er ihn durch seine Zeit und sein Umfeld geprägt: »Nur in der arabischen Kultur war es möglich, ein so körperloses und geometrisches Sehen zu entwerfen, das zu allen antiken Vorstellungen in vollständigem Kontrast stand« (S. 126): Eine These, die angesichts der quasi gegenstandsfreien, radikal geometrisierten Optik Euklids kaum überzeugen kann. Die Sehtheorie wird von Belting als Parallele zu der Geometrisierung der Schrift und zur Bauornamentik gesehen, die in den *girih*-Mustern und in den *muqarnas* zu höchster Komplexität entwickelt wurden und zu einer intensiven Betrachtung herausfordern. Im »Blickwechsel« werden die Wiederentdeckung der *camera obscura* in der Frühen Neuzeit und die Thesen zum Netzhautbild von Kepler und Descartes vorgestellt.

Alhazens Werk hatte entscheidenden Einfluß auf die drei großen Entwürfe einer Theorie des Sehens, die von Roger Bacon, John Pecham und Witelmo in den Jahren um 1270 verfaßt

wurden. Belting geht auf diese Werke nur relativ kurz ein. In den Mittelpunkt rückt er dabei das Problem der *species* und den rund ein halbes Jahrhundert später von Ockham ausgelösten Streit über deren Bedeutung im Prozeß des Erkennens, den Katherine H. Tachau ausführlich dargestellt hat. Am Anfang der folgenden Betrachtung der Malerei Giotto's und seiner Zeit steht die Feststellung, daß von mathematischer Perspektive hier noch nicht die Rede sein kann. Nach Belting reagierten die Maler auf die neuen Lehren, indem sie begannen, »in ihren Bildern den Betrachter, und das heißt, seinen Sehprozeß zu simulieren« (S. 151). Das wird am Beispiel der Raumdarstellung Giotto's und seiner Nachfolger erläutert. Als eigentlicher »Erfinder« des mathematischen Raumes wird Biagio Pelacani herausgestellt, der in einem neuen Rückgriff auf Alhazens die mathematische Seite der Sehtheorie stärkte.

Brunelleschis Perspektivexperimente und Albertis Erläuterungen seines *velum* genannten Zeichenapparates und seine Anleitung zur perspektivischen Konstruktion werden eher kurz abgehandelt. Über die dargestellte Architektur in den Bildern Masaccio's und Piero della Francesca's führt der Gedankengang zur realen Architektur jener Zeit (»gebaute Architektur des Blicks«) und weiter zum Bühnenbild, das freilich erst im 16. Jh. die Errungenschaften der Perspektive aufgenommen hat. Den in Urbino um 1470 geschaffenen idealen Architekturveduten als Beispiele einer perfekten Anwendung der Perspektivkonstruktion werden in einem abermaligen »Blickwechsel« die islamischen *muqarnas* mit ihrer komplexen Geometrie entgegengestellt: darstellende versus dargestellte Geometrie.

Nachdem an verschiedenen Stellen betont wurde, daß mit der Fluchtpunktkonstruktion der Betrachter »im Bild« vertreten ist, wird das sechste Kapitel dem Konzept des Blicks gewidmet. Augensymbolik, wie sie in der Imprese Albertis begegnet, der allumfassende Blick Gottes, den Cusanus beschreibt, und der Blick des Porträtierten aus dem Bild, die den Eindruck provozieren, daß uns anblickt, was wir anblicken, führen zum Narziss-Mythos, den Lacan nutzte, um seine psychoanalytische Theorie des Blicks zu erläutern. Das perspektivische Bild ist nach dem von Alberti benutz-

ten Vergleich wie ein offenes Fenster. Dem westlichen Blick aus dem Fenster wird das im Orient gebräuchliche Gitterwerk (*maschrabiyya*) entgegengestellt, das den Durchblick hindert und die Wandöffnung zu einem licht-erfüllten Ornament macht. Die abschließende Betrachtung gilt dem »Blick im Kulturvergleich«, wobei aber eigentlich nur von neueren westlichen Thesen zum Konzept des Blicks die Rede ist: Hier hätte man gerne etwas von den heute im Islam gültigen Vorstellungen vom Sehen gehört. Aber man wird einräumen müssen, daß ein wirklich konsequenter und tiefgreifender Kulturvergleich etwas ist, was ein einzelner Forscher nicht wird leisten können. Wie oben angedeutet, zielt Beltings Argumentation in diesem Kulturvergleich darauf, Oppositionen herauszustellen, die Zuspitzungen sind und gerade deswegen Widerspruch hervorrufen. So fragt man sich, warum »dargestellte Geometrie« so einseitig der islamischen Kunst zugeschrieben wird. Die Werke der mittelalterlichen Bauornamentik von den einfachen Bogenfriesen zum gotischen Maßwerk sind gleichermaßen Gestalt gewordene Geometrie. Sie haben in der Architekturdekoration zwar einen anderen Stellenwert, aber sie folgen den gleichen geometrischen Gesetzen und arbeiten nur nach anderen »Spielregeln«. Sie sind das eigentliche Gegenstück zur islamischen Ornamentik, nicht das perspektivische Bild. Zweifellos spielt die Schrift in der islamischen Kunst eine ganz herausragende Rolle, besonders in Verbindung zur Religion. Auch dazu gibt es in der westlichen, christlichen Kunst durchaus Vergleichbares. Die Initialseiten der frühen, insbesondere der insularen Buchmalerei, die ja sogar rein ornamentale »Teppichseiten« kennt, sind den Zierseiten der Koranhandschriften zu vergleichen, und im Kontext der Reformation gewann die Schrift als Element der Dekoration neue Bedeutung. Auf der anderen Seite ist der durch Beltings Ausführungen erweckte Eindruck falsch, figürliche Darstellungen seien durch das Bilderverbot aus der islamischen Kunst verdrängt

worden. Sie finden sich keineswegs nur in Handschriften – schon lange vor der Mongolenzeit –, sondern auch im Kunstgewerbe und in der Profandekoration. Wenn man von der These ausgeht, daß jedes Kunstwerk implizit etwas von der Kunsttheorie seiner Entstehungszeit transportiert, dann wird man auch nach der Theorie mimetischer Darstellung im Islam fragen können und müssen.

In der Darstellung der Sehtheorie Alhazens wird immer wieder auf die Bedeutung des Mathematischen abgehoben, zum Teil mit suggestiven Formulierungen, wenn z. B. von »Alhazens geometrischer Besessenheit« (S. 128) die Rede ist. Worin das Spezifische dieser Mathematik der Optik besteht, wird nicht erläutert, auch die Frage, wie man von den Berechnungen der Winkel in Reflexion und Refraktion zur Geometrie der Ornamentik kommt, wird nicht berührt. In Beltings Vergleich der Sehtheorie von Alhazen mit den *muqarnas* liest man: »Er [d. h. Alhazen] spricht bedächtig und minutiös von einer kreisförmigen Figur, in welcher ein Polygon eingeschrieben ist, und also von einem Topos der arabischen Geometrie« (S. 127). Damit wird ein unzutreffender Eindruck erweckt. Zunächst einmal modifiziert Alhazen hier ein Theorem der Optik Euklids, mit dem erläutert wird, daß ein Rechteck aus großer Entfernung gesehen rund erscheint. Alhazen wendet diese These dahin, daß das Erkennen des Polygons im Kreis genaue Beobachtung und damit Zeit erfordert. Das gilt auch für das vorausgehende Beispiel (Sabra Bd. I, S. 220), in dem als Sehobjekt eine »many-legged creature whose legs are small and which is moving« gegeben ist, bei der von Geometrie nicht die Rede sein kann. In den beiden Büchern über die Wahrnehmung der *intentiones visibiles* und die dabei möglichen Irrtümer finden sich weit mehr figürliche als geometrische Beispiele. In Alhazens Darlegungen zur Täuschung durch Werke der Malerei (Sabra I, 295), die Belting selbst anführt (S. 125), geht es ausschließlich um mimetische Bilder und ihre Wahrneh-

mung. Hier wird man in der Vermutung bestärkt, daß es eben doch so etwas wie eine »Bildtheorie« im islamischen Umfeld gab, deren Zusammenhang mit spätantiken Traditionen geklärt werden müßte. Belting wird der Optik Alhazens nicht gerecht, weil er den Akzent zu einseitig auf Mathematik und Geometrie legt. Die spezifische Leistung Alhazens ist es, daß er die Theorie des Sehens, die Physiologie und Psychologie der Wahrnehmung einschließt, mit der Theorie des Lichtes und der Physik der Optik, zu der Reflexion und Refraktion gehören, zu einem umfassenden Lehrgebäude vereint, wobei das Konzept der Sehpyramide der vom Objekt ausgehenden Strahlen, die vom Auge aufgenommen werden, das beide Bereiche verbindende Element ist.

Wenn S. 107 behauptet wird, daß in den kunstgeschichtlichen Forschungen zur Perspektive der Renaissance der Name Alhazens ganz fehle, so ist das nicht richtig. Von Klaus Bergdolt (Bacon und Giotto. Zum Einfluß der franziskanischen Naturphilosophie auf die Bildende Kunst am Ende des 13. Jh.s, in: *Medizinhistorisches Journal. Internat. Vierteljahresschrift für Wissenschaftsgeschichte* 24, 1989, S. 25-41), Frank Büttner (Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*, Münster/Hamburg/London [Pluralisierung und Autorität, 1] 2003, S. 17 - 36) und Birgit Seidenfuß (»Daß wirdt also die Geometrische Perspektiv genandt«. *Deutschsprachige Perspektivtraktate des 16. Jh.s*, Weimar 2006) wurde nachdrücklich auf Alhazens Bedeutung hingewiesen. Auch Dominique Raynaud (*L'hypothèse d'Oxford. Essai sur les origines de la perspective*, Paris 1998) ist hier zu nennen, dessen zentrale Thesen aber wohl kaum zu halten sind. Das Gemeinsame dieser Arbeiten ist allerdings, daß sie Alhazens prinzipiell im Zusammenhang mit den Optik-Traktaten des

13. Jh.s sehen und von der lateinischen Fassung seines Traktates ausgehen, von der die Bücher I-III jetzt in einer von A. Marc Smith besorgten kritischen Ausgabe vorliegen (*Alhacen's Theory of Visual Perception. A Critical Edition, with English Translation and Commentary, of the First Three Books of Alhacen's De Aspectibus...*, 2 Bde., Philadelphia 2001), die von Belting jedoch nicht herangezogen wurde. Nicht der arabische, sondern der unter dem Titel *De aspectibus* übersetzte und gekürzte bzw. modifizierte Traktat war die Grundlage der bis in das 17. Jh. anhaltenden Rezeption.

In der arabischen Welt blieb Alhazens Traktat, wie A. Sabra und A. M. Smith betonten, erstaunlicherweise über 250 Jahre unbekannt oder unbenutzt, bis er um 1300 durch den Kommentar des Kamāl al-Dīn al-Fārisī zu neuer Aktualität kam. Rund ein halbes Jahrhundert zuvor schon war Alhazens im Westen wiederentdeckt worden. Die Frage, warum es zu dieser Entdeckung kam, die doch einen entscheidenden Wendepunkt in der Einstellung zum Sehen markiert, wird von Belting nicht gestellt. Die Darlegungen zu den drei mittelalterlichen »Optikern« läßt entscheidende Fakten aus, wie das schon von Bergdolt hervorgehobene Faktum, daß der päpstliche Hof in Viterbo unter Clemens IV., Johannes XXI. und Nikolaus III. der Ort war, an dem die Fäden zusammenliefen und an dem Pecham wie Witelo ihre Traktate verfaßt haben. Von hier aus führen die Spuren nach Rom und Assisi. In allen drei Traktaten spielt die Frage der Wahrnehmung der *species* oder *formae* und der *intentiones visibiles* eine zentrale Rolle, die von Belting eher verunklärt wird, wenn er sogleich zu Ockhams Kritik an der *species*-Lehre übergeht, die als Reaktion auf deren Erfolg zu verstehen ist. Belting meint, daß diese Lehren kein »Rezept« zur Verfügung stellten, mit dem man in der künstlerischen Praxis arbeiten konnte (S. 161). Das ist ein voreiliger Schluß. Die ausführlichen wahrnehmungspsychologischen Darlegungen über die

Wahrnehmungen der *intentiones* konnten, wie zu zeigen wäre, den Künstlern wichtige Anhaltspunkte bieten. Die Aufgabe, die ihnen von der neuen Sehtheorie gestellt wurde, war es, etwas herzustellen, was dieselben oder wenigstens annähernd dieselben *species* ausstrahlt wie der natürliche Gegenstand. Dieser Vorgang wird simuliert, und nicht der Sehprozeß (S. 151). Unter den *intentiones visibiles* sucht man den Begriff des Raumes vergeblich, man wird nur Entfernung oder Abstand finden. Beide sind nicht ohne die Körper zu denken, die eine Distanz zwischen sich oder zum Betrachter lassen, und die Frage, wie diese Distanz erfaßt werden kann, wird in den Traktaten gründlich untersucht. Einzelne der Ergebnisse ließen sich sehr wohl auf die Malerei übertragen. Es ist ein Fehler fast aller Untersuchungen zur Vorgeschichte der Perspektive, daß sie die Frage nach der Raumdarstellung in den Mittelpunkt stellen und nicht bei der Frage nach der Körperdarstellung ansetzen.

Der Begriff des Raumes begann erst im Laufe der 14. Jh.s eine größere Rolle zu spielen. Wie Graziella Federici Vescovini vor ihm nennt auch Belting Pelacani als wegweisenden Forscher, für den die Mathematik die sicherste Form der Erkenntnis war. Die wissenschaftliche Erklärung der Gegenstände müsse bei ihren Maßen und ihren berechenbaren Proportionen ansetzen. In der Konsequenz seines strikt mathematischen Ansatzes lag es, daß er auch zu der damals revolutionären Annahme der Existenz eines leeren Raumes kam. Wenn Pelacani trotz der verschiedenen Hinweise von Federici Vescovini bislang in den Untersuchungen zur Geschichte der Perspektive wenig Beachtung fand, so ist das auch darauf zurückzuführen, daß seine *Quaestiones super perspectivam* erst ausschnittsweise publiziert sind. Die Frage, wie die Umsetzung seiner Lehren in die Perspektivexperimente konkret abgelaufen sein kann, konnte Federici Vescovini nicht beantworten. Belting bietet ebenfalls keine Antwort darauf.

Seine Darlegungen zu Brunelleschi wiederholen Bekanntes und damit auch die alten Fehler, die ihre Wurzel letztlich in einer teleologischen Betrachtungsweise haben, welche die entscheidenden Elemente der Perspektive, die sich in deren Entwicklung herausgebildet haben, schon in ihrem Ursprung finden will. So schreibt er (S. 185), der Raum von Brunelleschi's Darstellungen sei durch Horizont und Fluchtpunkt bestimmt, doch weder in dem Bild des Baptisteriums noch in dem des Palazzo Vecchio gibt es Orthogonalen, die auf den Hauptpunkt hinlaufen würden, noch ist ein Horizont sichtbar.

Martin Kemp und andere haben auf die Bedeutung hingewiesen, die damals verfügbare Meßverfahren bei der Erfindung der Perspektive gespielt haben sollen, allerdings ohne genauer zu erläutern, welche Verfahren es waren und wie sie zur Perspektivkonstruktion führen konnten. Auch Belting erwähnt die Meßtechnik, ohne konkreter zu werden. Es spricht jedoch alles dafür, daß es das Instrument des Jakobsstabes war, dessen Gebrauch erstmals 1342 von Levi Ben Gerson erläutert wurde, der den Sprung zur konstruierten Perspektive ermöglichte. Der Jakobsstab perfektionierte die Meßverfahren, die Euklid in seiner *Optik* vorgeschlagen hatte und die beispielsweise Alberti in seinen *Ludi mathematici* ausprobierte. Das Loch im Baptisteriumsbild, durch das man blicken mußte, war von der Entstehung des Bildes her nicht der imaginäre Fluchtpunkt, sondern markierte den Augenzentrum, der für die Peilung mit dem Stab notwendig war (vgl. F. Büttner, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti. In: *Mimesis und Simulation*, hrsg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann [Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 52], Freiburg i. Br. 1998, S. 55-88). Der nächste Entwicklungsschritt war das von Alberti entworfene *velum*, das nur zur perspektivischen Abbildung realer Körper geeignet war. Die entsprechenden Holzschnitte in Dürers *Underweysung der messung* oder die konstruierten Zeichnungen so genannter Mazzocchi, die Uccello zugeschrieben werden, belegen, daß Hauptpunkt und Horizont bei der Arbeit mit

diesem Zeichengerät keine Rolle spielen. Das ist erst in dem von Alberti entwickelten Konstruktionsverfahren der Fall, das als *costruzione legittima* bekannt wurde und das anders als das Zeichnen mit dem *velum* bei der Erfindung einer *historia* benutzt werden konnte. Der hier aufscheinende Gegensatz von gemessener Wirklichkeit und konstruierter Perspektive bleibt in der Geschichte der Perspektive als Spannung erhalten. Das »gemessene« Bild kann seinen Wahrheitsanspruch mit der berechenbaren Proportionalität von Bild und Wirklichkeit begründen, ein Anspruch, an dem auch das konstruierte Bild partizipiert, das eine mögliche oder nur denkbare Wirklichkeit vor Augen stellt. Nur von dieser zweiten Art des perspektivischen Bildes wird man sagen können, daß es »im Prinzip eine utopische Welt« zeigt (S. 217).

Wenn man Brunelleschi und Alberti auch die Erfindung der *perspectiva artificialis* mit gutem Recht zuschreibt, so haben sie deren Regeln doch nicht von Anfang an völlig durchschaut. Die wissenschaftliche Durchdringung der Grundlagen der Perspektive erfolgte in einem langen Prozeß, der einen gewissen Schlußpunkt erreichte, als Guidobaldo del Monte bewies, daß jede Schar von Parallelen, die die Projektionsfläche durchschneiden, einen eigenen Fluchtpunkt hat, daß es im Bild potentiell mithin unendlich viele Fluchtpunkte gibt. Auch die Regeln des Horizontes im Bild sind nur schrittweise entdeckt und umgesetzt worden. Zwar ist es nicht so, wie S. 258 behauptet wird, daß die frühe Neuzeit den Horizont an den menschlichen Blick gebunden und damit eine kulturgeschichtliche Wende herbeigeführt habe. Das wußte man bereits in der Antike (z. B. Manilius, *Astronomica*, I, 650ff.), doch in der Praxis wurde der Horizont, Albertis *linea centrica*, bildimmanent festgelegt, ohne Berücksichtigung des tatsächlichen Betrachterhorizontes (mit der bedeutenden Ausnahme von Masaccios »Trinità«). Erst später haben die Maler, unter ihnen Mantegna, sich bemüht, den Bildhorizont mit dem

Betrachterhorizont zu verschmelzen. Mit Jean Pélerin wurde der Begriff des Horizontes dann in den Regelkanon aufgenommen. Auch die Auffassung des Bildes als *aperta fenestra* setzte sich nur schrittweise durch. Auf Brunelleschis Bild vom Palazzo Vecchio, das oben entlang der Dachkonturen abgesägt war, wird sie kaum angewandt worden sein. Am Anfang steht, wie die Bilder Giotto zeigen können, das Konzept der Sehpyramide, die, ob vom einzelnen Objekt oder vom Bildganzen ausgehend, immer nur einen Wirklichkeitsausschnitt erfaßt. Der nächste Schritt war der Einblick in einen Raumkasten. Erst der Durchblick durch das *velum* provozierte den Vergleich mit dem Fenster. Das Fenster ist auch nicht das alleinige neuzeitliche Bildprinzip. Neben ihm steht das Reliefprinzip, das seine Darstellung vom undurchdringlichen Grund nach vorne aufbaut. Daß es gleichermaßen ein Prinzip illusionistischer Gestaltung ist, können zum Beispiel die »Quodlibet-Bilder« und andere Formen des *trompe l'œil* zeigen. Einspruch muß auch gegen die These erhoben werden, daß Fenster und Fensterdurchblick in der westlichen Kultur untrennbar zusammengehörten (S. 272). Das Fenster im christlichen Sakralbau ist stets nur dazu da, Licht hereinzulassen, und gewährt keinen Ausblick, nicht einmal dort, wo man sich im Interesse der Lichtführung für eine transparente Verglasung entschied. Auf der anderen Seite wird man in der islamischen Welt die *maschrabyyia*, die ornamentale Vergitterung, nicht als die einzige Möglichkeit ansehen können, Wandöffnungen zu schließen. Es gibt auch in der islamischen Architektur Fensteröffnungen, die für den Ausblick geschaffen wurden. Die »Torre de las Damas« der Alhambra ist ein solcher Ort reizvoller Fensterausblicke.

Die Darlegungen Beltings sind sozusagen eingerahmt durch Überlegungen zu dem Begriff der »Symbolischen Form«, der von Panofsky in die Diskussion über die Perspektive eingeführt wurde. Dabei schloß er sich Cassirers

Definition des Begriffs an: »Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen.« Wenn Belting aber das Licht oder das Fehlen der Perspektive in der arabischen Kunst als symbolische Form bezeichnet, so verliert sich dieser Begriff ins Unverbindliche, dann ist am Ende alles irgendwie symbolische Form.

Belting führt in seiner Argumentation in den Schlußkapiteln auf das Konzept des Blicks hin. Dieses Konzept enthält unausweichlich ein atavistisches Moment, nämlich die Vorstellung, daß das Sehen ein aktives Tun, eine soziale Handlung sei, daß wir Sehstrahlen aussenden, die unser Gegenüber treffen und auch verletzen können. Die Vorstellung der Magie des Blickes, die Furcht vor dem »bösen Blick« sind offenbar tief im Menschen verankert. Alhazens radikal neue Sehtheorie, die das Sehen kompromißlos als passives Empfangen auffaßt, ist das genaue Gegenteil zu dem Konzept des Blicks, das seine psychoanalytische Prägung nicht verleugnen kann, wobei die Vorstellung des »sündigen« oder »begehrli-

chen« Auges natürlich schon in der Bibel ausgebildet ist. Diesem Gegensatz von Blick und visueller Wahrnehmung nachzugehen wäre lohnend, wobei auch gefragt werden müßte, wie weit sich Alhazens Auffassung in der islamischen Welt durchgesetzt hat. Auf der anderen Seite ist, wenn den Untersuchungen das aktuelle Konzept des Blicks zugrundegelegt wird, wenn die Geschichte des Blicks im kulturellen Vergleich das Ziel ist, die weitgehende Beschränkung auf die Geometrie des Sehens nicht gerechtfertigt, gerade dann müßte der Akzent weit stärker auf die Darlegungen zur Psychologie der Wahrnehmungen gelegt werden, die von Alhazens und seinen Nachfolgern in den ausgedehnten Untersuchungen der *intentiones visibiles* ausgearbeitet wurden. Die Fragen nach Gegensätzen zwischen islamischer und christlicher Weltsicht wären von hier aus noch einmal zu stellen. Vielleicht sind die Gemeinsamkeiten doch größer, als dieses Buch uns glauben machen will. Die detaillierte und konsequent historische Untersuchung der Sehtheorien, wie sie von A. I. Sabra, D. C. Lindberg, R. Rashed und A. M. Smith vorgelegt wurden, haben, ohne die Unterschiede zu verwischen, doch zugleich die Gemeinsamkeiten betont, die es nahelegen, das Mediterranéé als vielgestaltigen, aber doch zusammengehörigen Kulturraum zu betrachten.

Frank Büttner

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen

Hartwig Ebersbach. *Absolut Kaspar*. Jerg-Ratgeb-Preis 2006. Ausst.-Kat. Spennhaus Reutlingen 2006. Reutlingen, Eigenverlag 2006. 31 S., zahlr. Farbabb. ISBN 978-3-933820-80-8.

Forschung bei den Staatlichen Museen zu Berlin. Hg. Peter-Klaus Schuster, Günther Schauerte, Bernhard Graf. Mitarb. Frederike Johanning-Fischer, Anna Littmann. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preussischer Kulturbesitz 2007. 143 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-88609-586-5.

Claudia Herstatt: *Fit für den Kunstmarkt*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2007. 213 S. ISBN 978-3-7757-1973-5.

Der Heilige Jakobus im Werk von Tilman Riemenschneider. Hg. Paul-Ludwig Weinacht. Beitr. Stefan Weber, Rainer Beck, Stefan Kummer, Helmut Flachenecker, Claudia Lichte, Wolfgang Schneider, Erik Soder, Peter Spielmann. Gerchshheim, Kunstschatzerverlag 2006. 128 S., 90 Farbabb. ISBN 978-3-934223-23-3.

Die Kathedrale St. Nikolaus in Freiburg. Brennspeigel der europäischen Gotik. Hg. Peter Kurmann. Beitr. Hans-Joachim Schmidt, Volker Reinhardt, Francis Python, Stephan Gasser, Marc Carel Schurr, Peter Kurmann, Brigitte Kurmann-Schwarz, Matthias Walter, François Seydoux. Lausanne, La Bibliothèque des Arts 2007. 255 S., 234 meist farb. Abb. ISBN 978-2-88453-135-1.