

**Architekturen des Sehens.**  
**Bauten in Bildern des Quattrocento**  
Johannes Grave

**eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**Architekturen des Sehens.  
Bauten in Bildern des Quattrocento**  
Johannes Grave

Schutzumschlag: Unbekannter Maler, Idealstadt, um 1470/90 (?), Öl und Tempera auf Pappelholz, 131 × 233 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch).

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds und des Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel.

Lektorat: Andrea Haase Brauchli

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5800-1

# Inhalt

## 9 Einleitung

### Erster Teil: Problemexposition

- 17 I **Drei Schlüsselmomente im Verhältnis von Architektur und Bild. Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Nicolaus Cusanus**
- 19 1 Die Lösung der *imago* von der *pictura*:  
Brunelleschis Perspektivtafeln
- 35 2 Das perspektivische Bild als »aperta fenestra«:  
Leon Battista Albertis *De pictura*
- 44 3 Die »Mauer des Paradieses« und der Raum vor dem Bild:  
Nicolaus Cusanus' *De visione Dei*
- 57 4 Drei Szenarien zum Verhältnis von Bild und Architektur
- 61 II **Methodische Erwägungen**
- 61 1 Ertrag und Grenzen entwicklungsgeschichtlicher  
Untersuchungen
- 66 2 Zur Rezeptionsästhetik und Zeitlichkeit  
der Bildwahrnehmung

### Zweiter Teil: Bildinterne Ambiguitäten

- 79 III **Perspektive und Transzendenz. Masaccios Trinitätsfresko und ein *desco da parto***
- 79 1 Das bewegte Bild

- 84 2 Masaccios Trinitätsfresko: Vergegenwärtigung des Numinosen  
oder Gefahr der Profanierung?
- 87 3 Perspektive und Transzendenzverweis?
- 91 4 Eine Inkunabel der Perspektive wird fragwürdig
- 93 5 Grenzen der perspektivischen Transparenz
- 96 6 Zeitlichkeit und triadische Struktur des Sehens
- 101 **IV Allegorisierung durch Ikonisierung? Architekturen bei  
Jacopo Bellini**
- 101 1 Architekturallégorie unter den Bedingungen  
der Linearperspektive
- 104 2 Die Geißelsäule und die Ordnung der perspektivischen  
Architekturdarstellung
- 118 3 Allegorie und *historia*
- 123 **V Venezianische Antworten auf den Vergleich von Bild  
und Fenster. Giovanni Bellini, Giovanni Battista Cima da  
Conegliano, Bartolomeo Montagna**
- 125 1 Giovanni Bellini: Die *mise en abyme* des Vergleichs von  
Bild und Fenster
- 136 2 Cima da Conegliano: »Selig, die nicht sehen  
und doch glauben!«
- 140 3 Bartolomeo Montagna: Berührung ohne Körperkontakt
- 143 4 Erscheinung im Entzug

### **Dritter Teil: Interferenzen von Bild und Rahmen**

- 149 **VI Voraussetzungen und Grenzen der perspektivischen Raum-  
erschließung. Domenico Veneziano und Piero della Francesca**
- 151 1 Raumerschließungen und Raumschlüsse bei  
Domenico Veneziano
- 154 2 Vom Sehen zur Einsicht
- 160 3 Ambiguitäten bei Piero della Francesca
- 166 4 Reflexionen der perspektivischen Raumerschließung
- 169 **VII Gerahmte Perspektive. Die Berliner Idealstadt-Ansicht**
- 172 1 Der Rahmen gerät aus dem Blick:  
Kontextualisierungsversuche der Forschung
- 178 2 Römische *renovatio*, urbinatische Idealstadt oder  
vitruvianisches Theater: Deutungsversuche der Forschung
- 181 3 Eine andere Perspektive
- 184 4 Gerahmte Perspektive
- 193 **VIII Fingerzeig auf die ästhetische Grenze. Ferrareser Architekturen**
- 193 1 Der Sonderfall Ferrara
- 197 2 Cosmè Tura: »Pulsa, intus eris.«
- 212 3 Francesco del Cossa: Im Bild oder auf dem Rahmen?

## **Vierter Teil: Interferenzen zwischen Bildraum und Realraum**

- 217 **IX Aporien der Vergegenwärtigung. Florentiner Refektorien**
- 219 1 Zwischen Ornament und Architektur: Kippeffekte bei Taddeo Gaddi
- 225 2 Aporien des Raumes bei Domenico Ghirlandaio
- 233 **X Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik**
- 233 1 Die Architekturdarstellung und die Architektur der Darstellung
- 240 2 Differenzierungen oder Transgressionen?
- 243 3 Zur parergonalen Logik des architektonischen Rahmens
- 245 4 Das christliche Bild
- 253 **XI Spielerischer Illusionsbruch. Ein Seitenblick auf Andrea Mantegnas *Camera picta***
- 263 **Schluss: Die Zeitlichkeit der Betrachtung und die ›Macht‹ des Bildes**
- 263 1 Architekturdarstellung, Wahrnehmungsprozess und bildliche Wirkmacht
- 269 2 Perspektiven der Rezeptionsästhetik

## **Anhänge**

- 276 **Endnoten**
- 341 **Quellen**
- 344 **Wissenschaftliche Literatur**
- 376 **Bildnachweis**
- 378 **Farbabbildungen**
- 392 **Register**
- 397 **Dank**





# Einleitung

In der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts scheinen sich Neuerungen in Malerei und Architektur auf bemerkenswerte Weise wechselseitig zu stützen. Noch bevor sich die Renaissance-Architektur auf breiter Linie in der Baupraxis durchsetzt, dient ihre bildliche Darstellung der Entwicklung und Verbreitung der neuen ›klassischen‹ Baukunst.<sup>1</sup> Zugleich aber befördert der Rückgriff auf die regelhafte architektonische Formsprache der Antike auch die Etablierung der Linearperspektive in der Malerei. Denn am Beispiel klar gegliederter Bauten kann die perspektivische Darstellung in besonders eindrücklicher Weise ihre Leistungsfähigkeit und Wirkmächtigkeit unter Beweis stellen. Ohne rationale architektonische Strukturen ist die überzeugende Erschließung von Bildräumen im Quattrocento kaum denkbar. An der Renaissance-Architektur findet die Renaissance-Perspektive daher ihren kongenialen Gegenstand.

Dass Architektur und Malerei in der Frührenaissance eine besonders enge Verbindung eingegangen sind, zeigt sich exemplarisch in Leon Battista Albertis Schrift *De pictura* (1435/36). Auffällig häufig spricht Alberti in seinem Malertraktat von Architektur – sei es, dass er über ganz praktische Darstellungsprobleme handelt oder eine architektonische Metapher verwendet, um Grundbestimmungen des Bildes zu veranschaulichen. So dient ihm der eher beiläufige, später berühmt gewordene Vergleich von Bild und Fenster dazu, die Bedeutung der ersten Tat des Malers, der Begrenzung des Bildgevierts, zu beschreiben.<sup>2</sup> Und zur Erläuterung der perspektivischen Konstruktion des Bildraumes rekurriert Alberti ganz unvermeidlich auf einen regelmäßig strukturierten Fußboden (*pavimentum*).<sup>3</sup> Erweist sich an diesen Stellen, in welchem hohen Maße schon die ersten Arbeitsschritte des Malers ein

gleichsam durch die Architektur bereitetes Terrain voraussetzen, so scheint sich das Verhältnis von Malerei und Baukunst in anderen Passagen des Traktats umzukehren. Keinesfalls ist es durchweg die Architektur, der die Rolle zukommt, der Schwesterkunst die Grundlagen zu bieten. Vielmehr gilt dem Humanisten die Malerei, aufgrund des ihr eigenen Vermögens zur Invention neuer Formen, »als Lehrerin aller übrigen Künste«, die Baukunst eingeschlossen: »Der Architekt z. B. hat, wenn ich mich nicht irre, Gesimse, Kapitelle, Basen, Säulen, Giebel und den übrigen derartigen Gebäudeschmuck insgesamt beim Maler – und nur bei ihm – abgeschaut.«<sup>4</sup> Diese besondere Stellung attestiert Alberti der Malerei nicht allein in *De pictura*. Noch in den zehn Büchern *De re aedificatoria* (um 1452) gilt ihm die Malerei als unverzichtbar für die Baukunst; der Architekt werde »der Malerei [...] ebensowenig entbehren können, als der Dichter der Stimme und der Silben«.<sup>5</sup>

Das Verhältnis zwischen Malerei und Architektur erscheint im Lichte dieser wenigen Zitate nicht nur als außerordentlich eng, sondern zeichnet sich auch durch eine komplexe wechselseitige Verschränkung und Abhängigkeit aus. Was sich in Albertis Traktaten andeutet, lässt sich auch in der italienischen Malerei des Quattrocento beobachten: Architektonische Formen und Strukturen sind konstitutiv für eine neue Darstellungsform, die sich insbesondere im Zuge der Etablierung der Linearperspektive ausbildet und einen entscheidenden Beitrag zur Renaissance-Malerei leistet. Zugleich aber wirkt die Darstellung von Architektur auf deren Verständnis zurück. Malerei und Zeichenkunst bedienen sich nicht allein architektonischer Formen, sondern transformieren die Baukunst. Diese Veränderungen im Verständnis der Architektur äußern sich freilich nicht ausschließlich in ausgeführten Bauten oder Bauprojekten, wie Albertis Bemerkung zunächst suggeriert. Mindestens ebenso wichtig sind die Transformationen, die sich nur im Medium des Bildes manifestieren, wenn z. B. die Malerei der Architektur Möglichkeiten entlockt, die in der Baukunst selbst nie realisiert werden könnten. Denn durch Ambivalenzen, gezielte Regelverstöße, Brüche mit der architektonischen ›Logik‹ sowie durch Interferenzen zwischen der dargestellten Architektur und dem realen baulichen Kontext entfaltet die Architekturdarstellung im Quattrocento ein Eigenleben, das überkommene Auffassungen von Architektur und Malerei gleichermaßen herausfordert. Mutet die Darstellung von Architektur in der Frührenaissance zunächst wie eine zweifelsfreie, sichere Grundlage an, um weite Bildräume für Figuren und Erzählungen zu erobern, so kann sie sich bei näherem Hinsehen überraschend als ein verstörender Faktor erweisen.

In den eingangs zitierten Bemerkungen Albertis, die mit guten Gründen nichts von diesem irritierenden Potenzial der Architekturdarstellung spüren lassen, deuten sich implizit die Gründe für den besonderen Status der Architektur an: Im Zuge der Durchsetzung der Linearperspektive beschränkte sich die Bedeutung der Architektur nicht mehr nur darauf, Teil des im Bild Dargestellten zu sein, vielmehr prägte sie zugleich maßgeblich die Form der Darstellung. Indem die Architektur – sei es als ›Fenster‹, sei es als ›Paviment‹ der Perspektivkonstruktion – von den ersten Linienzügen des Malers an für dessen Arbeit höchst relevant war, konnte sie nicht mehr bloß als

ein Bildmotiv unter vielen gelten. Am Einsatz der Architektur entschied sich nicht nur, *was* sich im Bild zeigte, sondern auch, *wie* es zur Darstellung kam.

Die folgenden Fallstudien zu Architekturen in Bildern des Quattrocento knüpfen an diese Ausgangsüberlegung an. Das Interesse gilt dabei nicht einer Motivgeschichte, die sich allein auf die Architektur als Teil des im jeweiligen Bild Dargestellten zu konzentrieren hätte, oder dem Anteil der Bilder an der Architekturgeschichte, mithin ihrem Einfluss auf die Architekturtheorie und -praxis des 15. Jahrhunderts. Vielmehr soll gefragt werden, welches Verständnis des Bildes, welche Auffassung von seinen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen, sich in der jeweiligen Darstellung von Architektur artikuliert. Wenn in der Malerei des Quattrocento jede Wiedergabe von Architektur nicht allein das Register des Dargestellten, sondern auch die bildliche Darstellungsform als solche betrifft, dann implizieren Architekturen im Bild immer auch ein bestimmtes Vorverständnis des Bildes. Mit der hier zunächst nur postulierten Sonderstellung des Bildmotivs Architektur, die es im Folgenden ausführlich zu begründen gilt, verbindet sich zugleich der heuristische Wert der Architekturdarstellung für Forschungen zur Bildgeschichte.

Ziel der neun Fallstudien, die im Zentrum der Untersuchung stehen, ist es aber nicht allein, das Vorverständnis des Bildes freizulegen, das dem jeweiligen Werk zugrunde liegt. Die dargestellte Architektur fungiert nicht als Gradmesser, an dem sich verschiedene Auffassungen vom Bild differenzieren ließen. In präzisen Detailanalysen soll indes herausgearbeitet werden, welcher entscheidender Anteil der Architekturdarstellung dabei zukommt, den Betrachter zu einer Reflexion anzuregen, die über das bildlich Dargestellte hinaus auch dem Bild als solchem gilt. Die Frage, wie der Betrachter zu verstehen und zu werten hat, was ihm anschaulich vor Augen steht, entzündet sich zumeist eher an der im Bild dargestellten Architektur, als dass sie sich mit deren Hilfe beantworten ließe. Wie in exemplarischen Bildanalysen anschaulich werden soll, dient die Architekturdarstellung nicht vorrangig der Klärung als vielmehr der Entfaltung der Frage nach dem Realitätscharakter des im Bild Gezeigten. In vielen Werken des Quattrocento lädt die Darstellung von Architektur zu einem Nachdenken über das Bild ein, anstatt ein bestimmtes Bildkonzept fest zu implementieren. Als eine Anregung zur Reflexion kann sie vor allem dort fungieren, wo sie dem Betrachter durch ihre Ambiguitäten und durch komplexe Interferenzen mit anderen Bildteilen, dem Rahmen oder der realen Architektur längere Wahrnehmungsprozesse abverlangt. Neben dem Umstand, dass die Architektur im Kontext der Linearperspektive für die Grundlagen der bildlichen Darstellung von großer Bedeutung ist, interessiert daher im Folgenden ihr rezeptionsästhetisches Potenzial, d. h. ihr Vermögen, den Prozess der Bildbetrachtung entscheidend zu beeinflussen. Die im Bild gezeigte Architektur kann dem Betrachter einen Standort zuweisen und seinen Blick lenken; durch unlösbare Aporien und Ambivalenzen vermag sie aber auch eine offene, lang anhaltende Betrachtung zu erzwingen, die ihr Ziel nicht mehr in einer Dechiffrierung des Dargestellten findet, sondern genuine Qualitäten des Bildes zur Geltung bringt.

Das hier skizzierte Erkenntnisinteresse ruht jedoch auf Voraussetzungen, die es zunächst zu klären und abzusichern gilt. Bevor in den Fallstudien

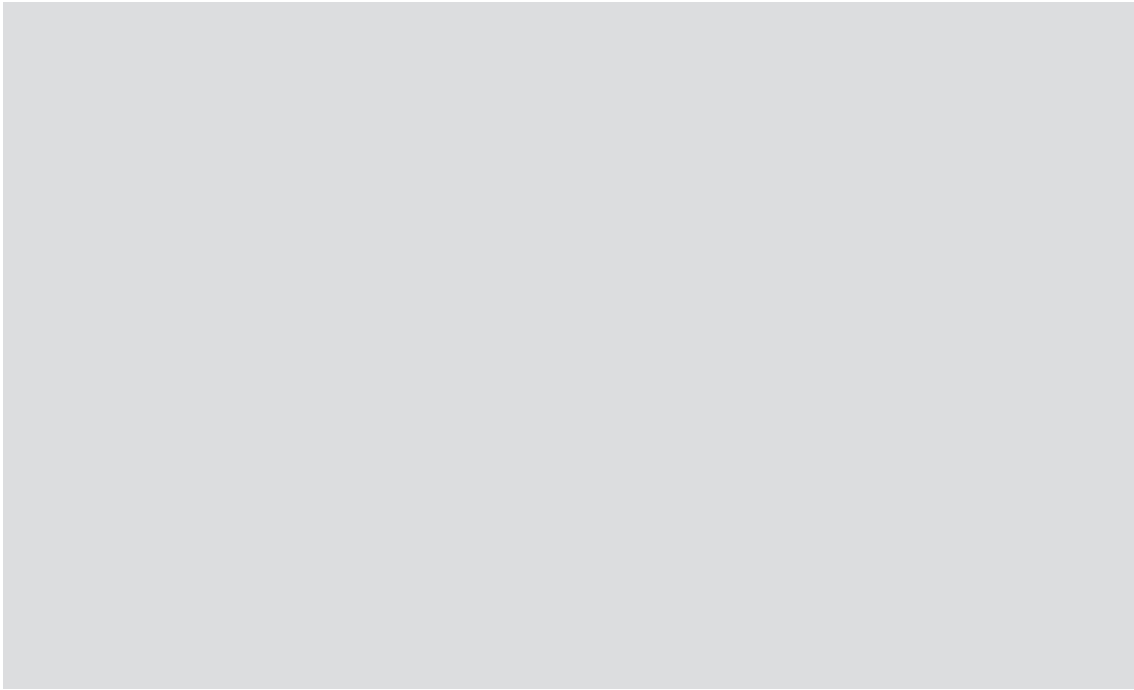
vielfältige Einsätze der Architekturdarstellung zur Geltung gebracht werden können, ist in einem ersten Schritt die Sonderstellung der Architektur in Bildern des Quattrocento präziser zu charakterisieren und zu begründen. Zu diesem Zweck sind detaillierte Lektüren dreier zentraler Texte an den Anfang der Untersuchung gestellt. In der Auseinandersetzung mit dem Bericht, den Antonio di Tuccio Manetti von Filippo Brunelleschis ersten Perspektivdemonstrationen gegeben hat, in der Diskussion von Albertis Vergleich zwischen Bild und Fenster sowie in der Beschäftigung mit jener Bildbetrachtung, die Nicolaus Cusanus zu Beginn seiner Schrift *De visione Dei* schildert, sollen wesentliche Potenziale, aber auch Probleme der Darstellung von Architektur erschlossen werden (Kap. I). Auf der Basis dieser Klärungen wird es – nach kurzen methodischen Überlegungen zum weiteren Vorgehen (Kap. II) – möglich sein, in exemplarischen Bildanalysen neue, bisher weitgehend verkannte Aspekte der Architekturdarstellung aufzudecken (Kap. III–XI).

Wenn die besondere Produktivität der Architekturdarstellung dabei nur in ausgesuchten Fallstudien entfaltet werden kann, so sind Fehlstellen in der Auswahl der Beispiele unvermeidlich. Mit der Konzentration auf exemplarische Analysen wird nicht angestrebt, möglichst alle Gemälde, die der Darstellung von Architektur ein hohes Maß an Bedeutung beimessen, in eine umfassende Entwicklungsgeschichte zu integrieren. Maßgeblich für die Wahl der Beispiele ist neben ihrer Relevanz für das leitende Erkenntnisinteresse vielmehr die Frage, ob sich ausgehend von einer detaillierten Analyse der im Bild gezeigten Architektur zugleich auch ein signifikanter innovativer Beitrag zum Verständnis des jeweiligen Werks erbringen lässt. Jede der neun Fallstudien sollte im Idealfall als eigenständiger Forschungsbeitrag gelesen werden können und auch jenseits ihrer Bedeutung für das übergreifende Argument neue Einsichten eröffnen. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Auswahl exemplarischer Bildanalysen nicht die Basis für eine strenge Stilgeschichte der Architekturdarstellung bieten kann. Die knappen methodischen Überlegungen, die den Fallstudien vorangestellt werden, mögen andeuten, dass diese Entscheidung bewusst getroffen wurde.

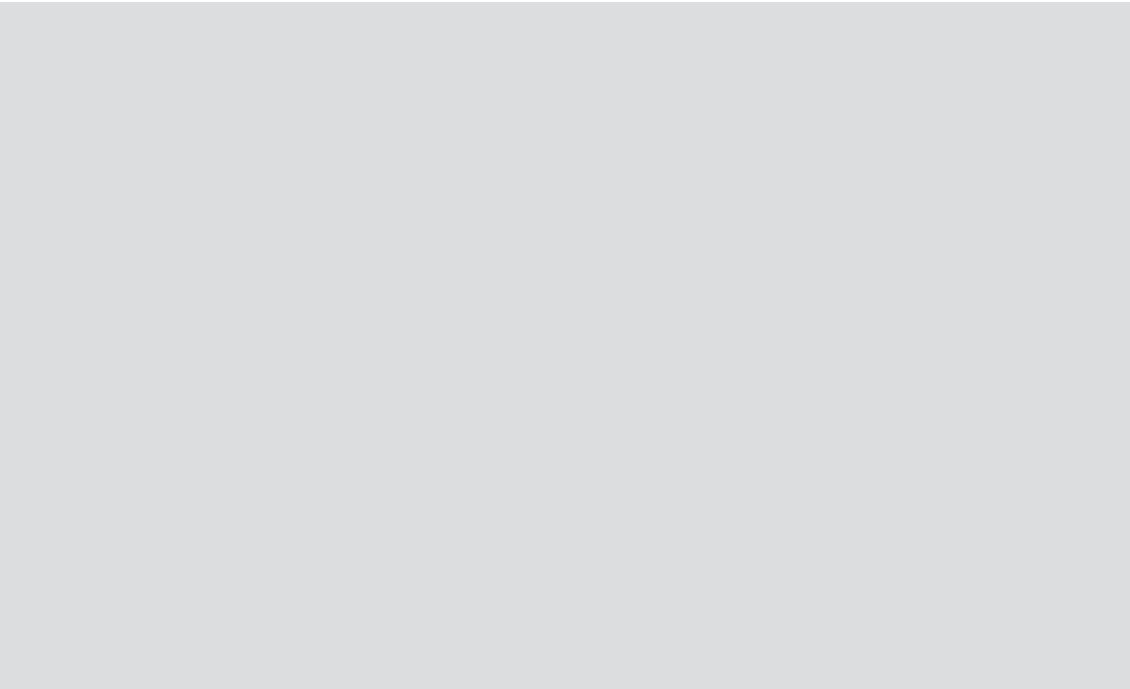
Dennoch ist auf Grenzen unserer Untersuchung hinzuweisen: In den Kapiteln zu den Fallbeispielen wird man nicht nur viele mehr oder weniger bekannte Gemälde des Quattrocento vergeblich suchen, sondern auch Beispiele aus der Reliefkunst oder Skulptur vermissen, die – wie ein Blick auf Reliefs von Donatello und Lorenzo Ghiberti unabweisbar vor Augen führen kann – einen erheblichen Anteil an der Etablierung perspektivischer Darstellungsformen hatten.<sup>6</sup> Der Architekturdarstellung in Relief und Skulptur mit ihren jeweils spezifischen Bedingungen angemessen Rechnung zu tragen,<sup>7</sup> hätte jedoch den Rahmen der vorliegenden Studie gesprengt, so dass vorläufig offenbleiben muss, ob sich die am Beispiel von Gemälden und Fresken erläuterten rezeptionsästhetischen Potenziale auch an Reliefs oder Skulpturen beobachten lassen. Auch wird im Folgenden – oftmals aufgrund lückenhafter Überlieferungssituationen – nur in Einzelfällen das konkrete Zusammenspiel zwischen der Architekturdarstellung im Bild und dem ursprünglichen realen baulichen Umfeld näher betrachtet werden können. Und noch auf zwei weitere blinde Flecke muss aufmerksam gemacht werden: Zum einen können – nachdem zu Beginn dieser

Arbeit Filippo Brunelleschi und Alberti ausführlicher behandelt werden – die Weiterentwicklungen, die der Diskurs und die Praxis der Linearperspektive im Laufe des Quattrocento erfahren haben, nicht eigens verfolgt werden. Zum anderen unterschätzt die Studie mit ihrer Beschränkung auf das 15. Jahrhundert beinahe zwangsläufig, in welchem hohem Maße sich viele der hier behandelten Fragen bereits im Trecento gestellt haben.<sup>8</sup> Der Seitenblick auf ein Fresko Taddeo Gaddis mag immerhin andeuten, dass im Verhältnis zwischen Tre- und Quattrocento eher die Kontinuitäten zu betonen wären als ein vermeintlich einschneidender Bruch, der oftmals als Folge der ›Erfindung‹ oder ›Entdeckung‹ der Linearperspektive gilt.

Die hier zusammengetragenen Beobachtungen und Überlegungen zu ausgesuchten Darstellungen von Architektur bleiben unvermeidlich lückenhaft, damit aber auch offen für Ergänzungen, Modifikationen und Korrekturen. Ziel der Fallstudien ist es nicht, ein Gesamtbild der Architekturdarstellung in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu skizzieren; vielmehr sollen deren besondere Potenziale hervortreten. Nicht zuletzt soll die Untersuchung auf der Grundlage vergleichsweise klassischer kunsthistorischer Bildanalysen die Sensibilität für rezeptionsästhetische Qualitäten erhöhen und vor Augen führen, wie Bilder des Quattrocento zu einer heutigen Reflexion über Grundfragen des Bildes anregen und beitragen können.



# **Erster Teil: Problemexposition**







# I Drei Schlüsselmomente im Verhältnis von Architektur und Bild. Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti und Nicolaus Cusanus

Dass die Architektur in Bildern des Quattrocento kein Gegenstand wie jeder andere ist, erklärt sich maßgeblich aus ihrer Bedeutung für die Etablierung der Linearperspektive.<sup>9</sup> Ohne Architektur, so wird bei der Lektüre von frühen Schriften zur Perspektive und beim Blick auf die ersten Beispiele ihrer Anwendung rasch deutlich, ließen sich perspektivische Darstellungsformen im 15. Jahrhundert kaum denken. In ihrer Regelmäßigkeit, Messbarkeit und Proportionalität boten die linearen Grundformen der Architektur hervorragende Voraussetzungen, um die Regeln der Linearperspektive anzuwenden und systematisch im Bild zur Geltung zu bringen. Bereits Filippo Brunelleschis erste Demonstrationen der Perspektive lassen einen engen Zusammenhang zwischen perspektivischer Darstellung und Architektur erkennen. Und wenn Piero della Francesca in der Einleitung zu seinem Traktat *De prospectiva pingendi* programmatisch bemerkt, dass die Perspektive nur jene Phänomene erfasse, die »sich mit Geraden, Winkeln und Proportionen zeigen«<sup>10</sup> lassen, so impliziert auch diese Bestimmung eine Sonderstellung der Architektur. Es muss daher nicht erstaunen, dass die Perspektive im 16. Jahrhundert bisweilen sogar gänzlich auf die Darstellung von Bauten eingeschränkt werden konnte. Vincenzo Borghini hat sich explizit auf einen verbreiteten Sprachgebrauch berufen, als er sich in seiner *Selva di notizie* dafür aussprach, den Begriff der Perspektive restriktiv zu verwenden und ihn allein der bildlichen Wiedergabe von Architektur vorzubehalten.<sup>11</sup>

Die Entwicklung, die die Baukunst in der Renaissance genommen hat, fügt sich gut in dieses Bild eines besonders engen Zusammenhangs von Architektur und Perspektive: Durch den Rückgriff auf elementare geometrische Grundformen

und durch eine erhöhte Sensibilität für harmonische Proportionen unterwarfen Brunelleschi, Alberti und andere Architekten der Renaissance ihre Bauten nachvollziehbaren und berechenbaren Prinzipien.<sup>12</sup> Der »Rationalisierung der Mimesis«,<sup>13</sup> die mit der Etablierung der Linearperspektive einherging, entsprach mithin eine Rationalisierung der Architektur, die nicht zuletzt aus diesem Grunde zum bevorzugten Gegenstand perspektivischer Darstellungen werden konnte. Zugleich scheint die Architektur selbst zunehmend auf den Blick des Betrachters und auf bestimmte Standpunkte hin berechnet worden zu sein: Auf die Relevanz eines perspektivischen Kalküls für die Baukunst hat etwa Ludwig H. Heydenreich hingewiesen, als er für die Frührenaissance die Idee einer »prospectiva aedificandi« beschrieb, die der Korrektur optischer Verzerrungen gedient habe.<sup>14</sup> Ursula Schlegel hat zudem nachzuweisen versucht, dass sich Brunelleschis Architektur durch genuin bildhafte Qualitäten auszeichne. Die Innenräume von San Lorenzo, der Pazzi-Kapelle und von Santo Spirito weisen nach Schlegels Ansicht bewusst komponierte »Wandbilder« auf, in denen verschiedene Raumschichten harmonisch zu einer in sich geschlossenen Ansicht zusammentreten.<sup>15</sup> Folgt man den Überlegungen von Heydenreich und Schlegel, so zeichnete sich die Architektur der Frührenaissance nicht allein dadurch aus, in Praxis und Theorie eine immanente Regelmäßigkeit und Systematik auszubilden, sie blieb vielmehr immer auch auf einen Betrachter und damit auf dessen Standpunkt und Perspektive bezogen. Auf diese Weise begünstigte die Renaissance-Architektur nachhaltig ihre Wiedergabe im perspektivischen Bild.<sup>16</sup>

Die perspektivische Darstellung regelhafter, rational strukturierter Bauten konnte wiederum maßgeblich dazu beitragen, mit der Erschließung des Bildraumes zugleich eine sinnvolle Komposition verschiedener Motive auf der Bildfläche zu verbinden.<sup>17</sup> Unabhängig von der Frage, ob die Fläche des Bildes und die ihr eigene Ordnung vom Betrachter bewusst wahrgenommen werden sollten,<sup>18</sup> half das Zusammenspiel von perspektivischer Darstellungsform und regelhafter Architektur, das Arrangement von Figuren und Gegenständen im Bild zu verbessern.

Kein Bildgegenstand scheint sich daher so problemlos und zugleich produktiv in die neue perspektivische Darstellungsform gefügt zu haben wie die Architektur.<sup>19</sup> Während alle unregelmäßigen, organischen oder gar amorphen Formen den Maler weiterhin vor große Herausforderungen stellten und alle bewegten Bildmotive unverändert Probleme bereiteten, ließen sich Bauten nicht nur mühelos den Regeln der perspektivischen Darstellung unterwerfen, sie konnten vielmehr maßgeblich dazu beitragen, im Bild zuallererst ein stabiles perspektivisches Raster zu verankern. Angesichts dieser engen Allianz von Architektur und Perspektive muss die Architekturdarstellung als denkbar untauglich erscheinen, wenn es darum geht, über Probleme, Aporien und kritische Implikationen der Linearperspektive nachzudenken. Wie kein anderes Bildmotiv waren Bauten geeignet, die neue Errungenschaft der Linearperspektive durchzusetzen und so einer Systematisierung der Darstellung vorzuarbeiten, die letztlich darauf zu zielen scheint, das Bild besonders wirkungsvoll und suggestiv der Realität anzunähern.<sup>20</sup>

Dennoch wenden sich die folgenden Überlegungen dagegen, das Verhältnis zwischen Architektur und perspektivischem Bild als allzu problemlos zu

begreifen. Dass sich mit der Etablierung der Linearperspektive gerade auch für die Darstellung von Gebäuden grundlegende Fragen stellen, gilt es zunächst – ausgehend von drei Schlüsselmomenten des Bilddenkens im Quattrocento – zu rekonstruieren: Die genauere Lektüre des zeitgenössischen Berichtes, der über Brunelleschis erste Perspektivdemonstrationen Auskunft gibt, soll dabei um die Auseinandersetzung mit einem Kernsatz von Leon Battista Albertis Malereitratat und um eine Analyse der Choreographie von Blick und Bild bei Nikolaus von Kues ergänzt werden. Der Vergleich dieser drei Schlüsselmomente wird am Leitfaden dreier architektonischer Grundformen – städtischer Außenraum, Fenster und Mauer – schrittweise jene Fragen zu entfalten versuchen, die eine Darstellung von Architektur mit den Mitteln der Linearperspektive zwangsläufig aufwerfen musste. Während sich die Relevanz von Brunelleschi und Alberti für unsere Fragestellung von selbst versteht, mag erstaunen, dass auch Cusanus in diesem Zusammenhang Beachtung verdient. Es wird zu zeigen sein, dass sein Traktat *De visione Dei* eine alternative Konstellation von Bild und Architektur vorschlägt, die mittelbar eine neue Sicht auf die perspektivische Architekturdarstellung zu eröffnen vermag.

## **1 Die Lösung der *imago* von der *pictura*: Brunelleschis Perspektivtafeln**

Es mutet paradox an, dass sich unser Wissen um die Anfänge der Linearperspektive keineswegs durch die Klarheit und Nachvollziehbarkeit auszeichnet, die der linearperspektivischen Darstellung selbst eigen zu sein scheint. Bereits im Quattrocento umgibt die Anfänge oder Ursprünge der Linearperspektive eine gewisse Rätselhaftigkeit, die sich trotz aller Bemühungen der Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte eher noch verstärkt hat. Wurde die Perspektive erfunden oder entdeckt? Wer darf als Erfinder oder Entdecker gelten, und lässt sich das Aufkommen der Linearperspektive mit einem historischen Ereignis in Zusammenhang bringen? Gab es Vorläufer? Welche Voraussetzungen mussten gegeben sein?<sup>21</sup>

Hubert Damisch hat darauf hingewiesen, dass dem perspektivischen Verfahren beinahe unausweichlich die Frage nach seinem Ursprung inhärent ist, da es, indem es auf einen Punkt, den Fluchtpunkt, zentriert ist, den Versuch nahelegt, Phänomene von Ausgangspunkten her zu verstehen.<sup>22</sup> Doch wenn es überhaupt einen singulären Ursprung, einen Ausgangspunkt der Linearperspektive gegeben hat, so ist dieser heute kaum mehr eindeutig bestimmbar. Dass uns ein klares Wissen um ihre Anfänge fehlt, verweist wiederum auf ein Spezifikum der Linearperspektive, denn der Anspruch dieses Darstellungsverfahrens, dem »natürlichen« Seheindruck möglichst weitgehend zu entsprechen,<sup>23</sup> musste dazu führen, dass die historischen Bedingungen seines Entstehens ausgeblendet wurden. Je weniger die konkreten historischen Umstände bekannt waren, die der Einführung der Linearperspektive zugrunde gelegen hatten, desto mehr konnte sie als etwas Naturgegebenes gelten.<sup>24</sup>

Für eine Analyse der Architekturdarstellung im Quattrocento ist es jedoch weniger von Bedeutung, den mutmaßlichen oder vermeintlichen Gründungsakt der Linearperspektive in allen seinen Details zu erhellen. Entscheidender sind

vielmehr der Prozess der Etablierung der Perspektive und die mit ihm verbundenen Folgen. Das Ereignis, das gemeinhin – und mit guten Gründen – als entscheidender Schritt auf diesem Weg gesehen wird, Filippo Brunelleschis Präsentation zweier Bildtafeln, kann und soll daher im Folgenden nicht in allen historischen Einzelheiten aufgeklärt werden. Vielmehr sind die erhaltenen Quellen so zu befragen, dass Brunelleschis Perspektivdemonstration als Ausgangspunkt dienen kann, um sich zentrale Prämissen und Implikationen des perspektivischen Verfahrens vor Augen zu führen. Zu diesem Zweck sind im Wesentlichen drei Schritte vonnöten: Zunächst gilt es, die verfügbaren Informationen zu den Tafeln zusammenzutragen und in der Auseinandersetzung mit der verzweigten, widersprüchlichen Forschungslage zu werten.<sup>25</sup> Auf dieser Grundlage wird die Sonderstellung der beiden Tafeln zu beschreiben sein, damit schließlich deren bildtheoretische Implikationen freigelegt werden können.

### **Manettis Bericht**

Jede Beschäftigung mit Brunelleschis berühmten Perspektivtafeln sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass wir nur indirekt und durch eine sehr fragmentarische Quellenlage über sie informiert sind. Weder sind die Tafeln selbst überliefert, noch lässt sich eindeutig bestimmen, wann Brunelleschi die beiden Bilder geschaffen hat. Neben einer kurzen Bemerkung im Architekturtraktat des Antonio Averlino, gen. Filarete, aus den frühen 1460er Jahren<sup>26</sup> und dem weit später niedergeschriebenen Bericht in den *Viten* Giorgio Vasaris<sup>27</sup> bietet allein eine frühe Biographie Filippo Brunelleschis Anhaltspunkte, um etwas über Entstehen und Aussehen beider Tafeln zu erfahren.<sup>28</sup> Doch wirft diese *Vita* Brunelleschis ihrerseits Rätsel auf, da ihr Autor und ihre Entstehungszeit nicht dokumentarisch gesichert sind. Im Allgemeinen wird angenommen, dass Antonio di Tuccio Manetti den Text in den 1480er Jahren verfasst hat.<sup>29</sup> Weil die *Vita* keine genaueren Hinweise auf die Datierung von Brunelleschis Demonstrationen gibt, bleibt auch umstritten, wann die beiden Perspektivgemälde entstanden sind. Während ein Großteil der Forschung Giuliano Tanturli folgt, der die Charakterisierung von Brunelleschi als »prespettivo« in einem Brief von Domenico da Prato aus dem Jahre 1413 auf die Perspektivexperimente bezieht,<sup>30</sup> plädieren andere wie Alessandro Parronchi oder Samuel Y. Edgerton für eine spätere Datierung zu Beginn der 1420er Jahre, kurz bevor die Linearperspektive auch in Masaccios Trinitätsfresko und anderen Werken Verwendung findet.<sup>31</sup>

Die vergleichsweise lockere Abfolge von Manettis biographischer Erzählung bietet keine klaren Indizien für eine verbindliche Datierung der Perspektivtafeln. Manettis ausführliche Würdigung der beiden Bilder und ihrer öffentlichen Vorführung schließt an die Schilderung der ersten Aufträge des Bildhauers und Architekten Brunelleschi an, noch bevor der Wettbewerb um das Nordportal des Florentiner Baptisteriums geschildert wird.<sup>32</sup> Wie die gesamte *Vita* ist auch der Abschnitt zu den Demonstrationen der Linearperspektive nicht frei von topischen Elementen und Stilisierungen. Von der Nutzung eines Spiegels und einer öffentlichen Präsentation eines Bildes war etwa schon in der kurzen Giotto-*Vita* der volkssprachlichen Fassung von Filippo Villanis *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* die Rede

gewesen.<sup>33</sup> Dennoch scheint es aus mindestens drei Gründen gerechtfertigt, Manettis Bericht nicht voreilig als Fiktion zu verstehen: Manettis Angaben werden zu Teilen durch Filarete sowie, deutlich später, durch Vasari bestätigt. Die Genauigkeit und Komplexität von Manettis Bericht lässt vermuten, dass er zu begreifen versucht hat, was er selbst zuvor gesehen hatte. Und davon, dass tatsächlich in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine neue Form der perspektivischen Darstellung entwickelt wurde, zeugen nicht zuletzt zeitgenössische Werke wie Masaccios Trinitätsfresko, die sich – bei allen Abweichungen und Unklarheiten im Detail – durch eine konsequente Anwendung von Perspektivkonstruktionen auszeichnen.

Gleich zu Beginn seines Berichts über die Perspektivtafeln reklamiert Manetti für seinen Helden die Erfindung und erste Anwendung der »prospettiva«, deren wesentliche Leistungen er kurz charakterisiert: Die Perspektive sei Teil derjenigen Wissenschaft (»scienza«), die »auf gute und regelhafte Weise« (»bene e con ragione«) »die Verkürzungen und Vergrößerungen« (»le diminuzioni e acrescimenti«) festlege, die dem menschlichen Auge angesichts von entfernten und nahen Gebäuden, Ebenen, Bergen und Landschaften aller Art erscheinen.<sup>34</sup> Mit ihrer Hilfe sei es möglich, jede Figur und jeden Gegenstand in Abhängigkeit von der Distanz, in der sie erscheinen, wiederzugeben (»di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi«<sup>35</sup>). Manetti versteht die Perspektive mithin als den kontrollierten Umgang mit Maßen, Abständen und Größenerscheinungen von Dingen. Auffällig ist, dass auch bei ihm die Architektur die Liste der Beispiele anführt. Das eigentliche Verfahren, dessen Regelmäßigkeit ausdrücklich betont wird, ist jedoch nicht einmal ansatzweise beschrieben.

Relativ detailliert erläutert Manetti indes das Aussehen und vor allem die Funktionsweise der beiden Tafeln, mit denen Brunelleschi die »prospettiva« öffentlich vorgeführt habe. Das erste Bild – »una tavoletta di circa mezzo braccio quadro«<sup>36</sup> – habe eine Außenansicht des Florentiner Baptisteriums geboten, wie es sich zeige, wenn man etwa drei *braccia* (Armlängen) weit innerhalb des Portals der Domkirche Santa Maria del Fiore stehe. Auffällig genau beschreibt Manetti, welche weiteren Gebäude des Platzes am Bildrand zu sehen waren (von der Arciconfraternità della Misericordia bis zur Volta dei Pecori sowie, am rechten Bildrand, von der Colonna del Miracolo di San Zanobi bis zum Canto alla Paglia), so dass zeitgenössische Leser vor Ort auch ohne die Tafel, die ihrerseits ja ein vollkommen getreues Bild des Platzes geboten hatte, die Ansicht in allen Details rekonstruieren konnten. Während die Herstellung des Bildes, insbesondere die Perspektivkonstruktion, wortlos übergegangen wird, gilt Manettis Aufmerksamkeit ganz den ungewöhnlichen Umständen der Präsentation:

»Der Maler muss[te] einen einzigen Ort vorsehen, von dem aus sich sein Bild sowohl oben und unten als auch von der Seite und aus der Ferne in einer Weise zeigen muss, dass beim Betrachten kein Fehler auftreten kann, denn jeder abweichende Standort würde den Augenschein verzerren. Deshalb hatte er genau an der Stelle ein Loch in die Bildtafel gebohrt, an der auf dem Bild die Stelle der Kirche von San

Giovanni war, die dem Auge desjenigen gegenüberlag, der von der Position innerhalb des mittleren Portals von Santa Maria del Fiore aus blickte, also von dem Ort aus, den er [der Betrachter] eingenommen hätte, wenn er sie [die Kirche San Giovanni] hätte abbilden wollen. Auf der bemalten Seite der Tafel war dieses Loch klein wie eine Linse, nach hinten aber erweiterte es sich pyramidenförmig wie ein Damenstrohhut, bis es so groß war wie ein Dukat oder noch etwas größer. Und Brunelleschi wollte, dass das Auge [des Betrachters] an die Rückseite gehalten werde, wo das Loch, durch das man blicken sollte, groß war. Mit einer Hand sollte man nun das Loch vor das Auge führen, während auf der anderen Seite mit der zweiten Hand ein flacher Spiegel zu halten war, in dem sich das Bild spiegeln sollte. Die Entfernung, in der der Spiegel mit der Hand ausgestreckt wurde, entsprach proportional ungefähr der wirklichen Distanz, von der aus er [Brunelleschi] die Kirche von San Giovanni nach seinen Angaben gemalt hatte. So schien es, wenn man es betrachtete – zusammen mit den bereits erwähnten Umständen (dem polierten Silber, der Darstellung des Platzes, dem Standpunkt etc.) –, als sähe man die Wirklichkeit selbst. Und ich habe es in der Hand gehabt und habe es zu jener Zeit oftmals gesehen und kann davon Zeugnis ablegen.«<sup>37</sup>

So kompliziert Manettis Beschreibung auch anmutet, gibt sie doch ein ziemlich klares Bild der Vorrichtung, die Brunelleschi ersonnen hatte, um die richtige Situierung des Betrachters zum Gemälde sicherzustellen. An der Stelle, wo der Blick des im Portal der Domkirche stehenden Betrachters senkrecht auf das Baptisterium traf, hatte Brunelleschi demnach ein kleines Loch in die Tafel gebohrt, das sich zur Rückseite des Bildes hin vergrößerte. Die Betrachter der Demonstrationstafel sollten das Bild, mit der Rückseite zum eigenen Gesicht gewandt, in eine Hand nehmen und durch das Loch auf einen Spiegel schauen, der mit der anderen Hand festzuhalten war. Durch das Loch erblickte der Betrachter auf diese Weise das Spiegelbild der perspektivischen Darstellung des Baptisteriums. Brunelleschi beließ es nicht bei diesem Spiegeleffekt, sondern versah zusätzlich die Himmelspartie des Bildes mit poliertem Silber, so dass sich wirkliche, vorbeiziehende Wolken darin widerspiegeln konnten. Obwohl die Vorführung der Tafel angesichts des erheblichen technischen Aufwandes, der neben der eigentlichen Perspektivkonstruktion das Guckloch, einen Handspiegel und die Verspiegelung der Himmelspartie erforderlich machte, eine hochgradig artifizielle Konstellation voraussetzte, machte ihre suggestive Wirkung all diese Begleitumstände vergessen: Es schien, als würde man nicht ein Bild, sondern die Wirklichkeit selbst, »l proprio vero«, sehen.

Für Brunelleschis zweite Tafel, die den Palazzo della Signoria (heute Palazzo Vecchio) mit seinen beiden Fassaden zum Westen und Norden hin zeigte,<sup>38</sup> ließ sich diese ungewöhnliche Präsentationsform, so Manettis Bericht, nicht problemlos übernehmen. Angesichts der Weite des dargestellten Platzes habe Brunelleschi eine

große Tafel wählen müssen. Durch das größere Format aber sei er gezwungen gewesen, auf die Vorrichtung mit dem Loch und dem Spiegel zu verzichten, da andernfalls der Abstand zwischen Tafel und Spiegel zu groß geworden wäre. Die Himmelspartie des Bildes überzog Brunelleschi in diesem Fall nicht mit Silber, vielmehr schnitt er diese Teile der Tafel einfach ab, so dass es reichte, das Bild in die Höhe zu halten, um den realen Himmel als Himmel über dem Palazzo della Signoria fungieren zu lassen.

So konkret einige der Angaben Manettis sind, wirft doch jeder Versuch, das Aussehen und die Entstehung der beiden Bilder zu rekonstruieren, unausweichlich grundsätzliche Fragen auf. Will man die wichtigsten Parameter der Tafel mit dem Baptisterium bestimmen, so sieht man sich bald vor die Aufgabe gestellt, eine Gleichung mit allzu vielen Unbekannten lösen zu müssen. Das Format der Tafel, der mit der Darstellung abgedeckte Sehwinkel, die Größe und Gestalt des Lochs sowie die Abstände zwischen Betrachter, Tafel und Spiegel bleiben weitgehend unbestimmt, so dass es an ausreichend vielen Eckwerten fehlt, um das Aussehen des Bildes zu rekonstruieren.<sup>39</sup> Doch bestätigt der Umstand, dass all diese eng aufeinander bezogenen Faktoren für das Aussehen der Tafel von Bedeutung waren, eindrucksvoll die Charakterisierung der Perspektive, die Manetti seinen Ausführungen über die beiden Tafeln Brunelleschis vorangestellt hatte. Das Verhältnis von Bildtafel, Dargestelltem und Betrachter ist mathematisch relationiert, d. h., alle relevanten Werte wären, stünde uns die Tafel heute noch zur Verfügung, messbar oder berechenbar. Was die perspektivische Darstellung regelt und klärt, sind Maße, Sehdistanzen und Betrachterstandpunkte. Ihre leitenden Prinzipien sind *commensuratio* und *proportio*.<sup>40</sup>

### Verfahrensfragen

Damit ist jedoch nicht geklärt, auf welchem Weg Brunelleschi zu seiner perspektivischen Darstellung gelangt war. Der Hinweis, Brunelleschi habe als Erster das Verfahren angewandt, das die Maler später Perspektive nannten (»quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva«<sup>41</sup>), und diesem Verfahren den Charakter einer Regel (»regola«<sup>42</sup>) gegeben, hat dazu veranlasst, ihm bereits jene Vorgehensweise zuzuschreiben, die später, 1435/36, von Leon Battista Alberti detailliert erläutert werden sollte.<sup>43</sup> Doch diente Albertis Verfahren nicht der perspektivischen Wiedergabe stehender Gebäude, sondern der Invention von Bauten, Körpern, Figuren etc. im Bild. Neben dem Distanzpunkt, dem in Brunelleschis Verfahren offenkundig eine große Bedeutung zukam, liegt Albertis späterer *costruzione legittima* die Wahl eines Fluchtpunktes zugrunde, in dem die Tiefenlinien, die sog. Orthogonalen, konvergieren. Ob bereits Brunelleschis Perspektivdemonstrationen einen Fluchtpunkt voraussetzten, ist bis heute umstritten. Die von ihm gewählten Bauwerke und Ansichten boten jedenfalls kaum Gelegenheiten, um auf Tiefenlinien aufmerksam zu werden, die in einem Punkt konvergieren.<sup>44</sup> Weder ließ sich am Baptisterium eine Konvergenz von Fluchtlinien beobachten, noch dürfte der Boden der Piazza vor der Taufkirche das notwendige regelmäßige Raster aufgewiesen haben.<sup>45</sup> Die perspektivische Konstruktion der Ansichten des Baptisteriums und des Palazzo Vecchio könnte zwar durchaus auf der Basis von Grund- und Aufrissen mit Hilfe eines Fluchtpunktes erfolgt sein,<sup>46</sup> lässt sich



aber – wie u. a. Martin Kemp und Frank Büttner gezeigt haben – auch ohne die Bestimmung eines Fluchtpunktes problemlos erklären.<sup>47</sup> Die Anwendung verbreiteter Messverfahren, die auf triangulären Kalkulationen beruhen, hätte eine korrekte perspektivische Wiedergabe erlaubt, ohne dass es erforderlich gewesen wäre, auf Konstruktionen zurückzugreifen, die einen Fluchtpunkt voraussetzen.

Jenseits der Frage nach dem Fluchtpunkt ist weitgehend unumstritten, dass den Perspektivtafeln Messungen, mathematische Berechnungen oder geometrische Konstruktionen zugrunde lagen.<sup>48</sup> Dieser Konsens wird allein durch die These in Frage gestellt, Brunelleschi habe sich bereits bei der eigentlichen Arbeit an den Bildern maßgeblich eines Spiegels bedient. Während Decio Gioseffi und Rudolf Arnheim in einem Spiegel den Bildträger vermuteten,<sup>49</sup> versuchte Samuel Y. Edgerton nachzuweisen, dass Brunelleschi im Portal des Florentiner Doms direkt neben seine Staffelei mit der Tafel einen gleich großen Spiegel aufgestellt habe, dessen Spiegelbild er – unter Zuhilfenahme von Zirkeln und Messinstrumenten – exakt abgemalt habe.<sup>50</sup> Die spätere Nutzung eines Spiegels bei der Vorführung der Perspektivtafel hätte in beiden Fällen lediglich dazu gedient, die Seitenverkehrung des Abbildes wieder auszugleichen. Beide Thesen lassen sich jedoch kaum mit den detaillierten Angaben Manettis vereinbaren. Denn mit dem ungewöhnlichen Einfall, den Betrachter durch ein Loch in der Tafel auf einen Spiegel blicken zu lassen, hatte Brunelleschi, wenn wir seinem Biographen glauben dürfen, allein den korrekten Abstand zwischen Bild und Betrachter sicherstellen wollen.<sup>51</sup> Dass ein Spiegel als Bildträger diene, scheint – wenn man von (mal-)technischen Problemen absieht<sup>52</sup> – auch schon deswegen ausgeschlossen, weil Manetti explizit von einer spiegelnden Silberfolie spricht, die Brunelleschi für die Himmelspartien eigens auf den Bildträger aufgetragen habe (»messo d'ariento brunito«<sup>53</sup>) – eine Maßnahme, die bei einem ohnehin spiegelnden Bildträger sinnlos hätte erscheinen müssen. Vor allem aber erwähnt Manetti in seiner Beschreibung der zweiten Tafel keinerlei Spiegel.<sup>54</sup> Gioseffi, Arnheim und Edgerton müssen daher davon ausgehen, dass die Tafeln unter Anwendung gänzlich verschiedener Verfahren entstanden sind, obwohl Manetti beide Bilder zu Beginn seiner Ausführungen als erste Beispiele für die Anwendung *einer* neuen Regel einführt.<sup>55</sup> Misst man der einzigen ausführlicheren Quelle zu Brunelleschis Perspektivtafeln, Manettis *Vita*, einige Bedeutung bei, so erweisen sich die Thesen von Gioseffi, Arnheim und Edgerton als fragwürdig.<sup>56</sup> Jener Spiegel, den Brunelleschi bei der Vorführung des ersten Bildes einsetzte, diente nicht der Korrektur eines unerwünschten Nebeneffekts, der bei der Fertigung der Tafel aufgetreten war, sondern sollte die richtige Situierung und Justierung von Betrachter und Bild gewährleisten.<sup>57</sup> Alle Details in Manettis Bericht deuten darauf hin, dass der exakten Fixierung der Distanz zwischen dem Auge des Betrachters und dem Spiegelbild des Gemäldes die ganze Aufmerksamkeit Brunelleschis galt.<sup>58</sup>

Wenn sich Brunelleschi jedoch bei der Arbeit an seinen Perspektivtafeln nicht vornehmlich auf die Nutzung eines Spiegels gestützt hatte,<sup>59</sup> so muss er tatsächlich – ganz im Sinne von Manettis Bericht – eine Perspektivkonstruktion entwickelt haben, die auf mathematischen und geometrischen Kenntnissen oder auf bestimmten Messtechniken basierte. Ob er dabei mit Grund- und Aufrissen arbeitete<sup>60</sup>



oder auf Instrumente wie das Astrolabium zurückgriff,<sup>61</sup> ob ihm die mittelalterliche Optik entscheidende Anregungen vermittelte<sup>62</sup> oder er vor allem von seinen Erfahrungen in der Vermessung profitierte,<sup>63</sup> wird sich kaum mehr eindeutig entscheiden lassen. Alle denkbaren, mehr oder weniger plausiblen Verfahren der Perspektivkonstruktion implizieren aber, dass wesentliche Parameter in ein klares Verhältnis zueinander gebracht werden: Sehdistanz und -winkel, Größe und Format der Tafel sowie die Form des Gucklochs müssen im Rahmen von Brunelleschis Perspektivdemonstration voneinander abhängig gewesen sein und ließen sich nicht beliebig wählen.

### **Das perspektivische Bild als Ausnahmefall**

Brunelleschis Wahl seiner Bildgegenstände scheint auf den ersten Blick unproblematisch zu sein und keiner näheren Erklärung zu bedürfen. Mit dem Baptisterium und dem Palazzo Vecchio zeigten die Tafeln zwei Bauten, die für das Florentiner Selbstverständnis von außerordentlicher Bedeutung waren. Der Palazzo della Signoria war Sitz der Stadtregierung und damit Verkörperung der städtischen Souveränität; das Baptisterium stand unter dem Patronat Johannes des Täufers, der zugleich als Stadtheiliger von Florenz fungierte. Ein Bezug zum Selbstverständnis von Florenz als einer römischen Stadtgründung ergab sich nicht zuletzt daraus, dass das Baptisterium als antikes Gebäude galt,<sup>64</sup> das zunächst Mars geweiht gewesen sein sollte. Doch ob Brunelleschi das Baptisterium als sakrales Gebäude, als städtischen Identifikationsort oder aber – was angesichts seiner Vermessungen antiker Bauten in Rom durchaus naheliegen konnte – als Zeugnis der römischen Antike auswählte, muss offenbleiben.<sup>65</sup> Die Tafel selbst gab keinerlei Hinweise auf derartige Konnotationen, sie zeigte nur ein nach perspektivischen Regeln wiedergegebenes Gebäude. Bereits in der Zusammenstellung der beiden Tafeln wird deutlich, dass die Perspektive keinen Unterschied zwischen Sakralem und Profanem anschaulich werden lassen konnte.

Damit deutet sich aber zugleich an, dass die beiden Bilder des Baptisteriums und der Piazza della Signoria nicht nur wegen der ihnen zugrunde liegenden Perspektivkonstruktion und angesichts der Umstände ihrer Präsentation ungewöhnlich erscheinen mussten. Vielmehr erweisen sich die vermeintlich schlichten Veduten auch in dem, was sie zu sehen gegeben haben, als einzigartig. Ohne Bildfiguren, ohne jedes narrative Moment müssen die beiden Tafeln auf ihre zeitgenössischen Betrachter zutiefst fremdartig gewirkt haben. Es würde zu kurz greifen, die Beschränkung der bildlichen Darstellung auf Architektur mit Susanne Lang dadurch erklären zu wollen, dass die Tafeln als außerordentlich frühe Bühnenbilder im Sinne von Vitruvs Architekturtheorie zu verstehen seien.<sup>66</sup> Die These Langs widerspricht allem, was wir über die Anfänge des neuzeitlichen Bühnenbildes wissen, die erst deutlich später einsetzen. Vor allem aber erklärt sie in keiner Weise das kleine Format der Tafeln, ihre detaillierte malerische Ausführung, die Manetti mit der Kunst der Miniaturmalerei vergleicht,<sup>67</sup> sowie die aufwendigen Vorkehrungen bei der Präsentation des ersten Bildes. Der erhebliche Aufwand, den Brunelleschi in die Ausarbeitung der Tafeln und in ihre Vorführung investierte, müsste geradezu grotesk erscheinen, wenn es sich um *modelli* für Bühnenbilder hätte handeln sollen.

Statt die beiden Perspektivtafeln vorschnell in vertraute Bildtraditionen einzugliedern, um ihre irritierenden Züge zu erklären, gilt es, systematischer auf jene Spezifika achtzugeben, durch die sie sich von der Bildkultur des frühen Quattrocento abheben. Sowohl in der Auswahl des Dargestellten und der Darstellungsform als auch in ihren Rahmenbedingungen weichen die beiden Gemälde tatsächlich signifikant von allen damals geläufigen Bildformen ab. Neben der Reduktion des Dargestellten auf die durchgehend messbare und berechenbare Architektur dürfte den Zeitgenossen insbesondere Brunelleschis ungewöhnliche Gestaltung der Himmelspartien aufgefallen sein.<sup>68</sup> Die Verspiegelung bzw. Beschneidung eines Teils der Tafel ist von Hubert Damisch treffend als Ausschluss all dessen charakterisiert worden, was nicht den Gesetzen der perspektivischen Darstellung unterworfen werden kann, weil es nicht messbar ist oder sich nicht einem bestimmten Ort zuweisen lässt. Brunelleschi zeige auf diese Weise nur, was er nicht *darstellen* könne: Himmel und Wolken.<sup>69</sup> In den verspiegelten Partien der ersten Tafeln äußert sich aber nicht nur eine bemerkenswerte Selbstbeschränkung der Linearperspektive. Vielmehr lässt sich die Spiegelung des Himmels im Silber zugleich als implizites Gegenstück zum weithin verbreiteten Goldgrund verstehen.<sup>70</sup> Brunelleschis Himmel ist weder der Ordnung der Perspektive unterworfen, noch gehört er der kategorial anderen Ordnung des Transzendenten an, die im Goldgrund erfahrbar werden soll.<sup>71</sup> In Brunelleschis Strategie, den Himmel aus der perspektivischen Darstellung auszuschließen und nur zu spiegeln, aber auch in der gänzlichen Gleichbehandlung von Profanem (Palazzo della Signoria) und Sakralem (Baptisterium) zeigt sich eine programmatische Beschränkung auf das Messbare, die alles kategorial Andersartige, das Bewegte, das Numinose, das Sakrale, ausgrenzen oder nivellieren musste.

Neben dem Dargestellten dürfte aber auch die äußere Erscheinungsweise der Bildtafeln Aufmerksamkeit erregt haben. Denn Manettis Ausführungen legen die Vermutung nahe, dass beide Tafeln nicht gerahmt wurden. Unter den besonderen Umständen, die bei der Betrachtung der Tafel mit dem Baptisterium zu beachten waren, nennt Manetti neben der Verspiegelung auch die Bindung an den Ort, die Piazza, und den festgelegten Betrachterstandpunkt (»con l'altre circustanze dette dello ariento brunito e della piazza ecc. e del punto«<sup>72</sup>). Ohne Zweifel sollte die Tafel vor Ort, vor dem Baptisterium, betrachtet werden. Nur hier konnte sich auf einzigartige Weise jener Effekt einstellen, von dem Manetti spricht: »pareva che si vedessi 'l proprio vero«.<sup>73</sup> Wenn aber das bildlich Dargestellte vor Ort mit der Realität verschmelzen sollte, hätte ein Rahmen, der eine Differenz zwischen Bild und Realität markiert, die Wirkung empfindlich gestört. Die Grundidee, das gespiegelte Bild des Baptisteriums vor Ort so zu justieren, dass es sich perfekt in das reale Umfeld einfügt, wäre durch einen Rahmen eher unterlaufen denn befördert worden.<sup>74</sup> Da Brunelleschi mit der zweiten Tafel offenbar ebenfalls danach strebte, die perspektivische Darstellung vor Ort einer Prüfung auszusetzen, ist es auch in diesem Fall unwahrscheinlich, dass das Gemälde gerahmt war. Ein Rahmen wäre bei der Darstellung der Piazza della Signoria vermutlich noch auffälliger und störender gewesen, da die Himmelspartie oberhalb der Gebäudekanten radikal abgeschnitten worden war, so dass der obere Bildabschluss einen

unregelmäßigen Verlauf erhalten hatte. Beide Perspektivtafeln müssen sich daher gleichermaßen durch den Verzicht auf Rahmungen ausgezeichnet haben; sie unterschieden sich auf diese Weise grundlegend von allen damals geläufigen Bildtypen. Definiert der Rahmen das Bild als eigenständigen Gegenstand von eigener Materialität und begrenzter Größe, so werden die dem Bild eigenen Grenzen bei Brunelleschi gezielt verschleiert, um das Bild in die Realität einpassen zu können.

Die Rahmenlosigkeit erklärt sich nicht unwesentlich aus dem ebenfalls ungewöhnlichen Umstand, dass Brunelleschis Tafeln weder an einer Wand befestigt noch auf ein Möbel gestellt wurden. Sie gehörten damit zu einer – gerade zu Beginn des Quattrocento – eher kleinen Gruppe von Bildern, die nicht dafür geschaffen worden waren, dauerhaft an einem bestimmten Ort fixiert zu werden. Noch außergewöhnlicher ist, dass beide Tafeln darauf angelegt waren, an der freien Luft betrachtet zu werden, da andernfalls die verspiegelte bzw. ausgeschnittene Himmelspartie der Darstellungen irritierend erschienen wäre. Der Betrachter war mithin nicht nur aufgrund der Perspektivkonstruktion auf einen bestimmten Ort festgelegt, sondern auch, weil er auf die Spiegelung des Himmels angewiesen war.

Neben der komplizierten Vorrichtung zur Präsentation, dem Verzicht auf jegliche Rahmung und der radikalen Beschränkung auf die Darstellung von Architektur markierte aber vor allem ein unvermeidbarer Nebeneffekt von Brunelleschis erster Perspektivdemonstration einen grundlegenden Unterschied zu allen vertrauten Formen von Bildern: die Isolierung und Vereinzelung des Betrachters. Der Blick auf die Tafel mit dem Baptisterium war durch das genau kalkulierte Zusammenspiel von Gemälde, Guckloch und Spiegel stark reglementiert, so dass immer nur ein Betrachter das Bild unter den von Brunelleschi vorgegebenen Bedingungen sehen konnte. Und auch das zweite Gemälde, das den Palazzo della Signoria zeigte, dürfte sich vornehmlich an einen einzelnen Rezipienten gerichtet haben, der die Bildtafel selbst in den Händen zu halten hatte. Ein Austausch mehrerer Betrachter vor dem Bild war unter diesen Umständen streng genommen nicht möglich. Wer sich mit anderen über das Bild unterhalten wollte, war gezwungen, zunächst der Reihe nach jeden einzeln durch das Guckloch in den Spiegel blicken zu lassen. Erst danach konnten sich mehrere Betrachter einander versichern, genau dasselbe gesehen zu haben. Es ist kaum vorstellbar, dass diese Vereinzelung des Rezipienten nicht verstörend oder gar provozierend erschien, vollzog Brunelleschi sie doch ausgerechnet an Darstellungen jener zentralen urbanen Plätze, auf denen sich das öffentliche, soziale Leben ereignete.

Das Guckloch des ersten Bildes isolierte den Rezipienten nicht nur, sondern reduzierte ihn zugleich – wie vielfach bemerkt worden ist – auf ein einziges Auge. Hubert Damisch hat darauf hingewiesen, dass dieses gleichsam punktförmige Auge zugleich eine Analogie zum Fluchtpunkt implizierte, der seines Erachtens mit dem Guckloch – und damit mit dem Auge des Betrachters – zusammenfiel.<sup>75</sup> Im Anschluss an Jacques Lacan versteht Damisch den Versuchsaufbau als eine Art »Spiegelstadium« des perspektivischen Bildes.<sup>76</sup> Der durch das Loch auf den Spiegel schauende Betrachter habe nicht nur die täuschend ähnliche Darstellung des Baptisteriums

wahrgenommen, sondern sei – durch die Spiegelung des kleinen Loches und des eigenen Auges – auf einen irritierenden Gegenblick gestoßen. Im Fluchtpunkt der Perspektive, im *punctus centricus*, sei auf diese Weise ein vollkommen körperloser Blick erschienen. Damisch hat vorgeschlagen, diesen Effekt des ›Paradigmas‹ Perspektive in Analogie zu den Implikationen grammatikalischer Strukturen aufzufassen. So wie sich im Feld der sprachlichen Repräsentation das Subjekt als ›Effekt‹ des Wortes ›Ich‹ oder anderer Pronomina und Verbformen verstehen lasse,<sup>77</sup> werde auch in der Analogie von Betrachterauge und Fluchtpunkt das wahrnehmende Subjekt durch das Bild disponiert. Den Zusammenfall von Fluchtpunkt und Augpunkt deutet Damisch daher als Ursprung des neuzeitlichen Subjektes.<sup>78</sup> Doch erfahre sich das Subjekt in diesem Augen-Blick zugleich in seiner Abhängigkeit von diesem Effekt; es sehe sich im Moment seines Ursprungs mit seiner eigenen Instabilität konfrontiert.<sup>79</sup>

Mit Hilfe der wenigen verfügbaren Informationen lässt sich kaum mehr mit letzter Bestimmtheit klären, ob Brunelleschi für seine Perspektivkonstruktion tatsächlich auf den Fluchtpunkt angewiesen war. Folgerichtig muss auch offenbleiben, ob der Betrachter der Tafeln überhaupt auf den jeweiligen Fluchtpunkt aufmerksam werden konnte. Man wird daher Damischs weit ausgreifender Deutung von Brunelleschis Perspektivbildern nicht gänzlich vorbehaltlos folgen wollen. Damischs gewissenhafte Exegese der historischen Quellen und der Forschungsliteratur führt aber unmissverständlich vor Augen, welche fundamentalen Fragen mit den beiden scheinbar so schlichten Gemälden auf dem Spiel standen: Mit dem neuen Verhältnis von Bild und Betrachter, das sich in Brunelleschis ungewöhnlicher Anordnung der Präsentation manifestiert, standen auch das wahrnehmende Subjekt und nicht zuletzt das Bild selbst zur Disposition.

### ***Imago ohne pictura***

Ruft man sich in Erinnerung, dass bereits die Malerei des Trecento in Fresken wie in Tafelbildern perspektivische Effekte und illusionistische Wirkungen gesucht hat,<sup>80</sup> so kann Brunelleschis Perspektive zunächst als ein zwar eminenter, aber nicht gänzlich singulärer Schritt in der Vervollkommnung des abbildenden Gemäldes erscheinen, das der Wirklichkeit täuschend ähnlich werden soll. Durch die exakte Darstellungsform, durch die radikale Kontrolle der Rahmenbedingungen und durch die Beschränkung in der Motivwahl eröffneten Brunelleschis Demonstrationstafeln eine Option, die sich in dieser Radikalität zuvor nicht hatte realisieren lassen: die faktische Ununterscheidbarkeit des Dargestellten und der Realität (»che si vedessi 'l propio vero«<sup>81</sup>). Die zahlreichen Voraussetzungen und Einschränkungen, denen die Bildpräsentation unterlag, zeugen dabei von Brunelleschis Bewusstsein für die engen Grenzen, innerhalb derer diese artifizielle Konstruktion die gewünschte Wirkung erzielen konnte.

Die Reichweite und Bedeutung der beiden Perspektivdemonstrationen bliebe allerdings unterschätzt, wenn man sie allein als einen Entwicklungsschritt auf dem Weg zu einer illusionistischen Malerei begriffe. Mit Brunelleschis Tafeln erschlossen sich nicht nur neue Darstellungsformen, die helfen konnten, Effekte zu

erreichen, die man schon zuvor angestrebt hatte. In der Rahmenlosigkeit der Tafeln deutet sich indes emblematisch an, dass sich mit ihnen unweigerlich fundamentale Fragen stellten: Was macht das Bild als solches aus? Ist ein Bild ohne Rahmen denkbar? Was kann und soll es leisten? Wo sind die Grenzen des bildlich Darstellbaren zu ziehen?

Im Anschluss an Überlegungen von Paul Yorck von Wartenburg hat Gottfried Boehm darauf aufmerksam gemacht, dass dem perspektivischen Bild das Potenzial zu einem bildimmanenten Ikonoklasmus eigen ist. Indem sich das Bild dem Paradigma des ungetrübt und getreu abbildenden Spiegelbildes angleiche, verleugne es gleichsam sein eigenes Wesen, seine Bildlichkeit. Im äußersten Fall der perfekten Abbildung falle der Blick nur noch auf das Dargestellte und übersehe zwangsläufig dessen Bindung an das Bild und seinen Träger: »[...] die Großartigkeit der neuzeitlichen Malerei darf nicht vergessen machen, daß sie auf einer metaphysischen Grundentscheidung aufbaut, in der sich die Aushöhlung des Seins der Bilder vollzieht. Seit die Renaissance jenen ikonoklastischen Grundzug ausbildete, der zum Wesen auch noch unserer Gegenwart gehört, vollzog sie auf ihre nachhaltigere und untergründigere Weise jenen Bildersturm, der in der ihr gleichzeitigen Reformation in Gestalt eines begrenzten historischen Ereignisses zutage trat.«<sup>82</sup> In der historischen Rückschau tritt dieser potenziell ikonoklastische Effekt perspektivischer Darstellungen besonders markant hervor. Dennoch dürfte er bereits den ersten Betrachtern von Brunelleschis Tafeln in aller Dringlichkeit vor Augen gestanden haben. Indem Brunelleschi seine technischen Darstellungsmittel konsequent perfektioniert, sich zugleich aber auf wenige Bildmotive beschränkt hatte, war er der zuvor allein in Topoi beschworenen Verschmelzung von Bild und Wirklichkeit auf unerhörte Weise nahegekommen.<sup>83</sup> Bildlich Dargestelltes und Realität wurden zumindest für einen Augenblick ununterscheidbar.

Vor dem Hintergrund dieser weitreichenden Implikationen der ersten Demonstrationen der Perspektive erscheint auch der Einsatz des Spiegels bei der Vorführung der ersten Tafel in einem etwas anderen Licht. Manetti hat die aufwendige Vorrichtung mit der Notwendigkeit begründet, die Distanz und Situierung des Betrachterauges zum Bild korrekt einzurichten.<sup>84</sup> Daneben aber hatte der über den Spiegel vermittelte Blick auf das Bild einen weiteren, einschneidenderen Effekt: Der Betrachter blickte auf diese Weise nicht mehr direkt auf den Bildträger, der mit seiner eigenen Materialität und seiner begrenzten Fläche noch als Gegenstand eigenen Rechts hätte auffällig werden können. Vielmehr traf der Blick unter den von Brunelleschi vorgesehenen Umständen allein auf das Spiegelbild, das diese Bindungen nicht mehr aufwies. Mit der Spiegelung des perspektivischen Bildes löste Brunelleschi die bildliche Darstellung mit hin von ihrem Träger; die *imago* überwand gleichsam ihre Bindung an die *pictura*.

Die Basis für diese grundsätzliche Differenzierung war mit dem Bilddenken der Antike und des Mittelalters bereits auf begrifflicher Ebene gelegt worden. In durchaus verschiedenen Kontexten, etwa der Architekturtheorie, der Enzyklopädistik oder der Theologie, wurde immer wieder der prinzipielle Unterschied zwischen dem im Bild Dargestellten und dem Bild als Gegenstand eigenen Rechts betont. Obwohl diese Differenzierung nicht durchgehend mit zwei klar voneinander geschiedenen Begriffen belegt wurde, sondern bisweilen auch am Begriff der *imago* selbst vollzogen

werden konnte, lässt sie sich der Sache nach (und in Analogie zur Unterscheidung von *image* und *pictura*)<sup>85</sup> treffend mit den Begriffen *imago* und *pictura* erfassen.

Gerechtfertigt erscheint diese begriffliche Differenzierung bereits angesichts des Hauptwerks der antiken Architekturtheorie. Im 7. Buch seiner *De architectura libri decem* führte Vitruv eine Definition der Malerei ein, die *imago* und *pictura* gerade in ihrer Differenz zueinander ins Verhältnis setzt: »Denn durch das Gemälde [*pictura*] wird ein Bild [*imago*] dessen geschaffen, was ist oder sein kann, z. B. Menschen, Gebäude, Schiffe und andere Dinge. Von diesen ganz festumrissenen und bestimmten Dingen werden ähnlich gebildete Nachbildungen entlehnt.«<sup>86</sup> Es sind bestimmte Darstellungstechniken und -formen, »certae rationes picturarum«,<sup>87</sup> die überhaupt erst *imagines* entstehen lassen und die Nachbildung aller erdenklichen Dinge ermöglichen. Mit dem Nomen *pictura* sind zunächst die Fertigkeiten und Techniken umschrieben, die eine bildliche Darstellung ermöglichen. Das Wort kann aber gleichermaßen metonymisch für das Produkt, das fertige Gemälde, stehen und dabei besonders dessen Gemachtheit akzentuieren.

Der Kultur des Mittelalters war diese Differenzierung von *imago* und *pictura* der Sache nach gut vertraut. Sie fand in die wirkmächtigen *Etymologiae* Isidors von Sevilla Aufnahme und ging von dort in die mittelalterliche Enzyklopädistik ein. Bei Isidor heißt es:

»Ein Gemälde [*pictura*] ist ein Bild [*imago*], das die Erscheinung einer Sache zum Ausdruck bringt und, wenn es gesehen wird, den Geist zur Erinnerung [an diese Sache] veranlasst. *Pictura* aber wird es genannt in Anlehnung an *fictura*, Dichtung, denn das Bild ist erdichtet und nicht die Wahrheit. Davon [von *fictura*] abgeleitet ist auch *fuscata*, was soviel heißt wie ›ein in eine Art Farbe getauchtes Erdichtetes‹ und etwas bezeichnet, das aller Glaubwürdigkeit und Wahrheit entbehrt.«<sup>88</sup>

Im Einklang mit dem Begriffsverständnis Isidors begreift auch Bartholomäus Anglicus die *pictura* als Mittel der Darstellung und des Ausdrucks, während der Begriff *imago* bezeichnet, was auf dem Bildträger erscheint und sich entweder durch seine Ähnlichkeit zu einem existierenden Gegenstand auszeichnet oder als Fiktion zu gelten hat.<sup>89</sup> Die *imago* ist mithin nicht nur vom Bildträger zu unterscheiden, sondern auch von dem realen oder fingierten Gegenstand, der ihr als Vorbild gedient hat. Die Differenzierung zwischen *imago* und *pictura* impliziert daher eine dreigliedrige Bildrelation: Der Bildträger, das im Bild Erscheinende und jener Gegenstand, der als Vorlage für das Bild fungierte, dürfen nicht voreilig miteinander identifiziert werden. Dass dieses Verständnis des Bildes auch jenseits enzyklopädischer Nachschlagewerke etabliert war, deutet sich etwa in den *Sententiarum libri quinque* des Petrus von Poitiers an: »*pictura* repraesentat id cuius est *imago* [...].«<sup>90</sup> Schon auf sprachlicher Ebene zeigt sich hier die Scheidung zwischen *pictura*, *imago* und jenem *id*, das Gegenstand der Darstellung sein soll.