

Logik des Augenscheins

Was Jan van Eyck, so ingeniös, in der Tiefe des Spiegels geortet hat, das gilt auch für die Zeit. Jene Logik von Projektion und Rückprojektion, welche den Raum, den sie abzubilden vermeint, in Wahrheit doch erst konstruiert, trifft im besonderen auch für jenes Bild zu, das die Moderne als einen fernen Spiegel ihrer selbst begreift: das Bild der Renaissance. Das Bild, oder besser: das Mythologem der Renaissance¹⁰³, wie es, beginnend bei Hegel¹⁰⁴, dann aber vor allem in Jakob Burckhardts *Cultur der Renaissance in Italien* sich äußert, ist ein Gedankenprodukt des 19. Jahrhunderts, jener Zeit also, die historisierend, rückwärts träumend, in den Physiognomien des *Quattrocento* sich wiederzuerkennen glaubte.¹⁰⁵ (Der Historiker, sagt Friedrich Schlegel, ist ein rückwärts gekehrter Prophet.) Freilich: das Traumbild der Renaissance, die Vorstellung einer großen Blütezeit, wie wir sie (im Gefolge von Burckhardts Kulturgeschichte, welche bezeichnenderweise das Initial dieses Genres darstellt) dem Italien des 15. Jahrhunderts unterstellen, trifft keineswegs zu – das Gegenteil vielmehr ist wahr. Tatsächlich hat man es, ökonomisch betrachtet, mit einer Zeit des Niedergangs und heftigster sozialer Zerrüttungen zu tun.¹⁰⁶ Und so wie es im Ökonomischen steht, so auch in der Wissenschaft – schwingt sich das intellektuelle Bemühen keineswegs zu ungeahnten Höhen empor, sondern vollzieht eher eine Rückwärtsbewegung. So daß so prominente Wissenschaftshistoriker wie Lynn Thorndike oder George Sarton für die Leistungen der Renaissance (gemessen an den Denkbemühungen der mittelalterlichen Scholastik) nur die verächtliche Einschätzung übrig haben, daß, wo immer der Humanismus triumphiert habe, das wissenschaftliche Bemühen zurückgewichen sei.

Vor diesem Hintergrund nun erscheint mir das Problem der Renaissance keineswegs abgetan, sondern im Gegenteil doppelt interessant: stellt sich doch die Frage, worin jene mythenstiftende Kraft begründet ist, die das

Bild der Renaissance zum Objekt jenes höchst zeitgenössischen Blickes hat machen können, der (mit den Augen eines Liebenden schauend) das Phantasma von Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit beschwört, selbst und gerade dort, wo es der Wirklichkeit nicht entspricht.

Vielleicht ist ein Grund für die innige Zuneigung, die der Renaissance zuteil geworden ist, ganz einfach und wörtlich zu nehmen: das *Bild* der Renaissance. Sind die mittelalterlichen Typologien von einer fast ethnologischen Fremdheit, so zeigen die Porträts, die im 14. und 15. Jahrhundert sich herausformen, vertraute Gesichter. Es ist die Vertrautheit dieser Gesichter, es ist die Vertrautheit der Darstellung, welche den Eindruck der Geistesverwandtschaft hervorruft. Mögen die Gedankengänge eines Pico della Mirandola so fremd sein wie die eines mittelalterlichen Scholasten, mag auch der allgegenwärtige Vitalismus der Renaissance, der den Kosmos als großes Tier denkt, eher in die mittelalterliche Vorstellungswelt zurückweisen, so sind doch die Physiognomien, die aus den Bildern herausschauen, bekannte Gesichter.

Zweifellos, es ist das Bild, welches das Zentrum jener narzißtischen Rückspiegelung darstellt, die mit dem kulturgeschichtlichen Etikett der »Renaissance« belegt worden ist.¹⁰⁷ Wenn wir uns im Gesicht der Renaissance wiedererkennen, so deshalb, weil wir die Gesichter wiedererkennen, weil wir in der Art und Weise, wie das Bild die Dinge vor uns hinstellt, unsere Vorstellung der Dinge wiedererkennen können. Das, was uns vertraut kommt, ist mithin die Gesetzmäßigkeit, mit der etwas zur »Vorstellung« wird, ist die Bildsprache, die im Zeichen des *Spiegels* steht. In dieser Bildsprache liegt der Kern des Renaissancemythologems. Denn das zum Spiegel umgedeutete Bild, und das unterscheidet es von seinen mittelalterlichen Vorläufern, steht nicht von vornherein in einem bestimmten Bedeutungsrahmen, sondern eröffnet einen unendlichen Raum möglicher Bilder. Es ist das zum Reflexionsort umgedeutete, der Logik von Projektion und Rückprojektion überantwortete Bild. Oder paradox formuliert: das zum Spiegel umgedeutete Bild trägt jene Reflexion in sich, die der Reflexion vorausgeht – das was man den »Code der Repräsentation« nennen kann.

Weil nun der Spiegel die verlässlichste Form der Augenblicks-Verdopplung ist, wird er zum Ideal der Malerei. Ganz analog zur Formel, wonach das Leben die besten Geschichten schreibt (nur daß das Leben

nicht schreiben kann), malt der Spiegel die besten Bilder (nur daß der Spiegel nicht malen kann) – womit die Aufgabe der Malerei bezeichnet ist, gilt es doch dem Spiegel ähnlich zu werden. Es ist kein Geringerer als Leonardo da Vinci, der dies formuliert: »Der Spiegel von ebener Oberfläche enthält in dieser seiner Fläche wahre Malerei, und eine vollkommene Malerei, auf einer ebenen Fläche, von welcherlei Material dieselbe auch sei, ausgeführt, gleicht der Spiegeloberfläche.«¹⁰⁸ Ähnlich äußert sich auch Alberti in seinen *Drei Büchern über die Malerei*, wo er, auf den Mythos des Narziß rekurrierend, behauptet, »jener Narzissus, der in eine Blume verwandelt wurde, sei der eigentliche Erfinder der Malerei gewesen«. Dabei nun wartet wartet Alberti mit einer eigenwilligen und in dieser Form eigentlich ganz der Bildsprache des Mittelalters verwandten Deutung auf: »Denn wie einerseits die Malerei die Blüte jeder Kunst ist, so stimmt die Geschichte von Narziß auch noch nach anderer Seite hin. Denn könntest du wohl sagen, daß die Malerei etwas anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte?«¹⁰⁹ Tatsächlich ist die Umdeutung, die Alberti hier vollzieht, so eigenartig, daß es sich lohnt, hier einen Augenblick zu verweilen.

In gewisser Hinsicht scheint, wovon Alberti schreibt, fast ein Mißverständnis – ist doch vom eigentlichen Gehalt des Mythos nichts geblieben als der Blick in den Spiegel. Unzweifelhaft denkt Alberti am Mythos vorbei; und so ist es eigentlich weniger der Mythos selbst als die Art seines Daran-Vorbei-Denkens, die höchst aufschlußreich ist. Zunächst einmal ist bemerkenswert, daß es Alberti gelingt, die tragische Seite vollständig auszuklammern. Wird der Narziß des Mythos vom Blick in das eigene Spiegelbild regelrecht überwältigt, so daß er in eine Art Stupor fällt und solchermaßen betäubt¹¹⁰ sich selbst abhanden kommt (in einer anderen Fassung heißt es gar, daß er sich umbringt), wird er bei Alberti kurzerhand zum Tatmenschen umgedichtet, zum Erfinder der Malerei. Ganz folgerichtig wird auch die Metamorphose des Knaben, der sich in eine Blume verwandelt, nicht als ein Akt der Nemesis gelesen (als eine Antwort der Natur, die dem narzißistischen Vergehen gegen die eigene Natur folgt), sondern als bejahenswertes Kultur- und Bildungsprogramm begrüßt. Genaugenommen, und hier schält sich die Logik von Albertis Umdeutung hervor, wird der Mythos

im Wortsinn »instrumentalisiert«. Tatsächlich schaut Alberti nicht mit den Augen des Narziß, sondern mit den Augen desjenigen, der im *Spiegel* das Geheimnis der Kunst (und mit ihr die mythenstiftende Kraft) ortet. Nicht von der narzißtischen Begierde, nicht vom Selbstverlust vor dem eigenen Bild ist die Rede, sondern vom Spiegel als dem Grund und der Quelle des Faszinosums.

Alberti instrumentalisiert den Mythos, und es gelingt ihm dies nur, weil er das Instrument mythisiert. Es ist diese Mythisierung des Spiegels, aufgrund derer die Umdeutung gelingt. So (und nur so) vermag die Tragik der Geschichte zur Apotheose der Malerei umgedeutet zu werden, so (und nur so) wird die Metamorphose des Narziß nicht als ein Akt der Nemesis begriffen, sondern als Beleg dafür genommen, daß die Malerei die Blüte der Kunst darstelle. Und so verwandelt sich der Mythos des Narziß zum Mythos des Spiegels. Erzählt der Mythos in seiner ursprünglichen Form von der Gefahr, die mit dem Blick in den Spiegel verbunden ist, hat sich in Albertis Fassung sämtlicher Schrecken daraus verloren, ja, hat sich, wo zuvor der Selbstverlust drohte, der Schrecken zur Verheißung der Selbstreflexion gewandelt.

In der Tat mag dies Beispiel genügen, um ins Nachdenken darüber zu geraten, ob man der Formel des *rinascimento* und mit ihr dem Stereotyp von der Wiedererweckung hellenischer Kultur so einfach nachgeben kann. Zwar deutet der erste, flüchtige Blick in diese Richtung, jedoch exemplifiziert Albertis Deutung, daß das, was hier zum Leben erweckt wird, auf eine ganz eigene Art in Dienst genommen und für ganz andere Zwecke beansprucht wird. Der Narziß, wie Alberti ihn vorführt, ist bestenfalls das Ornament, die äußere Hülle seines mythologischen Namensvetters; und noch dazu erscheint er in einem Zusammenhang, der dem Kern des Mythos wesentlich fremd ist. Kündet der Mythos des Narziß von einem Vergehen wider die Natur (das mit einem Eingriff der Nemesis beantwortet wird), predigt der Naturalismus, der im Zeichen des Spiegels steht, genau das Gegenteil: die Bemächtigung, die Usurpation der Natur.

Vor diesem Hintergrund ist es überaus bezeichnend, daß in dem Experiment, welches der Florentiner Architekt Filippo Brunelleschi im Jahr 1425 im Eingangsportal des Florentiner Doms ausführte, Brunelleschi sich nicht

– wie man es von einen »Augenmenschen« der Renaissance vielleicht hätte erwarten können – seinen eigenen Augen, sondern einem Spiegel anvertraute, daß er weiterhin, anstatt sich mit seiner Staffelei seinem Bild-Gegenstand gegenüber aufzubauen, dem Baptisterium den Rücken kehrte – so daß, was er sah und malte, nicht das Baptisterium war, sondern der Spiegelreflex des Baptisteriums, den er sorgsam mit einem Zirkel vermaß und auf die danebenstehende Staffelei übertrug.

Glaubt man an die Symbolkraft derartiger Momente, ist es wirklich höchst sonderbar, daß die »Erfindung des zentralperspektivischen Bildes« (auf das Alberti mit der Umwertung seines Mythos abzielt) nicht eigentlich im Zeichen des Auges, sondern im Zeichen des Spiegels steht. Tatsächlich ist das Absehen, die Abstraktion vom eigenen Auge, ein wesentlicher Bestandteil der Versuchsanordnung; und dies nicht von ungefähr, ist es doch nicht das Auge, sondern allein die ebene Spiegelfläche, welche die Voraussetzung erfüllt, als Durchschnitt der Sehpypamide zu gelten. In gewisser Hinsicht ist hier der genaue Konterpart dessen angerührt, was van Eyck in seiner ingeniösen Behandlung des Spiegelmotivs deutlich macht: die Mechanik des Spiegels, die Bildverarbeitungsmaschine. Das, was in Brunelleschis Experiment hervortritt, hat mit ästhetischen und hermeneutischen Reflexionen wenig zu tun, oder anders gesagt, es schmilzt sie zusammen auf die reine Mathematik (es ist nicht von ungefähr, daß Brunelleschis Experiment die strengen Bedingungen eines naturwissenschaftlichen Experiments erfüllt: nämlich daß es beschreibbar und wiederholbar ist).

Daß man diese beiden Seiten des *Spiegels* gegeneinander auszuspielen versucht hat, ja daß man die Vermessenheit oder die Ignoranz besessen hat, den Bildern eines van Eyck mit dem Lineal auf den Leib zu rücken, um sie darauf abzuklopfen, ob van Eyck sich einer zentralperspektivisch korrekten Bildführung bedient (er tut es nicht), bringt das ganze Dilemma auf den Punkt. Genau hier liegt auch der Riß, der sich zwischen der flämischen Schule und der italienischen Frührenaissance auftut. Wobei das Urteil durch die Fixierung auf das zentralperspektivische Modell eindeutig ausfallen mußte, war die flämische Malerei doch lediglich auf »empirischem« Wege zur Zentralperspektive gelangt, letztere hingegen auf dem Königsweg der Mathematik.¹⁰¹ Die Fixierung auf die Zentralperspektive (die ja nichts anderes als die Theorie des

Spiegels ist) weicht der geistigen Seite des Problems aus. Denn die Funktion des Spiegels ist eine höchst zwiespältige, ist, was im Bild erscheint, im doppelten Sinn ein Akt der Reflexion. Ist die eine Seite ein höchst mechanisches Bildverarbeitungsgeschäft (die Logik, wie sie Brunelleschi in ein Formelsystem bringt und wie sie sich schließlich in der Camera obscura hypostasiert), so liegt die andere Seite der Problematik dort, wo der Spiegel nicht als ein technisches Verfahren, sondern als eine ästhetische Haltung begriffen wird – eine Haltung, die vielleicht nirgends so präzise bedacht und so tief ausgelotet worden ist wie in Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeit. Gerade dadurch, daß er die Reflexion reflektiert, gibt van Eyck sich als ein Wanderer zwischen zwei Welten zu erkennen. Ein halbes Jahrhundert später, bei Leonardo, ist der Spiegel – ganz ohne die Skrupel, die bei van Eyck durchscheinen – zum entschiedenen Programm, ja zum Ideal der Malerei geworden. Leonardo schreibt: »Der Maler muß einsam sein und nachdenken über das, was er sieht, und mit sich selbst Zwiesprache halten, indem er die vorzüglichsten Teile aller Dinge, die er erblickt, auswählt; er soll sich verhalten gleich einem Spiegel, der sich in alle Farben verwandelt, welche die ihm gegenübergestellten Dinge aufweisen. Und wenn er so tut, wird er wie eine zweite Natur sein.«¹¹²

Ganz offenkundig, diese Passage belegt es deutlich, besteht die Kunst der Malerei nicht allein im Abkonterfeien der Wirklichkeit, sondern bedarf es zudem eines Eindringens in die Dinge selbst, einer Wertung, bei der die vorzüglichen Dinge gegenüber den minderen, nicht bildwürdigen abgesetzt und gewichtet werden. Damit jedoch – wie bei van Eyck – ist die wesentlich zwiespältige Struktur des Bildes in der Tiefe des Spiegels markiert. Genaugenommen hat man es mit zwei Spiegeln und mit zwei Formen der Widerspiegelung zu tun. Zum einen mit der von den Sinnen abgekoppelten, mechanischen Reflexion, dem »objektiven« Funktionsmechanismus des perspektivischen Bildes (das genauso gut, und Leonardo ist der erste, der dies begreift, durch eine Camera obscura ersetzt werden könnte, das heißt, durch eine mechanische Apparatur¹¹³), zum anderen mit jenem künstlerischen, »subjektiven« Prozeß, wie man ihn gleichfalls, in einem höheren Sinn, als Reflexion, als eine Form der geistigen Durchdringung bezeichnet. Für Leonardo (und von hier erklärt sich seine Doppelnatur des Künstler-Wissenschaftlers) sind

die beiden Seiten des Spiegels nicht voneinander geschieden, mag ihm die Malerei als angewandte Naturwissenschaft vorkommen (und wirklich eröffnet sich ihm über die Erfahrung, »der Mutter aller Gewißheit«, ein immer tieferes Eindringen in die Natur der Dinge, geschieht es nicht selten, daß sich ihm über die Malerei ein Naturphänomen erschließt: wie etwa die Verengung der Pupille bei einfallendem Licht).

Paradox des *Trompe l'œil*¹¹⁴: daß er nicht nur auf einer Täuschung des Auges, sondern umgekehrt auch auf einer Täuschung *über* das Auge beruht. So daß, was den »Augenmenschen« der Renaissance charakterisiert, nicht eine besondere Sensibilität für seine Wahrnehmung ist, sondern, im Gegenteil, daß er genau und überaus methodisch davon abzusehen weiß. Nicht allein, daß der Maler sich der Tortur unterzieht, seinen Blick gleichsam zu fixieren, einen unverrückbaren Sehpunkt einzunehmen, darüberhinaus ist, was das zentralperspektivische Modell vorsieht, nichts weniger als ein Absehen von der physiologischen Beschaffenheit des Auges selbst. In Wahrheit sieht ja kein Mensch so, wie es das mathematische Modell vorsieht.¹¹⁵ So entspricht das Auge ja nicht dem Durchschnitt einer Sehpyramide, das heißt der geometrischen Basis eines Dreiecks, sondern hat seinerseits eine leichte sphäroide Wölbung – wodurch sämtliche Bilder, wie beim Spiegel van Eycks, eine leichte Wölbung erhalten. Außerdem schaut man nicht mit einem Auge (dem Sehpunkt, in dem alle Linien des perspektivisch erzeugten Bildes zusammenfallen), sondern mit zweien (also stereoskopisch), ein Umstand, der ja nicht unbeträchtlich das Raumgefühl und die Orientierung im Raum beeinflußt. In der Regel macht er sich kaum bemerkbar, fallen diese beiden (leicht unterschiedlichen, weil aus verschiedenen Winkeln betrachteten) Bilder in größerer Entfernung zusammen; befindet sich das ins Auge gefaßte Objekt hingegen in unmittelbarer Nähe, so entsteht eine Art Doppelbelichtung (über die man freilich gewohnheitsmäßig hinwegsieht). Für die Zentralperspektive bedeutet dies, daß dieser Nahbereich des Auges tabu ist, tritt hier doch am deutlichsten – in Form von Randverzerrungen – die Abweichung von der eigentlich körpergemäßen Sehweise auf (was ja der Grund dafür ist, daß eine Kamera oder ein Fotoapparat nicht nahe an ein Gesicht heranrücken können, ohne es dabei überdeutlich zu deformieren).

Genaugenommen, das ist das Wesentliche für den Erfolg des zentralperspektivischen Modells, kommt die physiologische Beschaffenheit des Auges als Frage gar nicht mehr vor. Auch wenn sich dies nicht recht ins Bild fügen mag, sind die Verdienste der Renaissance um die Optik eher zweitrangig¹¹⁶, beruht jenes Experiment, das Brunelleschi vollführt, nicht auf einer grundstürzend neuen Einsicht, sondern darin, daß er ein seit dem 12. Jahrhundert längst bekanntes, in vielfältiger Form veröffentlichtes Wissen zu einem künstlerischen Modell umzuformen weiß. So daß, wenn denn so etwas wie ein Paradigmenwechsel zu beobachten ist, er weder in den geometrischen Kenntnissen noch in der Optik besteht, sondern in der Abstraktion vom Auge selbst: nämlich daß dort, wo zuvor das Auge gedacht war, sich nunmehr ein Spiegel befindet.¹¹⁷ Paradox gesagt, ist es gerade die *Vernachlässigung* der Optik, welche den unerhörten Erfolg der Zentralperspektive begünstigt. Denn dadurch, daß die Fragestellung vom Auge und von der Natur des Lichtes abstrahiert, vermag die Optik in die Geometrie überführt zu werden. Sehen und Mathematik werden eins – und deshalb werden Alberti und später Leonardo da Vinci nicht müde, sich als Mathematiker und die Malerei als angewandte Mathematik zu bezeichnen – eine Behauptung, die gerade in ihrer Persistenz klarmacht, daß hier, in der Verschmelzung von Optik und Mathematik, das eigentlich Neue zu finden ist.

Demgegenüber nun ist die mittelalterliche Optik (die bezeichnenderweise mit der Lichtmystik der gotischen Kathedrale, im Umkreis der Chartreser Naturphilosophen, einsetzt) sehr viel mehr mit dem Sehen selbst beschäftigt. Oder anders gesagt: Sehen und Erkennen (wie sie in Gestalt des zweifachen Spiegels sich auftrennen, in eine mechanische und eine geistige Form der Reflexion) sind noch ungeschieden. In dieser Ungeschiedenheit jedoch (in dieser, wie man heute sagen würde: ganzheitlichen Vorstellung) wird eine nur in ethnologischen Begriffen faßbare Distanz zu uns deutlich, ein Umstand, um dessentwillen es sich lohnt, auf die mittelalterliche Vorstellung über das Sehen zurückzublicken, zumal, da diese Vorstellungswelt mit der Vorstellungswelt der Antike identisch war.

Das entscheidende Charakteristikum der vorneuzeitlichen Optik besteht darin, daß eine jegliche Fragestellung wie selbstverständlich vom Auge des Betrachters ausgeht und daß sie vor allem zu klären sucht, wie ein Bild im

Kopf des Betrachters entsteht. Optik begreift sich noch nicht als die Lehre vom Licht, sondern als die Lehre vom Sehen, oder präziser: die Lehre vom Auge. Demgemäß ist Sehen nicht faßbar als ein abstrakter Mechanismus (den man, der Anschauung halber, auch mit Billiardkugeln demonstrieren könnte), sondern an das Auge, als die *prima causa* des Sehvorgangs, gebunden – und zwar so, daß auch hier der alledurchdringende Substanzbegriff des Mittelalters wirksam ist. Die herkömmliche, der Antike entlehnte und stetig fortentwickelte Vorstellung besteht darin, daß das Auge einen inneren Strahl, eine *Sehsubstanz* aussendet, welche (wie eine Art Laserstrahl) den gesehenen Gegenstand abtastet, seine Form und seine Farbe aufnimmt und ihn, in Form eines *Eidolons* (das, was Platon ein Abbild nennt) zum Auge zurückschickt. Hier, in der Spekulation über Natur und Wirkungsweise der Sehsubstanz, liegt das entscheidende Problem und die Fragestellung des Mittelalters. (Allerdings kündigt sich schon, wie die Lichtmystik der Kathedrale verrät, eine zunehmende »Visualisierung« des Denkens an, gewinnen die Theorien an Komplexität, bis sie im 13. Jahrhundert geradezu kosmologische Dimensionen annehmen). Bei William von Conches (ca. 1080–1150), der noch ganz in der platonischen Tradition steht, verhält sich die Sache noch relativ einfach: bedarf es zum Sehen eines Sehstrahls, dann einer äußeren Lichtquelle und schließlich eines opaken Gegenstandes oder eines Hindernisses. Bei Adelard von Bath (1116–1142) wird bereits die Herkunft der Sehsubstanz problematisiert, denkt er sich diesen »visuellen Geist« als einen höchst sublimen Luftstoff von feuriger Natur, der im Hirn sich bildet, der, einmal auf den Weg geschickt, mit größter Geschwindigkeit sich durch den Raum bewegt, den Gegenstand umhüllt, ein Eidolon fertigt und dieses zum Auge zurücksendet – von wo es schließlich der Seele übermittelt wird.

Es bedarf nicht viel Phantasie, um sich auszumalen, daß eine Theorie, die mit einer solchen Sehsubstanz operiert (die man sich gedanklich wie ein Abtastgerät vorstellen kann, das einen Strahl aussendet), ganz eigentümliche Fragen aufwirft. Die Frage etwa, wie es möglich ist, daß man das eigene Spiegelbild wahrnehmen kann? Oder was geschieht, wenn ein Sehstrahl zu den Sternen hinauf, und das heißt, auf eine unermesslich weite Reise geschickt wird? Und ob das Bild, das von diesem Stern entsteht, lediglich auf einem einmaligen Abtasten durch den Sehstrahl beruht oder ob dieser immer wieder hinauf- und hinuntergeschickt werden muß? Und

was passiert, wenn der Betreffende in dem Augenblick, in dem der Sehstrahl sein Auge verlassen hat, seine Augenlider schließt, das heißt: wenn er seinen Sehstrahl solcherart ausgesperrt hat?

Man mag all diese Fragen belächeln, gleichwohl sind es doch keineswegs besonders krause scholastische Spitzfindigkeiten, sondern Fragen, die sich mit klarer gedanklicher Konsequenz aus der Prämisse der Sehsubstanz ergeben.¹¹⁸ Ja, im Gegenteil, es ist die Logik dieser Gedanken und ihre transkulturelle Fremdheit, die sie höchst bemerkenswert machen: zum einen, weil klar wird, wie tief der Riß ist, der den neuzeitlichen, mechanischen Begriff des Sehens vom vorneuzeitlichen trennt, zum andern, weil sichtbar wird, wovon die Zentralperspektive absieht und absehen muß, um zu dem werden zu können, was sie ist. Dieses Absehen nun vollzieht sich nicht dergestalt, daß die mittelalterliche Optik durch eine andere ersetzt würde – nein, es vollzieht sich vor allem als ein Bruch mit dem mittelalterlichen Substanzbegriff. Es ist die Vergleichgültigung des Substanzgedankens, welche es ermöglicht, sich all den komplizierten und höchst verwickelten epistemologischen Fragen, die sich daran knüpfen, gegenüber gleichgültig zu stellen. Es ist die gedankliche Loskopplung, die Abstraktion vom erkennenden Auge, die es ermöglicht, den Spiegel an seine Stelle zu setzen – und damit, einen abstrakten Mechanismus zu propagieren. (Hier, in der Verrückung des Gedankenzenrum liegt der Grund dafür, daß das vorneuzeitliche Fragen selbst dort, wo es überaus logisch operiert, ein bißchen ver-rückt scheinen mag.)

Genaugenommen übernehmen Brunelleschi und Alberti nichts als das mechanische Gerüst der mittelalterlichen Optik (das ihnen über die Werke des 13. Jahrhunderts, die Perspektiven von Witelo und John Pecham, geläufig ist) – was sie opfern, sind die erkenntnistheoretischen, philosophischen Fragen, die sich an die Optik knüpfen. Hier nun, an einem wesentlichen Punkt der platonischen Philosophie, erweist sich, daß die Renaissance eben nicht nur mit dem Mittelalter, sondern auch mit der hellenistischen Tradition bricht. Der Erkenntnisakt, die Schau des Einzelnen wird gleichsam depersonalisiert – und an die Stelle des inneren Strahls, welchen der Schauende aussendet (und in dem er das Aktivum ist), tritt ein allgemeinverbindliches, mechanisches Regelsystem (in dem der Schauende nichts ist als eine ausgeleerte, spiegelglatte Rezeptionsfläche). In dieser Hinsicht entdeckt die Zentralperspektive die *Bildverarbei-*

tungsmaschine – und eben darin (im Maschinen- oder Funktionsbegriff) liegt die Zäsur. Zwischen den Maler und die Welt schiebt sich ein Regelsystem, beginnt dieser die Welt nunmehr durch einen Schleier zu sehen; und wirklich ist es genau das, was Alberti dem Maler als ein Hilfsmittel empfiehlt: einen durchsichtigen Schleier zu benutzen, der, da er von dünnen Fäden, einem Koordinatensystem durchzogen ist, es ermöglicht, auch das Geschaute auf diese Art und Weise zu zerlegen:

»Die Sache verhält sich so. Man nimmt einen ganz feinen, dünn gewebten Schleier von beliebiger Farbe, welcher durch stärkere Fäden in eine beliebige Anzahl von Parallelogrammen geteilt ist; diesen Schleier bringe ich nun zwischen das Auge und die gesehene Sache, so daß die Sehpypamide in Folge der Dünnhheit des Gewebes hindurchzudringen vermag. Schließlich gewährt dir dieser Schleier nicht geringe Vorteile. Der erste ist schon der, daß dir vermöge desselben der Körper stets die gleiche Ansicht zukehren wird, da du, sobald du die Grenzlinien (an dem Schleier) fixierst, sofort die wahre Spitze der Sehpypamide wiederzufinden vermagst, eine Sache, die ohne den Schleier sicherlich sehr schwierig wäre. [...] Ein anderer Vorteil wird der sein, daß es dir mit Hilfe des Schleiers leicht werden wird, die Umfangslinien der dir (von einem Körper) zugewendeten Fläche festzustellen. Erblickst du nämlich in diesem Parallelogramme (des Schleiers) die Stirne, in jenem die Nase, in einem anderen die Wangen, in jenem unten das Kinn, und so jedes Ding seiner Lage entsprechend gesondert, so wirst du all' dieses in entsprechender Lage auch auf deiner Tafel oder Wand sehen, sobald du diese dem Schleier gleich in Parallelogramme geteilt und dann jedes Ding genau wie dort postierst.«¹¹⁹

Damit aber ist, was im *Trompe l'œil* die reine Unmittelbarkeit scheint, im Gegenteil das Ergebnis dieser Verschleierung, beruht die Nähe, die Gegenwärtigkeit des Bildes, allein darauf, daß sich eine Gedankenmaschine dazwischenschiebt: die Idee des beherrschten, koordinierten Raumes.

Im Jahr 1419 bringt der Florentiner Priester Christophorus de' Buondelmonti ein griechisches Manuskript von Horapollos *Hieroglyphica* nach Florenz, einer Textsammlung, die 189 Beschreibungen von Hieroglyphen samt ihren Bedeutungen enthält. Mit diesem Buch beginnt, was der Kunsthistoriker Rudolf Wittkower die »ägyptische Renaissance« nennt¹²⁰, die Einverleibung und Beschäftigung mit der ägyptischen, oder eigentlich hieroglyphischen Tradition. Indes geht diese Beschäfti-

gung nicht allzu tief, ist man doch vor allem am Anderen und Exotischen interessiert.¹²¹ Die Hieroglyphen, ebenso wie die antiken Reliquien, befriedigen den philosophischen Tourismus der Zeit, einen Tourismus, der, im Bestreben, der eigenen Verwurzelung zu entkommen, sich ins Anders- und Fremdartige flüchtet. Differenz: das bedeutet Höchstmaß an Spannung, es bedeutet aber auch so etwas wie eine Entwirklichung, eine Negation der Gegenwart. Es fällt nicht schwer, darin jenes Strategem herauszulesen, wie es in näherer Vergangenheit auch die Romantik gekennzeichnet hat, folgt die Flucht in die Tiefe der Zeit doch vor allem dem Zweck, sich den Zudringlichkeiten einer nicht mehr als verbindlich empfundenen Gegenwart zu erwehren.

Es ist ein nihilistischer, oder besser: ein annihilierender Akt. Es geht darum, Ballast abzuwerfen, sich der Tradition zu entledigen. In diesem Klima des symbolischen Vaternmords¹²² wenden sich die Humanisten sinniger-, oder genauer: bezeichnenderweise gegen ihre Vorläufer. Der Humanist Niccolò Niccoli etwa gefällt sich darin, Dante, Petrarca und Boccaccio zu schmähen (»Wer sind diese Dantes, diese Petrarcas, diese Boccacios, die du mir vorhältst?«). Und weil er seinerseits, als Verfasser einer Orthographie und als Sprachpurist, bemüht ist, die Sprache von allen Verunreinigungen zu reinigen, äußert er seinen Abscheu über den ungebildeten Dante (»Beim Zeus, niemand ist so ungebildet, daß er sich nicht schämen würde, so schlecht geschrieben zu haben. [...] Ich würde deinen Dichter aus der Gesellschaft gebildeter Männer ausschließen und ihn den Wollwebern überlassen.«¹²³) – und versteigt sich schließlich zu dem Urteil, daß er einen einzigen Brief des Vergil viel höher schätze, »als alles, was diese Männer [Dante, Petrarca, Boccaccio] zusammengeschrieben haben«¹²⁴.

Zweifelloos ist hier ein philosophisches Abräumkommando am Werk, ein Abräumkommando, das sich der Vergangenheit, der griechischen, römischen und auch der ägyptischen bedient, um die Gegenwart vom Sockel zu stoßen. Das vergangene Ornament ist vor allem Strategem, es ist der Hebel, welcher das zeitgenössische – das heißt, gotisch dominierte Ornament – niederreißen hilft. Man hat es sozusagen mit einem *Krieg der Zeichen* zu tun, ist es kein Zufall, sondern Ausdruck der inneren Logik dieser Auseinandersetzung, daß der Humanismus mit einer Reform der Rechtschreibung und der Schrift beginnt.¹²⁵ Vor dem Hin-

tergrund dieses Kulturkampfes nun wird die Begeisterung nachföhlbar, mit der die ägyptischen Hieroglyphen, die Artefakte einer vollends fremden, fernen Kultur, aufgenommen werden, spielen sie den Kombattanten so etwas wie eine Geheimwaffe in die Hand, deren Besitz sie mit Überlegenheits- und Unangreifbarkeitsgeföhlen erfüllt. Es ist diese wesentlich strategische Bedeutung, die auf das philologische Bemöhen, ja geradezu auf die Manie, alles *all'antica* zu machen, ein neues Licht wirft. Denn die Hieroglyphen gehören einer semiotisch höheren Waffengattung an, sie sind *Bildzeichen* – der seltene Fall einer Bilderschrift. Damit aber hat man es mit einer Sprache zu tun, die das eigentliche Sprachproblem zu überwinden verspricht – denn dort, wo die Sprache umschreiben muß (und sich in Worten verliert), kann die Bildsprache direkt auf die Sache zugehen. Es ist der Philosoph Marsilio Ficino, der diese Unmittelbarkeit herausstreicht: »Somit war jedes Bild eine Art Übereinkunft und Einsicht und Gegenstand, und es wurde alles zugleich vermittelt, ohne diskursive Beweisführung und Überlegung.«¹²⁶ Damit nun leistet die Hieroglyphe ein Mehrfaches. Sie ist einmal eine piktorale Referenz, womit der naturalistische Aspekt befriedigt ist; zum anderen aber verkörpert sie eine Art von Syntagma, mit dem man, jenseits des Sprachlichen, operieren kann. Wenn das Auge, dem Buch des Horapollo zufolge, Gott bedeutet, der Geier die Natur, ein Hund mit Stola einen erhabenen Fürsten oder Richter usw. – so stellt die Hieroglyphenschrift eine Grammatik der Bildsprache bereit. Entscheidend daran ist, daß es, wie Ficino sagt, eine Schrift »ohne diskursive Beweisführung und Überlegung« ist, eine Schrift, die sich der scholastischen Spekulation entzieht. Damit nun, mit der Zauberwaffe der Hieroglyphe versehen, erobert sich der Augenblick den bislang der Sprache vorbehaltenen Deutungshorizont. Die Dingwelt, die bislang im Zeichen der *Schrift* und der biblischen Offenbarung gestanden hat (und die folglich, vom Erdenwurm bis zum Seraphim, eine Himmelsleiter mehr oder weniger fester Bedeutungen dargestellt hat), wird aus dieser symbolischen Nomenklatur herausgelöst und einem anderen, visuellen Zeichenfeld überantwortet. Dies ist ein doppelter Übergang: einmal eine Befreiung oder zumindest eine Lockerung der christlich-symbolischen Fracht, zum anderen ein Übergang, der sich von der *Schrift* zur *Bilderschrift* vollzieht.¹²⁷ Das Symbol wird zur Chiffre. Es ist diese Trans-

formation, die auch Ficino meint, wenn er in seiner Erwägung über die Hieroglyphen auf der größeren Unmittelbarkeit der Bilderschrift insistiert, »denn Gott hat Kenntnis von den Dingen *nicht* durch eine Vielfalt von Denkvorgängen, sondern vielmehr als einfache und bestimmte Form der Dinge.«

Was, beispielsweise, ist die Bedeutung jenes Bildzeichens, das die Malerei des 15. Jahrhunderts durchzieht wie ein roter Faden: das aufgeschlagene Buch? Nun mag man dies, in einem weithin religiös dominierten Umfeld¹²⁸, nicht weiter bemerkenswert finden – könnte man (wie es in der Regel auch geschieht) sich damit begnügen, in einer solchen Abbildung lediglich das wiedererzuerkennen, wofür das Bildzeichen, *prima vista*, stehen soll: das *Buch der Bücher*, die Bibel. Was auf den zweiten Blick indes erstaunt und wofür eine derartige Erklärung nicht mehr hinreicht, ist der Umstand, daß das Symbol auf eine fast epidemische Art und Weise proliferiert, daß es, anstatt sich in der Wiederholung zu verbrauchen, sich im Gegenteil vervielfältigt. Aus dem Buch werden Bücher, und so findet, im Verlaufe eines Jahrhunderts, eine wundersame piktorale Büchervermehrung statt (die symbolisch vorwegnimmt, was sich in Gutenbergs Druckerpresse schließlich technisch hypostasiert). Ist das Buch zu Beginn des Jahrhunderts nur besonders hervorgehobenen Gestalten vorbehalten (Maria, den Heiligen und den Aposteln), so fällt der Glanz – der ja in gewisser Hinsicht eine Transsubstantiation des Nimbus darstellt – zunehmend auf alle möglichen Bildgestalten, ja, gibt es in der Mitte des *Quattrocento*, bis hin zu den Hintergrundfiguren, kaum eine Bildgestalt mehr, die nicht mit der Tätigkeit des Lesens und des Schreibens beschäftigt wäre. Bisweilen treibt diese allgemeine Lese- und Schreibwut sonderbare, pittoreske Blüten – sieht man das Jesuskind spielerisch die Seiten des Buches umblättern oder wird die Keme- nate der Maria zu einer protohumanistischen Bibliothek aufgemöbelt. In diesem Sinn fügt es sich ins Tableau, daß die Figur des hl. Hieronymus – der Patron der Übersetzer – zu einem festen Bildmotiv wird und daß sich ihm bald sein profaner Konterpart, der Humanist, zugesellt. Wenn es ein Bewegungsgesetz gibt, das die Entwicklung der Malerei der *Quattrocento* begleitet, ist es ein wachsender Bücherkult, ja eine regelrechte Bibliomanie – so daß es sehr viel sinnreicher ist, die Anwesenheit eines Buches blind

vorauszusetzen, als nach einem Bild Ausschau zu halten, wo nicht irgendeine Figur, und sei es auch nur ein Engel im Hintergrund, ein Buch in der Hand hält.

Zweifellos: das Buch verweist nicht nur auf die religiöse Sphäre, sondern ihm eignet, als einer materiellen Kostbarkeit, eine durchaus weltliche, repräsentative Seite. Was sich darin artikuliert, ist, neben der vielleicht nicht allzu hoch zu veranschlagenden Wert-Schätzung der Gelehrsamkeit, der materiell hohe Wert eines Buches – entspricht es, in jener Zeit, die seiner technischen Reproduzierbarkeit durch die Druckerpresse vorausgeht, dem Jahresgehalt eines Arbeiters¹²⁹, ja ist der Besitz eines Buches eher dem Besitz eines seltenen Kunstwerkes zu vergleichen. Kurzum: das Buch ist, was man heutzutage wohl ein Statussymbol nennen würde. Diese doppelte Lesart nun ist der Zeit keineswegs fremd, scheuen sich die Maler ebensowenig, die Gottesmutter, wie eine Art Luxusgeschöpf, in die allerfeinsten Gewänder zu hüllen – was den Bildern, so sehr sie religiöser Natur sind, immer auch den Charakter eines »Journals des Luxus und der Moden« gibt.

Freilich, so verständnisfördernd dieser kultursoziologische Gesichtspunkt auch ist, er bietet keine wirklich hinreichende Erklärung für jene allmähliche Entwicklung, welche die Bildfiguren im Verlaufe eines Jahrhunderts in eine Art Buchgesellschaft verwandelt. Tatsächlich spielen hier wohl allerlei Dinge mit hinein, bildet das Buch den höchst vielgestaltigen Nexus, in dem allerlei unterschiedliche, auch höchst widersprüchliche Energien sich abbilden. Daß die Ehre, mit einem Buch abgebildet zu werden, von einem Prärogativ der Bibelfiguren zu einem Recht der Allgemeinheit wird, verrät gewiß ein Moment der klandestinen Säkularisierung, aber ebenso gilt auch das Umgekehrte: nämlich daß die Aura, die das *Buch der Bücher* ausstrahlt, von der irdischen Gelehrsamkeit geradezu aufgesogen wird, daß das Buch, als Thesaurus eines innerweltlichen, »humanistischen« Wissens, des Rückbezuges auf das Buch der Bücher bedarf, ja ihn geradezu sucht.

Über all diese äußeren Distinktionsgewinne hinaus kommt dem Buch eine bildimmanente, wesentliche dramaturgische Funktion zu, vermag es doch, als narratives Element, jenes Dilemma zu lösen, das die Sehgewohnheiten der Zeit in einen Dissens zur neuen Kunst bringt. Es mag

sonderbar klingen, in diesem Zusammenhang, wo alles die strahlende Superiorität der Neuen Malerei bestätigt, von einem Dilemma zu reden – gleichwohl zeigt sich auch hier, was ein fortschrittsgläubiges Ameliorationsdenkens allzu häufig übersieht: daß ein jeglicher Möglichkeitszuwachs an einem Ort an anderer Stelle mit einer Einbuße bezahlt wird. Im Falle des *Trompe l'œil* ist es ein Schwund an Zeit, besteht die Einbuße in einer radikalen Dekomposition der bisherigen Art, eine Geschichte aufzufassen. Mögen sich die Geschichten des Mittelalters auf endlos sich dahinstreckenden Bildtafeln ausbreiten, unendliche, eigentlich zeitlose Geschichten, so wird diese epische Breite (die sich noch, wie in dem berühmten Wandteppich von Bayeux, buchstäblich in die Breite erstreckt) durch das perspektivische Bild auf ein Nichts zusammengeschmolzen, gestattet die Augenblickhaftigkeit des neuen, räumlichen Bildes es dem Maler nicht mehr, eine ganze Geschichte zu erzählen, sondern zwingt ihn stattdessen in die Simultaneität des *einen Augenblicks* hinein. An die Stelle des Epos tritt die Episode, an die Stelle der sich im Raum entfaltenden Zeit tritt die mit dem Raum zusammenfallende, im Raum gleichsam verschwindende Zeit: das Punctum.

Ganz offenbar widerstrebt dieser zeitliche Pointilismus dem narrativen Bedürfnis der Zeit zutiefst¹³⁰, fehlt es den Betrachtern an einer Lesart, die sie dieses Zeitatom als eine sinnvoll zusammenhängende Ganzheit empfinden ließe; so kann auch Leonardo noch einem Fragesteller, der sich erkundigt, wie er dem Dilemma dieser Geschichtsschrumpfung entgegen könne, den Rat erteilen, daß er die Zentralepisode seiner Geschichte in den Vordergrund stellen, die anderen Etappen indes auf verschiedenen Hügeln im Hintergrund ansiedeln solle¹³¹ – ein Ratsschlag, der zeigt, wie tief die Zäsur ist, die sich mit der Ikonographie des *Trompe l'œil* einstellt, und wie weit mittelalterliche Gedankenzüge noch in die Renaissance hineinreichen.

Es ist dieses Dilemma, das dem Buch seine Funktion zukommen läßt, vermag es doch, wie eine Art *Zeitspeicher*, Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges zu beinhalten. Es ist Chronik und Weissagung zugleich. Im Buch verdichtet und konzentriert sich die Zeit, und so, als Möglichkeitsform sich entfaltender Zeit, ja, als ein Schatten jener Ewigkeit, wirkt das Buch wie eine Art Antidoton gegen die Plötzlichkeit, gegen die Überrumpelung des *Trompe l'œil*, das die auf einen einzigen

Augenblick zusammengeschnurte Zeit gleichsam zu vernichten droht. Weswegen es kein zufälliges Detail, sondern so etwas wie ein Versuch der Zeit-Restitution ist, daß die Maler die Seiten des Buches stets so drapieren, daß zwei oder drei aufeinanderfolgende Seiten sichtbar werden. Im Buch, so könnte man sagen, zieht sich zusammen, was ganz allmählich aus dem Bild sich verflüchtigt. Die Zeit, bildlich gesagt, ist das, was zwischen den Zeilen zu lesen ist: das Kontinuum, der Fluß der Schrift. Und so entschädigt das Buch den Betrachter dafür, daß er von der Geschichte nur einen Splitter erhält, es besagt, daß es weitergeht: so wie es geschrieben steht.

Es ist kein Zufall, daß die »Verkündigung« (das heißt: jener Augenblick, da der Engel der Jungfrau Maria erscheint, um ihr zu verkünden, daß sie Gottes Sohn gebären werde¹³²) zum Lieblingsbild des 15. Jahrhunderts wird, und daß es so gut wie keinen Maler dieser Zeit gibt, der sich dieses Themas nicht ein oder auch mehrere Male annähme. Die *annunziatio*: das ist der Augenblick größter Zeitdichte, unauflösbare Verschränkung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, von Endlichkeit und Ewigkeit, es ist der Augenblick, wo die Prophetie des Alten Testaments sich einlöst und dadurch, daß sie sich einlöst, einem neuen Bund Platz macht; es ist der Augenblick, da der Geist in die Welt tritt – noch nicht physisch, sondern als Weissagung, in Gestalt und im Aggregatzustandes des *Wortes*, jenes Wortes, das, indem es sich ausspricht, Fleisch werden wird: *logos spermatikos*.

Auf einer frühen Fassung des Motivs, der Verkündigung des Melchior Broederlam¹³³, hat diese göttliche Strahlung einen ganz und gar dinglichen Charakter, ist zu sehen, wie Gottvater den Logos zur Erde sendet: in Form eines Strahls, der seinen Mund verläßt und in den Kopf der Jungfrau eindringt. Die Jungfrau, die dort in einem sehr offenen, durchlichteten Gebäude sitzt, den Blick auf den Verkündigungsenkel gerichtet, der in seiner Hand ein *Spruchband*¹³⁴ hält, hat ihrerseits ein *Buch* in der Hand. Überhaupt ist Maria, worauf es in der Schrift selbstverständlich keinerlei Hinweis gibt, stets lesend oder mit einem aufgeschlagenen Buch abgebildet. Verliert sich die göttliche Strahlung, die Broederlam noch ganz gegenständlich figuriert, aus dem Requisitenschatz der Verkündigungsmaler, so ist sie doch, immateriell, stets mitbedacht. Ja, allein der Umstand, daß

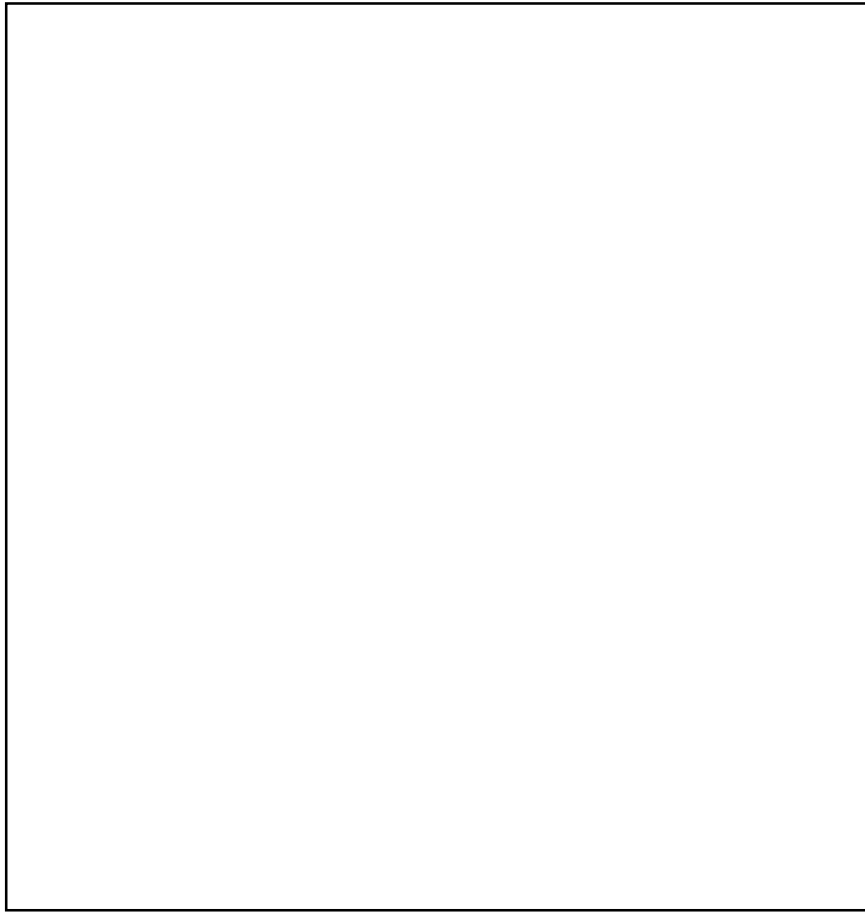
diese Aussparung möglich ist, ist nur dem Buch zu danken, das die Funktion der göttlichen Bestrahlung übernimmt. Damit findet so etwas wie eine Transsubstantiation der göttlichen Strahlung statt, nimmt sie doch nicht mehr den Weg über das Ohr, über die *Hörigkeit* Mariens, sondern hat die Form eines Buches angenommen. Wenn der Engel Maria fortan lesend antrifft, in die Lektüre eines Buches versenkt, so bezeugt die Lektüre Mariens den Akt jener göttlichen Insemination.

Jungfrau und Buch – diese ikonographische Paarung, die die Bilder des *Quattrocento* durchzieht (ja, die bis weit in unsere Tage hinein einen ikonographischen Nachklang hat), erweist sich nun, je genauer man hinschaut, als sehr viel rätselhafter als jene Oberfläche erkennen läßt, die lediglich den sakralen Bildsinn verrät. So ist es bemerkenswert, daß das Motiv zu jener Zeit auf der Bildfläche erscheint, da das Buch mit dem herannahenden Buchdruck seinerseits der Logik der Reproduktion überantwortet wird, ja, da es den Prototyp eines mechanisch zu vervielfältigenden Gegenstandes darstellt. Dieser historische Zusammenhang ist auch ein struktureller, denn analysiert man die Terminologie und die Gedankenfiguren der Reproduktionsmedien, ist unschwer zu erkennen, daß man es nicht nur mit einer Form der »künstlichen Befruchtung« zu tun hat, sondern daß das Ideal des Reproduktionsmediums in der »Wiedergabetreue« des Mediums besteht, oder wenn man so will: in der Jungfräulichkeit dieses Vorgangs. Folgerichtig ist die Makellosigkeit der Reproduktion, nämlich daß das Medium einen vollkommenen, unbefleckten Ausdruck dessen wiedergibt, was hineingelegt worden ist, das Ideal eines jeglichen Reproduktionsmediums. Die lesende Jungfrau: das ist die Weiße des Papiers, in die sich der Logos einprägt, und es ist diese ihre Jungfräulichkeit, die jenen Gott, der ihr entspringt, seinerseits rein von der niederen Menschennatur sein läßt. Überspitzt ausgedrückt: das, was im Bildnis der lesenden Jungfrau sich artikuliert, ist nichts anderes als das Phantasma der technischen Reproduktion, die Jungfrauenmaschine, perfekte Matrix. Vor diesem Hintergrund nun ist es hochinteressant, daß der Marienkult seinen Ausgang im Mittelalter hat, ja daß die Vorstellung von »Jungfräulichkeit« erst im 12. Jahrhundert, und hier buchstäblich: im Schatten der Kathedrale, jenen Sinn annimmt, wie wir ihn hier unterlegen. Nicht allein, daß die Tugend der »virginitas«¹³⁵ (die zuvor auf beide Geschlechter

anwendbar war) sich im 12. Jahrhundert erst zu einem Prärogativ des Weiblichen und zu einer Kardinaltugend wandelt, auch jener dogmatische Bau, die so überaus komplexe Gedankenarchitektur von der »unbefleckten Empfängnis«, hat hier seine Wurzel.¹³⁶ Ebenso wenig ist es zufällig, daß der Kult um die Jungfrau Maria (die ja den Körper der Kirche repräsentiert) im Schatten der Kathedrale anhebt – und auch hier, in einem sehr intimen Sinn, mit der Geschichte der Mechanisierung koinzidiert.

Die Physiognomie der Maria ist eine doppelte, und hinter der Maske der Gottesmutter zeigt sich ein anderes, widersprüchliches Antlitz. Das, was im Schoße dieser Jungfrau keimt, ist nicht so sehr ein menschengewordener Gott als vielmehr ein neues Menschenbild. Wenn die Zeit ihr Marienideal so überaus zeitgemäß und modisch herausstaffiert, artikuliert sich darin vor allem das Bild ihrer selbst. Der »speculum sine macula«, das ist die *virtu*, die von der *Virtualität* des Menschen kündigt. Der leere Spiegel, der den Logos in sich aufnimmt, hat sich von seiner Natur dispensiert – und konsequenterweise zieht genau dieses Moment der Leere (die Unbeschriebenheit dieses Blattes) die Phantasien auf sich. Es ist das leere Kultobjekt, der Zeropunkt, der eine Entbindung von der Natur ermöglicht. Damit schreibt die Darstellung von *Jungfrau und Buch* eine Tradition fort, wie sie bereits im zwölften Jahrhundert sich in Gestalt der Kathedrale, die ja nicht von ungefähr Unserer Heiligen Frau, Notre-Dame zugeeignet ist, abgezeichnet hat – eine Tradition, die, so sehr sie nach außen den Charakter der Frömmigkeit ausstrahlen mag, im Innern eine ganz andere, widersprüchliche Botschaft verkündet.¹³⁷ Wie die Kathedrale, so stehen auch *Buch und Jungfrau* für die Figur der Ambivalenz.

Dieser Doppelsinn wird in einem Bild des flämischen Malers Robert Campin (vor 1388-1440) thematisiert, oder genauer noch: aufgebrochen. In dieser Fassung des Verkündigungsmotivs¹³⁸ (dem sich Campin gleich mehrfach angenommen hat) hat der Doppelsinn nachgerade gegenständliche Form angenommen, enthüllt sich die Duplikation als eine Kette, die sich in allen Einzelheiten des Bildes wiederholt. Nicht nur, daß man es hier mit zwei Büchern zu tun hat (demjenigen, in dem Maria liest, demjenigen, das der Engel mitgebracht hat) – diese Zweierheit wiederholt sich auch in den Dingen, entdeckt man zwei weiße Lilien,



zwei Fenster, zwei Kerzen, zwei Kerzenhalter, zwei Schürhaken und je zwei geschnitzte Hundefiguren, die aus dem Knauf der Holzbank herauswachsen. Die Doppelung, so wie Campin sie hier einsetzt, besagt nicht Identität, sondern verweist auf einen Riß. Ganz folgerichtig sind die Dinge nicht symmetrisch zueinander angeordnet, sondern so, daß in der Verdoppelung die Differenz hervortritt – und mit ihr die Zeichenhaftigkeit der Dinge¹³⁹ (etwa, daß die abgebrannte, dahingeschmolzene Kerze als ein Zeichen für die abgelaufene Zeit, für den Alten Bund gelesen werden mag, die neue Kerze indes den Beginn einer neuen Zeit ankündigt). Mag diese *hermeneutische Differenz* in der Lesart der Dinge

noch plausibel scheinen, so markiert sie, was das *Buch der Bücher*, und also die Figur des *Einen* anbelangt, eine Umwertung radikaler Art (eine Umwertung übrigens, bei der man sich des Bewußtseins des Malers über sein Tun gewiß sein kann – ist er doch derselbe, der die Kühnheit besessen hat, den der Gottesmutter zustehenden Nimbus durch einen geflochtenen Ofenschirm zu ersetzen¹⁴⁰). Das *eine* Buch (auch wenn es nach außen noch immer das Buch der Bücher zu sein scheint) wird *entzweit*¹⁴¹, es wird der Philologie und der Hermeneutik überantwortet. Die Schrift ist nicht »an sich«, sie trägt nicht den reinen Sinn in sich, sondern sie muß verkündet und empfangen werden. Die in der Schrift lesende Maria zeigt nicht die Schrift selbst, sondern eine *Lesart*, der der Verkündigungengel mit seinem Buch die seine entgegenhält. Das Buch wird zum Code, es wird zu der Art und Weise, wie der einzelne es liest – es wird »perspektivisch«. Dies macht plausibel, warum die Maria der Verkündigung, der »speculum sine macula«, zum humanistischen Prototyp zu werden vermag: ist sie doch nicht nur Träger des Buches, sondern trägt ihrerseits das Buch (den Logos) aus.

Vor dieser Spiegelung, die wie ein Vexierbild die Physiognomie des neuen Menschen verrät, kommt auch der Proliferation der Bücher in der Malerei des *Quattrocento* ihr Sinn zu. Denn nunmehr, als individuelle *Lesart* gedacht, vermag das Buch stellvertretend für seinen Träger zu stehen, oder genauer noch: für das, was er in sich und mit sich selbst austrägt. Das Buch wird zum Programm des je einzelnen, es wird zum Identitätsprogramm, zum *Buch des Lebens*. Diese Gedankenfigur nun nimmt in die Lebenswelt hinein, was in seiner vorausgegangenen Metempsychose, in der Metapher vom *Buch der Natur*, schon ins Innere der Welt hineingedacht worden ist – mit dem Unterschied, daß dieser Weg ins Innerweltliche nun den Gang in den Kopf nimmt, vermag doch nun ein jeder zum Prätendenten seiner »eigenen Natur« zu werden. Denn gibt es ein *Buch des Lebens*, vermag ein jeder sein eigenes Leben als ein »lebendiges Buch« aufzufassen. Von daher ist es kein besonders unzeitgemäßer, ja nicht einmal besonders hellenischer Gedanke, wenn der Renaissancephilosoph Marsilio Ficini aus dem Umstand, daß die schriftlosen Philosophen Pythagoras und Sokrates eigentlich nur in Gestalt ihrer Schüler überlebt haben, den Rückkehrschluß zieht, daß umgekehrt ein jeder dieser Schüler ein »lebendiges Buch«

darstelle: »Den Pythagoras und den Sokrates, göttliche Lehrmeister, haben keine Bücher, sondern ihre Schüler zum Glanz gemacht. Oder doch Bücher, aber lebendige – denn wenn ein Buch ein Schüler ohne Leben ist, so ist ein Schüler ein lebendiges Buch.«¹⁴²

DAS LEBENDIGE BUCH: das ist nicht nur eine zentrale, sondern auch eine der schillerndsten, vieldeutigsten Metaphern des Abendlandes¹⁴³, eine Gedankenfigur, die, ungeachtet der Verschiebungen des Denkens, auf das Hartnäckigste fortlebt, ja bis auf den heutigen Tag, in immer neuer Gestalt, verjüngt und verwandelt, die Szene betritt – strahlender als je zuvor. So daß man, gerade dieser stupenden Wandlungsfähigkeit wegen, ihr eine nachgerade *metamorphe Kraft* zuschreiben könnte...

Verfolgt man den Ursprung dieser Metapher, so ist man auf das Christentum verwiesen; nicht allein, weil mit dem *Buch der Bücher* die abendländische Bibliophilie in Gang gesetzt ist, sondern vor allem, weil die Metaphorik auf jenes Novum des christlichen Denkens abzielt, das in der *annunziatio* seinen Bildausdruck gefunden hat: die Vermählung von Logos und Physis, jene sonderbare physisch-metaphysische Doppelnatur, die von nun an zum Schicksal und zum Kreuz des Denkens wird. Tatsächlich ist, wenn man vom lebendigen Buch spricht, ja keineswegs entschieden, ob das Leben buchstäblich genommen oder der Buchstabe zum Leben erweckt werden soll, bewegt sich die Metapher, was den Ort der Rede anbelangt, in einer strukturellen Ambivalenz, zwischen Himmel und Erde. Zweifellos hat man es, was die Mechanik der Metapher anbelangt, mit einem versteckten *Chiasmus* zu tun – ist es die *Lesart* des Kreuzes (von oben nach unten, oder von unten nach oben), die darüber entscheidet, in welcher Form die Metapher zu verstehen ist. Wenn also, wie es fast ausschließlich geschieht, von der »Inkarnation des Wortes« die Rede ist, ist eigentlich nur die halbe Wahrheit ausgesprochen, strebt doch in dem Maße, in dem das Wort Fleisch wird, umgekehrt auch das Fleisch dazu, Wort zu werden. Die *Wortwerdung des Fleisches* jedoch markiert exakt die chiastische Umdeutung, die im Zeichen der Kathedrale, aber auch in der Metaphorik vom *Buch der Natur* sich ereignet.

Vor diesem Hintergrund nun ist es keineswegs mehr verwunderlich, daß die Verschiebung des Denkens, aber auch die Geburt des Individuums seinen Weg über eine (vordergründig betrachtet) rückwärts gewandte,

christlich codierte Bildwelt nehmen kann. Hier, in der chiastischen Umdeutung, in der neuen »Codierung« des Marienbildes liegt jenes Geheimnis, das die Ikonographie der Frührenaissance begreifbar macht. Von »Säkularisierung« zu reden und darunter ganz nominal das Nicht-Sakrale zu verstehen, also das, was sich gegen den sakralen Raum absetzt, muß notwendigerweise unterhalb jener verwickelten, zutiefst ambivalenten Logik bleiben, wie sie mit der Gedankenfigur des »lebendigen Buches« und, strukturell betrachtet, mit der Logik des Chiasmus gegeben ist; vor allem aber unterschlägt es, daß in der Umdeutung der Lesart diese Denkfigur ja keineswegs aus der Welt geschafft, sondern ganz im Gegenteil in die Logik des Säkularen eingegangen ist, daß die Autorität des Buches, daß der Nimbus der Heiligengestalten auf ihre irdischen Wiedergänger abfärbt. Somit drückt sich in der Fixierung auf die Antike, wie sie in der Renaissanceedeutung allzu oft vorherrscht, im wesentlichen eine Verlegenheit aus, ja eine Ausweichbewegung, die der Problematik des »lebendigen Buches« (und damit einer christlich »codierten« Renaissance) sich entzieht. Wenn Marsilio Ficino im Angesicht der antiken Philosophie auf die Metapher des »lebendigen Buches« verfällt, bedient er sich aus einem Fundus, der der Antike wesensfremd ist.

Vielleicht liegt, was das Renaissance-Mißverständnis einer gleichsam elternlosen Geburt hervorgerufen hat, im Begriff des Individuums begründet, geht dieser doch, wie das Wort sagt, von einem Unteilbaren, einem In-dividuum aus. In dieser kompakten, opaken Erscheinungsform liegt verdunkelt, daß das Individuum seinerseits sich nicht naturgesetzlich als solches empfindet, sondern daß auch dies das Ergebnis eines Prozesses ist, eines Prozesses, der auf einer Einsicht des vollständigen Gegenteils dessen beruht, als was das Individuum sich empfindet. Damit das, was sich in der Gestalt des Individuums zu erkennen gibt, möglich wird, muß sich der Betreffende zunächst einmal als das erleben, was zum Individuum sich formen kann: als Spiegel, als jungfräuliches Blatt Papier, als prä- und formbare Substanz, die einer bestimmten Vorstellung sich anzuverwandeln vermag. Hier, in der Vorstellung der *Möglichkeitsform*, in der Schreib- und Programmierbarkeit des jeweiligen Lebens, liegt der Gedankengrund, aus dem die Gestalt des Individuums hervorgeht. Das Vehikel heißt: Schrift. Wie die Romantik proklamiert, das Leben solle

romantisiert (das heißt: zu einem Roman gemacht) werden, so liegt hier, im Bücherkult des *Quattrocento*, die Aufforderung, daß das Leben zum Buch, das heißt: schreibbar werden soll. Ein Buch (ein Ichprogramm) mit sich zu tragen, bedeutet in diesem Sinn, es auch austragen zu können, sich aus sich selbst heraus gebären zu können, zu dem zu werden, was Jakob Burckhardt – post festum – das Individuum nennt. Genau dies ist wohl der Untergrund jener sonderbaren Büchervermehrung, die auf den Bildern des sich dem Ende zuneigenden *Quattrocento* dazu führt, daß fast jeder sein eigenes Buch in der Hand hat.

Es ist Pico della Mirandola, der dies vielleicht am prägnantesten formuliert, wenn er die Rolle des Menschen als die eines *Chamäleons* beschreibt: »Ich habe dich«, legt er Gottvater in den Mund, »nicht himmlisch noch irdisch, nicht sterblich noch unsterblich gemacht, damit du dich frei, aus eigener Macht, selbst modellierend und bearbeitend zu der von dir gewollten Form ausbilden kannst«. ¹⁴⁴ Und weiter: »Wer sollte so ein Chamäleon nicht bewundern? Oder etwas anderes mehr bewundern? Der Mensch werde, hat Asclepius von Athen angesichts dieses wechselhaften, sich selbst verändernden Wesens ganz zurecht behauptet, in den Mysterien in der Gestalt des Proteus symbolisch dargestellt; daher auch bei den Hebräern und Pythagoreern die nicht unbedeutende Rolle der Metamorphosen.« ¹⁴⁵ Hier, in der Verwandlungskunst, im Proteus- und Chamäleoncharakter liegt das Novum. Und wenn Pico della Mirandola die Verwandlungskunst als etwas Bewunderungswürdiges darstellt, ja, wenn er darin die *Würde des Menschen* faßt, so deshalb, weil das Individuum (das Charakterkorsett) noch nicht sich herausgeformt, oder besser gesagt: weil es noch nicht zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Das, was das Individuum zu dem macht, was es ist, ist kein Fichtescher Willensakt, es ist die Logik seiner Verschriftlichung, eine Logik, die wiederum auf der Idee seiner Schreibbarkeit beruht, darauf, daß der Mensch sich und seinesgleichen zu einem lebendigen Buch machen kann. Es ist frappierend, daß hier die nämliche Gedankenstruktur waltet, wie wir sie zuvor schon mehrfach haben beobachten können. Der Spiegel, die Hieroglyphe, die Schrift, das Chamäleon – all das bildet, zusammengekommen, eine Gedankenkette, eine durchgängige Struktur. Was all den Dingen gemeinsam ist (und wovon zweifellos jene besondere Strahlung ausgeht, die sie zu anthropologischen Metaphern werden läßt), ist die Figur der Indeterminiertheit und zugleich,

daß sich mit ihnen ein Möglichkeitsraum aufschließt. So wie in Albertis Umdeutung des Mythos Narziß zum Urheber der Malerei wird, nicht weil er sich selbst, sondern weil er das Geheimnis des Spiegels entziffert hat, so hat man es nicht mit enigmatischen Objekten zu tun, an denen eine dunkle, hieroglyphische Seite ist, sondern mit gleichsam enträtselten Hieroglyphen: das heißt mit der Verfügungsgewalt über den Code. Hier liegt der Chamäleoncharakter des Menschen: daß er, in der Herrschaft über den Spiegel, die Schrift und die Hieroglyphe, sich selbst und aus eigener Macht zu der von ihm gewünschten Form ausbilden kann, daß er mithin im Besitz eines *genetischen Codes* ist. Womit sich die Frage stellt, worin die Eigentümlichkeit dieses Codes besteht. Auch hier wiederum ist die Kette von *Spiegel*, *Hieroglyphe* und *Schrift* ganz eindeutig – macht sie deutlich, daß es nicht um eine diskursive Sprache, sondern um eine Sprache der piktoralen Unmittelbarkeit geht: darum, daß die Bilder zu sprechen beginnen. Womit die Frage sich dahingehend präzisiert: Was ist die Grammatik dieses Codes, was ist das Geheimnis der Bildsprache?

»Ein Zeichen nenne ich hier«, schreibt Alberti in seinem ersten Buch über die Malerei, »was immer auf einer Fläche sich befindet, und zwar dergestalt, daß es von dem Auge wahrgenommen werden kann.«¹⁴⁶ Anders gesagt: alles, was auf einem Malgrund (denn das ist mit der Fläche gemeint) sich befindet, ist Zeichen. Es ist Zeichen, nicht weil es für etwas Bestimmtes steht, weil ihm von irgendwoher ein besonderer Zeichenwert zukäme, sondern allein deshalb, weil es, gezeichnet, im Bildraum erscheint. Seine Bedeutsamkeit rührt allein daher, daß es im Rahmen bleibt. Tatsächlich ist der Zeichenbegriff, den Alberti hier schafft, gänzlich abstrakt, ja im Grunde vollkommen *leer*. Dieser Definition zufolge fungiert das Zeichen nicht als Platzhalter, Stellvertreter des Gegenstandes, den es bezeichnet (etwa so wie das Wort »Birne« für die Frucht einsteht oder so wie das Wort »Ding« als ein Joker für alle möglichen Dinge eintreten kann) – sondern es ist gewissermaßen autonom: es begründet sich daher, daß es im Bildraum erscheint. So daß es zwischen einem abstrakten Pinselstrich und einem, der den Umriss eines Gesichtes nachzeichnet, keinen wesentlichen Unterschied gibt. Oder pointiert gesagt: der Unterschied zwischen »figürlicher« und »abstrakter« Malerei existiert nur zum Schein, die Malerei (so wie sie sich im zentralperspektivischen

Bild verwirklicht) ist abstrakt von Anfang an.

Im Aggregatzustand des Zeichens unterliegt das Zeichen nicht mehr der Logik der Außenwelt, sondern der inneren Gesetzmäßigkeit des Bildes. Dieser Logik folgend, beruht der Zeichenwert eines Dinges, das im Bild erscheint (sagen wir: einer Birne) eben nicht darauf, daß diese gemalte Birne eine wirkliche darstellt, sondern auf der Tatsache, daß sie als etwas Gemaltes, als ein sichtbares Liniengefüge im Rahmen eines Bildes erscheint. Zweifellos: nimmt man Albertis Definition ernst, so werden damit alle Mimesis-Vorstellungen, die man der Malerei des *Quattrocento* gemeinhin unterlegt, obsolet – man muß im Gegenteil einräumen, daß man es hier mit einem Paradox höchster Ordnung zu tun hat: mit einer *Syntax ohne Semantik*, einer Grammatik, der die Sprache (und mit ihr die Welt) abhanden gekommen ist. Denn das Bild, so wie es Albertis Deutung nahelegt, »bildet« ein geschlossenes Zeichensystem, ein System, das auch dann Gültigkeit hätte, wenn ihm die Außenwelt abhanden käme.

Man könnte geneigt sein, in dieser Interpretation so etwas wie eine ungebührliche semiotische Vereinnahmung zu sehen, den modernistischen Versuch, die Gedanken eines Renaissancedenkers als Prätext und Katalysator fürs eigene, sich wild gerierende Denken zu mißbrauchen. Gleichwohl erweist auch der zweite, prüfende Blick, daß Alberti sich in seiner Zeichendefinition des besonderen »Zeichencharakters« durchaus bewußt war – ein Umstand, der etwa dadurch gestützt wird, daß es derselbe Leon Battista Alberti ist, dem sich (was wenig bekannt ist) das erste neuzeitliche Chiffriersystem verdankt¹⁴⁷ und der damit als der Begründer der neuzeitlichen Kryptologie gilt – was den letzten Zweifel daran ausräumen sollte, daß die Erwähnung des *Zeichens* zufällig oder gar unreflektiert erscheint. Alberti begreift das Bild vielmehr als ein geschlossenes, in sich schlüssiges Funktionssystem, das nicht aus einem Abbild, sondern aus Punkten, Linien und Oberflächen besteht. So bemüht er sich nachzuweisen – wofür es keine bildnerische, sondern nur eine mathematisch-geometrische Notwendigkeit gibt –, daß Oberflächen in Linien dekonstruierbar, diese wiederum in Punkte aufzulösen sind und daß der Punkt schließlich die kleinste Einheit, gewissermaßen das Bildatom, darstelle.¹⁴⁸ Der Zweck ist eindeutig: so wie die Zeit der Mechanischen Uhr ein autopoietisches, in sich selbst stützendes Regelsystem bildet, so soll auch das Bild ein in sich schlüssiges, mathematisch vollkommenes Funk-

tionssystem darstellen. Damit ist nicht nur, in Vorwegnahme der analytischen Geometrie, der Systemraum postuliert, sondern die Logik der Bildverarbeitungsmaschine¹⁴⁹ – und wirklich läßt sich, wie Leonardo dies sehr bald schon beweist¹⁵⁰, mit der Camera obscura eine Apparatur ersinnen, die die Transformation des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche automatisch erledigt.

Es ist bezeichnend, daß auch der Malgrund, dessen die Tafelmalerei sich bedient, diese Umdeutung erfährt. Er wird immateriell, zu einer abstrakten, ausgeleerten Bildebene, die ihr Relief und ihre Tektonik verhüllt. Die pure Durchlässigkeit: das *Fenster zur Welt*. Der Abstraktion von der Flächigkeit des Grundes korrespondiert die Ablösung von der mittelalterlichen Denkfigur der Substanz, wie sie in der Behandlung der Farbe – als substantieller Bedeutungsträger – erscheint. Es ist dies der tiefere Grund dafür, daß man sich von nun an der Verwendung des Goldes (welches in der mittelalterlichen Malerei das Göttliche markiert) entschlagen muß. Denn das Gold, das in der mittelalterlichen Malerei das reine, unvermischte Licht des Göttlichen verkörpert, markiert schon in seiner puren Farbeigenschaft die besonders hervorgehobenen, sakralen Flächen des Grundes: es fixiert eine andere, sakrale Taxonomie. Der goldene Nimbus, der den Kopf des Heiligen umhüllt, weist ihn als einen Gottesmann aus (ebenso wie die Farben Blau und Zinnober einen eindeutigen Zeichenwert haben).¹⁵¹ Genau diese Nomenklatur (die mittelalterliche Werteskala) ist es, die Alberti attackiert, wenn er dem Maler anempfiehlt, sich des Goldes zu enthalten und stattdessen den Goldeindruck durch das Spiel der Farben zu erreichen.¹⁵² In diesem Sinn hat Albertis abstrakter Zeichenbegriff nicht nur eine funktionale, sondern eine überaus polemische Bedeutung – zielt er doch darauf ab, das mittelalterliche Symbol, das ja vor allem eine Symbol-Substanz ist, zu desubstantialisieren. Denn in der mittelalterlichen Geisteswelt, die in diesem Krieg der Zeichen die gegnerische Frontlinie markiert, steht das Gold stellvertretend für jenen Symbolismus (oder genauer: den Symbolsubstantialismus) überhaupt, wo einem jeden Ding in der symbolischen Welt ein natürlicher Platz zukommt, wo es sozusagen einer Symbolgravitation folgt, die ihm eine bestimmte, fest umrissene Lesart zuschreibt. Hier nun markiert, ja verkörpert Albertis leerer Zeichenbegriff (die Hypostase des mittelalterlichen

horror vacui) eine Art *Zero*, wird doch, mit einem Schlag, der mittelalterlichen Zeichenwelt ihr Boden entzogen. So gibt es im zentralperspektivischen Modell, das lediglich von Sehstrahlen spricht, keinen Unterschied zwischen den Dingen und ihren Zwischenräumen, das heißt, ist für die »Bildauflösung« des zentralperspektivischen Modells ein jeglicher Zwischenraum ebenso wichtig wie das Ding selbst. Die Wirklichkeit (als eine Menge von Sehstrahlen begriffen) verwandelt sich zum optischen Kontinuum, in dem die Luft von der gleichen Dinghaftigkeit ist – ein langsam sich aufhellendes, ins Weiß hinüberspielendes Blau –, und so kann auch der Schatten¹⁵³, den ein Gegenstand wirft, für das Bild selbst viel bedeutsamer sein als der Gegenstand selbst. Somit also ist die Semiotik des leeren Zeichens nur die andere (technische) Seite einer gedanklichen Dekonstruktion, ein Desubstantialisierungsakt, der den Unterschied zwischen dem Ding und dem Nichtding aufhebt, zwischen dem Festen und dem Flüssigem, Feuer und Wasser, Himmel und Erde.

Das zentralperspektivische Modell markiert jenen Indifferenzpunkt, bei dem, was gespiegelt wird, vollkommen gleichgültig ist. Hier liegt das mechanische Moment, das bezeichnenderweise nicht als pejorativ empfunden, sondern fast enthusiastisch hervorgearbeitet wird: weist es die Malerei doch als Wissenschaft aus. In diesem »wissenschaftlichen« Sinne benutzt, funktioniert das zentralperspektivische Modell wie eine Bildverarbeitungsmaschine, die eine jegliche Wirklichkeit auf eine spezifische, immer gleiche Art und Weise aufrastert. So ist das räumliche Bild keine Spiegelung (im Sinne der Mimesis), sondern tatsächlich eine Transformationsgrammatik, die das, was sie repräsentiert, in ein neues Zeichenfeld hebt. Hier liegt das Geheimnis dessen, was wir als *Syntax ohne Semantik* bezeichnet haben. Es ist die Sprache der Geometrie: es ist die Übersetzung (die Dekonstruktion) eines Augenblicks in ein System von Sehstrahlen, die auf dem Durchschnitt der Sehpyramide auftreffen – und die dort sich zu einem exakten Abbild wieder zusammenfügen: *Trompe l'œil*, Zweite Natur.

»Wie der Maler«, schreibt Leonardo da Vinci, »Herr ist über Leute aller Art und über die Dinge« – und dann führt er aus, was ihn zu einer derartigen, an Megalomanie grenzenden Behauptung führt: »Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr dar-

über, sie in's Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott. Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen Örtern zur Zeit der Hitze, er stellt sie vor, und so zur Zeit der Kälte warme. Will er Talgründe, will er von hohen Berggipfeln weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken, er ist Gebieter darüber und ebensowohl, wenn er aus Tiefen der Täler zu Gebirgshöhen hinan, oder von diesen zu tiefen Tälern und Abhängen hinabschauen will. Und in der Tat, alles was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie eine gleichzeitige, in einem einzigen An-und Augenblick zusammengedrückte Verhältnisharmonie hervorbringen, wie die (wirklichen, sichtbaren) Dinge tun.«¹⁵⁴

Man mag dies, wie es häufig geschieht, als eine Art Hymnus der Einbildungskraft lesen, als Prosa im Höhenrausch, die aus diesem Grunde sich zur Behauptung der Gottähnlichkeit versteigt, zum Halluzinogen des Demiurgen, der, über allen Gipfeln, ja, über der Zeit und dem All schwebend, ins Blaue hinein redet – und doch hat man es bei dieser Apotheose der Malerei keinesfalls mit den Konvulsionen der Sprache zu tun, sondern mit einem Leitmotiv, das Leonardo in vielfältiger Form variiert.¹⁵⁵ Es ist der Blick des Demiurgen, vor dem Leonardos Maxime zu lesen ist, daß der Maler sich seinerseits zum Spiegel machen solle – denn »wenn er so tut, wird er wie eine Zweite Natur sein.«¹⁵⁶ Ja, allein schon die Formel von der Zweiten Natur ist etwas, was zum Nachsinnen anhalten müßte: ist damit doch nichts anderes als ein ontologischer Riß zwischen einer Ersten und Zweiten Natur gemeint – ein Riß, der im Prozeß der Spiegelung sich vollzieht.¹⁵⁷ Nimmt man dies wörtlich, bedeutet die Widerspiegelung im *Trompe l'œil* eine Form des Neugebürens, eine Art Wiedergeburt – und in der Tat wächst der Formel des *rinascimento* nun ein ganz eigener Sinn zu.

Dies genau vollzieht sich im Prozeß der Abbildung: der Augenblick muß sterben, um im Bild wiedergeboren zu werden. Es ist ein abstrakter Tod: ein Tod durch Abstraktion (der abgewandte, verspiegelte Blick Brunelleschis, das Koordinatensystem, Albertis Schleier). In diesem Sinn bedeutet die Transformationsgrammatik des *Trompe l'œil* eine gleichsam

symbolische Augenblicksvernichtung. So verstanden, ist auch die weltlose Syntax, das leere Zeichen Albertis nicht vollständig leer – sondern der Nacht- und Indifferenzpunkt, in dem, was Erste Natur war, dekonstruiert und in die Logik der Mathematik hineingezwängt wird. Nunmehr bedarf es keines Schauenden mehr, ist, was der Logik des *Trompe l'œil* überantwortet wird, ein gleichsam entkörperlichter Automatismus: *more geometrico*. Die Camera obscura ist ein Grab; und was sie in sich birgt, der gefrorene, festgehaltene, der vernichtete Augenblick.¹⁵⁸

Um nicht mißverstanden zu werden: dies ist kein moralisches Urteil, sondern lediglich der Versuch einer Beschreibung dessen, was der verschleierte, zentralperspektivisch koordinierte Blick für die Wahrnehmung notwendig bewirkt. Genaugenommen besagt es nichts anderes als eine Mechanisierung des Schauens: ein Absehen von der Teilhabe, eine Hinwendung zum technischen Aspekt seiner Verdoppelung. Daß die Erste Natur, daß der unmittelbare Augenblick den Tod der Abstraktion sterben muß, hat damit zu tun, daß in der Transformationsgrammatik des *Trompe l'œil* jene Zauberlösung gegeben ist, die den vernichteten Augenblick wiederauferstehen läßt, und dies in noch größerem Glanz als je zuvor, ist er doch nunmehr fixiert, von seiner Flüchtigkeit erlöst: strahlende Zweite Natur. Es ist dies, was Leonardo in seinem *trattato* feiert: das wiederauferstandene, zeitlos gewordene, das verewigte Bild. Wie tief derlei Vorstellungen imprägniert sind mit christlichem Geist, ist unübersehbar, unübersehbar auch, daß die Vorstellung der Wiedergeburt selbst auf eine ganz eindeutige Herkunft verweist. Und wirklich, die dunkle Kammer, die Camera obscura, ist nicht die platonische Höhle, wo nur die Schatten der Urbilder sichtbar werden; es ist die Grabkammer des Wiederauferstandenen, es ist die Überwindung des Todes. Die Verheißung nämlich, daß das wahre, das ewige Leben hier erst beginnt (und daß demgegenüber die irdische, vergängliche Welt das eigentlich verschattete Dasein ist). Die Camera obscura ist ein christlicher Kenotaph, nur daß sich die Figur des Wiederauferstandenen nicht mehr in personam, sondern als Struktur, als mechanische Apokryphe, als eine Art von *Verewigungsmaschine* hypostasiert – so daß man es recht eigentlich mit der leeren Grabkammer des Christentums zu tun hat, eines Christentums, das vielleicht von seinen Glaubensgewißheiten lassen mag, nicht aber von der Verheißung ewigen Lebens.

Wenn der Rede, daß etwas auf eine andere Ebene gebracht wird, ein anschaulicher Sinn zukommt, so in der Transformationsgrammatik des perspektivischen Bildes. Nicht allein dadurch, daß eine dreidimensionale Welt auf eine zweidimensionale Fläche übersetzt wird¹⁵⁹, sondern in einem sehr viel weiteren Sinn, in jenem Sinn, in dem man von einem *Ebenen-sprung* redet. Freilich ist die Metaphorik des Aufstiegs nicht unproblematisch, bleibt in ihr unhörbar, daß ein solcher Ebenensprung stets verbunden ist mit einem Verlust an Grund; nämlich daß in dem Maße, in dem der Überblick wächst, die Unmittelbarkeit des Augenblicks schwindet, daß dort, wo eine Zweite Natur ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten entdeckt, die Anschauung der Ersten verstummt. Das perspektivische Bild ist ein Akt der Abstraktion (und darin das räumliche Analogon der Mechanischen Uhr). Es abstrahiert vom Auge und es abstrahiert vom Raum. Wird das Auge zu einem Spiegel, zu einem geometrischen Augenpunkt umgedacht, so wird der Raum zu einem isomorphen, homogenen, wesenhaft geometrischen Raum umfunktioniert – oder, um es bildhaft auszudrücken, ausgeleert, geweißt, wie die Grundierung der Leinwand. Mit der Logik des *Trompe l'œil* wird der *Systemraum*, so wie er sich bereits in der Architektur der gotischen Kathedrale angekündigt hat, zum Mechanismus, zum Regelsystem, das die Wirklichkeit auf eine spezifische, immer gleiche Art und Weise aufrastert. Geburt der Bildverarbeitungsmaschine. So besehen markiert das perspektivische Bild, die Verdoppelung der Welt, einen Riß, ein Schisma, eine Zäsur. Was es bewirkt, ist die Entleerung des Raumes, ist die Desubstantialisierung der Substanz, und schließlich die Entwertung des Symbolischen. Das Bild, *more geometrico* zu einer Menge von Sehstrahlen umgedeutet, welche die Basis eines Dreiecks schneiden, ist ein mathematisches Zero, Nachtpunkt der Einbildungskraft, es ist die Grabkammer, wo der unmittelbare Augenblick den Tod der Abstraktion duldet. Der Tod der Abstraktion ist ein abstrakter Tod; und so ist auch die Wiedergeburt abstrakt. Abstrakt – das heißt, im Wortsinn, von etwas getrennt; von etwas weggezogen, weggeführt. Somit markiert die Abstraktion des Bildes eine Zäsur: einen symbolischen Tod und eine symbolische Wiedergeburt. Von der Ersten zur Zweiten Natur. *Rinascimento*.

Ist diese Umwandlung geschehen, wird die Verführungsgewalt des Bildes fühlbar. Denn der Kenotaph, das leere Grab, öffnet seinerseits einen Möglichkeitsraum – entsteht die Vorstellung, daß ein jeder Augenblick, als

Bild, wiedergeboren werden könne. Hier, im Kenotaph der Camera obscura, liegt die Universalität des *Trompe l'œil*: vermag doch die ganze Welt zum Bild zu werden. Es ist dies eine Totalitätsfigur, ähnlich jener, wie sie auch in der Architektur der gotischen Kathedrale beschlossen war, mit dem Unterschied, daß das perspektivische Bild nicht im Zeichen des Sakralen steht, sondern sozusagen privatisiert – das heißt, dem jeweiligen Belieben überantwortet wird. Hier, im Möglichkeitsraum, im Kenotaph, wo die Erste Natur zur Zweiten sich wandelt, entsteht die Vorstellung, daß die Welt, die ins Bild gerät (die entziffert, dekonstruiert und damit beherrschbar wird), sich ihrerseits zum *Weltbild* fügen könne.¹⁶⁰ In diesem Sinn trägt die Logik des zentralperspektivischen Bildes eine Art Unendlichkeit in sich, wird hier das demiurgische Pathos, das die Schriften der Zeit durchweht, nachfühlbar. In jedem Bild liegt ein Welt-Entwurf (einfach deshalb, weil jene Sprache, die in ihm wirkt, alle erdenklichen Bilder der Welt aufnehmen und wiedergeben kann). Dabei beruht dieser *ideo*-logische Charakter nicht darauf, welcher Art das Weltbild ist, das im Bild erscheint, sondern es ist *ideologisch* schon deshalb, weil es das Modell eines jeglichen Weltbildes bezeichnet: einen Modus, die Welt zu schauen.

Das zentralperspektivische Bild ist Platzanweisung. Denn nicht nur schaut der Betrachter das Bild, sondern schaut umgekehrt auch das Bild ihn an. Tatsächlich ist die Vorstellung, daß der Betrachter dem Bild gegenüber frei ist, nicht richtig, wird ihm doch durch den Augenpunkt, durch die auf ihn hin organisierten Sehstrahlen, ein Platz zugewiesen. Es ist dieser gemeinsame, doppelte Augenblick, mit dem die Vor-Stellung beginnt: und zwar damit, daß der Betrachter sich vor dem Bild in Stellung bringt, daß er seinen (des Malers) Platz einnimmt. Erst wenn dieser Standpunkt bezogen ist, öffnet sich dem Betrachter der Raum, wird das Bild zum Fenster zur Welt. Weltbild. Dieser Zusammenhang ist kein zufälliger: Augenpunkt und Fluchtpunkt sind korrespondierende, einander spiegelnde Punkte – und in diesem Sinn ist van Eycks Spiegel, in dem der Betrachter sich selbst widergespiegelt zu sehen vermeint, die genaueste Bezeichnung für das Spiegelverhältnis von Fluchtpunkt und Augenpunkt. Der Kopf und die Tiefe des Raums sind axial verbunden: zwei Spiegel, die einander gegenüberstehen. Das Subjektive und das Objektive, Gesicht und Landschaft, gebären einander. Tatsächlich gewinnt dieses Spiegelverhältnis (das schon im

Trecento, in der Lyrik Petrarcas sich ankündigt) in der Transformationsgrammatik des perspektivischen Bildes eine mathematische Form. So besehen ist Jakob Burckhardts (oder Michelets) Formel von der Entdeckung der Welt und des Menschen, vom Subjektiven und vom Objektiven durchaus präzise – freilich nur, insoweit sie *im Rahmen* des perspektivischen Bildes bleibt. Denn Subjekt und Objekt, so wie sie im Verhältnis des Malers zur Welt (und in der Spiegelung: des Betrachters zum Bild) sich zeigen, sind keineswegs apriorische Kategorien, sondern beruhen ihrerseits auf jenem Regelsystem, das der Rahmen des perspektivischen Bildes setzt. Anders gesagt: *Subjekt und Objekt* sind Teil eines umfassenderen *Projekts*, jenes Bild-Projekts nämlich, das, als ein Tableau von Regeln, jenes Spiegelverhältnis herstellt, in dem Subjekt und Objekt als geschieden *erscheinen* können: als Mensch, der die Natur begreift.

Tatsächlich ist jene Scheidung zwischen »Subjekt« und »Objekt«, wie sie uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, eine höchst undeutliche, scheinhafte; ist die begriffliche Kontur bis weit ins 18. Jahrhundert noch so wenig begrenzt, daß Subjekt und Objekt synonym gebraucht werden können. Daran erinnert noch das französische »Sujet«, in dem das Subjekt mit dem Gegenstand (dem Objekt) ineinsfällt¹⁶¹ – was zurückgeht aufs lateinische »subiectio«, das eine Form der Darstellung, das Vor-Augen-Stellen, meint. Und auch was das moderne Phantasma des »geschichtsmächtigen Subjekts« anbelangt, ist die Etymologie äußerst hilfreich: meint das »Subjekt« zunächst den Unterworfenen, der unter ein bestimmtes Gesetz gestellt ist und sich diesem, unterwürfig, fügt. In diesem Fall: dem Gesetz des *Trompe l'œil*.

Wenn es ein Modell gibt (an dem sich jener ontologische Riß zwischen »Subjekt« und »Objekt« fixieren läßt (wie er als Geist-Körper-Dualismus fortwaltet), so das perspektivische Bild. Hier, mit der Geburt des Porträts und der Landschaft, wird jene gedankliche Scheidung vollzogen, wie sie in der so deutlichen Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt kulminiert. Mit diesem Augenblick schwingt der antike »subiectus«, der demütig Unterworfenen, seinerseits sich zur Herrschaft auf. Das, was ihn dazu in Stand setzt, ist nicht so sehr, wie Jakob Burckhardt insinuiert, ein Akt der Selbstreflexion, es ist vor allem, daß er sich im Besitz einer Sprache weiß, die ihn, als Zweite Natur, über die Erste erhebt. Dies ist hörbar noch in der Etymologie des Wortes »Gegenstand«. Ist es im Frühneuhochdeutschen noch

identisch mit »Widerstand«, das heißt: wird in der gegenständlichen Welt vor allem das Widerständige, die *Tücke des Objekts* fühlbar, erscheint es 1625 im Kreis der Fruchtbringenden Gesellschaft (!) als Lehnübersetzung des schon im Vierzehnten Jahrhundert eingebürgerten *Objekts* (lat. oculo objectum). Ist die scholastische Deutung des »Objekts« noch so, daß es als der Gegenstand, den sich das Denken wie einen Spielball selbst entgegenwirft, begriffen wird (das heißt: als etwas Dynamisches, als eine Sache des Denkens), so wird dieser Gegenstand im Bild *dingfest* gemacht.

Der Gegenstand in diesem Sinn ist der *Gegenüberstand*, das Gegenüberstehende. Eben dieses Gegenüberstehende (das im wirklichen Leben stets zu entfliehen droht) wird, ins Koordinatensystem des *Trompe l'œil* gezwängt, dekonstruiert, es wird gestellt (mit jenem Zungenschlag, in dem man davon spricht, daß ein Delinquent, jemand der einen Fehltritt begangen hat, gestellt wird). Das Objekt wird zum Objekt dadurch, daß ich es »stelle« und ins Bild überführe.¹⁶² Indem ich den Gegenstand vor mich hin stelle, stelle ich ihn fest, fixiere ich ihn. Fixiert, festgestellt, vermag ich mir eine genaue Vorstellung von ihm zu machen; je nachdem, welchen Standpunkt ich ihm gegenüber einnehme, kann ich diese oder jene Feststellung über ihn treffen. Die Summe nun dieser Feststellungen, die verschiedenen Aspekte des Gegenstand, die mir zuteil werden, fließen zu einer Vorstellung zusammen.

Als Bild begriffen, vermag ich meine Vorstellung von dem, was mir vor Augen steht, abzuziehen. Dies genau macht die Scheidung zwischen Subjekt und Objekt aus: das Sich-ein-Bild-machen-Können, die Überführung eines Segments von Welt in ein Bild von der Welt. Als Betrachter, im Akt der Betrachtung, bin ich Subjekt (in jenem modernen Sinne des Wortes). Ich vermag mich *über etwas* ins Bild zu setzen. Das, was den Betrachter zum Subjekt macht, ist, daß er sich der gegenständlichen Welt gegenüber in Stellung bringt, daß er einen Standpunkt einnimmt, einen Rahmen setzt und damit die ihm gegenüberstehende Welt seiner Vor-Stellung unterwirft. Der Code der Repräsentation, der ihm dieses ermöglicht, ist eine *Herrschaftssprache*, es ist die Grammatik der Zweiten Natur, die sich der ersten bemächtigt.

Hier liegt die enorme, fast religiös anmutende Kraft der Sprache der Repräsentation begründet: im *Trompe l'œil* gewinnt die Einbildungskraft des Betrachters gegenständliche Qualität, hat das Imaginäre stets gegen-

ständlichen, konkreten Charakter. Es ist nicht luftig, kein ausflockendes Ungefähr, sondern überaus konkret – so konkret wie die gegenständliche (im Bild gedoppelte), körperliche Welt. In dieser doppelten Wertigkeit der Reflexion liegt die strukturelle Doppeldeutigkeit des *Trompe l'œil*. Es spiegelt (verdoppelt) die gegenständliche Welt, so wie sie ist (oder zu sein scheint); und doch liegt unterhalb dieser naturalistischen Abbildung eine zweite Sprachschicht, in der der Gegenstand Syntagma ist, Zeichen, in dem sich der Betrachter selbst reflektiert und wiederzuerkennen sucht. Diese zweite Form der Spiegelung, die sich hinter dem Naturalismus der ersten versteckt, ist ihrerseits vollkommen willkürlich: das Spiel der Einbildungskraft.

Genaugenommen, es ist die Möglichkeit des Selbstporträts, das heißt die Möglichkeit, sich selbst zum Objekt der eigenen Einbildungskraft, eines Subjektentwurfs, machen zu können, welche deutlich besagt, daß die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt letztlich in einen unendlichen Rekurs führt, ins Gespräch gegenübergestellter Spiegel. Damit erweist sich die Scheidung von Subjekt und Objekt als höchst unvollkommen, und nicht von ungefähr, beruht sie doch überhaupt erst auf der Sprache des perspektivischen Bildes, auf jenem Bild-Projekt. Das ist das Entscheidende. Das *Projekt* (der Akt der Projektion, die Art und Weise, wie die Wirklichkeit dekonstruiert wird) geht der Geburt des Subjekts voraus. Wenn Gesicht und Landschaft zugleich im Tafelbild des *Quattrocento* erscheinen, so deshalb, weil beide als formbar erlebt werden. Das Bild-Projekt schließt eine doppelte Topographie auf: Innenwelt und Außenwelt. Daß diese doppelte Topographie als das Subjektive und das Objektive scheinen kann, beruht wiederum darauf, daß ihr das *Projekt*, der Sprachakt der Repräsentation, vorausgeht.

Jener Punkt, in dem das Moment der *Projektion*, aber auch der strukturelle Doppelcharakter des *Trompe l'œil* am deutlichsten hervortritt, ist der Fluchtpunkt. Die Tiefe des Raums, auf eine zweidimensionale Bildfläche gebannt. *Coincidentia oppositorum*: jener Punkt, wo die Null und das Unendliche konvergieren. Die fernste Ferne, auf ein Nichts zusammengeschrumpft. Im Fluchtpunkt schließt sich das Bild, aber zugleich, als ein Bild hinter dem Bild, öffnet es sich. Der Fluchtpunkt des Bildes markiert jenen kritischen Punkt, wo der Übertritt aus einem

streng rationalen Raum in den utopischen Schwindel geschieht. Im Bild ist alles dinglich, real, ein Stein ist ein Stein, ein Hund ein Hund, ein Mensch ein Mensch. Im Fluchtpunkt indes werden die Dinge zu Syntagmen, zu Trägern einer Bedeutung, die nicht im Bild selbst liegt, sondern dahinter: ein Bild, das von jenseits seinen Sinn empfängt. Der mittelalterliche *Nimbus*, der im semiotischen Kenotaph dekonstruiert worden ist, verwandelt sich hier, im Fluchtpunkt, zum ästhetischen *Schein*, zur *Aura*, wie sie Benjamin (sonderbarerweise) genau in der Logik des *Trompe l'œil* definiert hat: »Aura, die einmalige Erscheinung einer Nähe, so fern sie sein mag«¹⁶³. Die perspektivische Sicht folgt, sofern sie die Dinge als zeichenhaft voraussetzt, immer schon jenem Sog, der übers Bild hinaus weist. Es ist eine immanente Transzendenz. Dort, wo die Linien konvergieren, im Fluchtpunkt des Bildes, öffnet sich jenes metaphysische Loch, das der geometrisierte, mathematische Raum aus dem Bild selbst verbannt hat: nicht als der Raum, der nicht ist, das Nirgendwo, sondern als das, was *noch nicht* ist. Im Unendlichen macht sich die *Zeit-Dimension*, die Dynamik der Linie, die projektive Energie des Raumvektors bemerkbar, wird fühlbar, daß es, in der immer weiteren Verlagerung des Fluchtpunktes in die Tiefe des Raums, um *Landnahme* geht. So daß, wenn das Bild-Projekt bislang ein wenig zu optimistisch und euphemistisch als eine Entdeckungsfahrt beschrieben war, man angemessenerweise von einem Eroberungszug sprechen sollte: die Eroberung der Welt und des Menschen.

