

Frank Fehrenbach

DER FÜRST DER SINNE

Macht und Ohnmacht des Sehens
in der Italienischen Renaissance

1. Hierarchie der Sinne

Für Leonardo da Vinci stand fest: Zugunsten des Auges, des *principe dei sensi*¹, würde jeder Mensch seine anderen Sinne eintauschen. Fristet ein Blinder nicht sein Dasein, als wäre er aus der Welt gejagt worden (*cacciato dal mondo*)?² Dieses vernichtende Urteil hatte Folgen für die Hierarchie der Künste. Von der wertneutralen Feststellung des Simonides, eines Dichters um 500 v. Chr., wonach Malerei eine stumme Dichtung, Poesie aber blinde Malerei sei, blieb wenig übrig.³ Das Gehör, vor allem in der neuplatonischen Tradition als sprachvermittelnde *porta mentis*⁴ nobilitiert, kann dem Blinden nicht helfen, sich in

1 Libro di Pittura § 6 und 28; vgl. § 16 (*signore de' sensi*). Ich beschränke mich in den Fußnoten auf die notwendigsten Nachweise; bei klassischen, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Autoren mit kanonischer Zitation entfallen Hinweise auf moderne Editionen. Eine ausführliche Diskussion von Leonardos Kunst- und Wahrnehmungstheorie findet sich in meinem Buch: *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, bes. Teil 1 und 3. Vgl. Monica Azzolini: *In praise of art. Text and context of Leonardo's Paragone and its critique of the arts and sciences*, in: *Renaissance studies* 19/4 (2005), S. 487–510, sowie den Kommentar von Claire J. Farago: *Leonardo da Vinci's 'Paragone'. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the 'Codex Urbinas'*, Leiden 1992.

2 Libro di Pittura § 15a.

3 Vgl. Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22/4 (1940), S. 197–269, S. 197; Gabriele K. Spriggrath: *Das Dictum des Simonides. Der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36/3–4 (2004), S. 243–280. Vgl. Libro di Pittura § 16: *Der Taubstumme lebt glücklich (lieto)*, weil er sich mithilfe des *disegno* verständigen kann (im Gegensatz zum Blinden).

4 Vgl. etwa Thomas v. Cantimprés *Enzyklopädie: De natura rerum* I, viii (*De auri-bus*).

der Welt zurecht zu finden.⁵ Von der wahren Schönheit und Vielgestalt der Welt bleibt er ausgeschlossen; sie besteht für Leonardo in den sichtbaren Oberflächen der Körper (*la quale consiste nella superfittie de' corpi*).⁶ Gebärden, Gesten können dem Taubstummen die fehlende Sprache ersetzen; umgekehrt gilt: Die unhintergehbare Bildhaftigkeit der Sprache, ihre Abhängigkeit vom Sichtbaren verdoppelt in tragischer Weise die Weltlosigkeit des sprechenden Blinden.⁷

Präzision oder Wahrheitsgehalt und Unmittelbarkeit des Sehens werden von keinem der anderen Sinne erreicht. Die Fernsinne unterscheiden sich schon durch ihre Übertragungsmedien, Licht und Luft; das Licht garantiert geradlinige Verbindungen, während die Luft unvorhersehbare und häufig täuschende Wege (*linee tortuose e riflesse*) zwischen Ding und Gehör produziert.⁸ Was weiß der Geruchssinn schon über die Position seiner Objekte im Raum? Beim Schmecken und Tasten schließlich kollabiert der räumliche Abstand und damit der Unterschied zwischen Rezeptionsstelle und Sinnesobjekt. Punktuelle Wahrnehmung der Dinge und Selbstwahrnehmung werden ununterscheidbar. Leonardos Hierarchie der Sinne setzt die räumliche Distanz zwischen Sinnesorgan und Wahrnehmungsobjekt voraus.

Sein Augenlob blickt auf eine lange Tradition zurück. Im *Timaios* wurden die „lichtvollen Augen“ von den Göttern vor allen anderen Sinnesorganen erschaffen.⁹ Platon meint, dass allein die Sehkraft den „größten Gewinn“ für die Menschen gebracht habe: Durch die Betrachtung der Kreisläufe von Sternen und Planeten, von Tag und Nacht wurde „die Zahl erzeugt und der Begriff der Zeit sowie die Untersuchungen über die Natur des Alls“. Das Sehen war so anamnetische Grundlage der Philosophie selbst, „als welches ein größeres Gut weder kam noch jemals kommen wird dem sterblichen Geschlecht als Geschenk von den Göttern“.¹⁰ In der Ordnung des Sichtbaren gewahrt das Denken sich selbst und das Bild seiner eigenen Vollkommenheit. Die Betrachtung der Gestirne zeigt die „Kreisläufe der Vernunft am Himmel“, die das Denken der Menschen nachahmt.¹¹

5 Vgl. Libro di Pittura § 16.

6 Ebd. § 24.

7 Vgl. ebd. § 27 (*la poesia, che solo s'astende in buggiadre fintioni de l'opere humane*); § 32 (*un composto bugiardo*).

8 Ebd. § 11.

9 *Timaios* 45b.

10 Ebd. 47ab.

11 Ebd. 47bc. – Zur Wirkungsgeschichte des *Timaios* vgl. jetzt Thomas Leinkauf: Aspekte und Perspektiven der Präsenz des *Timaios* in Renaissance und Früher Neuzeit, in: Carlos Steel (Hg.): *Platons Timaios als Grundlage der Kosmologie in Spätantike, Mittelalter und Renaissance*, Löwen 2005, S. 363–386.

Damit war eine entscheidende Grundlage für die europäische Sinnesbewertung etabliert. Das Sehen, der ordnungshafte Sinn, generiert Zahl und Zeit. Sehen und Mathematik verschwistern sich. Gleich zu Beginn seiner Metaphysik betont Aristoteles die Gleichung zwischen Wissensdurst und unserer „Liebe zu den Sinneswahrnehmungen“, jenseits aller Nützlichkeitsbewertungen.¹² Der Müßige erfreut sich vor allem am Sehen. Wohin das führt, lehren die Priester des alten Ägyptens, welche die Mathematik erfanden, weil man ihnen „gestattete [...] Muße zu pflegen“.¹³

Aristoteles betont die Differenzierungsleistung des Sehens. Der Tastsinn ist zwar die notwendige Grundlage des tierischen Überlebens, aber wegen seiner Theorieförmigkeit gebührt dem Sehen der Primat. Aristoteles gibt „dem Sehen [...] vor allem anderen den Vorzug“, weil „dieser Sinn uns am meisten befähigt zu erkennen und uns viele Unterschiede klarmacht“.¹⁴ Das Sehen ist einfach schärfer (*acerrimus*) als alle anderen Sinne, meint Cicero¹⁵; ein Argument, das Augustinus relativiert und zugleich bestätigt. Adler und Geier, erst recht Dämonen sehen viel genauer als die Augen des Menschen, aber durch seinen Bezug zur spirituellen, feinstofflichen Natur des Lichts ist das Sehen eben doch der edelste Sinn.¹⁶ Augustinus wiederholt, dass Sehen und Hören, wie er ergänzt, die einzigen Sinne sind, welche Zahlen und überhaupt die Ordnung der Schöpfung wahrzunehmen vermögen.¹⁷

Durch die neuplatonische und patristische Metaphysik des Lichts überdauerten solche Vorstellungen im Mittelalter.¹⁸ Seit dem 13. Jahrhundert wurde dann mit der Rezeption der arabischen Optik wieder die Präzision (*certezza*) des Sehens gefeiert.¹⁹ Aber auch seine Schnelligkeit, die an Instantaneität, reine Präsenz grenzt. Schon Augustinus staunt über die „wunderbare Schnelligkeit“ (*mira celeritate*), mit der *imagines* wahrgenommen werden.²⁰ Für Ibn-al-Haytham verbreitet sich das Licht in durchsichtigen Körpern „in schnellstmöglicher Bewegung“,²¹ eine Formulierung, die dann von Lorenzo

12 Metaphysik 980a.

13 Ebd. 981b. – Vgl. David Summers: *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge² 1990, S. 56 f.

14 Metaphysik 980a. Vgl. *De anima* 3, 435b.

15 *De oratore*, III, xl, 161 (*sensus [...] oculorum, qui est sensus acerrimus*).

16 *De Genesi ad litteram*, XII, S. 16, 32; 17, 34; *De Civitate Dei* VIII, S. 15.

17 Vgl. etwa *De ordine* II, 32; Summers: *The Judgement of Sense* (wie Anm. 13), S. 68.

18 Vgl. etwa Wolfgang Beierwaltes: *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15 (1961), S. 334–62; Dieter Bremer: *Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 17 (1973), S. 7–22.

19 Vgl. etwa Dante, *Convivio*, II, 3 und 13. Zu diesem aristotelischen Rangkriterium vgl. Farago: *Leonardo da Vinci's ‚Paragone‘* (wie Anm. 1), S. 65 f.

20 *Confessiones* X, 9.

21 *De aspectibus* VII, 19.

Ghiberti im dritten seiner volkssprachlichen *Commentarii* übernommen wird: *per moto velocissimo*.²² Ghiberti formuliert aber auch schön den anti-metaphysischen Vorbehalt: „Die Bewegung [des Lichts] ist plötzlich, beinahe instantan“ (*moto subito è: quasi in uno istante*).²³ Weil jede Bewegung durch die *resistentia* des Mediums abgebremst wird, ist auch das Licht eben nur *äußerst* schnell.

2. Aktives Sehen

Ibn-al-Haytham entwickelte eine für das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sinn folgenreiche Wahrnehmungstheorie.²⁴ Mit seiner impliziten Ablehnung einer aktiven Emanation von Sehgeistern wurde das Auge zunächst als passives Rezeptionsorgan definiert. Die franziskanischen Optiker des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelten Alhazens Theorie weiter. Im Rückgriff auf Aristoteles wurde der Sehvorgang auf die sukzessive Affizierung des Mediums und damit auf die Ausbreitung von Gegenstands-Abbildern (*spetie, simulacra*) zurückgeführt.²⁵ In diesem Verständnis ist der transparente Raum, sobald er vom Licht aktiviert wird, ein Gefäß für die Abbilder, die von jeder materiellen Oberfläche emittieren. Aber die Neuinterpretation des Sehens war keine radikale; noch immer hielten sich Reste der älteren Vorstellung einer radialen Aussendung von Sinnesenergie. Aktive und passive Elemente der Wahrnehmung überlagerten sich. Was diese Synthese für die Transformation der Bildtheorie und, wichtiger, Bildpraxis am Übergang zum 14. Jahrhundert bedeutete, harrt noch der genaueren Untersuchung.²⁶

22 *Commentarii* III, 37.

23 Ebd. III, 3. – Vgl. David C. Lindberg: *Medieval Latin Theories of the Speed of Light*, in: *Roemer et la vitesse de la lumière* (Centre national de recherche scientifique, Collection d'histoire des sciences 3), hg. v. René Taton, Paris 1978, S. 53–56.

24 Vgl. Abdelhamid I. Sabra: *The Optics of Ibn al-Haytham. Books I–II, On Direct Vision*, London 1989 und die Fortführung seines Pionierwerks durch Mark Smith: *Alhacen on the principles of reflection. A critical edition, with English translation and commentary, of books 4 and 5 of Alhacen's De aspectibus*, 2 Bde., Philadelphia 2006; ders.: *Alhacen on image-formation and distortion in mirrors: a critical edition, with English translation and commentary, of book 6 of Alhacen's De aspectibus*, 2 Bde., Philadelphia 2008.

25 Vgl. David C. Lindberg: *Roger Bacon's Philosophy of Nature. A Critical Edition, with English Translation, Introduction, and Notes, of 'De multiplicatione specierum' and 'De speculis comburentibus'*, Oxford 1983; ders.: *Auge und Licht im Mittelalter*, Frankfurt/M. 1987; Patrice Koelsch Loose: *Roger Bacon on Perception: A Reconstruction and Critical Analysis of the Theory of Visual Perception expounded in the 'Opus Majus'*, Ph. D. Diss. Ohio State University 1979.

26 Der Sachverhalt wird leider übergangen in Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine west-östliche Geschichte des Blicks*, München 2008; siehe dazu die Rezension von Frank Büttner, in: *Kunstchronik* 62/2 (2009), S. 82–89.

Leon Battista Alberti, einer der Revolutionäre des europäischen Bildbegriffs und Gesetzgeber der Linearperspektive, bietet ein gutes Beispiel für die Beharrlichkeit von Vorstellungen, welche Sehen als aktiven Prozess der Weltaneignung verstanden. Sein unerschöpflich reicher kleiner Malereitratat von 1435 will noch nicht, wie die Malereitheorien des 16. Jahrhunderts, auf Wahrnehmungslehre ganz verzichten, auch wenn er die Entscheidung über die Richtung der Sehstrahlen für eine Angelegenheit der Naturphilosophen hält.²⁷ Warum erscheinen die wie Häute über Volumen gespannten Oberflächen der Objekte für jeden Betrachter verschieden? Weil ihre geradlinige Verbindung mit verschiedenen Augen an unterschiedlichen Stellen im Raum unterschiedliche Strahlungskonstellationen hervorruft.²⁸

Alberti differenziert dabei zwischen drei verschiedenen Klassen von Sehstrahlen. Ihr Ursprung liegt im Auge – handelt es sich hierbei um bloße Metaphorik? „Eben diese Strahlen nun erstrecken sich zwischen dem Auge und der gesehenen Fläche, und aus eigener Kraft (*vis*) und mit einer bestimmten wundersamen Feinheit (*subtilitas*) hängen sie, blitzschnell, miteinander zusammen, wobei sie die Luft und ähnliche feine und lichtdurchlässige Körper durchdringen (*penetrantes*), bis sie etwas Dichtes oder Undurchsichtiges verletzen (*offendant*); auf diesem Ort schlagen sie mit ihren Spitzen ein (*ferire*) und haften zutiefst fest.“²⁹ Wie man sieht, verwandelt Alberti den klassischen Topos der Liebesdichtung, wonach die Augen scharfe Pfeile aussenden und ihre Beute nicht mehr loslassen, in einen allgemeinen optischen Tatbestand.³⁰ Aber in seiner Differenzierung der unterschiedlichen *radii* bereichert Alberti die Analogie doch maßgeblich. Für die Gegenstandserfassung ist ein bestimmter Sehstrahlentypus zuständig; er ergreift die Kontur des Objekts wie mit Zähnen (*dentatim*) und umgibt den Gegenstand wie mit einem Käfig.³¹

Farbe und Textur des Gegenstands werden von „mittleren“ Strahlen erfasst; sie sind „schwach“, weil sie mit der Entfernung „ermüden“, während sie die Luft „durcheilen“. Dies sind „furchtsame“ Strahlen, die, wie das Cha-

27 De pictura I, 5.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Vgl. Robert Klein: „Spirito peregrino“. Der Gedanke als pilgernder Geist, in: Gestalt und Gedanke. Zur Kunst und Theorie der Renaissance, hg. v. Horst Günther, Berlin 1996, S. 15–49, bes. S. 35; Ioan P. Couliano: Eros and Magic in the Renaissance, Chicago/London 1987, bes. S. 55–57; Jack M. Greenstein: On Alberti's „Sign“. Vision and composition in quattrocento painting, in: The Art Bulletin 79 (1997), S. 669–698.

31 De pictura I, 7. Zum klassischen Hintergrund der Jagdmetaphorik vgl. Carl Joachim Classen: Untersuchungen zu Platons Jagdbildern, Berlin 1960. (Ich danke Wolfgang Carl, Florenz, für diesen Hinweis).

mäleon, wenn es von Jägern erschreckt wird, die Farbe ihrer Umgebung annehmen. Wo sie „gebrochen“ werden (im Auge, aber implizit auch schon an der „Glasoberfläche“ des perspektivischen Bildes, zwischen fiktivem Objekt und Betrachter), setzen diese mittleren Strahlen die Farbe ihres Gegenstandes frei.³²

Wem gehorchen die Jagdhunde bzw. Jäger und die proteushaften Assimilationsmeister, die äußeren und die inneren Sehstrahlen? Niemand anderem als dem *dux radiorum* [...] *ac princeps*, dem „Fürsten der Strahlen“, dem singulären mittleren Sehstrahl, der schärfer (*acerrimum*) und lebendiger (*vivacissimum*) als alle anderen wahrnimmt.³³ Um ihn scharen sich, wie um ihren Herrn, Fängerstrahlen und Anpasserstrahlen als „vereinte Menge“ (*unica quadam congressione*). Von der Stellung des Zentralstrahls zum Objekt hängt dessen gesamte Erscheinung ab; der Zentralstrahl legt die Welt auf einen Aspekt fest. Das Sehen ist ganz offensichtlich Eroberung, Stillstellung, Gefangennahme, dirigiert vom einzigen Zentralstrahl. Die unwesentlicheren Farben und Texturen, kurz, die kosmetische Oberfläche der Dinge, wird „ängstlichen“ und „schwachen“ Boten überlassen, deren totale Wandelbarkeit implizit einen Geschlechterkontrast zur Virilität der Jäger und ihres Fürsten darstellt.³⁴

Sehen bedeutet hier aktive Eroberung durch den schnellsten der Sinne. Was das Auge erjagt, ist die in der Natur zufällig verteilte und seltene Schönheit der Dinge.³⁵ Auf Pfeilschnellen Schwingen durchheilt das Auge die Räume. Die Frage, die Alberti seinem Emblem, dem geflügelten Auge (Bild 1), beigt: *quid tum* (was dann? was folgt?) hat viele mögliche Antworten.³⁶ Eine davon wäre: Was folgt, ist ein Bild, das die kostbare Beute des Sehens dauerhaft fixiert. Jeder Sehakt ist damit ein Eingriff, ein Raubzug, eine Einverleibung, nicht bloß passive Rezeption auf dem „beseelten Spiegel“, *speculum anima-*

32 De pictura I, 7.

33 Ebd. I, 8.

34 Ironischerweise vergleicht Cristoforo Landino seinen universal gebildeten Freund Alberti nach dessen Tod selbst statt mit einem Löwen mit einem Chamäleon, das beständig die Farben zu wechseln vermag; vgl. Anthony Grafton: Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance, London u.a. 2002, S. 109. Zu den Geschlechterstereotypen vgl. Carla Freccero: Economy, Woman and Renaissance discourse, in: *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, hg. v. Marilyn Migiel/Juliana Schiesari, Ithaka/London 1991, S. 192–208; Philip L. Sohm: Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly*, 48 (1995), S. 759–808; Patricia Berrahou Phillippy: *Painting women. Cosmetics, canvases, and early modern culture*, Baltimore 2006.

35 Vgl. Alberti: De pictura III, 55; De re aedificatoria IX, 8.

36 Dazu umfassend Ulrich Pfisterer: „Soweit die Flügel meines Auges tragen“. Leon Battista Albertis Imprese und Selbstbildnis, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42, 1998 (1999), S. 205–251.

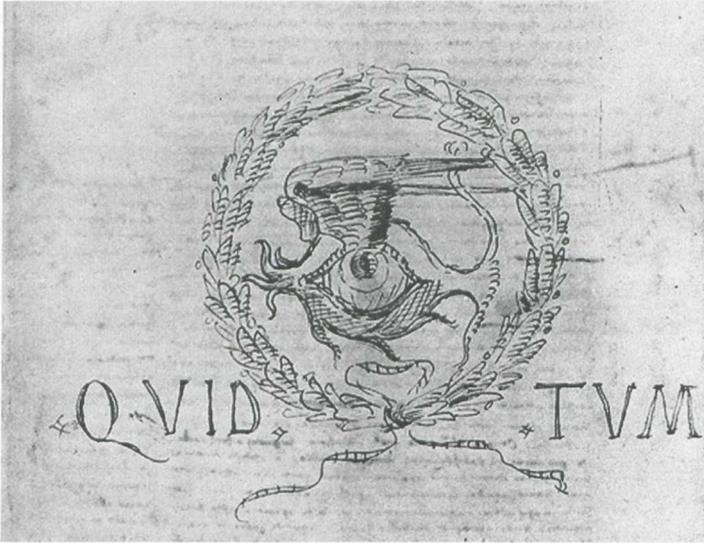


Bild 1 Leon Battista Alberti: Geflügeltes Auge mit dem Motto „Quid tum“, 1438, Tuschezeichnung, Libri della famiglia, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale Cod. II.IV.38.

tum, der Augenoberfläche.³⁷ Oder, wie Alberti die Analogie der Pfeile im Malereitratat weiterführt: Man muß wissen, worauf man zielt, bevor man den Bogen spannt.³⁸

Schon die an die Emission von Sehstrahlen glaubende Optik des Mittelalters war vom Verdacht geprägt, dass dem sinnlichen Vorgang ein Sinn eingeschrieben ist. Augustinus ist dafür erneut der maßgebliche Gewährsmann. Seine von Kunsthistorikern häufig missverstandene Lehre von den *genera visionum* bezeugt, dass dem Sinnesorgan immer schon eine eigene Intelligenz zukommt. Augustins Erkenntnismodell wird vor allem im zwölften und abschließenden Buch des Genesiskommentars entfaltet, in dem es zunächst um den mystischen *raptus* des Apostels Paulus im zweiten Brief an die Korinther (12, 2-4) geht.

Im Anschluss an Platon (z. B. *Theaitet*, 184 ff.) beschreibt auch Augustinus eine Hierarchie zwischen Sinnen und Geist, bei der mentalen Operationen potentielle Unabhängigkeit von sinnlichen Wahrnehmungen zugestan-

37 Vgl. David Summers: Vision, reflection, and desire in western painting, Chapel Hill, NC 2007.

38 De pictura I, 23.

den wird.³⁹ Ein wichtiges vermittelndes Zwischenglied ist dabei die *fantasia*, die als *visio spiritualis* zwischen *visio corporalis* und *visio intellectualis* angesiedelt ist; das meint also den weiten Bereich des bildhaften Verstehens. In diesem Modell kommt nun zwar die Unabhängigkeit der höheren Erkenntnisebenen von den jeweils niedrigeren zum Ausdruck, zugleich aber auch gerade durch die *Abhängigkeit* der niedrigeren von den höheren *visiones* eine tiefgreifende Durchdringung von Sinneswahrnehmung und Rationalität.

Mit anderen Worten: Die hierarchische Struktur der augustinischen Psychologie impliziert eine Asymmetrie der Erkenntnisstufen, die unversehens Kognitionsleistungen bereits auf der Ebene der „körperlichen“ Sinneswahrnehmung konzidiert: „Es gibt daher kein körperliches Sehen, bei dem nicht zugleich ein spirituelles Sehen stattfindet“ (*non potest itaque fieri visio corporalis, nisi etiam spiritualis simul fiat*).⁴⁰ Dabei fällt auf, dass Augustinus unter der *visio spiritualis* einen Katalog des Imaginären subsumiert, von dem sich auch das bildlose geistige Sehen (*visio intellectualis*) kaum mehr abtrennen lässt. „Spirituelles“ Sehen webt so ins „physische“ Sehen stets Bilderfluten hinein, die von der Erinnerung an Gesehenes über freie Vorstellungen (Phantasie) bis hin zur Ekstase reichen, in der das Verstehen gänzlich aus dem Körper gerissen wird.⁴¹ Diese Imprägnierung des körperlichen Sehens mit „Sinn“, mit Kognitionsleistungen (und implizit: die totale Ausbreitung des Bildhaften bis weit in den Bereich des „Geistigen“) hat maßgeblichen Anteil an der Aufwertung der Optik (Physiologie des Auges und Geometrie des Lichts) im Lauf des Spätmittelalters.

Leonardo formuliert um 1508 vielsagend: „Das Auge sieht schon, auch wenn es noch nicht genau erkennt“ (*vede l'occhio, ancora che non cognosca*).⁴² Darin macht sich die wohl einflussreichste These Ibn-al-Haythams bemerkbar, die Unterscheidung zwischen halbbewusstem undeutlichem und bewusstem, scharfem Sehen. Alhazen differenziert zwischen einer undifferenzierten Wahrnehmung des gesamten Sehfeldes (*aspectus simplex*) und einem unterscheidenden, in Beziehung setzenden Sehen von Details (*intuitio*). Die für die Wahrnehmung von Formen, Anzahl, Ruhe und Bewegung, aber auch Schönheit zuständige *intuitio* beruht aber auf nichts anderem als auf der Bewegung des

39 Vgl. etwa De Genesi ad litteram XII, 24, 51. Vgl. Terry L. Miethe: Augustine and Sense Knowledge, in: ders.: Augustinian Bibliography 1970–1980, Westport, CT 1982, S. 171–183.

40 De Genesi ad litteram XII 24, 51. – Ich folge hier im Wesentlichen der Argumentation von Margaret Miles: Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's ‚De trinitate‘ and ‚Confessions‘, in: Journal of Religion 63/2 (1983), S. 125–42.

41 Vgl. De Genesi ad litteram XII 26, 54.

42 Ms D, fol. 8 verso.

ungebrochenen Zentralstrahls; Albertis „Fürst der Strahlen“. Erst durch die rasche Bewegung der Augachsen wird das Wahrnehmungsfeld strukturiert, werden Einzelformen isoliert und gegenständliche Relationen – *intentiones* – erfasst. In Friedrich Risners lateinischer *editio princeps* von Alhazens *De aspectibus* (1572) lautet der entscheidende Passus: „Die Erfassung (*comprehensio*) der wahren Form der gesehenen Dinge geschieht nur durch *intuitio*, und *intuitio*, durch welche die Form des gesehenen Dinges festgestellt wird (*certificabitur*), findet nur durch die Bewegung der Sehachse statt.“⁴³ Die normalerweise kaum wahrnehmbar rasche Bewegung des Auges, die besonders beim Lesen auffällt, ermöglicht eine *virtus distinctiva*, die von den kognitiven Instanzen des Gehirns weiter fortgeführt wird. Grenzziehungen sind aber schwierig, was der Florentiner Goldschmied Lorenzo Ghiberti beklagen wird: „Diese einzelnen *intentiones* sind aber nicht gut erforscht; die Gelehrten thematisieren sie kaum.“⁴⁴

Leonardos radikales Projekt einer Verkörperung des Geistes zieht daraus die Konsequenzen: Es sind nicht etwa die rationalen Instanzen im Schädelinneren, die den Zentralstrahl in Bewegung versetzen, sondern die neben dem Zentralstrahl liegenden *razzi visivi* selbst. Der für deutliches Sehen zuständige zentrale Bereich des Sehfeldes nimmt sukzessiv signifikante Teile des Sehfeldes in den Blick, und diese Sukzession ist nicht (nur) ein rational gesteuerter Vorgang, sondern verläuft zumeist autonom, als Bewegungsimpuls, der von den „schwächeren“ peripheren Bereichen des Sehfelds auf das stärkere, differenziertere Zentrum ausgeübt wird.⁴⁵

Das Auge ist ein in vielfacher Hinsicht stets ein bewegtes, handelndes Organ. Die notwendige, äußerst schnelle Beweglichkeit der Augachsen wird auch von Dürer hervorgehoben: „Item all Ding, das unter dem Gesicht ist, mag auf einmol ganz miteinander nit gesehen werden, als b kann a d nit auf einmol vollkummlichen gesehen werden, es lauf vorüber c k, *wiebohl es schnell geschen mag von Wendung des Gesichts*.“⁴⁶ Ein Komplementaritätsverhältnis zwischen der Optik des ersten Eindrucks (*aspetto*) und dem durch *velocissimo movimento dell'occhio* ermöglichten „bewussten Sehen“ (*consi-*

43 De aspectibus II, 65. Vgl. Graziella Federici-Vescovini: Le Questioni di Perspectiva di Biagio Pelacani di Parma, in: Rinascimento, XII, 1961, S. 163–243 (bes. S. 185–187). Zum Schema aspectus-intuitio auch Saleh B. Omar: Ibn al-Haytham's Optics: A Study of the Origins of Experimental Science, Minneapolis/Chicago 1977.

44 „Queste intentioni particolari non sono ricercate, non sono dimostrate da'dotti particularmente.“ Commentarii III, 9.

45 Vgl. dazu ausführlicher Frank Fehrenbach: Der oszillierende Blick. ‚Sfumato‘ und die Optik des späten Leonardo, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 65/4 (2002), S. 522–544.

46 Unterweisung der Messung; Entwurf von ca. 1508/9; zit. n. Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1989. S. 239 (Hervorhebung F.F.).

derato vedere; prospetto) betonte auch Daniele Barbaro (*Pratica della Prospettiva*, 1569). Der naive Begriff des bloß rezeptiven Sehens wird hier durchweg problematisch. Unser Gesichtsfeld ist beispielsweise für Barbaro nur deshalb so ausgedehnt, weil wir normalerweise die raschen Bewegungen des Auges übersehen. Barbaro übernimmt auch eine von Alhazen antizipierte These, wonach die Augen schon deshalb fortwährend in Bewegung sein müssen, weil nur so die Leere zwischen den (diskontinuierlich gedachten) *razzi* des Sehens überbrückt werden könne. Das Sehfeld ist eigentlich ein Diskontinuum, erscheint aber stets zusammenhängend wegen der Bewegung der Augen.⁴⁷

Die autonome Rotation der Sehachse läßt sich gut mit Leonardos Untersuchungen der Pupillenveränderung und mit seinen späten Überlegungen zur Körpermotorik verbinden. Schon in den frühen optischen Texten Leonardos spielt die Reaktionsfähigkeit der Pupille gegenüber Helligkeitsschwankungen eine bedeutsame Rolle. Um 1503 stellt Leonardo fest: „Jede Pupille verändert sich fortwährend.“⁴⁸ Dies beruht auf der ständigen Veränderung der Lichtverhältnisse, auf die das Auge mit Verzögerung reagiert. Da die Pupillenadaptation Zeit benötigt, verstärken sich aber zunächst die Kontraste zwischen Hell und Dunkel. Wenn das Auge vom Hellen ins Dunkle kommt, erscheint dieses noch dunkler, als es „an sich“ ist – und umgekehrt.

Dies widerspricht der eigentlichen Aufgabe der Pupillenanpassung: dem Schutz vor der „Kraft“ von Licht und Schatten.⁴⁹ In seiner der Zeit unterworfenen körperlichen Beweglichkeit übersteigert das Auge die natürlichen Kontraste zunächst und ist damit der Intensität des Sichtbaren stärker ausgesetzt als ein unveränderliches Organ, welches jedoch geringere Sensibilität und deshalb reduzierte Wahrnehmung natürlicher Variabilität besitzen würde. Das Auge erfasst spontan Kräfterelationen innerhalb des Wahrnehmungsfeldes und übermittelt sie einer eigens von Leonardo „erfundenen“ neuronalen Instanz im Schädelinnern, der sogenannten *imprensiva*, die terminologisch auf Impression und Impetus gleichermaßen zurückgehen dürfte.⁵⁰ Das Auge, ein pathetisches Organ, „übertreibt“ den Antagonismus der Wirklichkeit fortwährend; es produziert sinnliche Dramen und inszeniert den Anprall der Bilder. Man sieht, auch in ihrer aktuellen neurophysiologischen Variante beerbt Wahrnehmungspsychologie die Optik des Mittelalters und der Renaissance.

47 Vgl. Thomas Frangenberg: *The Image and the Moving Eye: Jean Pélerin (Viator) to Guidobaldo del Monte*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49 (1986), S. 150–171 (bes. S. 157 und S. 162).

48 *Codex Madrid 2*, fol. 25 verso.

49 Vgl. ebd. fol. 25 recto.

50 Siehe dazu Martin Kemp: *‘Il concetto dell’anima’ in Leonardo’s Early Skull Studies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), S. 115–134.

3. Die Ohnmacht des Sehens

In einer Reihe von Passagen für seinen geplanten Malereitraktat betont Leonardo, dass ein Gemälde, im Gegensatz zur Dichtung, spontan und simultan von Menschen aller Zeiten und aller Regionen verstanden wird.⁵¹ Diese Unmittelbarkeit geht jedoch einher mit der spontanen Aktivierung der anderen Sinne, ja des ganzen Körpers. Ältestes Paradigma ist die erotische Anziehungskraft des Artefakts, ein Thema, gegenüber dem – neben Werbung und Propaganda – bildwissenschaftliche und bildkritische Projekte immer noch eine denkwürdige Scheu zeigen. Als König Matthias von Ungarn ein panegyrisches Gedicht und ein gemaltes Portrait *della sua innamorata* überreicht bekommt, greifen seine Hände von allein nach dem Bildnis: „Meine Hände haben ganz spontan (*da lor medesimo*) dem würdigeren Sinn dienen wollen, und das ist nicht das Gehör.“⁵² Wer das lebendige Bildnis einer *bellezza* betrachtet, heißt es an anderer Stelle, wird in den Strudel synästhetischer Attraktion gezogen; das Sehen ergreift den ganzen Körper: „[A]lle Sinne wollen sie, gemeinsam mit dem Auge, besitzen, ja es scheint, als wären sie mit dem Auge im Kampf. Es scheint, als wollte sie der Mund für sich als Körper haben, als würde das Ohr Gefallen daran finden, von ihrer Schönheit zu hören, als würde sie der Tastsinn durch alle Poren durchdringen (*penetrare*) wollen, und als würde auch die Nase jene Luft einatmen wollen, die beständig von ihr ausgeatmet wird.“⁵³

Wo aber das Kunstwerk, die Sinne des Betrachters selbst wie neu belebend, ins Leben überzutreten scheint, bleibt es zuletzt doch tot, und das Sehen begegnet seiner eigenen doppelten Ohnmacht. Doppelte Ohnmacht, weil ihm statt des faktischen Kunstobjekts ein unverfügbares Anderes gegenübertritt, das sich der Polarität lebendig-tot beharrlich zu entziehen scheint, und weil das eigentümliche Leben des Kunstwerks selbst auf einer negativen Ästhetik beruht – dem Erblinden des Betrachters oder dem Einschluss des Unsichtbaren. Leonardos Doppelargument besagt, dass erstens das Auge keine Körpergrenzen sieht, weil es diese Körpergrenzen an sich nicht gibt (Albertis Jagdhunde verlieren ihren Biss), und dass zweitens das „Nichts“, das die Körper trennt, sein Äquivalent in der Unausgedehnthheit der Sehstrahlen und der Sehstrahlenkreuzung im Augeninnern besitzt. Die Welt besteht nur noch aus dem materiellen Kontinuum der Dinge, in welche das „Nichts“ Grenzen zieht.

51 Vgl. Libro di Pittura § 7, 13, 20, 32.

52 Ebd. § 27.

53 Ebd. § 23.

Implizit beruht die sehende Aneignung der Welt nur noch auf dem Kontinuum der „mittleren“, bei Alberti fürs Kosmetische zuständigen Strahlen.⁵⁴

Die Lebendigkeit der Kunst beruht auf diesem Nicht-Sehen; ihr maleirisches Äquivalent hat bei Leonardo einen Namen: *sfumato*. Zwei in kurzem Abstand publizierte Passagen späterer Autoren belegen den Sachverhalt. Ich zitiere zunächst die spätere von 1556; sie findet sich in Daniele Barbaros Vitruvkommentar: „Man mache die Umrisse süß und *sfumati*, so dass man ahnt, was man nicht sieht (*che ancho s'intenda, quel che non si vede*), oder besser: dass das Auge meint, dasjenige zu sehen, was es nicht sieht (*l'occhio pensi di vedere, quelle che egli non vede*); ein süßestes Verwehen, eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens (*vista nostra*), die ist, und nicht ist.“⁵⁵

In der Einführung in den dritten Teil von Vasaris Vitenwerk von 1550 erscheint dies als Definition der Lebendigkeit, als jene Übergänglichkeit, die der lebendigen Wirklichkeit selbst eignet: „jene anmutige und süsse Leichtigkeit, die zwischen ‚Du siehst‘ und ‚Du siehst nicht‘ erscheint, wie es der Fall ist beim Fleisch und den lebendigen Dingen“.⁵⁶

Sfumato ist aber nur ein Aspekt der Verwebung von Sehen und Nicht-Sehen. Als ästhetische Kategorie macht die Paradoxie – vorbereitet durch Petrarca und Alberti – wenig später Karriere als substantiviertes „Ich weiss nicht, was (genau)“ (*non so che; je ne sais quoi*)⁵⁷, aber auch als Macht der emergenten Form (Michelangelos *non-finito*) oder gesteigertes *chiaroscuro* und tonale Angleichung der venezianischen Malerei. Wo das Sehen an seine Grenze stößt und sich der süßen oder schauerlichen Ungewissheit überlässt, ob denn das Kunstwerk wirklich tot ist, eröffnet sich aber ein Raum der sinnlichen Imagination, bei dem sich das faszinierte Auge selbst nicht mehr zu trauen scheint. Ludovico Dolce bringt dies 1557 auf den Punkt: „Fabio: Gemälde guter Meister sprechen, beinahe als wären sie lebendig. – Aretino: Dies ist einer gewissen Imagination des Betrachters geschuldet und wird hervorge-

54 Vgl. dazu ausführlich Fehrenbach: Der oszillierende Blick (wie Anm. 45).

55 „[...] fare i contorni di modo dolci, et sfumati, che ancho s'intenda, quel che non si vede, anzi che l'occhio pensi di vedere, quello che egli non vede, che è un fuggir dolcissimo, una tenerezza nell'orizzonte della vista nostra, che è, et non è [...]“, zit. n. Daniele Barbaro (Hg.): I Dieci Libri dell'Architettura, VII (Della ragione di dipingere negli edifici), Venedig 1556, S. 5.

56 „[...] quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive“. Zit. n. Giorgio Vasari: Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. IV, Florenz 1976, S. 5.

57 Vgl. Erich Köhler: Je ne sais quoi, in: Joachim Ritter u.a. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Basel/Stuttgart 1976, S. 640–644; Paolo D'Angelo/Stefano Velotti (Hg.): Il ‚non so che‘. Storia di una idea estetica, Palermo 1997; Richard Scholar: The Je-ne-sais-quoi in Early Modern Europe. Encounters with a certain something, Oxford 2005.

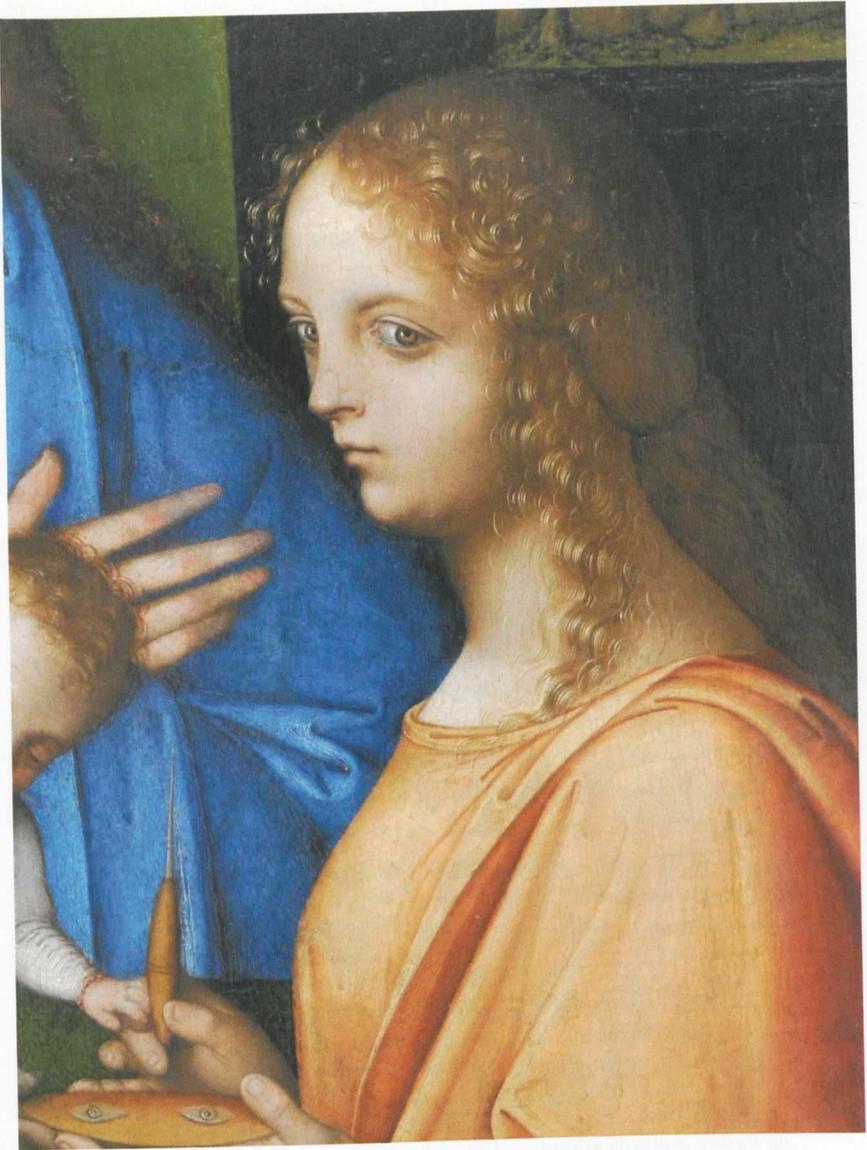


Bild 2 Giovanni Agostino da Lodi: Maria mit Kind und den Hll. Joseph und Lucia (Detail), um 1500/1505, Pappelholz, 56,5 × 74,4 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

rufen durch verschiedene Haltungen, die diesem Effekt dienen; [Lebendigkeit ist] nicht Wirkung oder Eigenschaft des Gemalten.“⁵⁸ Zugleich und als kunstvolles Paradox erinnert der venezianische Polyhistor daran, dass von einem Bereich des tatsächlich Unbelebten eigentlich keine Rede sein kann: „Das *colorito* ermöglicht jene Farbtöne, mit denen die Natur die beseelten und die unbeseelten Dinge unterschiedlich malt (wenn man so sagen darf). Beseelte: wie etwa die Menschen und die wilden Tiere; unbeseelte, wie die Steine, Kräuter, Pflanzen und ähnliches, auch wenn diese je nach ihrer Art beseelt sind, da sie an jener Seelenkraft Anteil haben, welche *vegetativa* genannt wird, und diese Seelenkraft macht dauerhaft und hält im Dasein.“⁵⁹

Die Lebendigkeit der Malerei hat somit grundsätzlich Anteil an jener kohäsiven Kraft, die – gut aristotelisch – die ganze Welt zusammenhält.⁶⁰ Aber das scheinbar blickende, atmende, ja sprechende und bewegte Werk konfrontiert das Auge mit einem Phantasma, bei dem Sehen und Nicht-Sehen ununterscheidbar werden (Bild 2).⁶¹ Jenseits seiner neurologischen Grundlagen⁶² eröffnet dieses „ohnmächtige“ Sehen an den Grenzen des Sehens damit einen Imaginationsraum, in dem sich andere Bilder zu Wort melden, aber auch Kontexte, aktuelle Wahrnehmungssituationen in ihrem sozialen Vollzug, Erwartungen, kollektive Wertzuschreibungen, die Rhetorik der Beschreibung. Jäger und Gejagtes vertauschen fortwährend lustvoll ihre Plätze. Wieder einmal erweist sich die Abdankung des Tyrannen nicht nur als Glück der Untertanen, sondern auch als Selbstbefreiung von der Bürde der Macht.

58 „Fab.: [...] che le figure dipinte da buoni Maestri parlano, quasi a paragon delle vive. – Aret.: Questa è certa imaginatione di chi mira, causata da diverse attitudini, che a cio servono, e non effetto o proprietà della Pittura“ Dialogo della Pittura [...] intitolato L’Aretino (1557), zit. n. Mark W. Roskill: *Dolce’s „Aretino“ and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, S. 98.

59 „Aret.: [...] Il colorito serve a quelle tinte, con lequali la Natura dipinge (che così si puo dire) diversamente le cose animate & inanimate. Animate: come sono gl’huomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l’herbe, le piante, e cose tali: benche queste ancora siano nella spetie loro animate, essendo ellene partecipi di quell’anima, che è detta vegetative: la quale la perpetua e mantiene. Ma ragionerò da Pittore, e non da Filosofo. – Fab.: A me parete l’uno e l’altro.“ Ebd. S. 116 f.

60 Vgl. Gad Freudenthal: *Aristotle’s Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford 1995. Dazu ausführlicher: Frank Fehrenbach: *Calor natus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin/München 2003, S. 151–170.

61 Dies wird von späteren Autoren als „Lüge“ gegeißelt, etwa bei Sforza Pallavicino; dazu ausführlich Maarten Delbeke: *The pope, the bust, the sculptor, and the fly*, in: *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome*, 70 (2000), S. 179–223.

62 Dazu instruktiv: Margaret Livingstone: *Vision and Art*, New York 2002, S. 68–73.