

Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne

EMMANUEL ALLOA

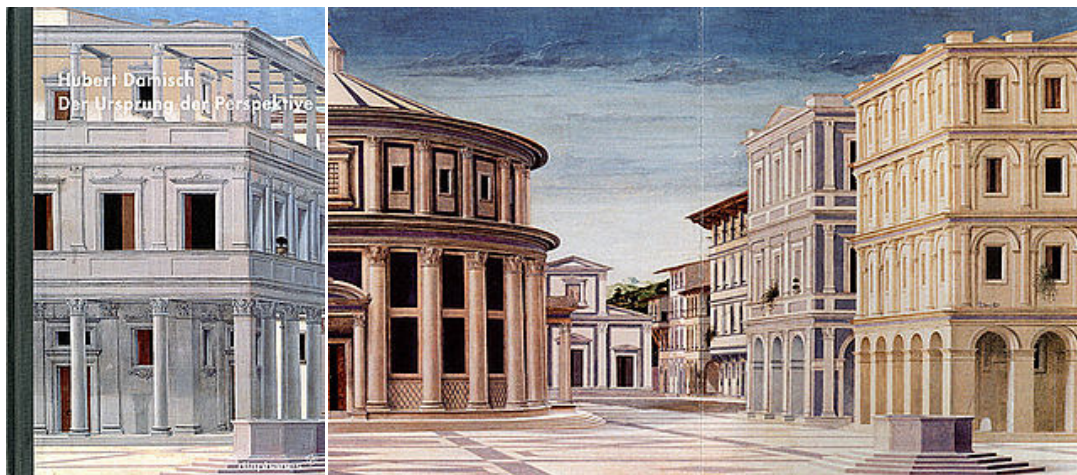


Abb: 1 >

Abb: 2 >

Emmanuel Alloa über
Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*. Aus dem
Französischen von Heinz Jatho, diaphanes Verlag, Reihe «Daidalia»,
Zürich 2010, 447 S. ISBN 978-3-03734-087-5

Als Haydn 1790 das Angebot bekam, seine Stelle als Kapellmeister am ungarischen Hof Esterházy gegen London einzutauschen, riet ihm Mozart ab: «Sie sprechen zu wenig Sprachen». Haydn soll daraufhin geantwortet haben: «Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt». Die Vorstellung von Musik als Universalsprache ist alt, mindestens so alt wie die von Malerei als supranationalem Idiom. Musik wie Bild – so heisst es – erreichen Ohr und Auge unvermittelt und drücken aus, was auch tausend Worten nicht gelingt. Musik dürfte man eigentlich nur malen, meinte einst Robert Delaunay; Malerei nur vertonen wiederum Kandinsky. Doch warum sich nicht gleich anhand von Bildern austauschen, warum nicht gleich mit Liedern ohne Worte kommunizieren? Genau dies taten Mozart und Haydn, als sie sich gegenseitig anstelle von Briefen Eigenkompositionen zuschickten, während Robert Rauschenberg in der Malerei das Prinzip des immanenten Kommentars auf die Spitze trieb, als er ein Gemälde, das ihm Willem de Kooning überlassen hatte, gewissenhaft ausradierte und als *Erased de Kooning* neu präsentierte. Könnten wir über Kunst anders als mittels Worte sprechen und über Welt anders als vermöge der Sprache? Gibt es beispielsweise so etwas wie ein Denken in der Malerei? Kein Nachdenken über die Bilder, sondern ein Denken in Bildern, ähnlich wie man auch sagt, dass man in Farbe träumt?

[1]
Wolfgang Kemp, Nach Florenz
mit Dr. Lacan, in: Frankfurter
Allgemeine Zeitung, 18. Juli
2010.

Genau dies ist die Frage, die gleichsam als Motor hinter Hubert Damischs Lebenswerk steht. Doch wie in wohl keinem anderen Buch des 1928 geborenen französischen Kunsthistorikers und Philosophen, der an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales lehrte, spitzt sie sich in demjenigen zu, das Damisch dem Thema der Zentralperspektive widmete. 1987 erschien *Der Ursprung der Perspektive* auf Französisch, seit 1994 liegt es auf Englisch vor. Nach über zwei Jahrzehnten Verspätung ist es nun in der gewohnt zuverlässigen Übersetzung von Heinz Jatho auch auf Deutsch verfügbar. Das gewichtige Buch, das im Zürcher diaphanes-Verlag die neue Reihe «Daidalia» zur Geschichte der Kulturtechniken eröffnet, ist indes weit mehr als die Biographie einer Darstellungstechnik, die irgendwann im Quattrocento in Florenz entstand; es geht, grundsätzlicher, um die normierende Kraft einer Sichtweise, die bis heute die europäische Kultur massgeblich strukturiert.

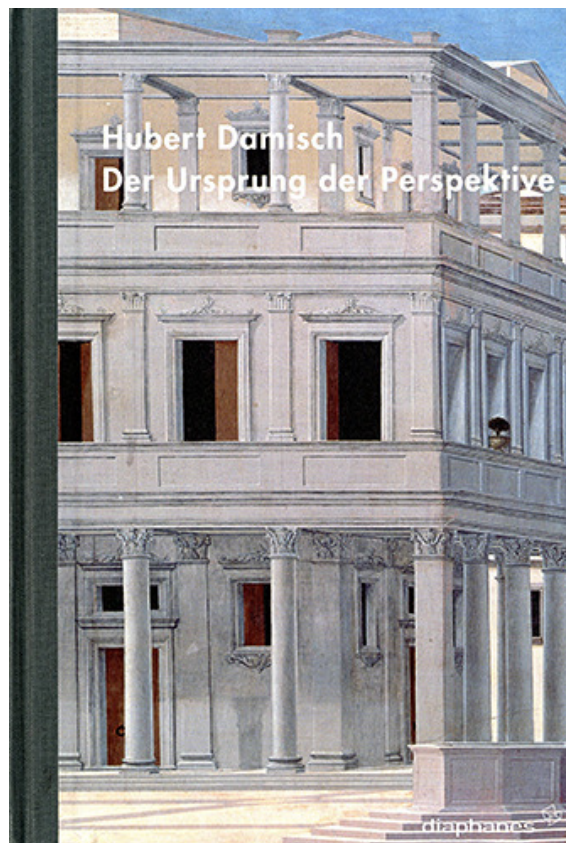


Abb: 1 >

Inwiefern lässt sich an der Perspektive zeigen, was ein Denken in Bildern bedeuten kann? In seiner Buchbesprechung behauptet Wolfgang Kemp, Damisch bliebe (trotz einer Reihe interessanter Detailanalysen) genau diesen Nachweis schuldig. [1]

[2]

Emile Benveniste, La sémiologie de la langue [1969], in: ders., Problèmes de linguistique générale, Paris,...

Der Hamburger Kunsthistoriker, der selbst über das Problem der Zentralperspektive aus rezeptionsästhetischer Sicht publizierte, überliest offenbar konsequent Damischs wichtigsten Argumente und bleibt daher für dessen Nachweis blind. Denn in gleich zweifacher Hinsicht stellt die Perspektive Damischs Antwort auf die Frage dar, wie ein Denken in Bildern aussieht.

In gleich zweifacher Hinsicht stellt die Perspektive Damischs Antwort auf die Frage dar, wie ein Denken in Bildern aussieht. Die Perspektive sei zum einen «regulierend» (die perspectiva artificialis als Norm, an der eine Bildtradition – und sei es nur im Versuch, ihr zu entkommen – geeicht ist), zum anderen aber «reflexiv»: Durch die Perspektivierung entwickelt die Malerei so etwas wie das Pendant zur flektierten Verbform und stellt damit unter Beweis, dass sie zwischen Form und Inhalt, zwischen Wie und Was der Darstellung sehr wohl unterscheiden kann. Damit verhehlt *Der Ursprung der Perspektive*, der als Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys epochemachendem Aufsatz «Die Perspektive als symbolische Form» (1924) daherkommt, nur kaum sein wahres Ziel: den Strukturalismus.

Diese Denkrichtung, der Damisch nach wie vor verpflichtet bleibt, hatte auf Ferdinand de Saussures Spuren die Erweiterung der Semiotik über die Sprache hinaus befördert und zugleich verunmöglicht. So hatte der Indogermanist und Sprachwissenschaftler Emile Benveniste in einem einflussreichen Essay («La sémiologie de la langue», 1969) [2] zwar eine prinzipielle Gleichwertigkeit aller Sinnsysteme wie Sprache, Musik, Malerei, Skulptur oder Film behauptet, die Sprache aber als Metasystem bezeichnet, da wir auf sie angewiesen seien, um uns auf alle anderen zu beziehen. Während wir an Worte mit anderen Worten anschliessen, reden wir über eine Rundplastik nicht mithilfe weiterer Rundplastiken, sondern eben wiederum mithilfe von Worten. Damischs 450 Seiten können als einziger Versuch begriffen werden, dieser These zu widersprechen.



Abb: 2 >

Nicht nur beziehen sich Bilder insofern auf andere Bilder, als in ihnen palimpsestartig allerhand frühere Bilder in Form von Motiv, Zitat oder Pastiche aufscheinen; fernerhin sind sie in der Lage, einen gleichsam <visuellen Diskurs> über sich selbst zu entfalten. Im Rahmen einer Rekonstruktion von Filippo Brunelleschis ersten zentralperspektivischen Experimenten auf der Piazza vor dem Florentiner Baptisterium argumentiert Damisch, die neuzeitliche Logik der Demonstration sei ohne eine visuelle Monstration, die grundsätzlich wiederholbar sein muss, nicht denkbar. Bilder zeigen also nicht nur, wie sie zeigen; sie führen zu einer regelrechten «Perspektivierung» anderer Sprach- und Zeichenformen.

Solange <ich>, <hier> und <jetzt> leere Worthülsen bleiben, kann es auch keine sprachliche Demonstration geben: an den Bildern wird deutlich, so Damisch, warum Kultur immer eines orientierten Raums bedarf.

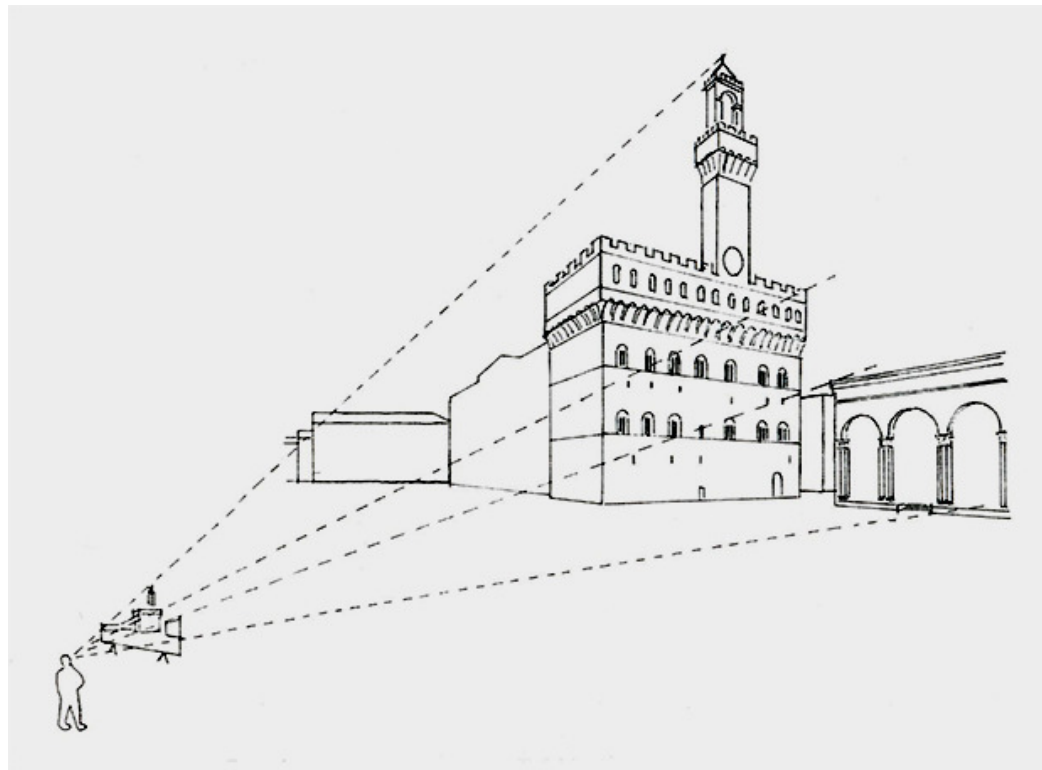


Abb: 3 >

Wenn der Autor die drei in Urbino, Baltimore und Berlin erhaltenen Darstellungen idealer Städte aus dem Quattrocento analysiert, macht er deutlich, warum es nicht um die referentielle Nennkraft der Malerei geht, sondern um eine innere visuelle Kombinationslogik, die selbst transformativ ist. Mit der Perspektive soll die Darstellung nach vorn, dafür aber das Dargestellte kürzer treten. Paolo Uccello, den die Gattin ins Ehebett zurückzurufen versuchte, während er abends mit perspektivischen Gesetzen experimentierte, soll ausgerufen haben: «Oh che dolce cosa è questa prospettiva», wie süß ist doch diese Perspektive.

Mit der Relativierung des Sujets geht freilich eine Ermächtigung des Subjekts einher. Die vielleicht dichtesten Seiten dieses ohnehin mehrschichtigen weil rekursiv verfahrenen Buches sind vielleicht jene, in denen Damisch zeigt, warum die Konstruktion des Bildes als eines transparenten Fensters nicht ohne den Einsatz eines Spiegels möglich ist, in dem Fluchtpunkt und Augenpunkt zur Deckung kommen. Das Bild geriert damit zugleich zur durchlässigen Schnittfläche eines homogenen Sehkontinuums und zur opaken Wand, die auf jenen Blick des Subjekts zurückwerfen, der das Bild allererst zum Bild werden lässt.

Umrissen wird so etwas wie das florentinische Spielstadium der Moderne: das zentralperspektivische Dispositiv erfindet das Subjekt, ein Subjekt, aber das von Anfang an ein gekränktes ist, muss es doch erfahren, dass sich seine Ich-Position nur einer äusserlichen Konvention verdankt. Wenn die Philosophie 250 Jahre später zu ihrem subjektphilosophischen Eulenflug anhebt, ist der Gedanke dazu bereits alt. Damisch ist es derweil gelungen, zu zeigen, warum es ein Denken in der Malerei gibt, das aus dem Denken in Begriffen nicht herleitbar ist, mehr noch: dass jenes diesem einiges mehr verdankt, als es zuzugestehen bereit wäre.

Fussnoten

Seite 165 / [1]

Wolfgang Kemp, Nach Florenz mit Dr. Lacan, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juli 2010.

Seite 166 / [2]

Emile Benveniste, La sémiologie de la langue [1969], in: ders., Problèmes de linguistique générale, Paris, 1974, Bd. II, S. 43–66.

Abbildungen

Seite 165 / Abb. 1

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich
2010, Foto des Autors.

Seite 167 / Abb. 2

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich
2010, S. 56–57, Foto des Autors.

Seite 168 / Abb. 3

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich
2010, S. 159, Abb. 19, Foto des Autors.