

Astronom, Märtyrer und Esel

Zeugen des Unsichtbaren um 1600

JASMIN MERSMANN

»*Pure al fine la verità arà il suo luogo*«: Am Ende wird die Wahrheit siegen.¹ Dies versichert der Florentiner Maler Ludovico Cardi, gen. Cigoli (1559–1613) seinem Freund Galileo Galilei (1564–1642) in einem Brief vom 13. November 1610, in dem er von den Unterstützern, aber auch von den Skeptikern berichtet, die sich in Rom über die Existenz der Jupitermonde streiten. Der Geistliche Giovanni Battista Ciampoli, so Cigoli, habe öffentlich erklärt, die Sterne gesehen zu haben (*disse che aveva veduto le stelle*) und auch Michelangelos Neffe, Michelangelo Buonarroti der Jüngere, lässt Galilei mitteilen, dass er »Augenzeuge der Planeten« (*testimonio oculato sopra i pianeti*) geworden sei.² Er »sagt, dass er sie gesehen habe und sagt es wieder, so oft dass jeder, der es nicht glaubte, es glauben wird« (... *e dice che gli ha veduti e lo ridice, tanto che qualcun, che non lo credeva lo va credendo*).³

1 Ludovico Cigoli an Galileo Galilei am 13.11.1610, in: Il carteggio Cigoli–Galileo 1609–1613, hg. von Federico Tognoni, Pisa: Edizioni ETS 2009, S. 58. Zur Freundschaft zwischen Maler und Astronom vgl. Bredekamp, Horst: »Galilei und Cigoli: Elemente einer Freundschaft«, in: Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 98–112 und ders.: Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand, Berlin: Akademie Verlag 2007.

2 S. oben zitierten Brief, in: Il carteggio, S. 57 und 58.

3 Ebd., S. 58.

Die Schwierigkeiten bei der Einführung des Teleskops sind oft schon beschrieben worden.⁴ Im Folgenden geht es weniger um die Details dieser Debatte als um das Muster von »Sehen – Sagen – Wieder Sagen – Glauben« im Zusammenhang mit dem Problem der Zeugenschaft von Dingen, die nicht ohne weiteres sichtbar sind. Dazu gehören neben den astronomischen (und den hier nicht weiter behandelten mikroskopischen) auch die metaphysischen.⁵ Die subjektive Wahrnehmung eines Teleskopbeobachters oder eines Visionärs lässt sich durch Worte nur unvollkommen vermitteln. Indem Bilder den Phänomenen eine konkrete Gestalt auf der Leinwand geben, versetzen sie den Betrachter scheinbar in die Lage eines Augenzeugen, der – anders als die Zeugen vor Ort – mit den Augen des Visionärs oder durch das Fernrohr sehen kann. Cigolis astronomische wie sakrale Bilder zeigen den Himmel offen: Sie kollektivieren die Augenzeugenschaft, die sonst der individuellen Erfahrung vorbehalten ist.

I. ASTRONOMEN UND ZWEIFLER

Das Frontispiz zu Emanuele Tesauros *Cannocchiale Aristotelico* zeigt, fast unbemerkt, Unmögliches.⁶ Der Betrachter erkennt mit bloßem Auge, was die Allegorie der Poesie nur durch das Fernrohr sieht: die von Galilei 1611 entdeckten Sonnenflecken (Abb. 1). Damit wird nicht nur eine individuelle Wahrnehmung öffentlich; das visuelle Phänomen erhält durch die Drucker-

4 Vgl. v.a. Helden, Albert van: »Telescopes and Authority from Galileo to Casini«, in: *Osiris* 9 (1994), S. 9-29.

5 Zum Problem der Zeugenschaft mikroskopischer Phänomene vgl. Wilson, Catherine: *The invisible World. Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton: Princeton University Press 1995, S. 89-92 und Böhme, Hartmut: »Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst«, in: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin und Münster: Lit-Verlag 2007, S. 345-346.

6 Vgl. Tesauro, Emanuele: *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele* [1670], Savigliano (Cuneo): Ed. Artistica Piemontese 2000.

schwärze auf dem Papier auch eine (scheinbare) Objektivität, die der teleskopischen Vision fehlt.⁷

Buonarrotis Versprechen zu »Sagen, bis alle Glauben«, zeugt von seinem Vertrauen in die Macht der Worte und die Enthüllung der Wahrheit durch die Zeit. Doch die Überzeugungskraft, das muss Cigoli bald einsehen, verdankt sich nicht allein der visuellen Evidenz oder dem besseren Argument, sondern maßgeblich auch der Autorität und dem sozialen Ansehen der Zeugen.⁸ Der Künstler jedenfalls vermag die Zweifler nicht zu überzeugen: Als »Mann geringer Autorität«, so Cigoli, »schenken sie mir keinen Glauben«.⁹ Ein besonders hartnäckiger Ungläubiger ist ein namentlich nicht genannter Anhänger des Bologneser Astronomen Giovanni Antonio Magini, der Cigoli wie ein moderner Pilatus (*un satrapo, che somigliava Pilato*) erscheint.¹⁰ Bei einem abendlichen Wortgefecht sieht der Maler sich mit dessen Behauptung konfrontiert, im Hause des Kardinal Farnese habe ein Fernrohr »genau das Gegenteil« von dem gezeigt, was Galilei behaupte (*mostrava tutto il contrario*).¹¹ Ganz offensichtlich handelt es sich um ein Zeugnis vom Hörensagen, ein »römisches Märchen« (*una fiaba e*

7 Ähnlich – wenn freilich auch ohne die Repräsentation eines Fernrohrs – verfährt Cigoli in dem Kuppelfresko der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore in Rom, wo er den Mond unter den Füßen der Immaculata mit eben jenen macchie befleckt, die Galilei 1610 entdeckt und als Schatten der bergigen Mondoberfläche identifiziert hatte.

8 Stephen Shapin erkennt das (maßgeblich vom standing des Sprechers abhängige) Vertrauen als zentrale Bedingung dafür, dass eine Behauptung als wahr akzeptiert wurde. Seine für das England des 17. Jahrhunderts gemachten Beobachtungen lassen sich – möglicherweise mit Verschiebungen für die venezianischen Libertins – auch auf Italien übertragen. Vgl. ders: *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago und London: The University of Chicago Press 1994. S. 3-41 und zu Venedig: Mulsow, Martin: »Für eine Kulturgeschichte der Wahrheit: Pietro della Vecchia und die Accademia degli Incogniti«, in: *Mitteilungen des SFB 573 1* (2006), S. 9-20.

9 Cigoli an Galilei am 23.8.1611: »come homo di poca autorità, non mi danno fede«; in: *Il carteggio*, S. 67.

10 Cigoli an Galilei am 1.7.1611; ebd., S. 61.

11 Ebd.: »a presso al Cardinale Farnese era uno altro che li aveva presentato uno ochiale che mostrava tutto il contrario«.

spantacata romanesca), denn der Kardinal gehörte in dieser Zeit zu den Unterstützern Galileis in Rom.¹²

Abbildung 1: Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, 1670



Quelle: Frontispiz zu Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale Aristotelico*, hg. von Maria Luisa Doglio, Nachdruck Savigliano: Ed. Artistica Piemontese 2000.

Doch auch eigene Beobachtungen vermögen Skeptiker nicht unbedingt zu überzeugen. Abgesehen von denjenigen, die – wie die Philosophen Cesare Cremonini und Giulio Libri – den Blick durch das Fernrohr ganz verweigerten, gab es viele, die damit keineswegs sahen, was Galilei zu sehen vorgab.¹³ All diese Menschen mit »verquollenen Augen« (*ochi gonfiati*), empört sich Cigoli, »wollen Neues weder Sehen noch Glauben«.¹⁴ Doch ein

12 Ebd.

13 Vgl. Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: *Sidereus Nuncius*, Frankfurt²: Suhrkamp 2002, S. 10-11.

14 Cigoli an Galilei am 11.8.1611: »questi sono principii un poco duri a chi è incallito a credere solo quello che passa per la comune in giu[di]cat[o], et se ne ridono, né vogliono le cose nuove né vederle né credere...«; in: *Il carteggio*, S. 65.

gewisser Zweifel war, darauf hat Paul Feyerabend aufmerksam gemacht, vor dem Hintergrund des damaligen Wissensstandes, der schlechten Qualität der Teleskope und der vielfältigen Möglichkeiten der Täuschung durchaus berechtigt.¹⁵ Sogar der Neuem durchaus aufgeschlossene Astronom Christoph Scheiner zweifelt angesichts der »Unglaubwürdigkeit« der Sonnenflecken zunächst an seinen eigenen Beobachtungen. In einem Brief an den Augsburger Gelehrten Markus Welser schreibt er am 12. November 1611: »Weil aber diese Dinge allen Glauben überstiegen, trugen wir anfangs Bedenken, ob sich dies nicht zufällig durch einen verborgenen Fehler des Auges, des Fernrohrs oder der Luft ereignete.«¹⁶ Seine Lösung besteht in der Berufung weiterer Zeugen: »Deshalb zogen wir die Augen verschiedenster Leute hinzu, die alle ohne Zweifel dasselbe in derselben Lage, Anordnung und Zahl sahen. Wir zogen deshalb daraus den Schluss, dass in den Augen kein Fehler sei; wie nämlich sollte es sonst geschehen, dass die Augen Verschiedener an einem Zustand derselben Art leiden und diesen an gewissen Tagen in einen anderen verändern?«¹⁷

Was genau diese Augen jedoch sahen, war damit noch nicht geklärt.¹⁸ Die lange Debatte um die Interpretation der Flecken – waren sie Sterne, Eigenschaften der Sonnenoberfläche oder Trübungen im Medium davor – zeigt die begrenzte Reichweite visueller Beobachtungen, die Hans Blumenberg in seiner Einleitung zum *Sidereus Nuncius* als die grundlegende Paradoxie der neuen Astronomie beschrieben hat. Das Fernrohr sprengt alte Grenzen und doch ist seine epistemologische Reichweite beschränkt: Mit

15 Vgl. Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt: Suhrkamp 1986, Kap. 10.

16 Christoph Scheiner an Markus Welser am 12.11.1611, veröffentlicht 1612 in Augsburg als *Tres Epistolae de Maculis Solaribus*, S. 1r-v: »Quia verò res haec omni fide prope maior erat, dubitavimus initio, ne forte id latente quodam vel oculorum, vel tubi, vel aeris vitio accideret.«

17 Ebd.: »[...] Itaque adhibuimus diversissimorum oculos, qui omnes nullo dempto, eadem, eodemq; situ & ordine & numero viderunt: conclusimus ergo vitium in oculis non esse, alias enim qui fieri posset ut tam diversorum oculi uniusmodi affectione laborarent, eandemq; certis diebus mutarent in aliam?«

18 Vgl. Shea, William: »Galileo, Scheiner, and the Interpretation of Sunspots«, in: *Isis* 61 (1970), S. 498-519.

ihm tritt »die Wahrheitsrelevanz der Zeit« in Erscheinung.¹⁹ Immer neue Entdeckungen verlangen Erklärungen, die mit bloßen Beobachtungen nicht zu geben sind. Das Buch der Natur steht zwar vor aller Augen, lesbar ist es aber, wie Galilei 1623 schreiben wird, nur für diejenigen, die die »Sprache der Mathematik« verstehen.²⁰ Ebenso wie die teleskopisch verstärkten Augen den Himmel, müssen die »occhi della mente«, so der Linceer Angelo de Filiis, die Wissenschaft durchdringen.²¹ In diesem Sinne mahnt Cigoli Galilei immer wieder zur schnellen Veröffentlichung nicht nur seiner Beobachtungen, sondern auch seiner Theorien.²² Galilei reagiert prompt: Schon kurze Zeit nach seinen ersten Mond- und Jupiterbeobachtungen laufen in Venedig die Druckerpressen an.²³ Die Veröffentlichung und die Versendung von Fernrohren an die Fürsten und Astronomen Europas ist nicht nur eine Karrierestrategie des »Höflings« Galilei, sondern auch eine Maßnahme zur Erweiterung des Zeugenkreises.²⁴ Am 19.3.1610 schreibt Galilei an den Staatssekretär Belisario Vinta: »Ich halte es außerdem für

19 Blumenberg: *Sidereus Nuncius*, S. 18.

20 Galilei im *Saggiatore* von 1623: »[...] questo grandissimo libro [...] è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche«; in: *Le opere di Galileo Galilei*, Bd. 6, hg. von Antonio Favaro, Florenz: Barbèra 1896, S. 232.

21 Galilei, Galileo: *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti comprese in tre lettere [...]*, Rom: Mascardi 1613, Nachdruck: Brüssel: Culture et civilisation 1967, S. 2: »Non solamente li Celesti scoprimenti insieme col mezo del conseguirgli: mà di più il penetrar' con gli'occhi della mente tutta quello scienza, che d'essi haver si puote«.

22 Vgl. Cigolis Brief vom 23.8.1611: »fatela publicha, et non solo colle semplice pratiche, ma principalmente con le buone teorice«; in: *Il carteggio*, S. 67. Am 28.7.1612 mahnt er: »scriva, e non perda tempo«, ebd., S. 101. Am 19.10.1612: »Et risolvetevi da qui inanzi a stampare e vulgare et latino le stesse cose, et in copia grande, e non, come avete fatto, con tanta scarsità...«, ebd., S. 112. Erneute Aufrufe finden sich in den Briefen vom 24.2. und 3.5.1613, S. 126 und 129.

23 Vgl. Bredekamp: *Galilei der Künstler*, S. 177-186.

24 Vgl. Biagioli, Mario: *Galileo Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*, Chicago und London: University of Chicago Press 1993.

notwendig, vielen Fürsten nicht nur das Buch, sondern auch das Instrument zu schicken, damit sie die Wahrheit der Sache sehen können.«²⁵

Seinen Texten gibt Galilei von Anfang an Zeichnungen und Stiche bei, die in der Entwicklung seiner Theorien eine epistemologische und in den Büchern eine argumentative Funktion erfüllen.²⁶ Gegenüber den auf seinen eigenen Zeichnungen beruhenden Mondstichen im *Sidereus Nuncius* jedoch bedeutet die Dokumentation der Sonnenflecken einen objektivierenden Sprung. In seinem zweiten Brief an Welser preist Galilei eine von seinem ehemaligen Schüler Benedetto Castelli entwickelte Vorrichtung, mit welcher sich Zeichnungen »von unbedingter Richtigkeit« (*d'assoluta giustezza*), »ohne den haarkleinsten Fehler« (*senza error d'un minimo capello*) anfertigen lassen.²⁷ Das auch von Cigoli angewendete helioskopische Verfahren beruht auf der Projektion durch das Fernrohr; die Sonne selbst malt ihr Bild. Sie tut dies, wie Galilei betont, sogar unaufgefordert, auf den Fußböden von Kirchen, wo Sonnenflecken seit langem zur Bestimmung des Osterdatums genutzt wurden.²⁸ Castellis Trick ist es, das Lichtbild auf Papier zu bannen, um mittels dieser »stills« die Bewegung der Flecken festzuhalten. Der Vorteil des Verfahrens besteht darin, dass es an verschie-

25 Galilei an Belisario Vinta am 19.3.1610, in: Opere X, Florenz: Barbèra 1900, S. 297ff.: »Stimo in oltre necessario il mandare a molti principi non solamente il libro, ma lo strumento ancora, acciò possino incontrare la verità della cosa.«

26 Vgl. Bredekamp: Galilei der Künstler; Winkler, Mary G./Helden, Albert van: »Representing the Heavens. Galileo and Visual Astronomy«, in: Isis 83-2 (1992), S. 194-217.

27 Galilei in seinem ersten Brief an Markus Welser am 4.5.1612; Galilei: Istoria e dimostrazioni, S. 28: »[...] disegni delle macchie solari d'assoluta giustezza, si nelle figure d'esse macchie, come ne' siti di giorno in giorno variati, senza error d'un minimo capello, fatte con un modo esquisitissimo ritrovato da un mio discepolo, le quali potranno essergli per avventura di giovamento nel filosofare circa la loro essenza.« Eine ausführliche Beschreibung des Projektionsverfahrens gibt er in seinem zweiten Brief vom 14.7.1612, S. 52-53. Vgl. dazu Bredekamp: Galilei der Künstler, S. 217-282 und Mann, Heinz Herbert: Augenglas und Perspektiv. Studien zur Ikonographie zweier Bildmotive, Diss., Aachen: Gebr. Mann Verlag 1986, S. 131.

28 Vgl. Galilei: Istoria e dimostrazioni, S. 53-54.

denen Orten zur gleichen Zeit durchgeführt, von mehreren gleichzeitig beobachtet und mit anderen Inskriptionen verglichen werden kann.

II. MÄRTYRER-VISIONÄRE

Bei seinem Entwurf von Tesauros Frontispiz konnte der Inventor trotz des neuen Sujets auf eine lange Tradition der Objektivierung subjektiver Schau zurückgreifen, die Darstellung von Visionen. Die Brücke schlägt schon der Tortoneser Bischof Paolo Aresi, der in der Erläuterung seiner Imprese »Oculorum Uno« den Blick des »Evangelisten Galileo« durch das Fernrohr mit der Offenbarung des Johannes auf Patmos vergleicht: Beide rücken das Entfernteste in die Nähe (*Et remotissima prope*).²⁹ Dass sich dem Visionär ähnliche Probleme stellen wie dem Astronomen, der stets prüfen muss, ob er nicht einer Täuschung des Auges, des Fernrohrs oder des Mediums aufsitzt, zeigt das Beispiel der Florentiner Mystikerin Maria Maddalena dei Pazzi (1566–1607), die 1586 Erscheinungen erlebt, von denen sie in zahlreichen Briefen berichtet.³⁰ Auch wenn sie darin immer wieder betont, nicht zu lügen, wünscht sie sich doch eine Bestätigung ihrer Erscheinungen von offizieller Seite, um auszuschließen, einem *inganno* durch ihre Imagination oder gar den Teufel zu erliegen.³¹ Ihre Wahrhaftigkeit sucht sie dadurch zu betonen, dass sie sich als ein bloßes »Instrument« beschreibt, das – wie das

29 Aresi, Paolo: *Delle Sacre Imprese. Libro Quarto*, Tortona: Calenzano 1630, S. 458: »[...] che à noi di contemplare più giova ciò, che ci ha scoperto il nostro Evangelista Galileo, cioè l'Apostolo Giovanni, il quale di lume divino illustrato col Canocchiale della Fede, e della contemplatione, che possono dirsi i due vetri di questo instromento, altissimi misteri, e nel suo Vangelo, e nella sua Apocalisse ci ha scoperti«.

30 Vgl. de' Pazzi, Maria Maddalena: *L'Epistolario completo*, hg. von Chiara Vasciaveo, Florenz: Nerbini 2009.

31 Vgl. z.B. ihren Brief vom 27.7.1586 an Papst Sixtus V., ebd., S. 65: »E la stessa Verità sa che io non mentisco«. Drei Tage später schreibt sie an Alessandro de' Medici: »Ma tutto procedente Ma tutto procedente Ma tutto procedente da Dio stessa Verità, la cui Verità sa che io non mentisco. E che dico la Verità, e essa Verità scrutator de cuori chieggo in testimonio di tutti e Pensieri, Parle, e attione che ho fatto, e farò in tal opera.« (ebd., S. 78).

Helioskop – ohne eigene Intention, »gezwungenermaßen« (*sforzata*) die offenbarte Wahrheit kundtut.³² Die ersten Zeugen sind ihre Mitschwestern im Karmel, die Maria Maddalenas seelische Zustände jedoch nur von außen registrieren und ihre ekstatischen Äußerungen notieren können.

Anders als diese Protokolle aktualisieren barocke Visionsgemälde lange zurückliegende Erscheinungen und machen den Betrachter so zum Augenzeugen eines nicht nur unsichtbaren, sondern auch vergangenen Geschehens. »Auch wenn weder der Visionär selber noch ein Beobachter seiner Ekstasen die ›Wirklichkeit‹ der Vision mit Gewissheit bestätigen oder leugnen kann«, so Stoichita in seinem seminalen Werk über die spanische Visionsmalerei, »spielt der Betrachter eines Visionsgemäldes die Rolle eines Beobachters des Visionsakts, der die ›sichtbare Wirklichkeit‹ der Erscheinung bezeugen kann.«³³ Denn er hat, wie der Betrachter von Tesauros Frontispiz, den bildinternen Beobachtern gegenüber den Vorteil, mit dem Visionär zugleich dessen Vision – oder zumindest das, was sich davon bildlich darstellen lässt – zu sehen.

Gerade die Frage nach der »sichtbaren Wirklichkeit« wurde in der gegenreformatorischen Malerei zum Problem. Berühmt ist der Fall eines Auftraggebers, der sich 1583 an den Bologneser Reformbischof Gabriele Paleotti wandte, um von diesem Hinweise zur richtigen Darstellung der Himmelfahrt Marias zu erbitten.³⁴ Mangels sicherer Quellen war nicht nur umstritten, ob die Apostel bei dem Ereignis zugegen waren, sondern vor allem ob Maria leiblich oder nur geistig auferstanden war. Die Frage war also: Gab es Zeugen und wenn ja, was konnten sie sehen? Paleotti empfiehlt einen Kompromiss: Die Apostel sollten teils ins offene Grab, teils wie gewohnt gen Himmel schauen. Gerechtfertigt schien diese Lösung nicht nur, weil ein Bruch mit der Tradition die Häretiker gestärkt hätte, sondern auch, weil Paleotti es für durchaus möglich hielt, dass die Apostel als Ausnahme-

32 Als »istrumento« bezeichnet sie sich in ihrem Brief vom 25.7.1586 (ebd., S. 58), als »sforzata« am 30.7. (S. 78) und erneut am 3.8. (S. 89), am 5.8. (S. 100) und am 24.8. (S. 107).

33 Stoichita, Victor I.: Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, übersetzt von Andreas Knop, München: Fink 1997, S. 200.

34 Vgl. Steinemann, Holger: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis ›Discurso intorno alle imagini sacre e profane‹ (1582), Diss., Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2006, S. 159-170.

individuen mehr und anderes sehen konnten als andere. Die grundsätzliche Darstellbarkeit der Himmelfahrt Marias allerdings wurde nicht in Frage gestellt. Der Betrachter kann – notfalls im Modus des Symbolischen – sehen, was möglicherweise nur für das geistige Auge sichtbar war.

Ein Sonderfall von Visionsbildern ist die Darstellung von Martyrien, die auf das Problem antworten, dass »Blutzeugen« durch ihren Tod zwar ihren Glauben, nicht aber dessen Wahrheit zu belegen vermögen. Indem Cigoli die Märtyrer in seinen Gemälden zugleich zu Visionären macht, liefert er einen bildlichen »Beweis« für die Gültigkeit ihres Bekenntnisses. Wieder soll die Externalisierung des Geschauten auf der Leinwand die Wahrheit bzw. die Existenz des Bezeugten belegen.

In seinem Laurentiusmartyrium für eine Bruderschaft des Hospitals von Figline Valdarno bei Florenz aus dem Jahr 1590 zeigt Cigoli den Märtyrer auf einem Rost vor dem erhöhten Thron des römischen Herrschers just in jenem Moment, in dem die Flammen auf den jugendlich schönen, noch unversehrten Körper übergreifen und zwei Schergen ansetzen, ihn mit Zangen auf dem Rost zu wenden (Abb. 2).³⁵ Körper und Gesicht des Heiligen drücken keinerlei Schmerzempfindung aus; vielmehr exteriorisieren sie seine mystische Erfahrung, die einen zweiten Ausdruck in einem Lichtkegel findet.³⁶ Oberhalb der Augen des Sterbenden reißt im Dunkel der Nacht ein goldleuchtender Himmel auf, in dem zwei Putti Laurentius eine Krone und ein Märtyrerpalmreife reichen. Der Griff nach der Palme suggeriert, dass diese nicht nur virtuell, sondern materiell vorhanden ist – oder dem Visionär zumindest greifbar scheint. Die Tatsache, dass der Fluchtpunkt der sorgfältig konstruierten Zentralperspektive genau auf der Handfläche des Heiligen liegt, unterstreicht diese Verbindung von Auge und Hand, Sehen und Tasten.

35 Das Bild befindet sich heute im Museo della Collegiata di Santa Maria in Figline Valdarno; vgl. Contini, Roberto: *Il Cigoli*, Soncino: Ed. dei Soncino 1991, S. 36.

36 Vgl. Stoichita: *Das Mystische Auge*, S. 201.

Abbildung 2: Ludovico Cigoli, *Martyrium des Laurentius*, 1590



Quelle: Roberto Contini: *Il Cigoli*, Soncino 1991, S. 37.

Zugleich bindet sie den Raum zurück in die Bildfläche: Das Transzendente liegt nicht in der Tiefe, sondern in der vertikalen Begegnung von Himmel und Erde. Diese Begegnung aber wird nicht für die vor Ort anwesenden Zeugen, sondern nur für den Betrachter sichtbar. Er sieht mehr als der Herrscher, für dessen erhöhtes Auge das Spektakel inszeniert wird. Sein komplizierter Blick aus dem Bild und das extreme Heranrücken des Rostes an die Bildebene machen den Betrachter zum privilegierten Zeugen, der Laurentius' *imitatio Christi* selbst imitieren soll. Die bildinternen Zuschauer haben die »ochi gonfiati« der Ungläubigen, der externe Betrachter aber zeugt für den Zeugen. Voraussetzung ist, dass der mediale Status des Bildes vergessen wird und die Wahrheit sich scheinbar selbst zeigt, denn sonst würde nach dem Evangelium und dem Märtyrer schließlich das Bild als dritte Instanz der Lüge verdächtigt.

III. BILDER ALS ZEUGNIS

Paradigma wahrer Himmelsbilder sind die helioskopischen Projektionen, die von der Sonne selbst gemalt werden und deshalb, wie das Schweiß Tuch der Veronika, den Rang eines autopoietischen Bildes beanspruchen können. Doch wie steht es um die Wahrheit von Cigolis sakralen Gemälden? Die Frage ist keineswegs anachronistisch, sondern steht im Zentrum der gegenreformatorischen Bildtheorie, die sich die Rechtfertigung und Überwachung der Wahrheit von Bildern auf ihre Fahnen geschrieben hat.³⁷ Der Michelangelo-Kritiker Andrea Gilio macht es sich 1564 zum Ziel, die Maler durch den Aufweis ihrer »errori« und »abusi« zu »treuen und reinen Aufzeigern der Wahrheit des Gegenstandes« zu machen.³⁸ Mit besonderem Tadel straft Paleotti deshalb Maler, »die versprechen, die Wahrheit zu malen, aber statt dessen große Lügen anhäufen und die Menschen täuschen«.³⁹

Die Frage, ob Bilder lügen können, ist eine Frage nach dem propositionalen Gehalt von Bildern.⁴⁰ Die Antwort hängt mithin davon ab, ob Bilder

37 Vgl. Hecht, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Diss., Berlin: Gebr. Mann Verlag 1997.

38 Gilio, Andrea: *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino 1563, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento*, Bd. 2, Bari: Laterza 1961, S. 25: »fedeli e puri dimostratori de la verità del soggetto« und S. 68: »E per questo l'artefice si deve sempre sforzare in ogni miglior modo che possibil sia mostrare il vero, acciò sia scusato aver lasciato quello che mostrare non ha possuto, più tosto che non l'aver voluto i non l'avere inteso.«

39 Vgl. Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, in: Barocchi: *Trattati d'arte*, II.42, S. 449: »molti che, promettendo di narrare o di pingere la verità, accumulano gran bugie et ingannano le persone.«

40 Umberto Eco bezeichnet die Semiotik bekanntlich als »Theorie der Lüge«, da nur die Wahrheit sagen kann, was sich auch zum Lügen nutzen lässt. Vgl. ders.: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, übersetzt von Günter Memmert, München: Fink 1987 S. 26. Vgl. auch Lütke, Rudolf: »Die Wirklichkeiten der Bilder. Philosophische Überlegungen zur Wahrheit bildlicher Darstellungen«, in: Wolf-Andreas Liebert/Thomas Metten (Hg.), *Mit Bildern lügen*, Köln: Halem-Verlag 2007, S. 50-63.

Behauptungen aufstellen, denn nicht einzelne Wörter, sondern nur Sätze können wahr oder falsch sein. In seinem Aufsatz »Can pictures lie?« kritisiert Winfried Nöth die logozentrischen Ansätze der älteren Semiotik, nach der Bilder erst durch die Hinzufügung von Text zu Aussagen werden, weil sie kontextuell unvollständig, nicht segmentierbar und dizektisch vage seien. Dagegen geht er davon aus, dass Bilder nicht unbedingt vieldeutiger sind als Sätze und sich sehr wohl für Behauptungen oder Täuschungen nutzen lassen.⁴¹ Semantisch betrachtet ist ein Bild Nöth zufolge wahr, wenn es den dargestellten Tatsachen entspricht; syntaktisch, wenn es eine richtige Aussage über das dargestellte Objekt macht, und pragmatisch, wenn der Maler von der Intention geleitet ist, eine wahre Aussage zu machen.⁴² Der entscheidende Unterschied von Text und Bild ist die piktoriale Simultaneität: Bilder figurieren eine Aussage wie »John (is green)« eben nicht durch die Hinzufügung eines grünen Flecks zu der Figur, sondern durch einen grünhäutigen John.⁴³ Auf Visionsbilder lässt sich dieses plausible Argument jedoch nicht bruchlos übertragen. Die Aussage »Laurentius (sieht Licht)« wird durch die Zusammenstellung zweier Bildelemente, eines schauenden Körpers und eines Lichtkegels figuriert, die erst durch den mit der Darstellungskonvention vertrauten Betrachter zu einer Aussage verbunden werden. Auf semantischer Ebene wäre das Laurentiusbild wahr, wenn es den historischen Tatsachen entspricht, doch für die Vision auf dem Rost gibt es keine Quellen. Und auch wenn es sie gäbe, wäre die Beschreibung ärmer als das Bild, das notwendig mehr Festlegungen treffen, also beispielsweise den Engeln eine bestimmte Gestalt verleihen muss. Hier nun lauern potentielle Fehler, zumal Bilder nicht eindeutig zwischen verschiedenen Modalitäten zu unterscheiden vermögen. (Scheint die Palme Laurentius nur

41 Vgl. Nöth, Winfried: »Can pictures lie?«, in: Ders. (Hg.), *Semiotics of the Media*, Berlin und New York: de Gruyter 1997, S. 133-146. Die These, dass Bilder erst durch Text zu wahren oder falschen Aussagen werden, vertritt z.B. Ernst Gombrich in *Art and Illusion*, London: Pantheon Books 1960, S. 58-59.

42 Vgl. ebd., S. 134.

43 Vgl. ebd., S. 138-139. Eine ähnliche Position vertritt Umberto Eco, der am Beispiel der Umrisszeichnung eines Pferdes dafür argumentiert, dass Bilder immer eine propositionale Struktur besitzen und Aussagen von der Art »das ist ein Pferd« oder »das Pferd hat vier Beine« machen. Vgl. ders.: *Einführung in die Semiotik*, München⁹: Fink 2002, S. 236.

greifbar oder ist sie es wirklich, ist das Licht ein bildliches Zeichen, real oder im Auge des Märtyrers?)

Maler, die etwas zwar Möglichen, aber Ungewisses als sichere Wahrheit präsentieren, begehen für Paleotti deshalb die Sünde der »Anmaßung«.⁴⁴ Denn auch wenn Bilder grundsätzlich keine Aussagen über den Wahrheitsgehalt des Gezeigten machen, legt ihre Evidenz eine indikative Auslegung nahe und soll auch gar nicht in Frage gestellt werden, weil ein unmittelbares Für-Wahr-Nehmen von den gegenreformatorischen Theologen gerade erwünscht ist. Schließlich steht für sie das erste Ziel der Malerei, die Herstellung von Ähnlichkeit, im Dienste eines noch höheren Ziels, nämlich die Menschen zur Tugend und »zum wahren Gottesdienst« zu führen.⁴⁵ Dies aber geschieht am effektivsten durch ein vorbehaltloses Fürwahrhalten des Bildes, der auf pragmatischer Ebene durch den Kontext Vorschub geleistet wird. Denn auch wenn Bilder keine illokutionären Aussagen wie »ich behaupte, dass x« machen, genügt doch die Anbringung eines Gemäldes über dem Altar, um seine Wahrheit zu postulieren – zumal nach dem Bilderdekret von Trient aus dem Jahr 1563 jedes von der Tradition abweichende Gemälde von einem Bischof approbiert werden musste.⁴⁶

Insofern Bilder öffentlich, »vor den Augen aller« ausgestellt sind, sind Festlegungen bei theologisch uneindeutigen Sachverhalten wesentlich verwerflicher als in Texten. Paleotti verurteilt deshalb alle Maler, die »nicht mit flüchtigen Worten, sondern mit einem dauerhaften Werk« gegen die Tradition verstoßen, weil sie sich anmaßen, »ein sicheres und unzweifelhaftes Zeugnis (*certo et indubitato testimonio*) von dem zu geben, was für

44 Paleotti 1582, in: Barocchi: Trattati d'arte, II.3, S. 270: »Chiamano proposizione temeraria quando una cosa che è possibile, man non ha ragione certa più per una che per altra parte, alcuno si muove ad affirmarla sicuramente in favore di una parte«.

45 Ebd., I.19, S. 211: »Sì che, quanto al proposito nostro, la pittura, che prima aveva per fine solo di assomigliare, ora, come atto di virtù, piglia nuova sopraceste, et oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio et indurli al vero culto di Dio.«

46 Vgl. Nöth, »Can pictures lie?«, S. 144. Zu der umfangreichen Literatur zum Bilderdekret vgl. den noch immer grundlegenden Aufsatz von Jedin, Hubert: »Das Tridentinum und die Bildenden Künste«, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74 (1963), S. 321-339.

alle unsicher ist«.⁴⁷ In diesem Zeugnischarakter liegt die Macht wie auch die Gefahr der Bilder. Entsprechend der Forderung nach einer klaren Bildsprache, welche die heilsgeschichtliche oder historische Wahrheit einfach und für alle verständlich präsentiert – »eine Sache«, so Gilio, »ist umso schöner, je klarer und offener sie ist«⁴⁸ – erzeugen die Reformmaler eine Evidenz, die die Zeugenkette mit dem Bild bzw. seinem Betrachter an einen Endpunkt führt; es sagt: So ist es gewesen.

IV. ESEL

Die Glaubwürdigkeit eines Zeugen ist umso größer, je weniger Interesse er an dem Gegenstand hat bzw. je weniger Vernunft er besitzt, mit der er die Konsequenzen seiner Aussagen abwägen könnte.⁴⁹ Desinteressiert scheint der *gentiluomo* aufgrund seines Standes, noch desinteressierter ein Automat. Zwischen Autoritätsperson und Selbstzeichner steht eine dritte Figur des Zeugen, nämlich das Tier, das – zumindest solange man ihm keine In-

47 Paleotti 1582, in: Barocchi: Trattati d'arte, S. 271: »[...] le cose che non ha voluto la santa chiesa per degni rispetti determinare, se alcuno volesse col suo sapere diffinirle e con parole ad altri persuadere, sì come non è dubbio che di temerità seria notato; così chi cercasse ciò con pittura esprimere, tanto maggiormente pare che seria riprensibile, quanto che, essendo la pittura agli occhi di ciascuno esposta, viene a manifestare pubblicamente lo stolto ardire suo, non con parole fugaci, ma con l'opera permanente, quasi volendo rendere certo et indubitato testimonio di quello che presso a tutti è incerto e così farsi autore di nuove opinioni, levando le passate.«

48 Gilio 1564, in: Barocchi: Trattati d'arte, S. 99: »La cosa tanto è bella, quanto è chiara et aperta.«

49 Vgl. die Einleitung von Angelo di Fillis für Galileis Briefe über die Sonnenflecken: »[...] mà la sodisfattione di questi (se alcuno ve n'è) non deve talme[n]te esser' riguardata, ne meno da essi, che per loro particolar' interesse, si devano occultare quegli effetti veri, e sensati, che per aggrandimento delle scienze vere, e reali l'istessa Natura và palesando«, Galilei: Istoria e dimostrazioni, S. 3.

tentionalität zutraut – nicht lügen kann.⁵⁰ Auch wenn Thomas von Aquin ihnen die Vernunft abspricht, galten Tiere bis ins 17. Jahrhundert mitunter als rechtsfähige Personen, die in eigenen Prozessen verurteilt werden konnten, aber auch als Richter, Ankläger, Verteidiger und, wenn auch seltener, als Zeugen auftraten.⁵¹ Hunde, die Zeugen des Mordes an ihren Herrn wurden, stellten die Täter mit Gebell; im Kanton Basel konnte man sich noch 1654 auf die »Aussage« eines Hundes oder notfalls einer Katze oder eines Hahnes berufen, um einen nächtlichen Überfall anzuzeigen.⁵²

Ein solches Zeugnis eines qua Natur wahrsprechenden Tieres inszeniert Cigoli in seinem Altarbild für die Kirche San Francesco in Cortona aus dem Jahr 1597 (Abb. 3).⁵³ Es zeigt den Heiligen Antonius von Padua mit einer Monstranz, vor der ein Maulesel mit seinen Vorderbeinen niederkniet. Wie die alttestamentarische Eselin Belaams, die den Engel Gottes eher als ihr Herr erkannte (Nm 22,23-24), erkennt auch er offenbar etwas, was die anderen nicht sehen und was prinzipiell nicht sichtbar ist – die sakramentelle Präsenz Christi in der Hostie. Seinen tierischen Gelüsten abhold, lässt der Esel die im Vordergrund verstreuten Haferkörner »links liegen«, um sich stattdessen vor seinem eigentlichen Herrn zu verneigen, und liefert damit den von seinem weltlichen Besitzer geforderten Beweis für die Transsubstantiation: Christus ist nach der Wandlung real in der Hostie anwesend, und das auch außerhalb der Abendmahlsfeier. Dem prunkvoll gekleideten Ungläubigen ist im Moment des Ereignisses die Leine aus den Händen geglitten, die er nun zum Zeichen seiner Bekehrung still zusammenfaltet.

50 Den entgegengesetzten Standpunkt vertritt Thomas A. Sebeok: »Can animals lie?«, in: Ders: *I think I am a verb. More contributions to the doctrine of signs*, New York: Plenum Press 1986, S. 126-130.

51 Vgl. Dinzelbacher, Peter: *Das Fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozess*, Essen: Magnus Verlag 2006, S. 137. Vgl. Francione, Gennaro: *Processo agli Animali. Il Bestiario del Giudice*, Rom: Gangemi 1996, S. 75.

52 Vgl. Francione: *Processo agli Animali*, S. 81 und 77.

53 Vgl. Contini: *Il Cigoli*, S. 56.

Abbildung 3: Ludovico Cigoli, *Hostienwunder*, 1597



Quelle: Roberto Contini: *Il Cigoli*, Soncino 1991, S. 57.

Die Szene wurde schon in der Renaissance als Teil der Antonius-Vita dargestellt, doch mit der Gegenreformation erhält die Bezeugung des Sakraments neue Aktualität: Der Esel sieht mehr als die blinden Protestanten.⁵⁴

Als Zeuge der Eucharistie war der Maulesel prädestiniert, denn immerhin hatte einer seiner Vorfahren zu den Zeugen der Geburt Christi gehört, ein anderer das Kind auf seinem Rücken nach Ägypten und ein weiterer den Erwachsenen später nach Jerusalem getragen. Doch trotz der positiven

⁵⁴ Vgl. bspw. das Fresko von Lorentino d'Angelo in der Basilica di San Francesco in Arezzo. Zu anderen Darstellungstypen vgl. Mandach, Conrad von: *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris: H. Laurens 1899, S. 230-237 und 295.

Konnotationen des Esels im Alten wie Neuen Testament gilt er den Kirchenvätern als dumm und vernunftlos, was ihn als unverstellten Zeugen umso glaubwürdiger macht.⁵⁵

Die alte Vorstellung vom Esel der Krippe als Sinnbild der zum Christentum bekehrten Heiden mag ein weiterer Grund dafür sein, dass hier ausgerechnet ein Esel missionarisch tätig wird.⁵⁶ Immerhin vergleicht auch der *Physiologus* die Apostel mit unfruchtbaren Wildeseln, die (wie die Maultiere) zwar keine leiblichen, wohl aber geistige Kinder zeugen können.⁵⁷ Eben dies bewirkt die Geste des Esels in Cigolis Bild: Die Konversion des Heiden wird eine Kettenreaktion auslösen, denn er ist nicht der einzige Zeuge des Wunders. Über ihm türmt sich eine ganze Pyramide von Zuschauern jeden Alters, die sich um die besten Blickpunkte rangeln. Drei junge Männer sind neugierig auf eine Säule geklettert; hinter dem Konvertiten drängen sich ein greiser und ein Mann mittleren Alters, links eine Frau heran; im Hintergrund recken sich die Bürger aus den Fenstern, links, hinter der Gruppe von Geistlichen, sind einige sogar auf die Dächer gestiegen, um besser sehen zu können. Schon Cigolis erster Biograph, Giovanni Battista Cardi, betont in seiner Bildbeschreibung die Rolle der Zeugen, die mit ihrer Körpersprache die Bedeutung des Ereignisses und ihr Erstaunen zum Ausdruck bringen.⁵⁸ Auch eine Vorzeichnung in Wien belegt Cigolis Interesse gerade an den Zeugen: Oben rechts skizziert er einen Jungen, der einem anderen auf einen Sockel hilft, rechts besprechen sich zwei Männer, unten ist zweimal das kniende Paar in Rückansicht skizziert, das den Kreis

55 Vgl. Werhahn-Stauch, Liselotte: Art. »Esel, Wildesel«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg: Herder 1994, Sp. 682.

56 Reiser, Marius: Bibelkritik und Auslegung der Heiligen Schrift, Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 111-112.

57 Vgl. Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, übersetzt von Ursula Treu, Berlin: Union Verlag 1981, S. 21: »Vom Wildesel«.

58 Cardi, Giovanni Battista: Vita di Lodovico Cardi-Cigoli [1628], in: Matteoli, Anna: Lodovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto, Pisa: Giardini 1980, S. 24-25: »[...] si come altre figure alterate dalla novità del caso stanno in bellissime attitudini poste, con le quali dimostrando la maraviglia del subito avvenimeto, aspettano con' grand'attenzione l'evento di sì fatto spettacolo.«

der Zeugen nach vorne erweitert.⁵⁹ Mit einem ausgreifenden Gestus weist der kniende Bärtige nicht nur die Frauen, sondern auch den Betrachter auf das Wunder hin. Sein Index endet kurz vor der Mittelachse des Bildes, welche die geistliche von der weltlichen Sphäre trennt und vom Kopf des Maulesels überschritten wird. Der Blick des Betrachters wandert so im Dreieck von Zeigearm, Esel und Konvertit zurück zur Hostie, die den strahlenden, exzentrischen Mittelpunkt des Gemäldes bildet.

Schon die Künstler der Renaissance waren sich der Bedeutung der Zeugen für das Wunder bewusst. In seinem Bronzerelief für den Antoniusaltar in Padua aus der Zeit um 1450 verlegt Donatello die Szene in das Innere einer Kirche, in die mittlere von drei Seitenkapellen (Abb. 4).⁶⁰ Das mittlere Joch ist bis auf den Priester und den auf der Altarstufe knienden Esel leer, doch von beiden Seiten drängen erregte Menschenmassen herbei. Neugierige schieben sich durch die schmalen Durchgänge, junge Leute hangeln sich – unter Überschreitung der ästhetischen Schwelle zwischen Bild- und Realraum – über die Pilaster, um dem Geschehen in der Mitte beizuwohnen; der bekehrte Häretiker beißt sich zum Zeichen seiner Erschütterung auf die Finger.

Was Donatello auf der Horizontale erzählt, verlegt Lorenzo di Pietro, gen. Vecchietto, um 1440 in den Raum. Die zentralperspektivische Bühne schafft nicht nur eine Plattform für die Versammlung der distinguierten Bürger auf einem öffentlichen Platz vor der Kirche, sondern integriert auch die Betrachter, und zwar, wie Alexander Perrig treffend formuliert, »nicht wie ungerufene Passanten, sondern als die geladenen Hauptzeugen«.⁶¹ Der Horizont liegt – entsprechend der Vorgaben Albertis – auf der Augenhöhe der bildinternen Betrachter, der Zentralpunkt genau auf der Hostie. Auch wenn der Esel etwas sieht, was wir nicht sehen, sehen wir (und nur wir) doch, dass die Hostie den Ort des Transzendenten einnimmt. Die Hostie bildet das Zentrum des Bildes, mehr noch, sie erscheint »als deren Ursache,

59 Wien, Albertina, Inv. Nr. 232853; Abb. in: Birke, Veronika: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München: Hirmer 1991, Abb. 142, S. 116.

60 Vgl. Mandach: Saint Antoine de Padoue, S. 231.

61 Perrig, Alexander: »Masaccios ›Trinità‹ und der Sinn der Zentralperspektive«, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 21.

als Quelle von Kräften«. ⁶² Durch die Einpunktperspektive wird es möglich, das Übernatürliche auch ohne Rückgriff auf konventionelle Zeichen oder malerische Effekte durch die Bildstruktur selbst darzustellen. Sie schafft – zumindest der Theorie nach – ein Dispositiv der Objektivität, welches garantiert, dass jeder, der den vorgeschriebenen Standpunkt einnimmt, dasselbe sieht. ⁶³ Doch ausgerechnet Cigoli, der lange Jahre an einem Perspektivtraktat arbeitete, setzt nicht auf eine solche geometrische Objektivität. Nicht ein rationales Gerüst, sondern die Präsenz der Figuren und die Kraft von Farben und Licht sollen den Betrachter überzeugen. Er konstruiert keine Bühne, sondern zieht es vor, das Geschehen ganz nah an die Bildebene zu setzen: Für den Fuß des Betrachters bleibt kaum Raum, und doch kann er sich in ihn hineinprojizieren – im Falle des Laurentiusmartyriums durch die Identifikation mit dem Visionär, im Falle des Eselswunders durch die Identifikation mit den Zeugen. Denn anders als im Visionsbild ist der Betrachter des Wunders nicht in einer privilegierten Situation. Zwar ist für ihn der Blickweg freigeräumt, doch auch er sieht nur, was die anderen sehen. Bemerkenswerterweise setzt Cigoli seine selbstbewusste Signatur – LC Civ[is] Flor[entinus] MDIIC – auf das Sieb mit dem Hafer, als wolle er zeigen, dass er nur für das weltliche Brot, für den Bereich des Sichtbaren, zuständig sei und er alles andere dem inneren Auge überlasse.

62 Ebd.

63 Vgl. Damisch, Hubert: *L'origine de la perspective*, Paris: Flammarion 1993, S. 153: »La possibilité offerte à plusieurs observateurs de se succéder au revers du panneau [gemeint sind die Tafeln Brunelleschis] conduit à donner à la notion d'un »sujet de la perspective« un sens différent de celui du cogito, encore qu'il n'y contredise pas. Au même titre que la réciprocité des perspectives qui en est le corollaire, elle autorise la constitution d'un réseau d'intersubjectivité, d'une manière de communauté idéale, l'équivalent du nous transcendantal de Husserl, et qui pourra prétendre à répondre de la vérité, dans le procès même de sa production historique.« Und S. 391: »l'expérience n'allait à rien de moins qu'à construire une structure d'objectivité où le sujet avait son lieu assigné«.

Abbildung 4: Donatello, Eselswunder, 1446-1450



Quelle: Prometheus, Bildarchiv. Original in Chiesa di S. Antonio, Padua

Antonius von Padua war lange erfolgreich im »Sagen und Wieder Sagen«; er bekehrte viele durch seine Predigten, deren Wahrheit durch die Unverweslichkeit der bis heute in Padua als Reliquie verehrten Zunge des Heiligen bewiesen scheint. Doch wo die Rede nicht greift, überzeugt eine Geste: Als die Heiden von Rimini seinen Worten keinen Glauben schenken, richtet Antonius seine Predigt an die Fische, die sich umgehend versammeln und ihre Köpfe lauschend aus dem Wasser strecken. Wie das Zeugnis des Maulesels vermag das der stummen Tiere die Heiden zu bekehren. Im Fall des Laurentiusmartyriums jedoch reicht weder die Geste noch das Blutzeugnis aus, um die anwesenden Zeugen zu überzeugen. Cigoli ergänzt deshalb die Folter durch eine Vision, deren Wahrheit durch ihre Sichtbarkeit evident und gewiss erscheint. Er gibt dem Betrachter sozusagen ein Teleskop in die Hand, mit dem er die Vision selbst sehen kann.

Ähnlich verfahren die Astronomen. Wo »Sagen« allein nicht zu überzeugen vermag, hilft häufig die eigene Anschauung. Hatte Cigoli noch im Oktober 1610 über die ungläubigen Anhänger des Johannes Clavius geklagt (*questi Clavisi, ché sono tutti, non credono nulla*),⁶⁴ gibt der berühmteste Astronom des Collegio Romano zwei Monate später Galilei gegenüber zu, die Monde nun selbst durch das Fernrohr »mehrmals sehr deutlich« gesehen zu haben (*l'habbiamo qua in Roma più volte veduti distintissima-*

64 Cigoli an Galilei am 1.10.1610; Tognoni: Il carteggio, S. 48.

mente).⁶⁵ 1612 kann Galilei über jene, die, »um nicht glauben zu müssen, nicht sehen wollen«, triumphieren: Die Wahrheit, so schreibt er siegesgewiss an Kepler, sei auf ihrer Seite, täglich fänden sich neue Belege und »ständig bekehrt sich irgendein Ungläubiger« (*continuamente si vien convertendo qualche incredulo*).⁶⁶

65 Clavius an Galilei am 17.12.1610; Opere X, Nr. 437, S. 364. Am 28.1.1611 berichtet auch Cigoli: »Ò inteso ancho di qua del Padre Clavio, che dice che à visto i nuovi pianeti«; Tognoni: Il carteggio, S. 59.

66 Galilei an Paolo Gualdo am 16.6.1612; Opere XI, Florenz: Barbèra 1901, Nr. 699, S. 244: »di che mi prendo gusto, e in particolare di quelli che, per non avere a credere, non vogliono vedere; e il gusto procede perché io sto sempre sul guadagnare e mai sul perdere, perché continuamente si vien convertendo qualche incredulo, e de i già persuasi mai non se ne ribella veruno; perché tutto 'l giorno si vanno scoprendo nuovi rincontri in confirmazion della verità«.