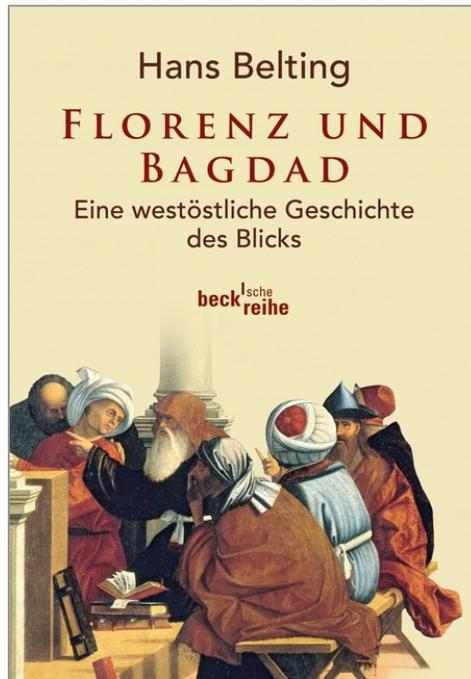


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Hans Belting**  
**Florenz und Bagdad**  
Eine westöstliche Geschichte des Blicks

319 Seiten, Paperback  
ISBN: 978-3-406-63273-0

Weitere Informationen finden Sie hier:  
<http://www.chbeck.de/9542640>

## I.

### Die Perspektive als Bildfrage.

#### Wege zwischen Ost und West

##### 1. Was ist eine Symbolische Form?

*Nene Fragen.* Albrecht Dürer war der erste, der die Perspektive, genauer, die sogenannte «lineare» oder «mathematische Perspektive» in Deutschland publik gemacht hat. Das *Durch-Schauen*, das im Wort liegt, machte die Bilder transparent auf die Welt, die sie abbilden. Wenn man von Zentralperspektive spricht, so heißt das, dass ihr Zentrum nicht irgendein wichtiges Thema, sondern allein der Blick eines Betrachters war. Die «Vermessung», die Dürer so wichtig war, wengleich in den Proportionen des menschlichen Körpers, war im Falle der Perspektive eine *Vermessung des Blicks*, sodass er sich im Bild «konstruieren» oder «rekonstruieren» ließ. So lieferte der Perspektiv-Künstler die neuen Bilder den Augen des Publikums aus, indem er ihr Sehen simulierte. Es schien in Nürnberg, dass es sich um eine neue italienische Kunstmode handelte, und es galt als ausgemacht, dass sie in Florenz erfunden worden war, wengleich Dürer sie in Venedig kennen gelernt hatte. Wer hätte vorhersehen können, dass sie einmal zum Signum dessen werden würde, was westliche Bilder von anderen unterscheidet? Das bedeutet aber, dass es sich hier nicht nur um eine *Kunstfrage* handelt, wengleich die Kunst sie zum Thema gemacht hat. Erst wenn man in ihr eine *Bildfrage* sieht, enthüllt sich ihre kulturelle Bedeutung. Was Kulturen aber mit Bildern machen und wie sie die Welt in Bilder fassen, führt zum Zentrum ihrer Denkweise.

Die Bilderfindung, die wir Perspektive nennen, war eine Revolution in der Geschichte des Sehens.<sup>1</sup> Als sie den Blick zum Schiedsrichter der Kunst machte, wurde die Welt zum *Bild*, wie es Heidegger einmal formulieren sollte. Das perspektivische Bild stellte erstmals den Blick dar, den ein Betrachter auf die Welt

wirft, und verwandelte dabei die Welt in einen *Blick auf die Welt*. Der Begriff des *analogen Bildes*, auf das wir aus der digitalen Ära bereits nostalgisch zurückblicken, wurde erst für die Fotografie geprägt. Doch schon in der frühen Neuzeit, unter dem Banner der Perspektive, erkannte man in den neuartigen Bildern die «Analogie» mit unserem Sehbild, auch wenn darin eine kühne Behauptung lag. Das perspektivische Bild, wie später alle technischen Bilder der Moderne, suggerierte, dass wir mit eigenen Augen sehen, was wir doch nur im Bild sehen können. Im Bild und in der Wirklichkeit, so die Überzeugung, war die Wahrnehmung analog. In einem langen Siegeszug eroberten neue Bildtechniken später alle jene Zonen der Wirklichkeit, die sich unserem Auge verschließen. Aber schon die perspektivische Malerei erhob den Anspruch, dass sie unsere Wahrnehmung spiegelte oder verdoppelte. Der *ikonische Blick*, den die Perspektive erzeugt, ist nicht der Blick von Ikonen, sondern ein *zum Bild gewordener Blick*.

Die Perspektive war als Kulturtechnik von durchschlagender Wirkung. Als solche veränderte sie nicht nur die Kunst, als sie mit dem Programm antrat, die natürliche Wahrnehmung ins Bild zu setzen. Sowie ihr das gelang, verwandelte sie eine ganze Kultur. Bilder sind immer spezifisch darin, dass sie eine Kultur ebenso prägen, wie sie von ihr geprägt werden. Das gilt auch für die westliche Kultur, deren Hang zum Visuellen zu immer neuen Technologien des Bildes geführt hat. Wir haben sie lange für eine universale Kultur gehalten und können sie erst im globalen Zeitalter in einem anderen Spiegel betrachten. Man könnte einwenden, dass Bilder immer den Blick bedienen. Aber die Perspektive ist darin anders, dass sie den Blick selbst ins Bild setzt. Dabei handelt es sich immer um eine Fiktion, denn unser eigener Blick ist nun einmal an den Körper gebunden, auch wenn er sich auf den Reisen des Auges so gerne körperfrei fühlt. Blicke lassen sich nicht einfach auf ein Artefakt übertragen. Die Perspektive entwirft also Bilder eines Blicks, der seinem Wesen nach undarstellbar ist.

Die Kritik beschuldigt die Perspektive, an unserer «Augensucht» schuld zu sein und außerdem mit falschen Prämissen gearbeitet zu haben. Doch wir kommen von diesem Erbe der frühen Neuzeit trotz aller Anstrengungen nicht los, sondern bleiben an Sehkonventionen gebunden, die in der ganzen Welt als westliches Patent gelten. Das Zeitalter der Globalisierung steigert noch die Macht der Perspektive, in der sich einmal die koloniale Medienherrschaft ausgedrückt hat. Die Erfindung der Fotografie hat die Vorherrschaft der monofokalen Perspektive erst recht konsolidiert. Die Kamera zeichnet mechanisch auf, was Künstler bisher hatten mühsam erfinden müssen. Ihr Objektiv ist in

seiner Einäugigkeit der Zwillung des perspektivischen Subjekts, das ebenfalls «monofokal» blickt, und war deshalb als lange gesuchter Beweis des perspektivischen Modells hoch willkommen. Auch in der digitalen Ära bleibt die perspektivische Sehgewohnheit unentbehrlich. Zwar hat die Perspektive ihre wissenschaftliche Begründung bereits seit dem 17. Jahrhundert verloren, doch lebt ihre Konjunktur ungebrochen fort. Es wäre ein Kampf gegen Windmühlen, Einwände gegen eine Sehnorm zu erheben, die in dem heutigen Bildkonsum global geworden ist, auch wenn Kunst und Wissenschaft sie immer wieder aus den Angeln gehoben haben.

Eine Kulturgeschichte des Blicks begegnet oft dem Einwand, der Blick sei doch angeboren und könne deshalb nicht durch Geschichte und Kultur bedingt sein. In diesem Argument verbirgt sich die bekannte Kontroverse um Kultur und Natur. Doch geht ein solcher Gegensatz an der Sache vorbei, weil jede Kultur die menschliche Natur (also auch das Auge) in Dienst nimmt und sie den sozialen Normen des öffentlichen und privaten Lebens unterwirft. Zwar berief sich die perspektivische Theorie der Renaissance auf die Natur und erklärte den Blick mit der Funktion des Auges, das unbestreitbar ein Naturorgan ist. Wir blicken, weil wir Augen haben. Zugleich aber machte sie den Blick zu einem Symbol der Selbstdeutung, wie es der Humanist Alberti tat, als er ein geflügeltes Auge zu seinem eigenen Emblem wählte (Abb. 87) (S. 229). In diesem Zeichen räumte man der visuellen Wahrnehmung ein Privileg in der Erkenntnis der Welt ein.

*Symbolische Form.* Die Perspektive ist eine Kulturtechnik und nicht nur eine Sache der Kunst gewesen. Denn sie hat das Recht auf eine Wahrnehmung symbolisiert, die jeder mit seinem eigenen Blick ausüben konnte. In diesem Sinne kann man von einer Symbolischen Form sprechen, in der sich die Kultur der Neuzeit ausdrückt. In paradoxer Weise bildet das perspektivische Bild auf einer Fläche, die in der Natur gar nicht vorkommt, den dreidimensionalen Raum ab. Aber dieser Raum lässt sich nicht vom Blick trennen und über den Blick stellen, denn er ist in unserem Fall eine Funktion des Blicks und nicht umgekehrt. Der perspektivische Raum wird nur im Blick und für den Blick erzeugt, denn es gibt ihn nur auf einer Fläche, die von Hause aus nicht Raum ist und nicht Raum hat. Unser Blick sieht körperlich und räumlich, aber die Perspektive symbolisiert ihn zweidimensional und benutzt dafür den Bildschirm als Symbol. Der Raum ist deswegen da, weil er als Blickraum gebraucht wird. Der Bildschirm der Perspektive ist eine Metapher für die Anwesenheit eines Betrachters, der dadurch als Funktion des Bildes überhaupt erst konstruiert wird.

In einer berühmten Untersuchung hat der Kunsthistoriker Erwin Panofsky die Bildperspektive als «symbolische Form» bezeichnet und dabei einen Begriff Ernst Cassirers übernommen. 1927, als dieser Essay erschien, arbeitete Cassirer am dritten Band seiner «Philosophie der symbolischen Formen».² Panofsky wollte den «glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar» machen.³ Doch der Philosoph sah in der *Kunst ganz allgemein* – wie auch in der Sprache und im Mythos – eine Symbolische Form, während er die Perspektive nicht einmal erwähnt.⁴ Denkt man aber die Sicht Cassirers weiter, so wurde die neuzeitliche Kunst gerade durch die Perspektive zu einer Symbolischen Form im eigentlichen Sinne. Wenn nämlich Kunst von Hause aus eine Symbolische Form ist, dann gilt das in besonderem Maße für die westliche Kunst der Neuzeit, die sich durch die perspektivische Erfindung von der Kunst anderer Kulturen und auch von ihrer eigenen, mittelalterlichen Vorgeschichte fundamental unterscheidet. Gleichwohl lässt sich der Begriff der Symbolischen Form nicht auf die Perspektive und nicht auf die westliche Kunst beschränken. Auch ist zu fragen, warum Panofsky den Akzent auf den Raum und nicht auf den Blick setzte, von dem schon die frühen Texte zur Perspektive sprechen.

Die Antwort müssen wir bei Cassirer suchen, der jeden Band der «Philosophie der symbolischen Formen» «nach dem Vorbild Kants mit einer Untersuchung von Raum und Zeit» beginnt.⁵ Im dritten Band handelt er vom Raum als einer «Welt der reinen Anschauung».⁶ Damit wird verständlich, warum Panofsky nicht den Blick, sondern den Raum zum Maßstab seiner Untersuchung gemacht hat. Der «systemische Raum», von dem er spricht, trägt einen Gedanken Cassirers weiter, der sich seinerseits auf Ernst Mach beruft und feststellt, dass der «homogene Raum» niemals gegeben ist, sondern immer konstruiert werden muß.⁷ Auch Panofsky räumt ein, dass die «Struktur eines mathematischen Raumes unserer Raumwahrnehmung geradezu entgegengesetzt ist», doch zieht er daraus nicht den naheliegenden Schluss, dass die Perspektive auf eben diese Weise einen Raum konstruiert, aber keiner ist. Ernst Cassirer sah im homogenen Raum allein eine «logische Aufgabe», während bei physiologischen Räumen wie dem Gesichtsraum und dem Tastraum von Homogenität keine Rede sein könne.⁸ In der Tat vernachlässigt die perspektivische Geometrie, wie Panofsky zugeben musste, den Unterschied zwischen dem «Sehbild, an dem unser Bewusstsein mitwirkt», und dem bloßen Netzhautbild.⁹ Doch gerade hier zeigt sich der Unterschied zwischen Symbol und Faktum. Lässt man sich auf diesen Unterschied ein, dann ist die geometrische Perspektive ein Symbol des Blicks statt ein Apparat der Wahrnehmung. Während sich die Natur, mit ihrem unbe-

rechenbaren Fluss der Erscheinungen, in kein logisches Schema zwingen lässt, stellt die Perspektive die Welt so dar, wie sie allein in der Idee sein kann. Sie konstruiert die Welt für einen symbolischen Blick.

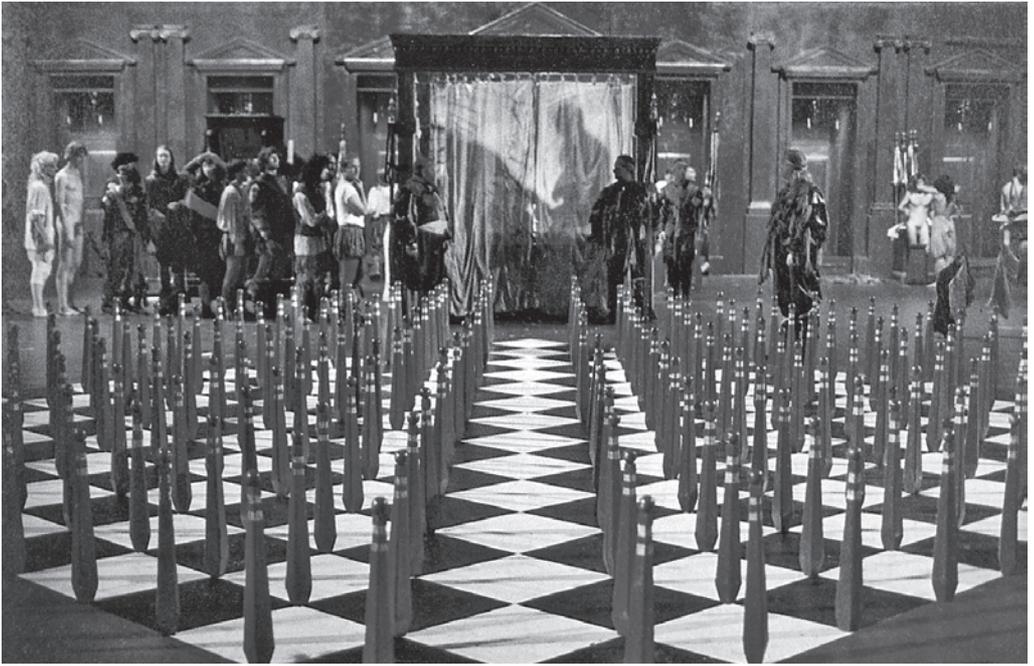
Die Perspektive ist so betrachtet eher eine Erfindung als eine Entdeckung. Panofsky zieht jedoch die Einzigartigkeit und Novität dieser Erfindung in Zweifel, wenn er auch der Antike eine Art von Perspektive zuschreibt und die «Möglichkeit» erwägt, dass die antike Malerei, trotz «einer grundsätzlich abweichenden Raumanschauung», «ein solches Verfahren besessen hat». <sup>10</sup> Aber es konnte in der Antike schon deshalb kein «solches Verfahren» geben, weil sie nicht über das mathematische Wissen verfügte, das die arabische Theorie dem Westen erst vermittelt hat. In der Renaissance stritt man über die Bedeutung von Vitruvs Begriff «Szenographie», in dem man wunschgemäß die eigene Perspektive wiedererkannte (S. 177). Dem Römer ging es jedoch um das Bühnenbild, in dem man Architektur auf gemalten Flächen hervorzubringen konnte, und also um eine Erzeugung von Illusion. Ähnliche Texte aus der Antike handeln von der Täuschung der Sinne, wenn sie beispielsweise von der Verkürzung einer Säulenreihe sprechen, die im Auge gegen alles bessere Wissen geschieht. So beklagt Seneca, dass «nichts unzuverlässiger ist als unser Sehinn». <sup>11</sup> Die pompejanische Wandmalerei bewährte sich als Bühnenmalerei in Privathäusern. Sie war ein Medium der Illusion, aber sie ist kein Beispiel für die Existenz einer genormten Perspektive, zumal ihr Verfahren von einer Generation auf die andere wechselte. Zwar ist auch die Renaissance-Perspektive auf Bühnen eingesetzt worden, doch war ihre mathematische Basis ebenso eine Neuheit wie ihr wissenschaftliches Ziel.

Andererseits sah Panofsky in der Perspektive ein «Stilmoment», das die «einzelnen Kunstepochen» voneinander unterscheidet. Aber dieses Argument nivelliert die kulturelle Signifikanz der Erfindung, von ihrem wissenschaftlichen Hintergrund ganz zu schweigen. <sup>12</sup> Wenn Panofsky davon spricht, dass die Perspektive «den Bildraum nach dem Schema des empirischen Sehraums aufbaut», <sup>13</sup> dann widerspricht er dieser Behauptung an anderer Stelle selbst, indem er einräumt, dass die Analogie mit dem Sehbild in der Perspektive eine «überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit» war. Denn das Sehbild habe «mit dem mechanisch bedingten Netzhautbild, das sich in unserem physischen Auge malt», wenig zu tun. <sup>14</sup> Deshalb erkannte er im Raum eine «autonome Symbolgestalt», die keine empirische Grunderfahrung darstellt. Dabei blieb aber außer Betracht, dass der mathematische Raum, im Unterschied zum euklidischen Raum der Geometrie, erst auf der Schwelle zur Neuzeit von Biagio Pelacani in Parma erfunden wurde (S. 161).

Die Perspektive der Neuzeit war eine Symbolische Form, da sie eine neue Auffassung vom Bild begründete. Gottfried Boehm sah in ihr den Ausdruck einer «kognitiven Revolution». Indem sie dem Betrachter vor dem Bild einen privilegierten Standort einräumte, stattete sie ihn mit einem solchen auch in der Welt aus.<sup>15</sup> So wurde die Perspektive der Ausdruck für ein anthropozentrisches Denken, das sich vom theozentrischen Weltbild des Mittelalters befreite. Die Renaissance setzte das menschliche Subjekt, das sie als Individuum feierte, gleich in doppelter Weise ins Bild. Sie tat es zum einen durch sein Porträt und zum anderen durch seinen Blick, der sich im Bild wiederfand. Porträt und perspektivisches Bild sind zwar unabhängig voneinander, aber gleichzeitig erfunden worden. Beide verleihen dem Menschen im Bild eine symbolische Präsenz, denn er erscheint im Porträt mit seinem Gesicht und im perspektivischen Bild mit seinem Blick auf die Welt. Perspektive und Porträtkunst sind beide eine Symbolische Form.

*Probleme mit der Perspektive.* Es hat sich eingebürgert, bei der Kunst des Mittelalters oder bei der ostkirchlichen Kunst von einer anderen Art von Perspektive zu sprechen. Doch geht man in die eigene Falle, wenn man ungewollt die Perspektive zum alleinigen Maßstab wählt, mit dem man auch Gegenbeispiele benennt. So ist das «Fehlen» der Perspektive ein fraglicher Begriff, als müsste man begründen, warum es vor der Renaissance und außerhalb des Westens «keine Perspektive» gab. Ähnliches gilt für Begriffe wie «Anti-Perspektive» oder «umgekehrte Perspektive». Der deutsche Kunsthistoriker Oskar Wulf charakterisierte durch sie das Mittelalter, so wie, ihm folgend, der russische Philosoph Pavel Florenskij sie zur Kennzeichnung der Ikonenmalerei verwendete. Wie lässt sich aber etwas «umkehren», was noch gar nicht erfunden ist? Die sogenannte «Bedeutungsperspektive» steht ebenfalls für ein fragwürdiges Argument, es sei denn, dass man den Begriff der Perspektive bloß als Metapher verwendet. «Perspektive» ist jedoch kein Begriff, den man nach Belieben dehnen oder umkehren kann. Außerdem ist es viel natürlicher, Bilder nach der internen Bedeutung ihrer verschiedenen Elemente zu organisieren, als sie von einem externen Betrachter abhängig zu machen. Man muss sich also von der Norm der Perspektive freimachen und damit aufhören, alles andere als Abweichung zu bezeichnen. In der arabischen Kultur lassen sich Symbolische Formen finden, die schon deswegen gänzlich anderer Art sind als die Perspektive, weil es sich nicht um Bilder im westlichen Sinne handelt. Das wird an Beispielen wie den *Muqarnas* und der *Maschrabijya* deutlich werden (S. 222 und 272 ff.).

Der *Perspektivismus* der Moderne, der mit dem Namen Nietzsches verbunden



ist, entstand als philosophische Kritik am Alleinvertretungsrecht der in einem übertragenen Sinne verstandenen Perspektive. Der perspektivische Standort wird hier metaphorisch als Standort einer gültigen Weltansicht, eines «richtigen» Verständnisses der Welt aufgefasst – und gerade deshalb kritisiert. Die Kritik besagt, dass es keinen solchen Standort geben könne, sondern nur beliebig viele Positionen, die sich alle voneinander unterscheiden und sich gegenseitig relativieren. Bereits Blaise Pascal hat, wie es in einem der Mottos dieses Buches zum Ausdruck kommt (S. 7), sein Bedauern darüber ausgedrückt, dass sich ein perspektivischer Standort nicht auf Wahrheit und Moral übertragen lässt. Gerade weil er im Barock von dem Gaukelspiel einer perspektivischen Scheinwelt, vor allem der Anamorphose, umgeben war, suchte er in der Wahrheit nach einem festen Gesichtspunkt. Das hat sich geändert bei Nietzsche, der jeden Standort für willkürlich hielt.<sup>16</sup> Es gab für ihn keine «Ecke», von der aus man die Welt in der richtigen Perspektive sehen konnte (S. 7). Und Nietzsche stand mit seiner «Opposition gegen den Monoperspektivismus» nicht allein.<sup>17</sup>

Die moderne Kunst fand zu sich selbst erst im Widerspruch gegen den per-

*Abb. 1:*  
Peter Greenaway,  
«The Baby of  
Macon», 1993,  
Einstellung 39

spektivischen Konsum der Alltagskultur und warf die Perspektive wie ein überflüssiges Gepäck ab, das den «Fortschritt» behinderte. Fritz Novotny sah in Cézannes Kampf gegen eine Perspektive, welche die Malerei zu lange in Fesseln gelegt hatte, die Geburt der Moderne.<sup>18</sup> Werner Hofmann verstand die Mehransichtigkeit moderner Kunst, mit ihrer Affinität zum vor-perspektivischen Mittelalter, als Befreiung von veralteten Sehzwängen.<sup>19</sup> In seinem groß angelegten Entwurf einer Revision des Themas erscheint die Perspektive als ein langes Intermezzo zwischen der Kunst des Mittelalters und der modernen Kunst. In der Tat revoltierten moderne Künstler zu der gleichen Zeit, als die Naturwissenschaftler das physikalische Weltbild umstürzten, gegen den perspektivischen Realismus. Ebenfalls im frühen 20. Jahrhundert verrät die Tendenz des sogenannten «Primitivismus», die als Hinwendung zur «primitiven» Kunst der Naturvölker oft den Kubismus vorbereitete, beim jungen Picasso und seinen Malerkollegen die Sehnsucht, von der akademischen Konvention der Perspektive freizukommen, die man als Klischee eines banalen Realismus verabscheute. Paradoxerweise hatte man in anderen Teilen der Welt damals gerade diesen Realismus stolz als Errungenschaft der Moderne eingeführt (S. 57).

In seiner Kritik an André Malraux, die sich gegen dessen Konzept einer universalen Kunst richtete,<sup>20</sup> rief der Philosoph Maurice Merleau-Ponty die Tatsache in Erinnerung, dass sich die Perspektive in kulturelle Schranken eingeschlossen hat und deswegen nicht universal sein kann.<sup>21</sup> «Malraux spricht manchmal so, als hätten sich die *Gegebenheiten der Sinne* niemals verändert und als hätte sich die klassische Perspektive automatisch aufgedrängt. Sie ist jedoch vom Menschen erfunden, um die wahrgenommene Welt vor sich zu projizieren». Indem sie auf die freie Wahrnehmung verzichtete, band sie sich an einen einzigen Standort und an ein «unbewegliches Auge. Sie ist die Erfindung einer beherrschten Welt, die man nur in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzen kann». Die Perspektive ist nicht universal, sondern an eine bestimmte Kultur gebunden.

In der Gegenwart kommt es zu einem freien Spiel mit perspektivischen Klischees, die sich offen als Fiktion gebärden. Dafür ist der Filmemacher Peter Greenaway, der einmal als Maler begann, ein naheliegendes Beispiel. In seinen Filmen führt er ein «perspektivisches Theater» auf, das auf halluzinatorisch entrückten Bühnen die Perspektive als freies Spielmaterial verwendet, wie er es in der Kunst des Barock kennen gelernt hat. Sie ist Trick, Illusion und zugleich «Pathosformel» im Warburgschen Sinne. Das gilt insbesondere für den Film «Prospero's Books» von 1991, in dem Greenaway die Insel der Phantasie

mit einer enzyklopädisch verschlüsselten Scheinwelt, ganz im Sinne von Shakespeares «The Tempest», durch Pseudo-Perspektiven vor unseren Augen hervorzaubert.<sup>22</sup> In dem Film «The Baby of Mâcon» setzt er 1993 das Spiel fort, etwa indem er in der Einstellung 39, die in dem Raum einer Wache spielt, eine perspektivische Szenographie mit einem Schachbrett-Fliesenboden und 208 großen Kegeln entwirft, die auf den Inhalt der Handlung bezogen ist und das Gefängnis des Schicksals darstellt (Abb. 1).<sup>23</sup> Der Witz besteht darin, dass jeder Kegel ein phallisches Symbol ist und sich auf die gewaltsame Bettszene hinter dem Vorhang bezieht. Die Pointe verstärkt sich, wenn man in Gedanken jeden Kegel mit einem Auge besetzt und dann beliebig viele Freier, als Aspiranten auf den gewünschten Blickpunkt, erhält.

In den Massenmedien erweisen sich perspektivische Klischees als ein langlebiges Rezept, um Illusionen wie dokumentarische Wahrheiten aussehen zu lassen. Die Bildpraxis verharrt schon deswegen in den Bahnen der perspektivischen Gewohnheit, weil diese inzwischen als westlicher Exportartikel globalisiert worden ist. Bildmedien wie das Fernsehen bedienen den Illusionsbedarf eines globalen Publikums, das seine Lehrzeit absolviert hat, mit einer Anpassung der Technik an alte Bildkonventionen des Westens. «Die Bildröhre hat das Konzept der Zentralperspektive verinnerlicht, indem sie den Fluchtpunkt als Bildgenerator im Kathodenstrahl materialisiert.» Und dies, obwohl das Bild gänzlich anders entsteht, nämlich «in den Raum hinein gejagt wird, von Katalysatoren gefangen und in einer Rastermaske kurz gebremst. Und so ist die Röhre auch der neue Ort für eine veränderte Perspektive, nach dem Konzept der Fluchtlinien eines der Fluchtfolgen. Jetzt fällt der Blick auf die künstliche Horizontschar einer Monitorwand.»<sup>24</sup>

*Die Sehpypamide und das Rezept der Perspektive.* Es ist an dieser Stelle unumgänglich, in einer kleinen Skizze dasjenige in Erinnerung zu rufen, was als Methode

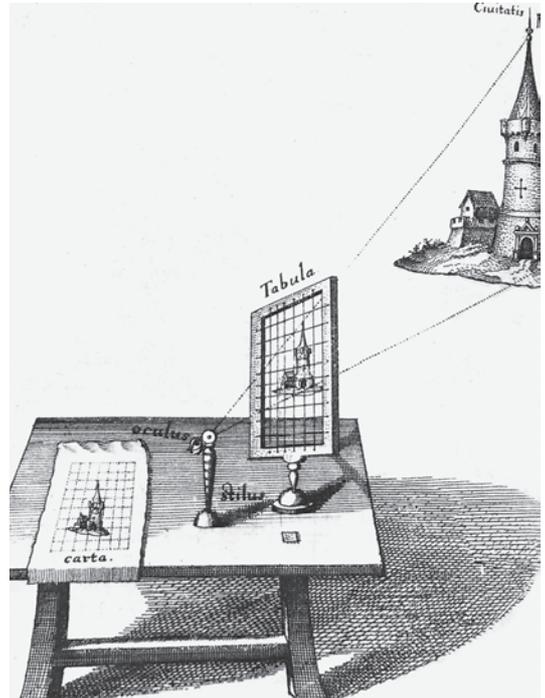


Abb. 2: Robert Fludd, «Utriusque cosmi historia» (Bd. 2, 1618, S. 293): *Perspektive als System, mit Blatt, Stift, Auge, Bildschirm und Motiv*

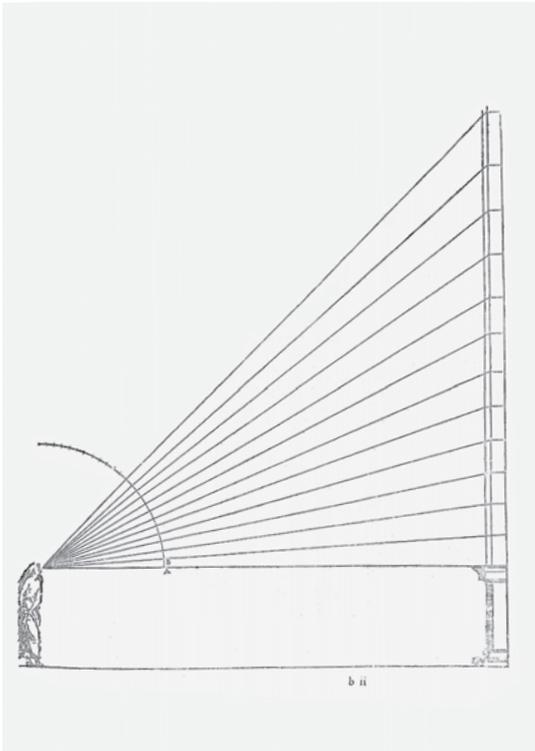
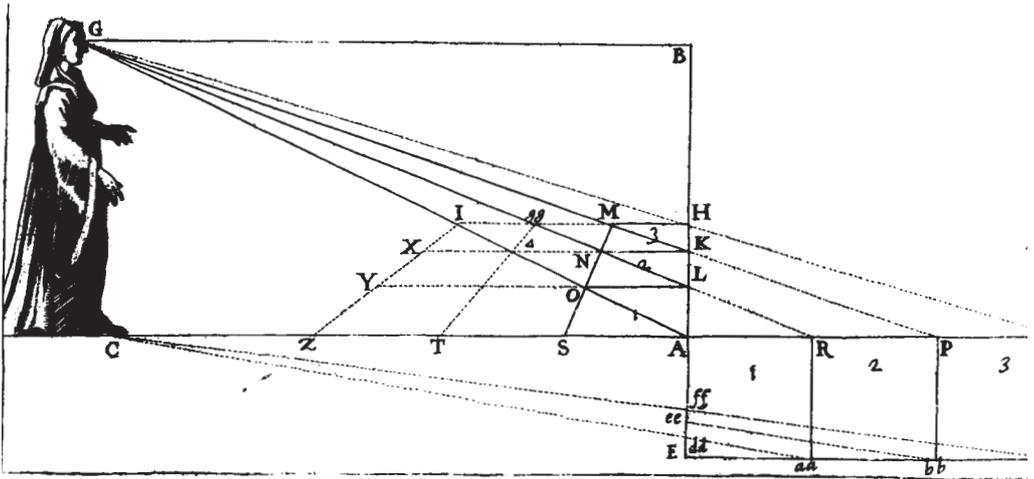


Abb. 3: Sebastiano Serlio, *Architekturtraktat*, Bd. I und II (Paris 1545), 10r: Illustration der Perspektive

stäblich Quadrat für Quadrat umsetzt. So entsteht ein Bild auf dem Zeichenblatt (*carta*), das auf dem Tisch liegt.<sup>26</sup> Das Schema reduziert die Übertragung zwischen Auge, Hand und Bild auf einen bloßen Mechanismus.

Dahinter steht die Vorstellung vom Bild als einem Schnitt durch die Sehpyramide. Dabei bilden die Sehstrahlen die «Sehpyramide», deren Spitze im Auge liegt, während der hypothetische «Schnitt» an jeder beliebigen Stelle der Sehpyramide möglich ist. Die Perspektive lässt sich als eine Methode beschreiben, um Blickräume zu «bauen». Sie lag oft in der Hand von Architekten, die den Aufriss eines Gebäudes auf einen «Gesichtspunkt» ausrichteten. Sebastiano Serlio (1475–1554) setzt in seinem berühmten Architekturwerk das Prinzip der Perspektive kurzerhand mit der «Szenographie» des Römers Vitruv gleich (S. 177).<sup>27</sup> Im zugehörigen Holzschnitt (Abb. 3) misst das Auge mit dem Fächer der Sehstrahlen zwölf Maßeinheiten auf einem Architekturelement aus.<sup>28</sup> Hier agiert nicht das anatomische Auge, sondern der sogenannte «Gesichtspunkt»,

der Perspektive gelten kann. Der Leser, der damit bereits vertraut ist, mag denn auch diesen Pflichtkurs gleich überspringen. Das Fenster war eine naheliegende Metapher, um das Prinzip der Perspektive zu beschreiben.<sup>25</sup> Ein verglastes Fenster ist sowohl Fläche (Glas) als auch Öffnung der Wand in einen Raum hinein, ebenso wie das neue Gemälde der Renaissance eine Fläche war, auf die man einen imaginären Raum projizierte, als könnte es ein Faksimile unseres Sehbilds geben. Der Engländer Robert Fludd, der kein Künstler war, gab in seiner Enzyklopädie von 1618 das Prinzip der Perspektive grotesk vereinfacht für ein allgemeines Publikum wieder. Ein gerasterter Bildschirm (*tabulā*) bildet eine Stadtansicht ab, deren Entfernung vom Auge (*oculus*) eines Zeichners gemessen ist (Abb. 2). Am Auge ist wie an einem Halter der Zeichenstift (*stilus*) befestigt, der das Sehbild maß-



weil Serlio einen festen Messpunkt brauchte, um in der Welt Distanzen auszumessen. Dieser Punkt wird vom Zeichner als geometrischer Punkt aufgefasst, der nicht im, sondern vor dem Körper liegt. Er markiert den Kontroll-Blick, den Serlio vom Auge unterscheidet. «Die Distanz muss immer *in Höhe unseres Auges* gemessen werden», also nicht im Auge selbst. «Was immer sich von unserem Blick (*veduta*) entfernt, verkleinert sich in dem Maße, wie der Luftraum unsere Sicht schwächt». Die Spaltung von Auge und Blick war notwendig, insofern die Perspektive ein geometrisches Darstellungsmodell ist, das mathematisch funktioniert und nicht physiologisch.

[...]

Abb. 4: Jacopo Barozzi da Vignola, «Le due regole della prospettiva pratica» (1583): Illustration der ersten Regel

---

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)