

Peter Bexte

Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts

Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668

Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1999; 208 S., 40 Abb.

ISBN 90-5705-114-1

29,80 EUR

Kurztext

Die Kunstgeschichte des Sehens ist nicht zu haben ohne eine Kunstgeschichte der Blindheit. Allzuvielen Formen des Nicht-Sehens begegnen uns im Medium der Sichtbarkeit schlechthin, dem Bild. Niemand hat sich dieser Paradoxie entschlossener verschrieben als die radikale Moderne des 20. Jahrhunderts. Der surrealistische Blinde ist der Cicerone des vorliegenden Buches, das sich der Kunst und Wahrnehmungstheorie des 17. Jahrhunderts widmet. Selten sind so viele Blinde gemalt worden, wie im sog. Goldenen Zeitalter der niederländischen Malerei. Und wer die optischen Traktate dieses Zeitraums liest, wird auch dort die Augenlosen wiederfinden. Die Rede vom Sehen kristallisiert sich um Figuren der Blindheit, deren Ikonographie wiederum der visuellen Kunst entstammt. In diesen paradoxalen Beziehungen bewegt sich das Buch und begibt sich dazu in das Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft, von Ikonographie und Philosophie. Es fragt nach der emblematischen Bedeutung von Blindheit, diskutiert die Entdeckung des blinden Fleckes im Jahre 1668 und betrachtet das Theorem vom Sehen mit den Händen im Blindenkuh-Spiel.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Die Entdeckung des blinden Flecks (Mariotte)	17
1. Das Experiment: Der verschwindende Blick	18
2. Optische Voraussetzungen (I): Projektionen	21
3. Natürliche Malerei und das Ende der Kunst	23
4. Optische Voraussetzungen (II): Häute	26
5. Fortgeschriebene Blindheit	33

6. Rezeptionsprobleme	34
II. Zur Mythologie des Blicks	37
1. Zwischen Blindheit und dem Auge Gottes	37
2. Von Augen und Ohren (I): Rubens	40
3. Von der Optik zur Kunst	48
III. Blindheit in einigen niederländischen Bildern	49
1. Zur Typologie und Paradoxie der Blindheit	49
2. In Leiden	51
3. Stäbe und Brillen: Peter Brueghel d. Ä.	55
3.1 Mit Stöcken sehen (I): <i>Das Gleichnis von den Blinden</i>	55
3.2 Emblematisierung der Blindheit: Brueghels <i>Elck</i>	65
Exkurs zum Diogenes-Motiv	68
4. Von Augen und Ohren (II)	73
5. Vom Doppelsinn des Auges	76
IV. Der cartesianische Blinde	81
1. Von der Kunst zur Optik	81
2. Mit Stöcken sehen (II): Descartes	83
3. Lebenslauf und Wege der Forschung	85
4. Dunkle Wege	90
4.1 Descartes / Ripa	91
5. <i>Optique par provision</i>	96
5.1 Mit Händen sehen: der Stock	99
5.2 Mit Händen sehen: die Winkel	101
5.3 Haptisch / Optisch (Riegl)	103
6. Blindenschrift: Zur Descartes-Rezeption	104
Exkurs zu Saunderson	108
7. Descartes / Ripa: Schlussbetrachtung	109
V. Mit Händen sehen: Die Tradierung	111
1. Der blinde Cartesianer in der Optik	111
1.1 Harsdörffer (1651)	111
1.2 George Berkeley (1709)	113
1.3 Die Edition des <i>Discours</i> von 1724	116
2. Le Colin Maillard	118
2.1 Dirck van der Lisse	118
2.2 Léonard Bramer	122
2.3 Antoine Watteau	123
2.4 Jean-Baptiste Pater	126
2.5 François Boucher	128
2.6 Jean-Honoré Fragonard	129
2.7 Blinde Kuh / Bunte Kuh. Mit Stöcken sehen (III): Goya	132

VI. Ausblick auf die Chromatik	137
1. Der Akyanobleps	137
2. Das Erwachen Descartes'	140
Anmerkungen	145
Bibliographie	172
Anhang:	
Mariottes Text zur Entdeckung des blinden Fleckes (frz. / dt.)	190
Personenregister	203

Einleitung

»Eine Art Taubsein, Blindsein nach außen hin - das Reich der zugelassenen Reize ist scharf umgrenzt. Dies unterscheidet den Künstler vom Laien.«

Friedrich Nietzsche

I.

Die Kunstgeschichte des Sehens ist nicht zu haben ohne eine Kunstgeschichte der Blindheit.

Mit diesem paradoxen Satz ist die Grundüberzeugung des vorliegenden Buches ausgesprochen. Es geht einem irritierenden Sachverhalt nach: Allzuvielen Formen des Nicht-Sehens begegnen uns im Medium der Sichtbarkeit schlechthin, dem Bild. Sie erscheinen in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht weniger als in gemalten Blindengleichnissen der älteren Schulen. Dort sieht man die symbolischen Blinden in ein Blickfeld treten, an welchem sie nicht teilhaben. Mit tastenden Händen durchmessen sie einen Raum, dessen Visualität erst recht aufscheint, indem sie durchgestrichen wird.



Caesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam 1644

Warum, so möchte man fragen, gehört die Gestalt des Blinden zum eisernen Bestand der visuellen Kunst? Woher kommt die eigentümliche Affinität zu diesem Motiv?

Es hat eine Vielzahl an Versuchen gegeben, Malerei auf Optisches zu begründen und also an das Sehen zu binden, keinesfalls aber an das Nicht-Sehen. Dem gegenüber sei an Edme Mariottes lapidare Bemerkung erinnert, daß das Auge sich selbst nicht sieht: »... the senses receive no impression of their own organs«^[1]. Mag dieser Sachverhalt auch banal klingen, so liegt doch ein Problem darin verborgen, das weitreichende Folgen hat und zu der umwälzenden Entdeckung des blinden Flecks führte (s.u. Kap.I sowie den Anhang). Kein Geringerer als Denis Diderot hat den Schluß daraus gezogen, daß wir zweiköpfige Monster werden müßten, um unseren eigenen Blick zu sehen: Kopf an Kopf und Aug in Auge mit uns selbst gäbe es endlich die gesuchte Wahrnehmung von Wahrnehmung, von welcher optische Diskurse zu sprechen suchen.^[2]



René Descartes, *Dioptrique*,

Zweiköpfige Monster wären ideale Theoretiker des Sehens. Und wahrlich: Selten war der Bedarf an ihnen größer, als am Ende des 20. Jahrhunderts, wo der Blick ein solch hochtheoretisiertes Ding geworden ist, daß die Literatur zum Thema kaum mehr zu überblicken ist. So lange aber diese Monster nicht erscheinen und uns nicht erklären, wie man sein Sehen sieht, so lange wird ein jeder Blick vom Schatten seiner selbst begleitet: vom Nicht-Sehen. Und so rührt auch von dieser Seite her die Begründung der Kunst ans Dunkle, an einen blinden Fleck.

II.

Niemand hat sich den Paradoxien des Sehens entschlossener verschrieben als die radikale Moderne des 20. Jahrhunderts. Man erinnere, was ein Marcel Duchamp zur Sichtbarkeit von Kunst zu sagen hatte. Für ihn war es Befreiung, »daß Raymond Roussel mir, seit 1912, erlaubt hat, an andere Dinge zu denken als an eine ›Netzhaut‹-Malerei«^[3]. Duchamp ist es nicht müde geworden, ein Leben lang gegen die Erwartung optischer Ereignisse anzugehen: als ob Kunst etwas für die Augen sei, gar für die Netzhaut.

»Seit Courbet meint man, die Malerei wende sich ausschließlich an das Auge - ein allgemeiner Irrtum. Der optische Schauer! Vorher hatte die Malerei ja auch andere Funktionen, sie war religiös, philosophisch oder moralisch ausgerichtet. Ich selbst habe zwar glücklicherweise zu dieser Anti-Netzhaut-Position gefunden, aber viel geändert hat sich dadurch nicht: unser gesamtes Jahrhundert ist dem Optischen verfallen.«^[4]

Der letzte Satz hat sich in einem Maße bewahrheitet, wie Duchamp es kaum hat ahnen können, als er ihn aussprach. Denn die medientechnischen Visualisierungsmöglichkeiten, die seitdem entwickelt wurden, haben den *optischen Schauer* zweifellos verstärkt. Visualisierung aber ist das Gegenteil von sinnlicher Gewißheit. An diesem internen Widerspruch macht sich ein Zweifel fest, der den Impuls von Duchamps Bemerkung weiterträgt. Er sei vorab und für das Folgende notiert, und zwar gemeinsam mit dem Hinweis auf die anderen, nicht-optischen Funktionen von Kunst.

Im Jahre 1917 gab Marcel Duchamp seinem ambivalenten Verhältnis zur Netzhaut eine Adresse. Sie lautete: »The Blind Man. 33 West 67th Street. New York«. Hier residierte die Redaktion einer gleichnamigen Zeitschrift mit den Herausgebern Henri-Pierre Roché, Beatrice Westwood und Marcel Duchamp. Am 10. April 1917 erschien die erste von insgesamt zwei Nummern des Blattes, und zwar mit einem Cover von Alfred Fruh: Man erblickt darauf einen Blinden mit Stock und Hund, der an einem Bilderrahmen vorübergeht, aus welchem heraus ein Nackter ihm die lange Nase zeigt.^[5] - So tritt unser erster Blinder auf den Plan.

Noch folgt ihm Spott und gleicht er fast der blinden Jury, die achtlos an Duchamps *Fountain* vorüberging.^[6] Doch rührt es eigentümlich an, hier einen späten Nachfahren der vielen Blinden zu erblicken, die in der Malerei des 17. Jahrhunderts die Leinwände mit Stock und Hund durchquerten. Blinder Tobias und geblendeter Simson. Augenloser Bettler oder platonischer Philosoph. Dieser Blinde ist älter als Dada. Und es gehört zur tiefen Ambivalenz seiner Gestalt, daß es nur einer Kehrtwendung bedarf, um ihn zur Identifikationsfigur des Blicks zu machen. Demokrit stach sich die Augen aus, um Einsicht zu gewinnen.

Timm Ulrichs hat in einem Selbstportrait diese platonische Wendung vollzogen. Drappiert als Blinder trat er vor die Kamera, versehen mit dem Schriftbild: »Ich kann keine Kunst mehr sehen«. Im Doppelsinn des Satzes ist Dadas lange Spottnase mit der Blindheit eins geworden. Hier kommt der New Yorker *Blindman* zu sich selbst.

Anti-Kunst neigt immer wieder dazu, ins Auge zu gehen, und zwar durchaus im martialischen Sinne: als seine Zerstörung. Wer jemals Luis Bunuels Film *Un Chien andalou* (Frankreich 1928) gesehen hat, und sei es auch nur einmal, erinnert ganz gewiß die Szene, in welcher die Rasierklinge durch einen Augapfel schneidet.^[7] Das Pflücken des Augapfels vom Baum der Erkenntnis ist der gewollte Sündenfall dieser Anti-Kunst, mit der sie den Schock der Moderne pariert und sich der Gebrechlichkeit zuneigt.



Luis Bunuel, *Un chien andalou* (1928)

Was in Bunuels Hinwendung zu den Blinden entsteht, ist nicht boshafte Destruktivität, sondern vielmehr ein überraschender Sinn fürs Gebrechliche. Niemand hat ihn deutlicher und zärtlicher bekannt als Samuel Beckett, dessen negative Helden im Verlust der sinnlichen Gewißheit ihren Kontur finden. Darum zählt die Gestalt des Blinden zum festen Arsenal von Becketts Figuren. Sie hat emblematische Bedeutung für seine Bühnenwerke und ist in strenger Konsequenz am Scheideweg angesiedelt: »Street corner. Ruins. - A, blind, sitting on a folding-stool, scrapes his fiddle.«^[8]

Man hat sich mittlerweile mit Erfolg darauf geeinigt, daß auch Anti-Kunst keinen Scheideweg darstelle, sondern ihrerseits nichts anderes sei als eben Kunst. Selten wurden

Störenfriede wirkungsvoller stillgestellt, als durch das Label *Klassische Moderne*, das man den Anti-Klassikern schlechthin im Rückblick zuschrieb. Im Gegensatz dazu sei hier der widerborstige Stachel dieses Protestes stark gemacht. Es wird sich zeigen, daß der Affront gegen Netzhaut und Auge, ja gegen Sichtbarkeit schlechthin, Bereiche erschließen kann, die anders kaum zu ahnen wären. Wir wollen an der Ecke, wo der Blinde sitzt, vom Mainstream abbiegen.

III.

Um in das Spannungsfeld dieser komplexen Problematik einzutreten, gilt es an ausgewählten historischen Punkten ein Dreieck aus Physiologie, Philosophie und Kunstgeschichte zu durchqueren, und zwar insbesondere im Hinblick auf das problematische Verhältnis von Auge und bildender Kunst, von visio und pictura, von Sehraum und Bildraum. Es scheint alles andere als selbstverständlich zu sein, daß zwischen diesen Sphären stets kulturelle Durchlässigkeit bestehe und die Bewegung schwellenlos von hier nach da changieren könne. Nicht immer ist der Tausch von Blick und Bild leicht zu vollziehen. Die bildende Kunst lehrt, daß dieser Übergang stets neu zu finden ist, um ins Sehen zu kommen - und sei es ohne Augen.

Die Untersuchung wird sich sowohl auf Texte wie auch auf Bilder beziehen, und zwar am Leitfaden eines Wortes von Heinrich Wölfflin: »Alles ist Übergang.«^[9] Was damit gemeint sein könnte, wird durch sein Werk verdeutlicht. Denn für dieses war in der Tat ein Übergang bestimmend - von einer Kunstgeschichte der Werke hin zu einer Kunstgeschichte des Sehens:

»Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ›optischen Schichten‹ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.«^[10]

Hier setzen meine Überlegungen an. Sie zielen nicht darauf zu sagen, was der Blick und das Bild eigentlich seien. Sie betrachten nur, wie zu verschiedenen Zeiten versucht worden ist, das Sehen zu sagen - und wie all diese Versuche immer wieder bei der Blindheit ankamen. Selbst Heinrich Wölfflin verfiel auf den Gedanken, die Wirkung eines wohlproportionierten Raumes müsse empfunden werden, »auch wenn man mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde«^[11]. Das Motiv der Wahrnehmung mit verbundenen Augen ist aus der Kunstgeschichte nicht ganz unbekannt. Es findet sich als Attribut von Amor und Justitia; von Errone, Favore, Fortuna, Furore; von Ignorantia und Metafisica. Man sieht es ferner bei in einer Vielzahl von Blinden-Darstellungen der Malerei des Barock und des Rokoko (s.u. Kap. V). Diese doppelbödigen Bilder gehören hierher.



René Descartes, *Dioptrique*
in: *Discours de la méthode*, Paris 1724

Heinrich Wölfflins *Grundbegriffe* mögen ein vergangenes Stück Kunstgeschichtsschreibung geworden sein. Das von ihm aufgeworfene Problem einer Kunstgeschichte des Sehens ist jedoch nicht zur Ruhe gekommen. Ernst H. Gombrich hat sich unter Betonung der wahrnehmungspsychologischen Seite in einer Vielzahl von Schriften dazu geäußert.^[12] 1983 war es Svetlana Alpers, die mit ihrer Publikation von *Art as Describing* die Frage der *Sichtbarkeit* erneut ins Zentrum rückte, und zwar mit einer deutlichen Spitze gegen die Basismetapher der ikonographischen Methode: der Metapher einer *Lesbarkeit* von Kunstwerken.^[13] Das zweite Kapitel ihres Buches hatte Alpers unter ein Motto von Kepler gestellt: »Ut pictura, ita visio«. Der damit postulierte Zusammenhang von *pictura* und *visio*, von Bild und Blick, hat einen erheblichen Streit ausgelöst^[14]. Selbst Ernst Gombrich fragte in einer ansonsten wohlwollenden Rezension, seit wann die Künstler Netzhautbilder malten. Ohne diesen Streit nochmals entfachen zu wollen, sei hier lediglich angemerkt, daß Svetlana Alpers den Zusammenhang vielleicht nicht paradox genug genommen hatte.

Die nachfolgenden Betrachtungen suchen daher einen anderen Zugang zu den Durchlässigkeiten^[15] zwischen Optik und Kunst. Sie setzen keine positive Beziehung zwischen beiden voraus, sondern allenfalls das Paradox einer Beziehungslosigkeit, die dennoch nicht aufhört, sich zu beziehen.^[16] Unzweifelhaft ist es in beiden Fällen ums Sehen zu tun. Wie aber Blick und Bild zusammenkommen, das sagt sich offenbar nicht leicht, nämlich immer wieder nur im Durchgang durch einen Raum, in dem Hören und Sehen vergehen.

IV.

Es gibt ein altes Kinderspiel mit dem schönen Namen »Ich sehe was, was du nicht siehst«. Dies Rätselwort hat seinen abgründigen Sinn, zumal zu einer Zeit, in der das Unsichtbare geradezu wuchert. Wer hat denn eine Anschauung von den binär codierten Quelldateien unterhalb der Benutzeroberfläche des Computers? Seitdem es Visualisierung von Daten gibt, ist der erste Leser eines Buchmanuskriptes nicht mehr der Lektor, sondern das Anti-Viren-Programm, welches die Diskette prüft. In schöner Symmetrie dazu sind in der Kunstwissenschaft Röntgenkameras zu idealen Betrachtern von Gemälden avanciert - was zu Aufsätzen mit Titeln wie »Der unsichtbare Rembrandt«^[17] führt.

Technische Wahrnehmungsmittel ergeben durchaus eine Sichtbarkeit zweiter Art, die man ihrerseits sehen kann. Auch unsichtbare Viren und unsichtbare Rembrandts lassen sich visualisieren. Doch das eigentlich Gemeinte sieht man niemals an sich selbst. Es ist unsichtbarer als ein Gespenst und mindestens so mächtig. Immer mehr Bewegungen richten sich nicht mehr nach direkten Wahrnehmungen, sondern nach Instrumentenanzeigen von Dingen, die man nicht sieht. Piloten haben dafür den treffenden Ausdruck »Blindflug«.

Die sekundäre Anschaulichkeit des Blindflugs ist typisch für heutiges Sehen. Die bildenden Künste kommen daran nicht ganz vorbei; speziell die Medienkünste führen diese Auseinandersetzung. Denn das ganze kulturell tradierte Gefüge des Sichtbaren und des Unsichtbaren hat sich radikal verschoben. Der verschlafene Ausdruck »Weltanschauung« hat dabei einen schwindelerregenden Sinn bekommen. Seitdem Menschen zum Mond fliegen, haben wir die Erde vor Augen und nicht mehr unter den Füßen. Dadurch ist alles bodenlos geworden. Besessen von einem Phantasma der Sichtbarkeit, hat unsere Kultur die Mächte der Immaterialien und des Unsichtbaren erst richtig entfesselt. Blindwütig. Wie zum Hohn klebt das lateinische Wort für »ich sehe« an jeder Straßenecke unserer Städte: »VIDEO«. Ich sehe was. Fragt sich nur: Was? Und die geniale Antwort lautet: Was du nicht siehst!

Kurzum: Es ist an der Zeit, die alten Blindengleichnisse noch einmal hervorzunehmen.

Anmerkungen

[1] *The Answer of Monsieur Mariotte to Monsieur Pecquet, about the Opinion, that the Choroeides is the Principal Organ of Sight; communicated to the Publisher from Paris and Englished as follows.* In: *Philosophical Transactions* 59 / 1670, p. 1027.

[2] Denis Diderot: *Brief über die Taubstummen* (1751). In: *Ästhetische Schriften*. Übers. v. Friedrich Bassenge u. Theodor Lücke, hrsg. v. Friedrich Bassenge. Berlin und Weimar 1967, 1. Bd., p. 73.

[3] Marcel Duchamp an Michel Carrouges, 6.2.1950. Cit. *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires*. Hrsg. Jean Clair, Harald Szeemann. Venedig 1975, p. 49.

[4] Marcel Duchamp / Pierre Cabanne, *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Übers. v. H. Schmunck u. U. Dreyse. Köln 1972, p.58f.

[5] Vgl. Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (2 Vol.). Delano Greenidge Editions, (Third

Revised and Expanded Edition) New York 1997, II/651. - Vgl. *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*. Musée Nationale d'Art Moderne, Centre George Pompidou (31.1.-2.5.1977). Paris 1977, I/85 + II/130f. - Die lange Nase sollte man ein wenig später nochmals auf dem Plakat zum Blindman's Ball erblicken, den die Gruppe kurz nach dem Skandal um Duchamps Fountain gab. Vgl. *L'Oeuvre de Marcel Duchamp*. Musée Nationale d'Art Moderne, Centre George Pompidou (31.1.-2.5.1977). Paris 1977, IV/Tafel 5 des angehängten »cahier iconographique«.

[6] Das 2. Heft des Blind Man brachte unter dem Titel »The Richard Mutt Case« die Rechtfertigung des Fountain. - Nachdruck in: Marcel Duchamp, *Die Schriften*. Bd. I, hrsg. Serge Stauffer. Zürich 1981, p. 228.

[7] Vgl. Luis Bunuel, *Mein letzter Seufzer*. Königstein / Ts. 1983, p. 121.

[8] S. Beckett, *Theatre I*. In: Stücke und Bruchstücke. Frankfurt Main 1978, p. 143.

[9] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel / Stuttgart ¹⁷1984 (¹1915), p. 38. Schon das Thema seiner Habilitationsschrift von 1888 kann als wegweisend genommen werden: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Ich betone hier das Moment der Entstehung und des Übergangs, um dem verbreiteten Vorurteil entgegenzuarbeiten, man finde in Wölfflins Grundbegriffen nur die immer gleichen groben Kanten.

[10] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel / Stuttgart ¹⁷1984 (¹1915), p. 24.

[11] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel / Stuttgart ¹⁷1984 (¹1915), p. 82.

[12] Ich nenne zwei Monographien: Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (¹1959). London ⁵1977. - Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye. Studies in the psychology of pictorial representation*. London 1982.

[13] Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* (¹1983). Übers. v. H. U. Davitt u. a., Vorwort v. Wolfgang Kemp. Köln 1985.

[14] Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Kritik*. Stuttgart 1993, pp. 129- 139. - Eine scharfe Entgegnung schrieb E. de Jongh in: Simiolus 14 / 1984, pp. 51-59. - Weitere kritische Besprechungen von Jeroem Stumpel in: The Burlington Magazine 126 / 1984, p. 580f.; ferner von J. Bruyn in: Oud Holland 99 / 1985, pp. 155-160. Positiv dagegen das der deutschen Ausgabe beigefügte Vorwort von Wolfgang Kemp. - De Jong äußerte sich später noch einmal in einem Katalog mit dem bezeichnenden Titel: *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. [Kat.] Hrsg. v. Sabine Schulze. Frankfurt am Main 1993, pp. 23-33.

[15] Mit dem Terminus *Durchlässigkeit* spiele ich auf Wölfflins geotektonisches Bild von den »optischen Schichten« an (s.o. Anme. 9).

[16] Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle der Katalog einer von Jacques Derrida im Louvre organisierten Ausstellung: Jacques Derrida, *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Réunion des Musées Nationaux, Paris 1990. Auch dort ging es um die optischen Paradoxien von Blindenbildern. Die hier vorgelegte Arbeit verfolgt jedoch eine gänzlich andere Fragestellung.

[17] Ernst van de Wetering, *Der unsichtbare Rembrandt. Resultate der technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen*. In: Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde. [Kat.] Berlin / Amsterdam / London 1991, I p. 90ff.

[Home](#) [Bücher](#) [Kontakt](#) [Peter Bextes Homepage](#)