

I Sichtbare Dinge

Die von Giorgio Vasari verfasste *Vita* des Giotto di Bondone beginnt mit folgender Geschichte: Eines Tages befand sich Cimabue – ein prominenter Maler des 13. Jahrhunderts – auf dem Weg von Florenz in das nahe gelegene Dorf Vespignano. Unterwegs traf er einen Jungen, der Schafe auf einen Stein zeichnete. Der kleine Hirte zeichnete die Tiere »nach der Natur«, ohne jegliche Kenntnisse der Malkunst zu besitzen. Cimabue war vom Naturtalent des Zeichners begeistert und beschloss, ihn nach Florenz mitzunehmen, wo er in seiner Werkstatt die nötige Ausbildung erhalten sollte. Bald erreichte der junge Giotto nicht nur das Niveau seines Meisters, sondern übertraf ihn sogar. Mit seinem neuartigen »lebendigen« Malstil überwindet Giotto die »plumpe griechische Methode«, wie Vasari es nennt, und ebnet damit den Weg für eine moderne Art des Malens. Freilich wird noch ein Jahrhundert vergehen, bis auch andere Maler dem Beispiel Giottos folgen werden. Schließlich wird Leon Battista Alberti seine Regeln für die Malerei verfassen, die als Grundlagen der *Zentralperspektive* in die Kunstgeschichte eingegangen sind.

Die Überwindung der »griechischen Methode« durch Giotto war eine Zäsur, ja ein Paradigmenwechsel in der Entwicklung der abendländischen Malerei wie auch im Prozess des Malens selbst. Sie kündigte eine unabwendbare Verabschiedung der traditionellen byzantinischen Ikonen-Malkunst an, welche ursprünglich von frommen Mönchen in der Abgeschlossenheit der Klöster als eine Art »transzendentes Handwerk« ausgeübt wurde. Die neue Malerei bedurfte einer Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Gegenstände innerhalb der sichtbaren Welt, weshalb sie gleichzeitig eine gewisse Ablenkung von der kontemplati-

ven Schau der unsichtbaren Welt des Glaubens mit sich brachte. Und umgekehrt: War die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit bis dahin ein Schauplatz des Erscheinens metaphysisch bedeutsamer »Zeichen«, der *Theophanien*, gewesen, die sich in der Sichtbarkeit manifestierten, um die Anwesenheit Gottes zu bezeugen und der irdischen Existenz des Menschen Sinn zu verleihen, so verwandelte sich nun die besagte Sichtbarkeit in ein Universum *malerischer Urformen*, die einer konzentrierten Betrachtung und entsprechender Maltechnik bedurften, um von begabten Malern möglichst präzise und »naturgetreu« nachgeahmt zu werden. Anders als bei den Ikonen, die seit Jahrhunderten nach demselben Prinzip des »unähnlichen Abbildes« (*imago dissimilis*) angefertigt wurden und damit bereits als Zeichen der göttlichen Präsenz galten (als solche anzusehen und nicht selten anzubeten waren), war die zentralperspektivische Darstellungsweise in erster Linie darum bemüht, die empirische Realität in einer glaubwürdigen und gleichzeitig ideellen Form erscheinen zu lassen – in einer Form des übersteigerten Sichtbaren, in der sich das Unsichtbare als eine sinnlich nachvollziehbare Entität widerzuspiegeln vermochte.

Indessen waren die Maler der Renaissance, trotz des intellektuellen Anspruchs ihrer Werke, wesentlich noch Handwerker. Anders als ihre mittelalterlichen Zunftbrüder waren sie viel stärker an der Betrachtung der diesseitigen Phänomene interessiert. Das malerische Handwerk hatte sich auf den Bereich des Optischen ausgeweitet. *Zeichen* wuchs neben ihrem metaphorischen auch ein objektiver Charakter zu. Es galt, Bilder zu schaffen, die der Wahrnehmung der Empirie entsprachen. Die neue Malergeneration war »sachlich« orientiert und den *sichtbaren Dingen* zugewandt. Philosophische und theologische Aspekte sollten bei der praktischen Arbeit keine Rolle spielen. Gleich am Anfang seines Traktats »Über die Malkunst« definiert deshalb Alberti die Bedeutung des Zeichens in der Malerei in überaus klaren Worten:

»Unter Zeichen verstehe ich hier insgesamt das, was sich auf einer Fläche in der Weise zeigt, dass es vom Auge wahrgenommen werden kann. Von den Dingen, die wir nicht sehen können, wird niemand bestreiten,

dass sie den Maler nichts angehen. Der Maler soll sich nur um die Nachbildung dessen bemühen, was man sieht.«¹

Sich *nur* um die Nachbildung dessen bemühen, was man sieht und was sich allein durch das Sehen belegen lässt? Dies scheint eine etwas seltsame Anweisung angesichts der Tatsache, dass es auf den Renaissance-Gemälden von jenseitigen Visionen, biblischen Szenen, Engeln, Dämonen und mythologischen Figuren buchstäblich wimmelt. Ist die Zentralperspektive das Instrument einer glaubwürdigen Wiedergabe des Sichtbaren, oder doch eher dasjenige der Stärkung des Glaubens an das Unsichtbare? Immerhin wurde dieses Instrument seitens der katholischen Kirche in der Krisenzeit der Reformation massiv eingesetzt – als machtvolleres Mittel, das dazu dienen sollte, die Inhalte des Glaubens so evident erscheinen zu lassen, dass keine Missverständnisse über deren institutionell gehaltenen Wahrheitsanspruch aufkommen konnten. Tatsache ist, dass die Erfindung der Zentralperspektive zu jenen medialen Revolutionen gehört, die unmittelbaren Einfluss auf die jeweiligen politischen Verhältnisse nahmen. Mit der neuen Bildtechnik wird zugleich ein neues Glaubensverständnis propagiert. Auf dem Gemälde findet nun eine Transformation des Unsichtbaren ins Sichtbare statt. Zentralperspektivische Bilder verweisen auf die sichtbaren Dinge, indem sie als »Muster-Formen« derselben auftreten. Damit legen sie zugleich eine »zweite Natur« dieser Dinge, ja, eine zweite – ideelle – Sichtbarkeit offen. Nicht die Dinge selbst, wie im Mittelalter, sondern die durch die Maler übertragenen »Abbilder« werden zu visuellen Medien der *Theophanie*. Aufseiten der Betrachter bedeutet das, dass Bilder wie »offene Fenster« angeschaut werden. Man blickt durch die Gemälde hindurch und betrachtet die Welt, wenngleich in einem idealisierten Zustand. Seit der Renaissance findet man die biblischen Inhalte vor der Haustür. Das Himmlische Jerusalem befindet sich in einer konkreten Landschaft. Die Apostel und Heiligen sind keine starren, schablonenhaften Figuren mehr, die in den Goldgrund entrückt sind, sondern Menschen aus Fleisch und Blut, die mit der erlebten Gegenwart verschmelzen. Ein Regime mathe-

¹ Leon Battista Alberti: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, [I,2] S. 67.

matisch-optischer Gesetzmäßigkeiten macht aus dem, was ehemals eine Heilsgeschichte für Gläubige war, eine sinnlich überzeugende Lebensgeschichte für nunmehr (auch) Bildgläubige. Was für eine Erleichterung für die von Zweifeln, Traurigkeit und Todesangst geplagten Seelen!

Die Zentralperspektive soll allerdings mehr als nur trösten und den Glauben stärken. Sie bringt tatsächlich eine nachvollziehbare *Ordnung* in die sichtbare Welt. Die Ordnung der Dinge auf einem Gemälde folgt dem »göttlichen Gesetz«, das in der scholastischen Theologie fest verankert ist. Thomas von Aquin hat es so formuliert:

»Wie aber der Sinn des Menschen durch Körper- und Sinneswelt, wenn er sie in gebührender Weise zur Ehrfurcht vor Gott gebraucht, zu Gott erhoben werden kann, so bringt auch ihr ungebührlicher Gebrauch den Sinn von Gott entweder völlig ab, solange sich das Ziel des Willens in niederen Dingen festsetzt; oder er hemmt (zumindest) das Streben des Sinnes zu Gott, solange wir mehr als notwendig von derartigen Dingen berührt werden. Das göttliche Gesetz ist aber hauptsächlich zu dem Zweck gegeben, dass der Mensch Gott anhänge. Also gehört es zum göttlichen Gesetz, dem Menschen in bezug auf Beschaffenheit und Gebrauch der Körper- und Sinneswelt eine Ordnung zu geben.«²

Die Zentralperspektive ist ein Instrument der mimetischen Bildgestaltung. Wirklich effizient ist dieses Instrument jedoch nur in Verbindung mit den Kenntnissen der Theologie und Philosophie. Dazu, »[i]n bezug auf Beschaffenheit und Gebrauch der Körper- und Sinneswelt eine Ordnung zu geben«, dürfte kaum derjenige imstande sein, der ausschließlich für die naturgetreue Wiedergabe dieser Körper- und Sinneswelt zuständig war – jemand, der »sich nur um die Nachbildung dessen bemühen [soll], was man sieht« (Alberti). Somit besitzen die zentralperspektivischen Bilder in der Regel außer den Maler-Autoren, die für ihr »Design« zuständig sind, auch die schriftkundigen Autoren

2 Thomas von Aquin: *Summa contra gentiles*. Bd. 3, Teil 2, 3. Buch, Kap. 121. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2005, S. 193.

ihrer unsichtbaren »Programme«³. Diese theologischen und philosophischen Konzepte sind in die Bilder auf eine Weise eingewoben, dass sie ihre forminhaltliche Integrität ähnlich konstituieren wie die Gesetze der Geometrie. Die Malerei der italienischen Renaissance ist zum beträchtlichen Teil das Resultat eines Dialogs zwischen Malern und Philosophen – sie gründet sowohl auf dem Naturstudium und handwerklichen Fertigkeiten als auch auf der Beratung durch Gelehrte und der Verarbeitung von Texten im Prozess des Malens. Und auch wenn man heute jene Gespräche und Beratungen nicht genau rekonstruieren kann und auf – immerhin spannende – Spekulationen beim »Lesen« der Gemälde angewiesen ist, so muss man tatsächlich feststellen: »Das einzige, was wirklich zählt, sind die Ideen, über die gesprochen wurde.«⁴

Das optische Gesetz der Zentralperspektive vereint Ideen und Dinge, Bilder und Texte, Sinneswahrnehmung und Intellekt, Handwerk und Reflexion. Es lässt sich in ekstatischen Konfigurationen, den Manifestationen geistiger Schönheit betrachten. Das Moderne dieser Schönheit bleibt ihre überzeugende Sinnlichkeit, die die Betrachtenden von Anfang an in ihren Bann zog. Die zentralperspektivisch konstruierte »Naturwiedergabe« war die mit malerischen Mitteln zu bewerkstellende Projektion einer allegorischen Parallelwelt, die die Realwelt mit einer Fülle an fantastischen Motiven übersteigert und so einen vom Bildungs- und sozialen Status unabhängigen »Genuss« bereiten sollte:

»Jenen Vorgang wirst du loben und bewundern können, der seine Reize so schmuckhaft und anmutig darbietet, dass Gelehrte wie Ungelehrte durch Vergnügen und Gemütsbewegung zur Betrachtung festgehalten werden. Was in einem Vorgang zuerst Genuss verschafft, sind die Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge.«⁵

Die Ideenwelt der Malerei entsteht aus dem Stoff des Alltags. Entscheidend ist die Vielfalt dieses visuellen Stoffes. Alberti lenkt den Blick auf

3 Vgl.: Glenn W. Most: *Über das Lesen der Bilder. Raffael. Die Schule von Athen*. Fischer, Frankfurt am Main 1999, S. 73.

4 Ebd. S. 86.

5 Alberti, Ebd. [40] S. 129.

die in der empirischen Wirklichkeit vorhandenen Dinge. Wie der Genuss von »Speisen und Musik« stets mit dem »Neuen« und »im Überfluss Vorhandenen« steigt, »so erfreut sich die Seele an jeder Art von Fülle und Mannigfaltigkeit. Deswegen gefallen Fülle und Mannigfaltigkeit in der Malerei. Die Aufzählung der »Dinge«, die in einer gelungenen Bildkomposition enthalten sein sollten, macht deutlich, dass es sich bei dem von Alberti beschriebenen »Vorgang« aufseiten des Sehens um etwas Elementares und Demokratisches⁶ handelt:

»Ich nenne einen Vorgang dann von äußerster Fülle, wenn darin – je an ihrem Ort – Greise, junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Schafe, Gebäude, Landschaften und viele ähnliche Dinge miteinander zu sehen sind: und ich werde jede Fülle loben, die mit dem Vorgang übereinstimmt.«⁷

Die Zentralperspektive macht dabei alles Sichtbare in zweifacher Hinsicht *bildwürdig*: Erstens stellen die sichtbaren Dinge an sich bereits ein würdiges Bildmaterial dar und zweitens ist jedes Ding, das Bild werden soll, entsprechend würdevoll darzustellen. Mit der neuen Maltechnik wird in der Renaissance die *Würde* zur ästhetischen Kategorie:

»Ich aber möchte, dass diese Fülle mit einer gewissen Mannigfaltigkeit geschmückt, doch Maß gehalten und Würde und Anstand beachtet werden. Ich tadle jene Maler, die dort, wo sie Fülle vorbringen möchten, indem sie nichts leer lassen, keine Komposition, sondern einen zusammenhanglosen Wirrwarr hervorbringen, weshalb der Vorgang nicht von etwas Würdigem zu handeln, sondern in Aufruhr verwickelt zu sein scheint. Ja, vielleicht wird, wer auf Würde in seinem Vorgang bedacht ist, sich mit wenigen Figuren abfinden. Den Fürsten pflegt die Sparsamkeit der Worte, wenn sie ihre Gebote verkünden, Majestät zu verleihen. Ebenso verschafft eine bestimmte passende Anzahl von Kör-

6 Das Wort »demokratisch« ist hier in einem bildhermeneutischen Sinne zu verstehen und betrifft natürlich nicht die im 15. Jahrhundert geltenden sozialen Normen und politischen Strukturen.

7 Alberti, ebd.