



### Die Geschichte und die Geometrie<sup>1</sup>

Eignet sich das perspektivische System zur Repräsentation von Phänomenen, die die gewohnten Maße der menschlichen Ordnung sprengen? Anders gesagt: Bieten göttliche Handlungen, die diese Welt auf das Jenseits hin öffnen, und allgemeiner mystische – oder sogar nur physische – Begegnungen zwischen Himmel und Erde, bieten sie Stoff zur Repräsentation? Können sie dargestellt werden, obwohl die Figuration einem Organisationsprinzip des pikturalen Felds zu unterstehen scheint, demzufolge der mit Mitteln der Geometrie konstruierte illusionistische Raum den gleichen Regeln gehorcht, wie sie im empirischen Universum gelten: Körper und Objekte sind der Schwerkraft unterworfen, diese schränkt ihre Bewegungen im Raum ein, usf.? Haben solche Repräsentationen überhaupt einen Platz in diesem System, es sei denn, übernatürliche Manifestationen oder rätselhafte Ereignisse ließen sich unter die allgemeinen Regeln der Wahrnehmung oder des Sehens zwingen? In Albertis Buch *Della Pittura*<sup>2</sup> (das seinem Autor zufolge keine Geschichte, sondern eine *Kunst*, eine Theorie der Malerei ist – die erste ihrer Art<sup>3</sup>), heißt es, der Maler solle bemüht sein, nur das *nachzuahmen* [*feindre*]<sup>4</sup>, was zu sehen ist: die Dinge, die man nicht sehen kann, gehen ihn nichts an.<sup>5</sup> Seine Aufgabe besteht darin, »jeden beliebigen gegebenen Körper so auf eine Fläche mit Linien und Farben zu zeichnen (*descrivere*) und zu malen (*tigniere*), dass – aus einem bestimmten Abstand und bei einer bestimmten, im voraus zugewiesenen Stellung des Zentralstrahls – alles, was man gemalt sieht, plastisch und dem gegebenen Körper vollkommen ähnlich erscheint.«<sup>6</sup>

(1) Bei diesem Text handelt es sich um einen Abschnitt aus: Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 152–171. Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Verlags Editions d'Seuil. Wir danken Elisabeth de Frondeville.

(2) Anm. d. Übers.: Leon Battista Alberti hat in den Jahren 1435/36 sowohl die lateinische (*De Pictura*) wie die italienische Fassung (*Della Pittura*) in Florenz fertig gestellt. Damisch verwendet Zitate aus der italienischen Version, die hier übernommen wurden. Die Angaben in eckigen Klammern beziehen sich auf die entsprechenden Seiten in der lat.-dt. Bättschmann-Ausgabe, die darüber hinaus in Abschnitte unterteilt ist: Leon Battista Alberti, *Die Malkunst*, hg., eingel., übers. u. komm. von Oskar Bättschmann und Christoph Schäublin unter Mitarb. v. Kristine Patz, Darmstadt 2000.

(3) »Poi che noi non come Plinio recitiamo storie ma di nuovo fabbrichiamo una arte di pittura della quale in questa hetà, quale io veggo, nulla si truova scritto.«, Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, hg. u. mit Vorw. vers. v. Luigi Mallè, Florenz 1950, Buch II, S. 78. [Abschn. 26, S. 238f.]

(4) Anm. d. Übers.: Wenn geboten, wird das franz. Originalwort in eckige Klammern dahinter gesetzt. Runde Klammern sind von Hubert Damisch, oft fügt er so das italienische Originalwort an.

(5) »Delle chose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla apartenersene al pictore. Solo studia il pictore fingiere quello si vede«, Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch I, S. 55 [Abschn. 2, S. 194f.].

(6) [Abschn. 52, S. 293]; vgl. Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch III, S. 103: »Dico l'oficio del pittore essere così: descrivere con linea et tigniere con colori, in qual sia datoli tavola o parete, simile vedute superficie di qualunque corpo che quelle, ad una cierta distanza et ad una cierta positione di centro, paiano rilevate et molto simili avere i corpi.« Diese Definition stimmt mit derjenigen Piero della Francescas überein: »Und weil die Malerei nichts anderes bedeutet, als Darstellungen von in ihren Bildflächen verkürzten oder vergrößerten Flächen und Körpern (...)«, Piero della Francesca, *De Prospectiva Pignendi*, mit dt. Übers. v. C. Winterberg, Straßburg 1899, Buch III, S. CXXIV. Vgl. Ders.: *De Prospectiva Pignendi* [um 1474], hg. v. Giusta Nicco Fasola, Florenz 1942, S. 128.

Von Anfang an sollte man betonen, dass die so verstandene Malerei nur in Verbindung mit der *istoria* einen Sinn hat, die die Hauptaufgabe des Malers ist (*summa opera del pittore*<sup>7</sup>). Die *istoria* ist die Komposition der zu ihr gehörigen Körper entsprechend ihrer jeweiligen Größe und Funktion: Darin besteht das Genie des Malers.<sup>8</sup> Die größte Aufmerksamkeit sollte er der Platzierung jedes Dings widmen, jedes an seinem Ort (*a suoi luoghi*<sup>9</sup>). An der *istoria* verblüfft und gefällt sofort die Fülle und Mannigfaltigkeit der Personen, Tiere, Gegenstände, Gebäude und selbst der Landschaften, mit denen sie angefüllt ist.<sup>10</sup> Gleichwohl muss man solche Maler tadeln, die keine *Leerstellen* in ihren Kompositionen vorsehen und sie mit einem so großen Durcheinander von Figuren füllen, dass die derart dem Tumult ausgesetzte *istoria* nicht mehr die Würde einer Handlung besitzt.<sup>11</sup> Diese Bemerkung ist bedeutsam, da sie impliziert, dass man die Ökonomie des Bildraums nicht allein in geometrischen Begriffen definieren kann: Der Raum besitzt eine dramatische Qualität, die verlangt, dass die einrahmende Bühne nicht einfach als Behälter für die Körper erscheint, sondern sich aus ihrer Komposition, ihrer Anordnung, ihren Beziehungen, ihrem *Spiel* ergibt (aus dem Zwischenraum [*intervalle*], der sie trennt und der als Ausdruck ohne eigene Bedeutung die negative Bedingung der Permutation der Figuren ist – ihres Auftretens überhaupt –, der jedoch im Rahmen einer einheitlichen illusionistischen Repräsentation einen positiven Wert annimmt). Die Malerei ist ebenso eine Sache der Leere wie der Fülle (und die Theorie muss in der Lage sein, beide zur Kenntnis zu nehmen und sie, gemäß ihres jeweiligen Status, gleichberechtigt zu definieren<sup>12</sup>); aber sie ist zugleich eine Sache der Gewichtung. Jede Figur agiert an ihrem Ort (*a suoi luoghi*), zu dem sie in Proportion gesetzt sein muss<sup>13</sup> und der sowohl zu ihrem Wesen als auch zu ihrer Situation in Beziehung steht. Die Mannigfaltigkeit der Gesten, Haltungen und Körperbewegungen stellt einen der wichtigsten Reize der *istoria* da. Während allerdings die sichtbaren Bewegungen – die einzigen, die der Künstler zur Kenntnis nehmen soll<sup>14</sup> – sich in Bezug auf einen Ort definieren und als Ortswechsel beschreibbar sind (a. nach oben, b. nach unten, c. nach rechts, d. nach links, e. sich entfernend, f. sich nähernd, g. sich im Kreis drehend), so gibt es dennoch Bewegungen, die jegliches Maß über-

(7) Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch III, S. 111 [Abschn. 60, S. 306f.]. Anm. d. Übers.: Laut Bättschmann ist *istoria* der unklarste Begriff in *Della Pittura*, dennoch definiert er sie provisorisch als »das große »opus« des Malers, das den gesamten Bereich der »ars« enthält, die Umschreibung, Komposition, Lichteinfall und Erfindung umfasst.«, Oskar Bättschmann, »Einleitung«, in: Alberti, *Die Malkunst*, a. a. O., S. 13–140, hier: S. 94.

(8) »Seguita la compositione de corpi nella quale ogni lode et ingegno del pittore consiste ; (...) Conviensi che i corpi insieme si confacciano in istoria con grandezza et con adoperarsi. (...) Adunque tutti i corpi per grandezza et suo officio s'aconfaranno a quello che ivi nella storia si facci.« Ebd., Buch II, S. 91 [Abschn. 39, S. 264f.].

(9) Ebd., S. 91 [Abschn. 40, S. 266f.].

(10) »Quello che prima dà voluptà nella istoria viene dalla copia et varietà delle cose.« Ebd., S. 91 [Abschn. 40, S. 264f.].

(11) »Bisiamo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano ; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna ma sia in tumulto avilupata.« Ebd., S. 92 [Abschn. 40, S. 266f.].

(12) Bekanntlich hat Georges Braque gesagt: »Ich male nicht die Dinge, sondern den Raum zwischen den Dingen.«

(13) Es ist ein Fehler, schreibt Alberti, eine Person in ein so kleines Gebäude hinein zu malen, dass sie kaum sitzend darin Platz findet. »Et sarebbe vitio se (...), quello che spesse volte veggo, ivi fusse huomo alcuno nello hedificio quasi come in uno scrignio inchiuso, dove apena sedendo vi si assetti.« Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, S. 91 [Abschn. 39, S. 264f.].

(14) Ganz im Sinne des zu Beginn festgelegten Prinzips kann der Maler die Regungen der Seele nicht anders als durch die sichtbaren Körperbewegungen, d. h. Ortswechsel, darstellen: »Ma noi dipintori i quali volliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'anima, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo.« Ebd., S. 95 [Abschn. 43, S. 272–275.].

schreiten.<sup>15</sup> Sie brechen jene Regel, derzufolge jede Figur durch das Gleichgewicht ihrer Teile den gleichen Imperativen wie denen der Schwerkraft im empirischen Universum genügen solle – wobei jede akrobatische Haltung ausgeschlossen ist.<sup>16</sup> Kontrastierend hebt jedoch eine Nuancierung die Gesetzmäßigkeit hervor, von der das System gekennzeichnet ist: Man soll in jeder Bewegung nach Anmut und Schönheit streben. Nun sind die angenehmsten und lebendigsten aller Bewegungen diejenigen, die von unten nach oben *in die Luft* gehen, d. h. diejenigen, die der Schwerkraft widerstehen und so die Freiheit der Körper ausdrücken.<sup>17</sup> Das gleiche gilt für die Haare, *simile alle fiamme*,<sup>18</sup> und die Kleidung, die von Natur aus durch ihr Gewicht zu Boden gezogen werden, d. h. *nach unten*: Es ist gut, wenn der Wind sie anhebt und bewegt, wenn er zwischen den *Wolken* hindurchbläst (*che soffi fra le nuvole*<sup>19</sup>).

## Perspektive und Wiederholung

Der Eindruck von Schwerelosigkeit kann in der Malerei seinen ganz eigenen Reiz haben (man denke dabei an die *Venus* und die Figuren des *Frühlings* von Botticelli und auch an die *Salome* von Lippi etc.). Als *Effekt* existiert er nur dank seiner illusionistischen Grundlage und der wahrnehmbaren, »sichtbaren« Beziehung zwischen dem Körper und dem Raum, in dem er sich bewegt. Hier sieht man, dass die Komposition der Körper, worin ja die *istoria* besteht, die geometrische Konstruktion des Raumes voraussetzt. Die Linearperspektive ist ein Mittel im Dienst der *istoria*, ein Mittel, auf das diese weder verzichten noch es ersetzen könnte. Auch wenn Alberti die Bedeutung der *istoria, summa opera dell' pittore*, mit Nachdruck hervorhebt, so findet man in *Della Pittura* doch keine Spur von jener »humanistischen Perspektive«, die Pomponius Gauricus am Beginn des 16. Jahrhunderts in *De Sculptura* definieren sollte. *Della Pittura* operiert mit den Begriffen der (mittelalterlichen) Optik: Alberti empfiehlt, einen Boden schachbrettartig und ein Volumen perspektivisch zu konstruieren, bevor er die Verkürzung und die Komposition von Körperoberflächen behandelt. Bei Gauricus hingegen dient die Perspektive nicht mehr dazu, den Schauplatz zu malen, sondern von Anfang

(15) »Ma perché talora in questi movimenti si truova chi passa ogni ragione mi piace qui di posari et de movimenti raccontare alcune cose quali ò raccolte dalla natura onde bene intenderemo con che moderatione si debbano usare.« Ebd., S. 95f. [Abschn. 43, S. 274f.].

(16) Wenn der Maler eine Figur darstellen will, die nur auf einem Fuß stehend das Gleichgewicht hält, so muss sich dieser Fuß senkrecht unter dem Kopf befinden, »quasi come base d'una colonna«. Ebd., S. 96 [Abschn. 43, S. 274f.].

(17) »Adunque il pittore volendo esprimere nelle cose vita farà ogni sua parte in moto. Ma in ciascuno moto terrà venustà et gratia ; sono gratissimi i movimenti et ben vivaci quelli e quali si muovano in alto verso l'aëre.« Ebd., S. 90 [Abschn. 37, S. 262f.].

(18) Ebd., S. 97 [Abschn. 45, S. 278f.].

(19) »Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggiono.« Ebd., S. 98. Bezüglich der Tatsache, dass der an sich unsichtbare Wind nur über den Umweg der von ihm bewegten Dinge dargestellt werden darf, vgl. Kap. »Du linéaire au pictural«, in: Damisch, *Théorie du /nuage/*, a. a. O., S. 183–196. Seltsamerweise hält sich Alberti in diesem Punkt an eine ganz allegorische und literarische Formulierung: »Deswegen wird man gut daran tun, auf dem Bild (...) das Antlitz des West- oder Ostwinds anzubringen, wie er zwischen den Wolken hindurchbläst«. [Abschn. 45, S. 278–281]. In Bezug auf die frei flatternden Haare als Wahrzeichen und unverwechselbares Charakteristikum der »maniera antica« des Quattrocento vgl. Erwin Panofsky, »Dürers Stellung zur Antike« [1921], in: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 1, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, S. 254–255, dort: Anm. 23.

an dazu, eine Geschichte zusammzusetzen. Die Perspektive erscheint ebenso wie der aristotelische Begriff der Wahrscheinlichkeit, mit dem Robert Klein sie zu Recht vergleicht, weniger als Illusionsprinzip denn als Regel der Einheit, der Evidenz (der Lesbarkeit): Die Klarheit der *istoria* hängt nicht nur von den Abständen zwischen den Figuren ab, sondern auch von Anzahl und Anordnung der Figuren, welche diese Abstände bedingen.<sup>20</sup> Wie Gauricus zu behaupten, dass die Perspektive für die Zahl der Figuren zuständig ist,<sup>21</sup> bedeutet das nicht, die illusionistische Perspektive durch eine dramatische zu ersetzen? Bekräftigt er damit nicht, im Gegensatz zum Quattrocento,<sup>22</sup> den Vorrang des Schauspiels vor der Bühne, auf der es stattfindet? Umgeht er nicht so die Frage nach dem Verhältnis der Repräsentation zu dem Raum oder Schauplatz, auf dem sie stattfindet und der ihre Grundstruktur bestimmt, und reduziert somit die Repräsentation auf ein Ausdrucksproblem, wenn nicht gar im Sinne des Schauspielers (der der »Interpret« und »Darsteller« des Schauspiels ist)?

Bei der Unterscheidung zwischen Geometrie und Geschichte, die *Della Pittura* einführt, handelt es sich um ein ganz anderes Konzept. Die Regel für die Konstruktion eines schachbrettartigen Bodens und der entsprechenden Seitenwände steht in Beziehung zur Komposition:<sup>23</sup> Sie ist die unerlässliche Vorbedingung der *istoria*, in »praktischer« (die perspektivische Konstruktion liefert den Maßstab für die Verkürzung der Figuren) und vor allem in *theoretischer* Hinsicht. In Albertis Text folgt die Verwerfung der technischen Methode, mit deren Hilfe die Staffelung der Pflaster-Querlinien durch mechanische Verringerung der Abstände bewerkstelligt wurde, unmittelbar auf die Definition der Bildfläche [frz. *surface figurative*, lat. *superficie pingenda*] als offen stehendes Fenster, durch das der Maler auf das zu Malende blicken soll.<sup>24</sup> Jedoch setzt diese Definition ihrerseits eine andere voraus: die der Malerei als Repräsentation der Schnittebene (*intersegatione*) durch die Sehpyramide auf einer gegebenen Fläche, in einem bestimmten Abstand zum Auge und in einer vom Zentralpunkt aus errechneten Position.<sup>25</sup> Der Maler muss seinen Figuren den Anschein der Realität geben, die zu imitieren er vorgibt: Natürlich muss er auch für diese Aufgabe ausgerüstet sein. Dazu sollte jene perspektivische Konstruktionsmethode dienen, als deren Erfinder gewöhnlich Filippo Brunelleschi bezeichnet wird. Nun hat diese Methode, ihrem Prinzip nach, nichts Empirisches, nicht einmal etwas Experimentelles – außer, wenn man Experimentieren als systematische Nachforschung begreift. Der Einschnitt in die Entwicklung der Kunst, den sie darstellt (und dessen die Zeitgenossen sich im

(20) Vgl. Robert Klein, »Pomponius Gauricus on Perspective«, in: *The Art Bulletin*, Bd. 43, H. 2, 1961, S. 211–230.

(21) »Denn im allgemeinen besteht diese ganze Perspective in einer Anordnung der Gegenstände, welche uns (...) erkennen lässt, (...) wie viele Personen nöthig sind, die betreffende Szene zu charakterisiren, sodass das Verständniss weder durch Fülle verwirrt, noch durch Spärlichkeit beeinträchtigt wird.« [sic], Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, übers., hg. u. mit einer Einl. vers. v. Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886, S. 200f.

(22) Dt.: 15. Jahrhundert [Anm. d. Übers.].

(23) »Questa ragione di dividere il pavimento s'apertiene ad quella parte quale al suo lughò chiameremo compositione«, Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch I, S. 74 [Abschn. 21, S. 230f.].

(24) »Principio dove io debbo dipigniere. Scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miro quello che quivi sarà dipinto«. Ebd., S. 70 [Abschn. 19, S. 224f.].

(25) »Adunque chi mira una pictura vede certa intersegatione d'una pirramide. Sarà adunque pictura non altro che intersegatione della pirramide visiva secondo data distinctia, posto il centro e costituiti i lumi in una certa superficie con linee et colori artificiosi rappresentata.« Ebd., S. 65 [Abschn. 12, S. 214–217].

höchsten Maße bewusst waren), ist wesentlich theoretischer Natur.<sup>26</sup> So wie Galilei es für die Wissenschaft seiner Zeit leisten wird, hat Brunelleschi die Maler des Quattrocento mit einer »Sprache« ausgestattet, die es ihnen erlauben sollte, die Natur, die äußere Welt, zu befragen und die Antworten zu interpretieren.<sup>27</sup> Diese Sprache oder, wenn man so will, dieses »Modell« (im epistemologischen Sinn des Wortes), in dem die von Alberti definierte Aufgabe des Malers begründet liegt, ist keine andere als die der *perspectiva artificialis* (die Perspektive der Maler im Gegensatz zu *perspectiva naturalis* der mittelalterlichen Optik), wie sie die berühmten optischen Maschinen von Brunelleschi am Anfang des Jahrhunderts errichtet hatten. Dort scheint das Prinzip des neuen Systems durch das vorgeschriebene Zusammenfallen von Fluchtpunkt und Augpunkt seine erste theoretische Illustration gefunden zu haben. Die *Vita* des Brunelleschi, die dem Mathematiker Manetti zugeschrieben wird, berichtet von zwei Experimenten. Im ersten sollte der Beobachter von hinten durch eine Tafel gucken, auf der das Baptisterium von Florenz und der es umgebende Platz perspektivisch dargestellt waren. An der Stelle des Fluchtpunkts dieser perspektivischen Konstruktion befand sich ein Loch, durch das der Beobachter das Spiegelbild des Gemalten auf einem Spiegel betrachten sollte, der in einem passenden Abstand parallel zur Tafel gehalten wurde. Auf diese Weise bot sich dem Betrachter der gleiche Anblick des Platzes, wie er ihn von der Tür des Doms aus gehabt hätte, also von dem Ort aus, an dem Brunelleschi – zumindest idealerweise – stand, als er seine Skizze anfertigte.<sup>28</sup>

Stillschweigend übergeht *Della Pittura* jene Entscheidung, die den wirklichen intellektuellen Handstreich, den Kern der theoretischen Revolution ausmacht, mit der der Name Brunelleschi verbunden ist (das durch den Spiegel bestätigte Zusammenfallen von Fluchtpunkt und Augpunkt). Aber die von ihm gegebene Definition der *Aufgabe des Malers* erschließt sich nur mit Blick auf diese Revolution. Die Funktion des Malers besteht hauptsächlich in der Umschreibung<sup>29</sup> und farbigen Ausgestaltung der Oberflächen, die er in Nachahmung derjenigen Körperoberflächen entwirft, die er in einem bestimmten Abstand und von einem bestimmten Standpunkt aus sieht. Hier wird deutlich, dass sowohl Konzeption als auch Ausführung der *istoria* direkt von dem Repräsentations-System abhängen, dessen Theorie Brunelleschi entwickelt hat. Wenn der Spiegel ein so guter Berater für den Maler ist und ihm hilft, die Stärken und Schwächen eines Gemäldes zu bewerten,<sup>30</sup> dann weil er zwischen dem Auge und dem gemalten Bild eine Distanz durch Verdopplung oder Wiederholung einführt (wie es bereits die Maschine von

(26) Die Reise, die Dürer 1506 nach Bologna unternommen wird, um sich der »Kunst in heimlicher *Perspectiva*« zu widmen, zeugt laut Panofsky von dem Wunsch dieses Malers, die theoretischen Grundlagen derjenigen Verfahren kennen zu lernen, die er sich bis dahin nur auf empirischem Wege angeeignet hatte (vgl. Erwin Panofsky, *The Life and Works of Albrecht Dürer* [1943], Princeton 31948, Bd. 1, S. 248).

(27) Vgl. Alexandre Koyré, *Études galiléennes*, Paris 1966, S. 13.

(28) Vgl. Alessandro Parronchi, »Le due tavole prospettiche del Brunelleschi«, in: *Paragone*, Jg. 9, Nr. 107, 1958, S. 3–32; und Jg. 10, Nr. 109, 1959, S. 3–31.

(29) Anm. d. Übers.: Für den von Damisch verwendeten Begriff »*délinéation*« für ital. »*circumscriptione*« oder lat. »*circumscriptione*« (wörtlich etwa »den Umriss zeichnen«) wählt Bättschmann in der deutschen Übersetzung den Begriff »Umschreibung«, vgl. Oskar Bättschmann, »Einleitung«, a. a. O., S. 77–82.

(30) »*Et saratti ad conoscere buono giudice lo specchio né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio gratia; cosa maravigliosa come ogni vitio della pittura si manifesti diforme nello specchio.*« Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch III, S. 100 [Abschn. 46, S. 284f.].

Brunelleschi tat). Doch diese Verdopplung als Prinzip der Repräsentation hat nicht nur mit Spiegeln zu tun, sondern nimmt bei Alberti Gestalt und Wert einer szenischen Verdopplung ein: Mit einer Art *repetitio rerum* beginnt der Maler, den Schauplatz zu konstruieren, auf dem sich anschließend die Geschichte einschreiben und jedes Ding seinen Platz finden wird.<sup>31</sup>

## Das Paradigma der Schrift

»La prospettiva è di tale natura ch'ella  
fa parere il piano rilievo e'l rilievo piano.«  
Leonardo da Vinci<sup>32</sup>

Nun erschließt sich sowohl die Bedeutung, die der Geometrie in der Ausbildung des Malers zukommt, als auch die herausragende Rolle, die dem Zeichnen (*disegno*) – das mit der Umschreibung gleichgesetzt wird<sup>33</sup> – unter allen Aspekten der Malerei zugeordnet wird. Derjenige, der nicht in der Geometrie bewandert sei, werde weder etwas von den Elementen der Malerei noch von ihren Regeln begreifen. Der Maler wolle nur sichtbare Dinge zur Kenntnis nehmen, das heißt solche, die einen Ort besetzt halten.<sup>34</sup> Auf die wissenschaftliche Optik verweise er nur, um ihr die für sein Anliegen notwendigen Konzepte zu entlehnen – er interessiere sich kaum für den Vorgang des Sehens, die Rolle und die Natur des Auges etc. Das »Ich spreche als Maler« (*Parlo come pittore*) muss wörtlich genommen werden: Für den Maler – dessen Gründe nicht die des Mathematikers sind – entspricht das Feld des Sichtbaren dem, was sich auf eine Oberfläche einschreiben (projizieren) lässt und was auf ein Spiel oder eine geregelte Konstruktion von unter verschiedenen Blickwinkeln erfassten Flächen hinausläuft. Jede dieser Flächen ist durch ihre Kontur bestimmt, de-signiert [*dé-signée*], und sie verbinden sich untereinander dem Standpunkt entsprechend, der jeweils zur Komposition der Figuren und Szenen eingenommen wird – genau wie Buchstaben angeordnet werden, um Wörter und Sätze zu bilden.<sup>35</sup> Die Arbeit der Malerei ist Einschreibungs-

(31) Zwischen der Aufgabe des Malers, so wie sie Alberti definiert, und der Aufgabe, die Georges Dumézil den wedischen Hymnen-Priestern zuschreibt, besteht eine gewisse Verbindung. Die Funktion der Letzteren war es, den Königen »Perspektiven« einer gesicherten Herrschaft zu öffnen. Ebenso bestand der Auftrag der römischen Fetialen [Priesterkollegium, das die für den völkerrechtlichen Verkehr bestehenden Vorschriften überwachte, Anm. d. Übers.] darin, mit rituellen Handlungen jenen Raum auf mystische Weise zu öffnen, in dem die Armee – unter dem Schutz der Götter – anschließend vordringen sollte. In beiden Fällen handelt es sich um ein »repetitio rerum«, das das Feld der Geschichte »a priori« definiert oder – so die schöne Formulierung der Hymnen – deren Schauplatz »abstützt« (vgl. Georges Dumézil, Kap. »Ius Fetiale«, in: *Idées romaines*, Paris 1969, S. 63–78).

(32) *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, hg. v. Jean-Paul Richter, New York 1970, Bd. 1, Nr. 41, S. 126. Vgl. *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France*, ins Engl. übers. und komment. v. John Venerella, Mailand 1999, Manuscript A, 38b, S. 117: »Perspective is of such a nature that it makes the plane seem relief and the relief seem plane.«

(33) »La circumscriptione, cioè il modo del disegnare«, Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, S. 87 [Abschn. 34, S. 256f.].

(34) »Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo.« Ebd., S. 81 [Abschn. 30, S. 246f.].

(35) Noch die Debatte, die im 17. Jahrhundert Abraham Bosses (in Anregung durch den Mathematiker Desargues) mit der Académie française führte, drehte sich um Bosses Behauptung, das Ziel der Perspektive sei es, die Dinge nicht so darzustellen »wie das Auge sie sieht oder zu sehen glaubt, sondern so, wie die Gesetze der Perspektive es unserer Vernunft vorschreiben« (vgl. Abraham Bosse, *La Méthode universelle de mettre en perspective les objets donnés réellement ou en devis*, Paris 1636); [Übers. L. H.].

Arbeit und ihr Erlernen ist nicht ohne Bezug zu dem der Schrift: »Wer sich also auf die Malkunst einlassen will, möge das Verfahren anwenden, nach dem – gemäß meiner Beobachtungen – die Schreiblehrer vorzugehen pflegen. Diese nämlich vermitteln in ihrem Unterricht zunächst alle Buchstaben, welche die antiken Autoren Elemente nannten, getrennt; erst danach leiten sie dazu an, Silben und in der Folge ganze Aussagen zusammenzufügen. Diese Methoden sollen auch *unsere* Schüler, eben beim Malen, befolgen. Zuerst sollen sie erlernen, die Umrisse der Flächen so gut zu zeichnen, als seien sie die ersten Elemente oder Buchstaben der Malkunst.«<sup>36</sup>

## Punkt/Zeichen/Fläche

Die Einführung der phonetischen Schrift ist hier entscheidend: Sie macht die Repräsentation (wobei das Sichtbare mit dem Repräsentierbaren gleichgesetzt wird) direkt von der Sprache abhängig, derselben Sprache, die den Dingen ihren Namen gibt und in welcher *Geschichten* erzählt werden; auch von der Sprache, die von der westlichen Tradition allgemein mit der Stimme, dem Gehörsinn, der gesprochenen Sprache [*la parole*] in Verbindung gebracht wird; und von der Sprache, in Bezug auf die die Schrift nur eine abgeleitete Funktion hat – abgeleitet, da *repräsentierend*.<sup>37</sup> Und *in Wirklichkeit* gilt für das perspektivische *Modell* das gleiche wie für das phonetische: Es ist eher *Modell*, wie Jacques Derrida betont, als *Struktur*: denn »Es geht nicht um ein perfekt konstruiertes und funktionierendes System, sondern um ein Ideal, das eine *in Wirklichkeit* niemals rein phonetische Funktionsweise beherrscht«,<sup>38</sup> ebensowenig wie es jemals rein »perspektivisch« ist. Man müsste an dieser Stelle zeigen, wie das Paradigma der phonetischen Schrift – das mehr als einen pädagogischen Wert besitzt – die gesamte pikurale Kultur der Renaissance beherrscht, und das bis hinein in jene symbolischen Entwicklungen, die das klassische Zeitalter unter den Rubriken der Emblematik und Ikonologie verzeichnen wird. Der Verweis auf das hieroglyphische Modell<sup>39</sup> – der bereits in Albertis Text zu finden ist, ohne dass dies einen Bruch mit dem phonetischen Modell bedeutet, ganz im Gegenteil – stellt weder in Wirklichkeit noch in der Theorie eine Neuordnung (erst recht keine Umwälzung) der grundlegenden Repräsentations-Strukturen dar. Er markiert lediglich das

(36) [Abschn. 55, S. 296–299.] Anm. d. Ü.: An dieser Stelle weichen die italienische und die lateinische Fassung leicht voneinander ab. Da Damisch sich auf erstere stützt, wurde Bättschmanns Übersetzung (aus dem Lateinischen) hier leicht modifiziert. Vgl. Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch III, S. 106: »Voglio che i giovani quali ora nuovi si danno a dipigniere, così facciano quanto veggo di chi inpara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali gli antiqui chiamano helementi, poi insegnano le silabe, poi apresso insegnano componere tutte le dizioni; con questa ragione ancora seguitino i nostri a dipigniere. Inprima inparino ben disegnare li orli delle superficie et qui se exercitino quasi come ne primi helementi della pittura«.

(37) »Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere besteht nur zu dem Zweck, um das erstere zu repräsentieren«, Ferdinand de Saussure, zit. n. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1998<sup>7</sup>, S. 54.

(38) Ebd., S. 54f. [Hervorh. H. D.].

(39) Vgl. z. B. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins. Dt. übertr., eingel. u. mit Anm. u. Zeichn. vers. durch Max Theurer, unveränd. reprograf. Nachdr. d. 1. Aufl., Wien u. Leipzig 1912, Darmstadt 1988, 8. Buch, 4. Kapitel, S. 428: »Die Ägypter verwendeten Zeichen folgender Art: Durch das Auge bezeichneten sie Gott, durch ein Gesicht die Natur, durch eine Biene den König, durch einen Kreis die Zeit, durch ein Rind den Frieden u. dgl.; sie sagten, daß denen, welchen nur ihre Schrift bekannt sei, es einst passieren würde, daß deren Kenntnis gänzlich verloren gehe, wie es bei uns den Etruskern erging.«



zusätzliche Artikulationsniveau, auf dem die Malerei operiert, wenn sie versucht – um den berühmten Ausspruch Ripas zu zitieren – etwas anderes zu bezeichnen [*signifier*] als das, was zu sehen ist. Doch noch weniger bricht die Ikonologie, selbst in ihrem Verweis auf das hieroglyphische Modell, mit dem streng repräsentativen Begriff des schriftlichen Zeichens [*signe scriptural*], den das phonetische Modell vorgibt: Es ist Sache des Malers, eine Figur zu schaffen, deren Teile alle genau den Teilen der bezeichneten Sache entsprechen und gemäß der gleichen Ordnung wie die Elemente der Repräsentation angeordnet sein sollten. Allegorie und figurative Metapher bleiben in ihrer sichtbaren Artikulation der piktoralen Syntax treu, deren Elemente Alberti hervorbrachte.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass *Della Pittura* die Umriss der Flächen – die gleichen Umriss, in denen sich die Anfänger üben sollen, »als seien sie die ersten Elemente oder Buchstaben der Malkunst« –, unter der Rubrik des Zeichens verhandelt. »Zeichen nenne ich in diesem Zusammenhang alles, was sich so auf einer Fläche befindet, dass es mit dem Auge wahrgenommen werden kann.«<sup>40</sup> Der Punkt wird als ein Zeichen definiert, das sich nicht mehr unterteilen lässt; die Linie als ein Zeichen, dessen Länge zwar in Teile zerlegbar ist, das aber zu dünn ist, um in der Breite geteilt zu werden.<sup>41</sup> Aber was ist mit der Fläche oder Oberfläche (*superficie*)? Sie ist der äußerste Teil eines Körpers, den man nicht an seiner Tiefe, sondern nur an seiner Breite und Länge erkennt und der entsteht, wenn mehrere Linien wie die Fäden eines Gewebes übereinander gelegt werden.<sup>42</sup> Dies ist eine folgenschwere Aussage, impliziert sie doch, dass für den Maler alle Oberflächen Projektionen sind: Umriss und Komposition der Flächen zielen darauf ab, eine Illusion realer Körper zu schaffen, die aus einer bestimmten Entfernung und von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen werden (es ist festzustellen, dass diese Definition mit derjenigen übereinstimmt, die Peirce vom Zeichen oder *representamen* gibt: »Ein Zeichen oder Repräsentamen ist etwas, das für jemanden anstelle von etwas in irgendeiner Beziehung oder Kapazität steht.«<sup>43</sup> Mehrere zusammengesetzte Flächen bilden einen Körper. Die Komposition der Körper setzt aber wiederum voraus, dass zwischen ihnen Abstände bzw. Leerstellen angelegt werden. Wie verhalten sich diese Leerstellen zu der Zeichen-Problematik und der sichtbaren Bildoberfläche, in die sie sich einschreiben? Der Maler kann diese Frage ignorieren und vorgeben, durch den Schirm [*écran*], auf dem er arbeitet, hindurchzuschauen (*per-spicere*), um ihr so jegliche Realität, jeglichen eigenen Wert abzusprechen. Der Zwischenraum wäre also nur problematisch, wenn die Kontur lediglich eine Grenze zwischen den ausgefüllten und den leeren Stellen wäre und weder zur Figur noch zum Grund gehörte.<sup>44</sup> Nun erklärt Alberti jedoch ausdrücklich, dass die Kontur der

(40) [Abschn. 2, S. 194f.]; vgl. Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch I, S. 55: »Segnio qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla.«

(41) »Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segnio quale non si possa dividere in parte. (...) Et i punti, se innordine costati l'uno al altro s'aggiungono, crescono una linea et apresso di noi sarà linea segnio la cui longitudine si può dividere ma di larghezza tanto sarà sottile che non si potrà fendere.« Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch I, S. 55f. [Abschn. 2, S. 194–197].

(42) »Più linee, quasi come nella tela più fili accostati, fanno superficie et è superficie certa parte estrema del corpo quale si conosce non per sua alcuna profondità ma solo per sua longitudine et latitudine et per sue ancora qualità.« Ebd., S. 56 [Abschn. 2, S. 196f.].

(43) Charles S. Peirce, *Collected papers*, Cambridge 1931ff., Nr. 2.228; dt. Wortlaut in: Umberto Eco, *Lector in fabula*, übers. v. Heinz-Georg Held, München/Wien 1987, S. 32.

(44) Wie es Giulio-Carlo Argan anzunehmen scheint: »The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XVth Century«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Bd. 9, 1946, S. 102.

Saum oder die äußerste Grenze der Fläche ist, deren Abschluss sie ist und zu der sie gehört.<sup>45</sup> Die Linie, die sie umschließt, verleiht den Flächen, die sie designiert, ihre Legitimation [*raison*]<sup>46</sup> – teilweise gibt sie ihnen sogar ihren Namen<sup>47</sup> – ebenso wie sie den Farben und der Komposition selbst eine Bestimmung gibt. Auch wenn die *istoria* derart aus *Linien gewebt* ist, dürfen diese jedoch nicht zu kräftig sein, denn sonst wirkt das Bild so, als zerfele es in Konstellation nebeneinander gestellter Fragmente.

Wenn der Maler sein Bild Stück für Stück konstruieren müsste – wie es das Paradigma der Schrift zu verlangen scheint –, würde ihn das unendlich viel Mühe kosten. Glücklicherweise gibt es aber abkürzende Hilfsmittel wie das Fadengitter [*l'intersecteur*], dieses transparente Velum, zu dem Alberti dem Maler rät, um es zwischen sich und der zu malenden Gegebenheit anzubringen und dort die Objektkonturen direkt aufzubringen.<sup>48</sup> Eines Tages wird Vasari schreiben, dass es nicht gut für den Maler ist, sich zu lange mit der Perspektive aufzuhalten: Jeder, der ihr übermäßig viel Aufmerksamkeit widmet, wird dabei seine »Natürlichkeit« verlieren und durch zu große Genauigkeit in eine »hässliche«, trockene Manier verfallen, die »voll harter Umrisse« ist (*una cattiva maniera (...) secca e piena di profili*). So hätte Paolo Uccello, Vasari zufolge, ein ebenso origineller Künstler wie Giotto sein können, wenn er sich nur genauso aufmerksam dem Zeichnen der Figuren gewidmet hätte wie jener schwierigen Kunst, die ihn veranlasste, alles in seinen Kompositionen, vom Boden bis zu den Dachziegeln, durch Verkürzung der Linien (*per via del intersecare le linee*)<sup>49</sup> in der richtigen Perspektive darzustellen. Uccellos Freund Donatello, der ihn seine Zeit damit zubringen sah, ein Faltenbrett (*mazzocchio*), vielflächige diamantenartige Körper und noch mehr solcher »Skurrilitäten« aus allen möglichen Blickwinkeln zu zeichnen, habe ihm oft vorgeworfen, das Nützliche über dem Unnützlichen zu vergessen und sich mit Dingen zu beschäftigen, die nur denen dienen, die *Intarsienarbeiten* machen.<sup>50</sup>

(45) »quello ultimo orlo quale chiuda la superficie«, Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch I, S. 56 [Abschn. 2, S. 196f.].

(46) »Et dove la circoscriptione non altro sia che certa ragione di segnare l'orlo delle superficie«, ebd., Buch II, S. 85 [Abschn. 33, S. 252f.: lat. »Etenim cum sit circumscriptio ea ratio pingendi qua fimbriae superficierum designatur«].

(47) »Adunque l'orlo e dorso danno suoi nomi alle superficie.« Ebd. Buch I, S. 57 [Abschn. 5, S. 200f.].

(48) »Non credo io dal pittore si richiegga infinita fatica ma bene s'aspetti pittura quale molto paia rilevata e simigliata a chi ella si ritrae; qual cosa non intendo io senza aiuto del velo alcuno mai possa.« Ebd. Buch II, S. 84 [Abschn. 32, S. 250f.].

(49) Giorgio Vasari, »Vita di Paolo Uccello«, in: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Bd. II, hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1878, S. 203–217, hier: S. 203f.; vgl. ders., »Paolo Uccello«, in: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, übers. aus d. Ital. v. Trude Fein, Zürich 1985, S. 130–145, hier: S. 131f.

(50) »Onde Donatello scultore, suo amicissimo, gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi a punte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a settantadue facce a punte di diamanti, e in ogni faccia brucioli avvolti su per e bastoni, e altre bizzarie, in che spendeva e consumava il tempo: Eh! Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste sono cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie«. Vasari, »Vita di Paolo Uccello«, in: *Vite*, Bd. II, a. a. O., S. 205f.; vgl. ders., »Paolo Uccello«, in: *Lebensläufe*, a. a. O., S. 133: »...die nur denen dienen, die eingelegte Holzarbeiten machen.« Ich werde an dieser Stelle nicht die von Vasaris Text vorgegebene Interpretation der Kunst Uccellos diskutieren (vgl. zu diesem Punkt mein Vorwort zu dem diesem Künstler gewidmeten Band in der Reihe »Classiques de l'art«, Paris 1972), halten wir nur die von ihm hergestellte Verbindung zwischen den Nachforschungen des Malers und der Praxis der Intarsienarbeit fest. Die Ironie des Schicksals (und/oder Vasaris Talent) hat es so gewollt, dass eine abfällige Bemerkung eben dieses Donatellos Auslöser dafür war, dass Uccello sich zurückzog und wieder seinen Studien der Perspektive widmete, die ihn bis zu seinem Tod begleiten sollten (Vasari, »Paolo Uccello«, in: *Lebensläufe*, a. a. O., S. 144f.).

## Ein Raum ohne Tiefe

Die Aufgabe des Malers hat jedoch einiges mit der Kunst der *intarsia* zu tun, der sich Alberti selbst in großem Umfang gewidmet hat.<sup>51</sup> Es ist bekannt, wie viel die Intarsienkünstler den Theoretikern der Perspektive, d. h. sowohl Piero della Francesca als auch schon Brunelleschi, verdanken.<sup>52</sup> In ihrer Tätigkeit fand sich jedoch das Paradox der Perspektive nur noch auf die Spitze getrieben, denn es zeigte sich dabei, was aus der Malerei in ihrer Beziehung zum Raum wird, wenn sie sich von der Idee des Zeichens abhängig macht und von ihren Begrenzungen und Ausschlüssen betroffen ist. Das Zeichen operiert auf der Oberfläche und nach dem Prinzip der Linearität; seinen Wert erhält es durch die Beziehungen zu anderen Zeichen, mit denen es verbunden sein kann oder nicht, mit denen es entweder ein verbindendes oder ein gegensätzliches Verhältnis eingeht.<sup>53</sup> Der Maler nimmt nur solche Dinge zur Kenntnis, die einen Ort besetzt halten: Im Sinne der Malerei (in den Begriffen einer Malkunst, die der Idee des Zeichens unterworfen ist) kennt er nur Figuren (Oberflächen), die sich von einem Grund abheben. Um den Bereich ihrer Einschreibung zu umschreiben, lässt er sich von der Kontur leiten, die von der Linie dargestellt wird.<sup>54</sup> Die Tiefenillusion zerlegt die Projektionsfläche und beruht auf deren richtiger Anordnung. Streng genommen impliziert die perspektivische Konstruktion also zunächst die Löschung des Raumes – vor allem in Form der Farbe – und die Reduktion der Repräsentation auf die grafischen Dimensionen der euklidischen Geometrie. In dem Moment, in dem sich die Konstruktion bis zu den Grenzen der Bildfläche [*plan*] ausdehnen und sie in ihrer Gesamtheit gliedern muss, gehorcht die Unterteilung, aus der sie hervorgeht, nicht mehr technischen Imperativen (wie es bei der Unterteilung des Putzes (*intonaco*) der Assisi-Fresken in kleinere Quadrate der Fall war), sondern bringt von Anfang an eine deskriptive Gliederung mit sich, die den Zwischenräumen einen ebenso großen Wert wie den Figuren zukommen lässt. Man hat es am Beispiel Giotto's gesehen: Das Theater der Malerei (dort, wo es der klassischen »Bühne« gelingen sollte, ihren Einfluss auszuüben) ist der Ort eines Vergessens, einer Verneinung: Vergessen, Verneinung einer Dimension – die des Körpers und der Gesten, der Farbe –, in der sich das Theater als Praxis und Spiel behauptet, ohne sich der Rezitation einer Rede zu verpflichten.<sup>55</sup> Anstelle des Raums bietet es nur einen Ersatz an, einen Entwurf

(51) Vgl. Adolfo Venturi, »Intarsi marmorei di Leon Battista Alberti«, in: *L'Arte*, Nr. 72, 1901, S. 34–36.

(52) Zur großen Beliebtheit von Intarsienarbeiten in Florenz ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und der damit verbundenen Bedeutung Brunelleschi's vgl. André Chastel, »Marqueterie et perspective au quinzième siècle«, in: *La Revue des arts*, Jg. 3, H. 3, 1953, S. 141–154. Mehrere Generationen der Intarsienkünstler werden sich von Piero della Francesca inspirieren lassen, dessen Einfluss den »Donatellismus« und dessen Tendenz zum Expressionismus zurückdrängen wird (vgl. ders., *Die Ausbildung der großen Kunstzentren in der Zeit von 1460 bis 1500*, übers. v. Franz Graf von Otting, München 1965, S. 67f.).

(53) »Denn was ein Zeichensystem begründet, ist nicht das Verhältnis eines Signifikanten und eines Signifikats (ein solches Verhältnis mag einem Symbol zugrunde liegen, aber nicht unbedingt einem Zeichen), sondern das Verhältnis der Signifikanten untereinander. Die Tiefe eines Zeichens fügt seiner Bestimmtheit nichts hinzu; was zählt, ist seine Ausdehnung, die Rolle, die es im Verhältnis zu anderen Zeichen spielt, die systematische Weise, in der es ihnen ähnelt oder von ihnen differiert. Jedes Zeichen gewinnt sein Sein aus seiner Umgebung, nicht aus seinen Wurzeln.« Roland Barthes, *Die Sprache der Mode [Système de la mode, 1967]*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt/M. 1985.

(54) »Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo. Qui, il pittore, descrivendo questo spatio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circoscrizione.« Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, S. 81. [Abschn. 30, S. 246f.]

(55) Vgl. Julia Kristeva, »Le Sens et la Mode«, in: *Critique*, Jg. 20, Bd. 23, Nr. 247, 1967, S. 1005–1031.

ohne Volumen, die der Maler anschließend mit den Mitteln der »Geschichte« oder der Erzählung zu beleben versucht. Alles, was Alberti über Bewegung sagt (und über die Bewegungen der Körper als sichtbarer Ausdruck oder auch Übersetzung der Bewegung der Seele), was er über Farbe, Licht und Schatten sagt, die den Figuren *Plastizität* [*relief*]<sup>56</sup> verleihen, gehört zu einer Rhetorik zum Ausgleich der Reduktion, der Verflachung und der Linearität – alles Prinzipien der bezeichnenden Repräsentation [*représentation signifiante*], die aus dem Zeichen und seinen Operationen hervorgeht.

## Narziss

Das Paradox der Perspektive stellt sich wie folgt dar: Während sie versucht, das Auge zu fesseln und in eine illusorische Tiefe zu führen, greift sie dabei dennoch auf Mittel zurück, die allein auf Oberfläche und deskriptiver Geometrie beruhen. Dieses Paradox hat im Grunde mit Spiegelbildern zu tun: In Brunelleschis Experiment zeigt sich die Übereinstimmung von realer Gegebenheit und ikonischem *representamen* im Blick auf das Spiegelbild. Alberti pflegte zu sagen, dass der Erfinder der Malerei, *fiori di ogni arte*, kein anderer als Narziss gewesen sei, dessen Geschichte hier genau passt: »Geht es beim Malen um etwas anderes als darum, mit Hilfe der Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu küssen?«<sup>57</sup> Diese Wendung nennt den formalen Narzissismus beim Namen, auf dem die Repräsentation beruht.

Dabei berücksichtigt sie die Verflachung (deren ursprüngliches Wesen durch das Wort *Quelle* konnotiert ist), die mit ihm korreliert. Malen bedeutet, eine Oberfläche *restlos* zu umschlingen oder zu küssen, jene Oberfläche, auf der der Maler arbeitet, oder auch jene des Spiegels, der ihm als Berater dient: Die Unterscheidung zwischen ihnen ist von geringer Bedeutung, da diese beiden Oberflächen ein gemeinsames System bilden und in derselben Verweisungsstruktur gefangen sind. Den an diese »Definition« anschließenden Verweis auf Quintilian macht Alberti nicht, um seine Belesenheit zu demonstrieren. Vielmehr schreibt Alberti, um es noch einmal zu wiederholen, keine Geschichte, sondern eine *Kunst* der Malerei; sein Anliegen ist ein theoretisches. Wenn er daran erinnert, dass die ersten Maler die Gewohnheit hatten, die Umrisse der von der Sonne auf Mauern geworfenen Schatten nachzuzeichnen – eine Kunst, die dann fortgesetzt und vertieft wurde<sup>58</sup> –, so läuft das darauf hinaus, die formale Vorherrschaft des Zeichnens von der spiegelhaften Repräsentations-Struktur abzuleiten. Die Oberfläche wird durch die Linie erfasst, während die Farbe in Bezug auf das Zeichnen (das ihr Legitimation verleiht und ihre Grenzen umreißt) nur die Rolle eines Supplements spielt. Aber diese Struktur steuert noch weitere Ausschlüsse, vor deren Hintergrund sich der sie speisende Widerspruch noch deutlicher abzeichnet.

(56) »il lume et l'ombra fanno parere le cose rievate«, Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, S. 99 [Abschn. 46, S. 282f.].

(57) [Abschn. 26, S. 236f.]; vgl. Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, 77f.: »che già, ove sia la pictura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere, altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?«

(58) »Diceva Quintiliano che pittori antichi soleano circonscrivere l'ombre al sole et così indi poi si truovò quest'arte cresciuta.« Alberti, *Della Pittura*, a. a. O., Buch II, 78 [Abschn. 26, S. 236f.]; vgl. Quintilian, *Ausbildung des Redners*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 21988, Buch X, Kap. 2, S. 489f., dort wird die Umschreibung ganz explizit mit der Imitation gleichgesetzt; vgl. ebenso C. Plinius Secundus d. Ä., *Historia naturalis – Naturkunde*, hg. u. übers. v. Roderich König, München 1978, Buch XXXV, Kap. V, § 15.

Dieser Widerspruch, der sich auf den »Himmel«, die »Wolken« und allgemeiner auf die Elemente der Luft bezieht, hat einen direkten Bezug zu der Frage, die dieser Text zu erhellen versucht.

## Der Wolken-Spiegel

Manetti verfasst, nach Albertis *Della Pittura* und deutlich von diesem beeinflusst, die *Vita* von Brunelleschi, worin dieser in dem ersten der zwei Experimente ein Bild [*image*] verwendet, das eine bemerkenswerte Besonderheit aufwies. Auf eine kleine Tafel (*tavoletta*) von ungefähr einem halben Quadratmeter hatte Brunelleschi ein Gemälde in Nachahmung (*assimilitudine*) des Baptisteriums San Giovanni angefertigt und alles dargestellt, was von einem bestimmten Punkt aus (dem Hauptportal des Doms) zu sehen war. Im Text heißt es, er habe dem Gemälde so viel Sorgfalt gewidmet und das Mosaik aus schwarzem und weißem Marmor so exakt wiedergegeben, dass kein Miniaturist es besser hätte machen können.

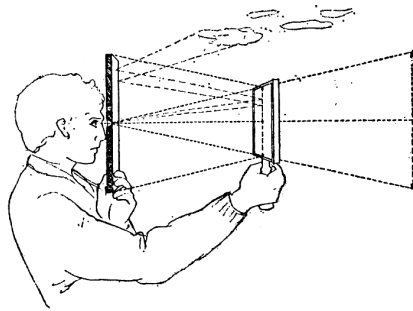


Abb. 1: Illustration von Brunelleschis Experiment (von Alessandro Parronchi); Quelle: Damisch, *A theory of /Cloud/...*, S. 122.

Vasari trägt noch einige wichtige Details bei: Auch wenn er weder den Spiegel, in dem sich das Gemälte widerspiegelte, noch das Loch, durch das man es betrachten sollte, erwähnt, so betont er doch die Tatsache, dass die Perspektive entsprechend der Methode der *intersegregatione* konstruiert worden war, ausgehend von Grund- und Aufriss (*che fu il levarla con la pianta e profilo e per via del intersegregatione*), wobei die Marmorverkleidungen mit einzigartiger Anmut verkürzt worden waren (*che diminuivano con una grazia singolare*).<sup>59</sup> Dieses Verfahren ist, laut Vasari, höchst einfallsreich und nützlich für die Kunst des *disegno* (*cosa veramente ingegnossissima, ed utile all'arte del disegno*), von dem noch ein Maler wie Masaccio profitieren wird. Doch Vasari fügt hinzu, dass Brunelleschi es nicht versäumte, seine Konstruktionen den Spezialisten der *intarsia* zu zeigen (welche als Kunst, farbige Hölzer zusammensetzen, definiert wird). Er spornte sie derart an, dass dies der Ausgangspunkt ausgezeichneter Arbeiten war, die auf diesem Gebiet anschließend in Florenz entstanden.<sup>60</sup>

(59) Vasari, »Vita di Filippo Brunelleschi«, in: *Vite*, Bd. II, a. a. O., S. 332.

(60) Ebd., S. 333: »Nè restò ancora di mostrare a quelli che lavoravano le tarsie, che è un'arte di commettere legni di colori; et tanto gli stimolò, che fu cagione di buono uso e molte cose utili che si fece di quel magistero, et allora e poi di molte cose eccellenti che hanno recato e fama e utile a Fiorenza per molti anni.«

Mit Blick auf diesen Text erscheinen die Definition der Perspektive (im modernen Sinn des Wortes) und die neue Technik der Intarsienarbeit als logischerweise zeitgenössisch und streng komplementär; wobei diese Komplementarität, diese Zeitgenossenschaft, ihrerseits wieder eine entscheidende historische Konstellation markieren.<sup>61</sup> Die Wirkmächtigkeit der Brunelleschi'schen Perspektive ergab sich aus der vollkommen kohärenten Struktur, die sie dem pikturalen Raum gab, in dem Maße, wie sie die dort verteilten Formen und auch die sie trennenden Zwischenräume auf ein Spiel aus identifizierbaren und austauschbaren Elementen herunterbrach. Umgekehrt genügte es, eine gewisse Anzahl zweidimensionaler geometrischer Figuren übereinander zu legen, um die Illusion einer dritten Dimension zu erzeugen. So schreibt André Chastel: »In Nachfolge der antiken Maler, die davon zum Beispiel gerne in ihren ›griechischen‹ Arbeiten profitierten, (wieder-)entdeckte man, dass ein Spiel mit Oberflächen durch einen amüsanten Illusionseffekt, der ja der Ursprung des *trompe-l'œil* ist, Tiefe suggeriert. [aber entgeht einem nicht die theoretische Bedeutung dieses Paradoxes, wenn man sich nur ›amüsiert? H. D.] Im Grunde drückt die vereinende Funktion der Perspektive ein kohärentes mathematisches Denken aus, aber das daraus hervorgehende Analyse- und Konstruktionsverfahren ist die Intarsienkunst.«<sup>62</sup>

Und dennoch ist die von der Perspektive geleitete Analyse- und die Konstruktionsarbeit nicht *ohne Rest*. Den Platz um das Baptisterium herum hatte Brunelleschi aus seinem Blickwinkel dargestellt, von der Loggia dei Pescatori bis zum Canto alla Paglia. Bis dahin ist alles völlig gerechtfertigt – ganz im Sinne von *Della Pittura*. Dies ist schon nicht mehr der Fall, sobald man von den Gebäuden (und dem Boden, auf dem sie stehen) zum Himmel übergeht, gegen den sie sich abheben. Oft wird den Malern der Renaissance die Abschaffung des für das Mittelalter charakteristischen Goldgrunds lobend zugerechnet, was mit der Absenkung der Horizontlinie und der Öffnung der Komposition auf den Himmel hin verbunden ist. Doch Brunelleschi versuchte gar nicht, diesen Himmel *darzustellen*, sondern zeigt (*dimostrare*) ihn einfach nur. Zu diesem Zweck griff er zu einem Trick, der in den repräsentativen Kreislauf einen Verweis auf die äußere Realität einschiebt und damit die Spiegelstruktur zusätzlich verdoppelt. Wenn der Beobachter von hinten durch das

(61) Chastel, »Marqueterie et perspective au quinzième siècle«, a. a. O., S. 142. Bestätigung dafür, dass die Perspektiven seit jeher in der Intarsienkunst vorkommen und für Brunelleschi und Uccellos Bedeutung auf diesem Gebiet, findet man in der »Vita di Benedetto da Maiano«. Dort berichtet derselbe Vasari, dass dieser Bildhauer als Holzschnitzer begann und die Kunst beherrschte, »verschiedenartig gefärbte Hölzer zusammensetzen«, um so perspektivische Ansichten, Rankenornamente und andere Fantasieobjekte zu gestalten – eine Kunst die zu Zeiten Brunelleschi und Uccellos eingeführt worden war (Vasari, »Vita di Benedetto da Maiano«, in: *Vite*, a. a. O., Bd. III, S. 333).

(62) Chastel, »Marqueterie et perspective au quinzième siècle«, a. a. O., S. 145. [Übers. L. H.] Es ist interessant zu beobachten, dass die Kritik geteilter Meinung ist, wenn es um die Identifizierung des Menschen geht, dessen Name Manetti war. Abgebildet ist er auf einer kleinen, oft Uccello selbst zugeschriebenen und im Louvre aufbewahrten Tafel an der Seite von Giotto, Donatello, Brunelleschi und Uccello – also den »Erfindern« der Renaissance. Für Vasari und seinen Verleger Milanese handelt es sich um Antonio di Tuccio Manetti (geb. 1423), den Mathematiker und Biografen Brunelleschi, den Freund Uccellos, mit dem sich dieser, laut Vasari, gerne über Euklid unterhielt (»suo amico col quale conferiva assai e ragionava delle cose di Euclide«, Vasari, »Vita di Paolo Uccello«, in: *Vite*, Bd. II, S. 216). Für Boeck hingegen handelt es sich um Antonio di Ciaccheri (geb. 1405), der Manetti genannt wurde und Spezialist der »intarsia« war. In den von Semper herausgegebenen »Memorie storiche di Benedetto Dei« wird er zu den »Meistern der Perspektive« gezählt (in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Bd. 9, 1875, S. 263). Auf jeden Fall ist es sehr bezeichnend, dass es möglich ist, unter den »Erfindern der Renaissance« einen Mathematiker gegen einen Intarsienkünstler auszutauschen (vgl. John Pope-Hennessy, *The Complete Works of Paolo Uccello*, London 1950, S. 155).

Loch im Fluchtpunkt der Komposition auf das Spiegelbild des Gemalten in dem davor gehaltenen Spiegel blickte, dann war das, was er vom »Himmel« sah, nur die Spiegelung einer Spiegelung. Denn da Brunelleschi tatsächlich jenen Ort berücksichtigen und zeigen musste, an dem die perspektivisch dargestellten Mauern sich einprägten (*stampassono*), hatte er diesen Teil des Bildes mit einer polierten Silberschicht überzogen, in der sich sowohl die Luft und der tatsächliche Himmel als auch die dort sichtbaren Wolken spiegelten, die vom Wind – wenn dieser blies – vorangetrieben wurden.<sup>63</sup>

Dieser Text und das optische und szenografische Experiment, von dem er berichtet, zeugen von der Beschränkung, die dem theoretischen System der Perspektive inhärent ist (denn es handelt sich hier eben um Theorie, nicht um »Malerei«). Die Perspektive nimmt einzig die Dinge zur Kenntnis, die sie in ihre Ordnung übersetzen kann, die Dinge, die einen Ort besetzt halten und deren Kontur durch Linien bestimmt wird. Doch der Himmel hält keinen Ort besetzt, er ist maßlos; und im Hinblick auf die Wolken wird man weder ihre Konturen festhalten noch ihre Formen mit dem Begriff der Oberfläche analysieren können. Die Wolke gehört zu der Klasse der Körper ohne Oberfläche – so wie sie Leonardo da Vinci definieren wird – Körper, die weder klare Formen noch Glieder besitzen und deren Grenzen ineinander übergehen.<sup>64</sup> Das Verfahren, zu dem Brunelleschi griff, um den Himmel zu »zeigen«, diese Version eines Spiegels, die er wie eine Intarsie in das pikturale Feld eingefügt hatte und in dem man einen Blick auf den Himmel und die Wolken erhaschen konnte, dieser Spiegel sollte also erheblich mehr als ein Trick gewesen sein.<sup>65</sup> Er besitzt in dem Maße den Wert eines epistemologischen Emblems (im doppelten Sinn als symbolische Figur und Fremdkörper, d. h. eingefügtes oder eingepasstes Element: *emblēma*, *embolē*, *symbolē*) wie er diejenigen Beschränkungen des perspektivischen Codes aufdeckt, deren umfassende Theorie

(63) »Et per quanto s'aveva a dimostrare di cielo, cioè le muraglie del dipinto stampassono nell'aria, messo d'ariente brunito, accio che l'aria e cieli naturali vi si specchiassono dentro; e così e nugoli, che si veggono in quello ariente essere menati dal vento, quand'e'trae«, Manetti, »Vita di Filippo ser Brunelleschi«, in: Piero Sanpaulesi, *Brunelleschi*, Mailand 1962, S. 137–146.

(64) Leonardo da Vinci: »Es gibt nur zwei Sorten sichtbarer Körper, die eine hat weder präzise Formen noch definierte Glieder; diese Körper sind kaum wahrnehmbar, auch wenn sie gegenwärtig sind, deshalb ist ihre Farbe schwer zu bestimmen. Die zweite Art sichtbarer Körper ist diejenige, deren Form durch die Oberfläche bestimmt und charakterisiert wird. Zu der ersten Kategorie, ohne Oberfläche, gehören die Körper, die entweder feinstofflich oder flüssig sind, d. h. die leicht verschwimmen und sich mit anderen Körpern vermischen wie der Schlamm mit dem Wasser, der Nebel oder Rauch mit der Luft, oder das Element der Luft mit dem Feuer und ähnliche Dinge, deren Glieder mit den angrenzenden Körpern verschmelzen; deshalb entbehren sie – wenn ihre Grenzen unklar und unwahrnehmbar werden – einer Oberfläche, vorausgesetzt, dass diese Grenzen sich gegenseitig durchdringen. Dementsprechend nennt man sie Körper ohne Oberfläche.« Übers. L. H. nach der französischen Ausgabe: *Codex Atlanticus*, 132 r. b., in: *Les Carnets de Léonard de Vinci*, hg. v. Edward Mac Curdy, Paris 1942, Bd. 2, S. 301.

(65) An dieser Stelle sollte man daran erinnern, dass die Wolke in der aristotelischen Tradition regelmäßig mit einem Spiegel verglichen wird (vgl. Kap. »Le nuage, la peinture«, in: *Damisch, Théorie du /nuage/*, a. a. O., S. 51–58). Die mittelalterliche Optik brauchte diese Gleichsetzung, um die Entstehung eines Regenbogens zu erklären. Das Biaggio Pelicani zugeschriebene Werk »*Quaestiones perspectivae*« erklärt die »wundersame« Erscheinung von Schwerter und Trompeten tragenden Engeln im Himmel über Mailand damit, dass jener goldene Engel, der den Campanile der Sankt Gotthard-Kirche krönte, von den Wolken widergespiegelt werde. Alessandro Parronchi nimmt das als Argument, um die auf dem Kopf stehende Figur, die über dem die Messe lesenden Priester in Uccellos »Opfer Noahs« in einer Wolke erscheint, nicht als Figur Gottes (wie Vasari), sondern als Noahs Spiegelbild in der Wolke zu deuten (Alessandro Parronchi, »Le Fonti di Paolo Uccello«, in: *Studi su la »dolce« prospettiva*, Mailand 1964, S. 491–493).

durch das Experiment geliefert wird. Dieser Spiegel lässt die Perspektive als eine Struktur des Ausschlusses erscheinen, deren Kohärenz auf einer Serie von Verweigerungen beruht und die dennoch gerade dem, was sie aus ihrer Ordnung ausschließt, Platz machen muss – so dem Hintergrund, auf dem sie sich einprägt. Brunelleschis Wolken-Spiegel hat jedoch darüber hinaus eine formelle, wenn nicht gar stilistische Bedeutung, insofern er einen begrenzenden, strikt grafischen Begriff des pikturalen Raums und der dort platzierten Figuren mit sich führt.

*Aus dem Französischen von Lea Hartung.*