

Motivkapitel: Von der Unmöglichkeit der Wolke

Wolken stellen einen gängigen Topos in der Kunstgeschichte dar. In ihrer Luftigkeit und Wandelbarkeit besetzen sie diverse Plätze und sind somit für viele Forschungsdiskurse innerhalb der Disziplinen Bildwissenschaft, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, aber auch Wissenschaftsgeschichte anschlussfähig. So werden sie zum einen als Elementar- oder Naturmedien stilisiert, die Unsichtbares, wie den Wind, sichtbar werden lassen, Schall, elektrische Ladung und Wassertropfen transportieren und sich in Farbe und Form als ästhetische Projektionsflächen eignen. Zum anderen treten sie als digitale Speicherobjekte in Form von *Clouds* auf, eine Metapher, die Auseinandersetzungen mit der Medienarchäologie dieses ephemeren Phänomens geradezu provozierte.¹ Wolken sind sowohl genuin natürliche als auch technische Objekte und benötigen als solche immer Übersetzungsleistungen durch Medien, Techniken und Apparate. Dieses Motivkapitel widmet sich einem Thema, das von den auf klare Differenzierungen ausgelegten Bildern der Intarsie kaum weiter entfernt sein könnte, und nähert sich den Wolken eher von dem her, was sie *nicht* sind. Das Thema der Erfassung, Darstellung und Berechnung der Wolken ist allerdings in vielen Medien, vor oder nach Intarsien, bereits mit Diskursen des Scheiterns und der Störung belegt, sodass man dem Ereignis der Wolke immer auch ihr gleichzeitiges Verflüchtigen und Entschwinden attestieren kann: »Eine Mediengeschichte der Wolke führt jedenfalls in einen Unschärfebereich, in dem die Darstellung von Wolken zugleich Wolken der Darstellung produziert.«² Dieser Dualität soll im Folgenden mit einigen Beispielen, in denen die Wolke ihren Nicht-Ort findet, Rechnung getragen werden.

Ephemere Semiotik. Damischs »Théorie du /nuage/«

Als einer der ersten, der sich den Wolken als vielschichtigen Bedeutungsträgerinnen auf Zeichenebene widmete, kann Damisch mit seiner 1972 erschienen *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* gelten. Anhand des Untersuchungsgegenstands der Wolke, »dieses Objekt[s], das amorph ist, wie nur

1 Siehe hierzu Tung-Hui Hu: *A Prehistory of the Cloud*, Cambridge, MA 2015.

2 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 7.

eines«³, untersucht Damisch die diversen Darstellungsformen in der europäischen und chinesischen Malerei vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Die Grundlage bildet hier die Einführung einer semiologischen Theorie für Malerei, die anhand des *Zeichens* der Wolke in all seinen Ebenen durchexerziert wird. Mit oder anhand der Wolke als Zeichen im Sinne Ferdinand de Saussures wird hier über Malerei als Ganzes nachgedacht. Um die verschiedenen Ebenen, die das Zeichen Wolke nun besetzen kann, erkennbar zu machen, werden sie typografisch voneinander abgesetzt. So bezeichnet /Wolke/ den Signifikanten, *Wolke* die denotative Funktion und »Wolke« seine Produktion als Signifikat. Damischs Vorhaben agiert hier auf mehreren Ebenen, die sich nicht allzu klar voneinander trennen lassen und stattdessen stets ihre Verwobenheit in- und miteinander ausstellen. Als Zeichen erweist sich die Wolke als ebenso flüchtig wie als meteorologisches Phänomen; mehr noch, die Wolke gleicht dem Zeichen in ihrer Uneindeutigkeit. »Die Wolke, die aufdeckt, indem sie verschleiert, die sehen lässt, indem sie verbirgt«⁴, ähnelt ihrerseits dem Charakter der Zeichen, denen selbst fortwährend eine Doppelung und Spaltung innewohnt: Als Zeichen verweisen sie immer auf etwas anderes, selbst eine Ähnlichkeitsbeziehung beruht immer noch auf einer Differenz. So müssen auch Zeichen, um verstanden werden zu können, ihre eigene Gemachtheit und ihre inhärente Spaltung verschleiern. Um überhaupt eine Art von sprachlichem oder bildlichem Diskurs zu ermöglichen, müsse das Prinzip der Repräsentation, nämlich dass ein Zeichen für ein Ding oder eine Sache einsteht, unhinterfragt verwendet werden können.

Dass diese Trennungen in Signifikanten und Signifikat nicht immer aufgehen, lässt sich gerade an der Wolke besonders gut nachweisen und überführt auch Damischs Abhandlung in eine bereits poststrukturalistische Denktradition. Die Unbestimmtheit ergibt sich hier also auf zwei Ebenen: zum einen aus dem flüchtigen Gegenstand der Wolke im Speziellen, zum anderen wird diese Unbestimmtheit zum Merkmal der frei flottierenden Zeichen im Poststrukturalismus im Allgemeinen, die sich nun nicht mehr in essentialistischen, sondern in relationalen Kategorien bewegen.

Ein Beispiel für diese semiologische Vielschichtigkeit, das bereits im vorherigen Kapitel angesprochen wurde, ist Andrea Mantegnas Gemälde vom heiligen Sebastian, das auf ca. 1457/59 datiert wird (Abb. 44). Im Vordergrund der hochformatigen Tafel befindet sich der heilige Sebastian an eine Säule gefesselt und von unzähligen Pfeilen durchbohrt. Der hier relevante

3 Damisch: Theorie der Wolke, S. 33.

4 Ebd., S. 81.

Teil spielt sich allerdings im Hintergrund ab. Die Landschaft hinter dem Säulenbogen erstreckt sich etwa bis zur Hälfte der Bildtafel, die obere Hälfte wird von einem tiefblauen Himmel mit vereinzelt Wolkentupfern belegt. Zum Horizont hin werden die Wolken flacher, kleiner und schleierhafter. Diejenige Wolke, die dem linken oberen Bildrand und damit der Szenerie im Vordergrund am nächsten ist, ist hingegen hoch aufgebauscht und hebt sich klar vor dem dunkelblauen Himmel ab. Schaut man etwas genauer hin, so wird auch die Bedeutung dieser speziellen Wolke klar: Als Formation in der Wolke lassen sich noch ein Reiter sowie Kopf und Brustbereich seines Pferdes erkennen. Das Phänomen der Wolkenschau, des Erkennens von Formen oder Mustern wie in der Pareidolie oder Apophanie, wird hier als bildliches Mittel umgesetzt und formt sich buchstäblich aus. Die Reiter-Wolke bei Mantegna wird zu einem durchaus hybriden Zeichen, indem sie von dem Signifikat Wolke, das sich vermittelt durch Tempera auf einer Pappeltafel formiert, zu einem Signifikanten wechselt, der selbst wiederum etwas anderes, hier ein Reiter mit Pferd, zeigt. Pichler und Ubl verwenden in ihrer Bildtheorie nicht das Gegensatzpaar Signifikant und Signifikant, sondern Bildobjekt und Bildvehikel. Während sie dafür plädieren, dass ein Bildobjekt immer auf die materielle Grundlage eines Bildträgers angewiesen ist, ohne die es sich nicht zeigen könnte, sind diese Relationen dennoch variabel. In Pichler und Ubls Vokabular wird das Bildobjekt Wolke, das sich auf dem Bildträger Pappeltafel zeigt, selbst zu einem Bildvehikel zweiter Ordnung für das Bildobjekt zweiter Ordnung Reiter und Pferd. Die Wolke bei Mantegna changiert also insofern zwischen Signifikat und Signifikant, als Zeichen ist sie unbestimmt oder gespalten.

Im Sinne dieser Spaltung mag es also kaum verwundern, dass Damisch in seinen Ausführungen, die ja eigentlich das Medium der Malerei behandeln sollen, wiederholt Intarsien als Beispiele heranzieht. Diese Beispiele beziehen sich allerdings eher auf die Prinzipien des Einbettens, die hölzerne Materialität oder die Verwandtschaft dieses liniengeprägten Mediums mit der Zentralperspektive. Sie behandeln dezidiert *nicht* die Darstellungsform der Wolken in Intarsien, was zunächst nicht verwundert, ist die Darstellung von Wolken doch ab der Renaissance durch Unschärfe und ein Ausfransen der Ränder bestimmt, während die Intarsie klare Linien und Kanten bevorzugt. Wie und ob Intarsien sich dem Thema der Wolken widmeten und inwiefern sie Fragen der Sichtbarkeit verhandeln, soll daher im Folgenden ausgeführt werden. Als Operator der Sichtbarkeit und damit als Einführung einer Unterscheidung kommt ihnen ein medialer Charakter zu, der zunächst genauer beleuchtet werden soll.

Aufgrund ihres unklaren Status sind Wolken wie geschaffen für Darstellungsformen, die Vermischungen ermöglichen, wie Zeichnung, Malerei oder auch (hochaufgelöste) Digitalbilder.⁵ Als ›Körper ohne Oberfläche‹, wie Damisch Leonardo da Vinci zitiert,⁶ stehen Wolken in einem starken Gegensatz zu den Figuren, die sich, wie in den Intarsien, bevorzugt aus Linien und Flächen zusammensetzen und somit ihre Oberfläche zur Schau stellen, wie die Gittermuster der Türen oder die Perspektivkörper. Da das Medium der Linie sowohl in Intarsien als auch in der Zentralperspektive von größter Bedeutung ist, scheint die Wolke in den Bildern der Renaissance einen Un-Ort zu besetzen. So schreibt der Literatur- und Medienwissenschaftler Joseph Vogl:

Besteht nämlich die Effizienz des perspektivischen Codes nicht zuletzt darin, dass er die Tiefe des Raums und die darin verstreuten Körper und Wesen auf eine ebene Fläche übersetzt und dabei mit Punkt, Linie und klaren Konturen operiert, so hat gerade die Wolke darin keinen wirklichen, keinen verlässlichen Platz.⁷

Ähnlich formuliert es Damisch, wenn er feststellt: »Das perspektivische Regime verbietet in seinem theoretischen Prinzip die Darstellung nebelhafter Gebilde.«⁸ Im zentralperspektivischen System stört die Wolke und macht auf die Unmöglichkeit ihrer Darstellung innerhalb dieses Systems aufmerksam. Damisch geht allerdings noch einen Schritt weiter: Es ist nicht nur die Zentralperspektive, die die malerische Darstellung der Wolke ausschließt, sondern, den antiken Texten folgend, gleich die gesamte Malerei an sich. Da das Medium der Wolke nicht die Kontur oder die Linie sein kann, muss sie zwangsläufig der Farbe zugehörig sein, die allerdings, so Damisch, nur zweitrangig agiert:

Wenn Malerei zuerst Zeichnen ist (im Griechischen bezeichnet derselbe Begriff γράφειν den Akt des Schreibens und den des Zeichnens oder Malens), wenn die Malerei mit der Kontur beginnt und die Farbe erst an zweiter Stelle, nämlich als

5 Dass die Wolke in digitalen Kontexten erneut wiederauftaucht, ist bezeichnend, sind sie doch selbst ein ›informierter‹ Gegenstand; siehe ebd., S. 55. Trotz diskreter und hoch aufgelöster Digital-Bildlichkeit vermögen es Operationen des Zoomens und Skalierens sowie relationale Gefüge wie High Definition, zuvor scharf Abgegrenztes verschwimmen zu lassen. Zum zweideutigen Thema der ›Auflösung‹, das im Englischen in ›Resolution‹ und ›Dissolution‹ zerfällt, siehe Althoff, Sebastian/Linseisen, Elisa/Müller, Maja-Lisa/Winter, Franziska: Editorial: Re/Dissolving Mimesis, in: dies. (Hrsg.): Re/Dissolving Mimesis, S. 15–30.

6 Damisch: Theorie der Wolke, S. 169.

7 Joseph Vogl: Wolkenbotschaft, in: Archiv für Mediengeschichte 5 (2005), S. 69–79, hier S. 70.

8 Damisch: Theorie der Wolke, S. 175.

Supplement auftritt [...], dann ist die Wolke von vornherein als Element außerhalb der Norm konnotiert.⁹

In einem der europäischen Ursprungsmythen der Kunst, der Tochter des Butades, ist es ebenfalls die Kontur beziehungsweise der Schattenumriss des Verlobten der Tochter, aus dem Butades eine Skulptur zu schaffen vermag. Damisch führt diesen Mythos sowie die genannte Etymologie als Beleg für ein antikes Primat der Kontur an, das immer noch andauert. *Graphein* als Schreiben oder Malen ist hier die Bedingung für eine Linien- und Grenzziehung und damit das Einziehen einer Unterscheidung, die Möglichkeit einer Differenzierung, die die Farbe als solche nicht bietet.

Das zentralperspektivische System baut somit auf einer Fixierung und Arretierung sämtlicher Bildobjekte auf, der das stetig Wandelnde, buchstäblich Grenzenlose der Wolke diametral entgegensteht. Bereits in Brunelleschis Bildexperimenten, die auf eine genaue Repräsentation im Sinne einer Äquivalenz zwischen Gemälde und Gegenstand abzielten, stellt die Wolke ein Problem dar, da sie sich im Gegensatz zu den starren Architekturen bewegt und somit den ›Realismuseffekt‹ erheblich stört. Wie bereits erwähnt, löst Brunelleschi dieses Problem, indem er für die Darstellung der Wolken das Medium wechselt und eine spiegelnde Silberfolie statt eines Gemäldes verwendet. Die Wolke lässt sich nicht mithilfe der Malerei und der Zentralperspektive darstellen, sondern benötigt das vermeintlich neutrale Medium des Spiegels.¹⁰ Darüber hinaus wiederholt der Spiegel in einer Art medialer Selbstreferenz nur die Bedingung der Sichtbarkeit der Wolke an sich, die ja selbst durch die Wassertropfen das Licht spiegelt und so erst als Objekt wahrgenommen wird.¹¹

Damisch erforscht die Zentralperspektive in einer anderen umfassenden Abhandlung, *Der Ursprung der Perspektive*. Hier untersucht er die Tafeln der Idealstädte, die sich mittlerweile in Baltimore, Urbino und Berlin befinden. Alle drei Tafeln eint, dass sie sehr groß und querformatig sind, jeweils einen symmetrischen, nach Regeln der Zentralperspektive aufgebauten Blick auf oder in eine Stadt zeigen und schließlich zur gleichen Zeit entstanden, aber kein Urheber für sie auszumachen ist (Abb. 54).

9 Ebd., S. 57.

10 Zur schwierigen Bestimmung von Spiegeln als bildgebenden Medien siehe Pichler/Ubl: Bildtheorie, S. 104–114.

11 Damisch verweist auf die aristotelische Tradition, in der Wolken und Spiegel gleichgesetzt werden, siehe Damisch: Theorie der Wolke, S. 170, FN 112.



Abb. 54

Einzig die Tafel in Baltimore zeigt menschliche Figuren, die allerdings im Verhältnis zu den großen, klaren Strukturen der Architektur wie Ameisen aussehen und keine Individuation erlauben. Sie unterscheiden sich kaum von den Statuen auf den Säulen, die den tiefergelegten Platz säumen. So macht der Kunsthistoriker Johannes Grave auf das Fehlen und Zurücktreten einer jeglichen *istoria* aufmerksam, die Architektur und mit ihr die Demonstration der zentralperspektivischen Methode treten hier in den Vordergrund. Grave zieht eine Verbindung zu Brunelleschis Experiment: »Wie Brunelleschis Tafeln zeigen auch die drei Idealstadt-Bilder nahezu ausschließlich unbewegte Motive«¹².

Wie wurde also in den Tafeln der Idealstädte die Darstellung der Wolken gelöst, die als einziges bewegtes Element dieses »verstörend menschenleeren«¹³ Aufbaus gelten können? Auch hier sind die Gemeinsamkeiten groß: Es sind wenige Wolken zu sehen, die vereinzelt und klein auf die Fläche des Himmels, der jeweils den Hintergrund der Architekturen bildet, gesetzt wurden. Sie sind eher länglich und flach statt aufgetürmt und bauschig, und ihre Definierung reicht von faserig und schleierhaft (Urbino) bis hin zu stark abgetrennt (Baltimore und Berlin). Nach heutiger meteorologischer Taxonomie

12 Johannes Grave: *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 170.

13 Ebd., S. 180.

könnte man sie als Cirrostratus bezeichnen. Allerdings stellt sich die Frage, ob diese Benennung sinnvoll ist oder ob die Wolken nicht eher ein piktorales Element sind statt eines der repräsentativen Natürlichkeit. In ihrer Form, die einen horizontalen anstelle eines vertikalen Aufbaus betont, können sie als Äquivalente zu den ebenfalls horizontal gezogenen Bodenlinien – den Transversallinien – gelesen werden. Diese Wolken widerstreben dem Gitternetz der Zentralperspektive nicht, sondern unterstützen es weiter, auch in denjenigen Bildräumen, die davon nicht erfasst sind oder die nicht erfassbar sind, wie dem Himmel.

Amorphe Medien

Der Status der Wolken ist seit jeher ein prekärer. Wolken sind flüchtig, vergänglich, ein Rauschen, sie kompromittieren Sichtbarkeit und lassen sich nicht festhalten. Als ontologisches »Halbding[]«¹⁴ bewegen sie sich zwischen Figur und Grund, Ding und Medium, Realem und Symbolischem:

Diese ontologische Seltsamkeit, in der sich Dinge und Formen mit Medien und Formlosigkeiten berühren, hat die Wolken wie ihre diversen Verwandten und Variationen – etwa das Trübe, das Rauschen oder Mannigfaltigkeiten überhaupt – nicht nur zu einer prominenten Sachlage für Medien- und Informationstheorie gemacht, sie mag auch der Grund dafür sein, warum die Wolken seit einigen Jahren Gegenstand von Geschichten geworden sind, in denen der Einsatz von Unterscheidungskünsten auf dem Spiel steht.¹⁵

Eben dieser Einsatz von Unterscheidungskünsten kann nicht überschätzt werden. Unterscheidungen, Distinktionen und Differenzierungen separieren nicht nur die diversen Disziplinen, die sich mit Wolken befassen, sondern sie sind gleichzeitig zunächst die Bedingung für die Sichtbarkeit und Berechenbarkeit der Wolke als Objekt als solches. Nicht zuletzt sind sie in der Kulturtechnikforschung die Grundbedingung von Kultur überhaupt: »Jede Kultur beginnt mit der Einführung von Unterscheidungen.«¹⁶ Diese Unterscheidungen, seien sie nun geografischer (Zäune, Grenzen, Mauern), anthropologisch-biologischer (Mensch, Tier, Pflanze) oder bildtheoretischer (Figur, Grund) Natur, sind nicht einfach so gegeben, sondern sie sind das Ergebnis von Techniken der Differenzierung, die vermittelt durch menschliche Akteur*in-

14 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5.

15 Ebd.

16 Siegert: Türen, S. 152.

nen und nichtmenschliche Aktanten sowohl auf symbolischer als auch auf realer Ebene wirksam werden. Kulturtechniken setzen an diesem Moment der Differenzierung ein und können insofern sowohl als synchrone als auch asynchrone Prozesse der Hervorbringung von Differenzen analysiert werden. Diese Differenzen, die prozessiert oder mediatisiert werden und somit nicht ontologisch stabil, sondern immer relational und prozessual sind, finden ihre ideale Entsprechung in der Wolke, dieser »Einheit der Differenz« und diesem »Medium zweiter Ordnung«¹⁷.

Wolken bilden den idealen Aushandlungsort von Techniken der Differenzierung, gerade weil sie diese permanent unterlaufen. Wolken besetzen den Ort, an dem Unterscheidungen verschwimmen, wo Distinktionen getrübt und Grenzen überschritten werden. Sie sind das Prozessuale schlechthin, sie bringen sich beständig neu hervor und werden hervorgebracht. Als beständig mediatisiertes Objekt erweisen sie sich als Lackmustest für Überlegungen zu Medien oder zur Medialität im Allgemeinen.

Wolke als Passage. Die Gewalt des Übertritts

In der christlich geprägten Kunst des europäischen Mittelalters tritt die Wolke vermehrt als Medium des Übergangs zwischen einer irdischen und einer göttlichen Sphäre auf. Diese Passage geschieht in zwei Richtungen, zum einen vom Irdischen hin zum Göttlichen als Aszensor für Heilige und Entrückte. Die Wolke erhebt sie und enthebt sie der irdischen Sphäre und ihren Gesetzen und tritt als Mittlerin zwischen realen und symbolischen Ebenen auf:

Nicht nur entzieht die *Wolke* die, die sie trägt, den Gesetzen der Schwere, sondern sie manifestiert auch die Öffnung des profanen Raums auf einen *anderen*, der ihm seine Wahrheit gibt: Geistige Flüge, Verzückungen, wunderbare Visionen sind [...] die obligate Begleitung – wenn nicht der Motor – der Ekstase und der diversen Formen von Aufstieg und Entrückung. Die Wolke wird, allgemeiner, regelmäßig mit dem Einbruch des *Anderen*, des *Heiligen* assoziiert.¹⁸

Der andere Vektor ist der von der göttlichen Sphäre hin zur Irdischen. Hier fungiert die Wolke als bildliche Statthalterin für das Göttliche und somit nicht Darstellbare. Vermittelt durch die Wolke als Sprachrohr macht sich der jüdisch-christliche Gott bemerkbar:

17 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5.

18 Damisch: Theorie der Wolke, S. 68–69.

Während die griechischen Götter den klaren und taghellen Himmel favorisierten, war es ein jüdisch-christlicher Gott, der immer wieder sein Volk und seine Anhängerschaft in Gestalt einer Wolke überschattete oder lenkte. Er ersetzte damit nicht nur sein fehlendes Bild durch den Klang seiner Stimme – »aus der Wolke« heraus (Lk 9,35) –, sondern gab insgesamt ein Programm vor, mit dem die Wolke zur Signatur eines unsichtbaren Erscheinens wurde.¹⁹

Der visuelle Entzug des Gottes wird zum einen durch die Stimme, also eine auditive Ausgabe supplementiert, zum anderen *zeigt* sich dieser Gott nur als Wolke und damit als nicht fassbar und gleichzeitig allgegenwärtig. Die Wolke leistet den Übertritt dieser vormals getrennten Sphären, ein Akt, der beim Trompe-l'Œil sichtbar wird und immer auch einen Moment der Gewalt, des Einbruchs beinhaltet. Damischs Feststellung, dass »die göttlichen Wirklichkeiten [...] sich nur durch Zerreißen des Schirms manifestieren [können], der sie dem gewöhnlichen Bewusstsein entzieht«²⁰, ließe sich medientheoretisch verstehen und ebenfalls auf das Aufreißen der bildlichen Grenzen im Trompe-l'Œil übertragen. Hier kommt eine Ebene hinzu, die in der Symbolik der Wolke benachteiligt behandelt wird, nämlich diejenige der Gewalt, der Gefahr und des Einbruchs. Dass Wolken auch Trägerinnen von potentiell gefährlichen Wassermassen und elektrischer Ladung sind, die sich zwangsläufig auch irgendwann entladen müssen, ist ein oft vergessener Aspekt, der sich nicht so recht in die romantisierende Symbolik der ephemeren Wolkenkörper fügen möchte.

Während Verbindungen, Übergänge, Schwellen und andere Nahtstellen zwischen distinkten Sphären als Grundlage einer jeden kulturtechnischen Auseinandersetzung gelten können, sind sie bei weitem nicht immer friedlich, sondern allzu oft auch Akte von symbolischer oder realer Gewalt, die auf mehreren Ebenen geschehen kann. Sichtbar wird diese Gewalt dann meist im Moment des Übertritts, der sich bildlich im Trompe-l'Œil, dem Motiv, dass das Übertreten selbst ausstellt, niederschlägt. Lanzen oder Nadeln, die durchbohren, aufgeschlitzte Seiten sowie aufgebrochene Bildfelder lassen die Vermutung zu, dass ein Moment des Übertritts nicht ohne die Zerstörung des verlassenen Parts möglich ist. Dass Wolken nicht nur als friedliche Symbole des Entzugs von (visuellen) Regimen, sondern ebenfalls als Verstärkerinnen der göttlichen Hegemonie gelesen werden können, zeigt eine weitere Ambivalenz dieser Phänomene auf.

19 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 6.

20 Damisch: Theorie der Wolke, S. 69.

Wolken und Architektur

Der luftigen Metapher der Wolken steht die Architektur gegenüber, da sie Ausdruck von Stabilität und einem schrittweisen Aufbau ist. Was in Brunelleschis Experimenten bereits als Gegenspielerinnen auftaucht, nämlich die unbewegliche Architektur, die sich so bereitwillig und nahtlos in das zentralperspektivische System einfügt, versus die störrische amorphe Wolke, fällt in einer Medienarchäologie des Digitalen in eins. Wolken als *Clouds* sind hier gleichzeitig Netzwerk *und* Architektur, amorph und dezentralisiert *und* rückführbar auf sehr stabile Bunkerarchitekturen.²¹

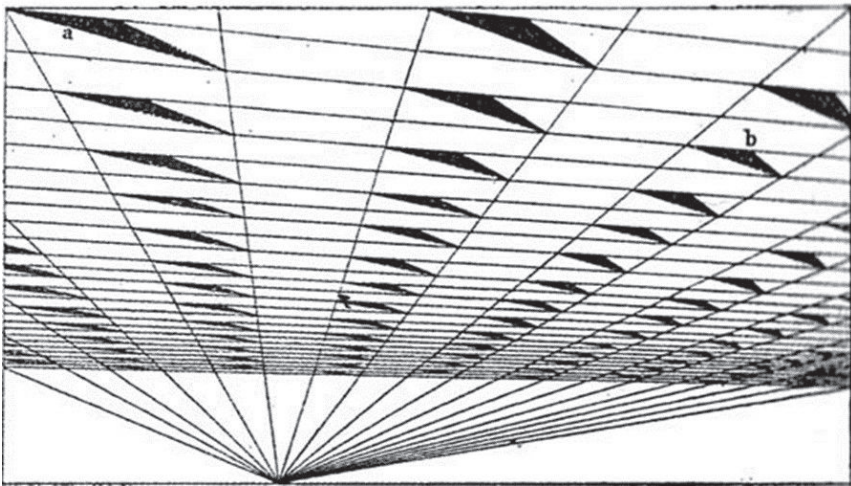


Abb. 55

Im Gegensatz von Wolken und Architekturen der Zentralperspektive prallen darüber hinaus zwei verschiedene mathematische Systeme aufeinander. Zentralperspektive bezeichnet zunächst einmal schlichtweg die Anwendung der euklidischen Geometrie auf den Bildraum. Wolken hingegen lassen sich mit dieser Art von Geometrie nicht fassen. Der britische Maler und Kunsttheoretiker John Ruskin versuchte dies im 19. Jahrhundert, indem er Möglichkeiten zu einer Modellierung der Position der Wolken am Himmel entwarf, die ihrerseits wiederum auf dem zentralperspektivischen Modell beruhten

21 Siehe hierzu Hu: *Prehistory of Cloud*, S. 79–110, und Monika Dommann/Hannes Rickli/Max Stadler (Hrsg.): *Data Centers. Edges of a Wired Nation*, Zürich 2020.

(Abb. 55). Ruskin übersetzte die schachbrettartige Rasterung des Bodens nun auch in den Himmel, also gerade den Bereich, der sich bei Brunelleschi dieser Vereinnahmung entzog. Was an dieser Darstellung allerdings erstaunt, ist die erneute Abwesenheit der Wolken. Ihnen wird ein Ort und eine Größe zugewiesen, sie sind schematisch als Dreiecke (in anderen Abbildungen als Ellipsen, Rechtecke, Ellipsen in Rechtecken) vorhanden und spannen sich in den Rauten des Gitternetzes auf. Als Wolkenform tauchen sie allerdings nicht auf. Um in einem geometrischen Gitternetz Platz zu finden, mussten die Wolken ihrer amorphen Form entledigt und schematisiert werden.

Nach Leonardos Definition sind Wolken Körper, sie nehmen also einen Raum ein, ohne dabei allerdings eine Oberfläche zu haben. Bei Ruskin hingegen scheinen sie nur Fläche – oder in anderen Beispielen: Linien – zu sein. Diese Eigenschaft, gerade nicht mit den gängigen Mitteln der Geometrie beschreib- und berechenbar zu sein, ließ sich erst mit Benoit Mandelbrots Fraktalgeometrie in den 1970er Jahren lösen.²² Wolken sind somit auch immer ein Aushandlungsort der jeweiligen Wissenschaftsformen und der Medien, die sie schreiben oder in erster Linie beschreibbar machen: »Vor allem aber hat sich die Wolke als Probe und Kriterium für die Materialität, für die technischen Bedingungen unterschiedlicher – analoger und digitaler – Medien erwiesen.«²³ Als solche Probe untersucht der amerikanische Kulturwissenschaftler und ehemalige Netzwerktechniker Tung-Hui Hu in seiner *Prehistory of the Cloud* die materiellen Grundstrukturen der digitalen Cloud-Speichersysteme.²⁴ Während der verklärende Begriff der Cloud ein ephemeres und amorphes Phänomen evoziert, das sich stetig im Werden und Vergehen befindet, sind die materiellen Grundlagen der Cloud erneut ein Netzwerk aus *Knotenpunkten* und *Verbindungslinien*.

Wolken in Intarsien

Intarsien sind ein Bildmedium, das stark auf Linien, Kanten und Konturen basiert, mit ihnen operiert und in diesem Sinne seine Verbindung zur zentralperspektivischen Methode offenbart. Die Schwierigkeit, die sich der Darstellung eines amorphen Objekts innerhalb dieses Darstellungssystems stellt, wurde anhand von Brunelleschis Experimenten sichtbar. In den Gemäl-

22 Kittler: Optische Medien, S. 40.

23 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 7.

24 Hu: *Prehistory of Cloud*, hier besonders S. 1–36 und 79–110.



Abb. 56

detafeln der Idealstädte treten die Wolken als Unterstützerinnen des Rastermusters des Bodens auf und stellen eine Projektion der Transversallinien in den unmarkierten Raum des Himmels dar. Wie verhält es sich also in den Intarsien? Welche Formen und Funktionen erfüllen die Wolken dort? In der Verkündigungsszene in Santa Maria del Fiore in Florenz, verfertigt von Giuliano da Maiano, sieht man den Innenhof eines Palastes der sich auf drei Bildfelder verteilt, die von dreidimensional ausgeformten Säulen getrennt werden (Abb. 56).²⁵ Während das linke Feld einzig die Architektur mit mehreren Rundbögen zeigt, ist der Engel der Verkündigung mittig und im Profil in der mittleren Tafel platziert, und Maria sitzt am rechten Rand des rechten Feldes auf einer Kastenbank. Maria und der Engel befinden sich in einer Unterführung, die von zwei Säulen getragen wird, die sich fast exakt auf derselben Höhe wie die dreidimensionalen Säulen der Bildunterteilung befinden. Zwischen Säulen und Wänden wird die Unterführung von Rundbögen getragen. An den oberen Rändern der Paneele ist eine kassettierte Decke des Säulengangs angedeutet. Hinter diesem Säulengang befindet sich ein großzügiger Innenhof mit

25 Grave verweist ebenfalls auf die strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Berliner Tafel und der Verkündigungs-Intarsie; siehe Grave: Architekturen des Sehens, S. 184–191.

Rundgang und Rundbögen an der linken und hinteren Seite. Der hintere Teil des Rundgangs schließt mit einer Balustrade ab, auf der sich offensichtlich – ein Stockwerk über Gabriel und Maria – eine Terrasse mit Zypressen befindet. Hier öffnet sich die verwinkelte Architektur hin zum Himmel und zum eigentlichen Fokus dieses Abschnitts. Der Himmel und die Wolken sind nur auf einem kleinen Teil des mittleren und rechten Panels zu sehen. Anstelle eines offenen und weiten Eindrucks wirkt dieser Teil der Wandtafel beschränkt und eingengt, da der Himmel hier jeweils von allen vier Seiten durch die Architektur begrenzt wird. Von unten ragen jeweils die Zypressen sowie Gabriels Lilie in den Himmel hinein, weiterhin wird die Himmelsfläche diagonal durch die Taube und den Strahl des Heiligen Geistes durchschnitten. Die Darstellung des Himmels macht sich die horizontale Maserung des Holzes zunutze. Hier wurde ein blaues Pigment in Abstufungen aufgetragen, sodass der Himmel nach oben hin dunkler und intensiver in der Farbgebung wird, bevor er dann an den Rundbogen derjenigen Unterführung stößt, in der Gabriel und Maria platziert sind. Die Wolken sitzen vereinzelt auf dem Himmel. An der Unterseite sind sie dunkler und flach, während sie nach oben hin heller werden und aufgebauscht sind. Ähnlich wie die Wolken der Idealstädte haben sie eine eher längliche als hohe Form, bilden allerdings keine erkennbaren horizontalen Linien oder Verbindungen. Diese Wolken können von daher nicht als Fortführung des Linienrasters des Bodens – das in der Aufsicht der Perspektive auch vollkommen verborgen bleibt – verstanden werden. Die Wolken verweigern sich auch den anderen Prinzipien der Perspektive, die besagen, dass Gegenstände, die weiter entfernt sind, kleiner und unschärfer werden. Unschärfe ist ein Darstellungsprinzip, das der Intarsie diametral entgegengesetzt und somit von ihr kaum realisierbar ist. Die Wolken, die sich näher am Horizont und damit weiter entfernt befinden sollten, sind immer noch genauso klar umrissen wie jene, die sich räumlich näher an der Szenerie verorten. Die Wolken variieren zwar leicht in ihrer Größe und werden tendenziell zum Horizont hin kleiner, lassen aber keine graduellen Abstufungen erkennen. Aus diesem Umstand rührt die Formulierung, dass die Wolken *auf* dem Himmel, also auf der Bildfläche sitzen anstatt *im* Raum des Himmels. Erneut zeigt sich hier, dass die Bildkomposition von Intarsien eher einer Betonung der Fläche als des Raumes folgt. Mit dieser Betonung geht eine Selbstreferenz des Bildes als Fläche und materielles Ding innerhalb eines speziellen Raumgefüges einher. Die Wolken fungieren hier als hybride Operatoren, die die Fläche des Bildträgers mit der Räumlichkeit der Bildillusion verschränken.

Was der Himmel, oder eher gesagt dasjenige Bildfeld, das der Himmel besetzt, hier zu leisten vermag, ist ein Moment der Dynamisierung und – in

den Worten dieser Arbeit – Belebung einer ansonsten starren und unbelebten Szenerie. Bis auf Gabriel und Maria befinden sich sämtliche belebten Bildobjekte, wie die Zypressen und die Taube, im Bereich des Himmels, der somit einen Gegenpol zu den starren Architekturen einnimmt, die den Großteil der Wandtafeln ausfüllen. Auch Gabriels Lilie ragt in dieses Feld hinein und wird gedoppelt als Bild im Bild, als Intarsie in der Intarsie, die sich als Ornament auf Marias Kastensitz befindet.

Die Architekturen, die Gabriel und Maria umgeben, sind sowohl farblich als auch in ihrer Textur eher homogen gestaltet. Die Wände erscheinen glatt und sind größtenteils in einem ähnlichen Hellbraun gehalten. Dazu stellen das Blau des Himmels und das Grün der texturierten Zypressen einen starken Gegensatz dar. Die größten Kontraste bilden hier vergitterte und offene Fenster, die ebenfalls Rundbögen aufweisen und wie dunkle Löcher in die Wandflächen eingesetzt sind. Allerdings scheinen sie nur angedeutet; sieht man sie frontal, werden sie von den bildtrennenden Säulen verdeckt, sieht man sie von der Seite, ist der Winkel so spitz, dass sie fast zu einem Schlitz verkommen. Sie scheinen zum einen als visuelle Auflockerung der Wände zu fungieren, zum anderen exemplifizieren sie auch das Prinzip des Durchbruchs und der Schwelle, das den Intarsien im Allgemeinen und dieser Darstellung im Speziellen inhärent ist. Jede Wand, so scheinen die Fenster anzudeuten, beinhaltet ebenfalls die Möglichkeit ihres eigenen Übertretens oder Durchbrechens. Das vielfältige Vorkommen dieser vertikalen Flächen stellt weitere Verdoppelungen der Bildfläche dar. Wenn nun diese Flächen durchbrochen werden, um wiederum dahinter eine Fläche mit Durchbruch usw. sichtbar werden zu lassen, befindet man sich zum einen in einer rekursiven Darstellung, zum anderen kommentieren diese Verschachtelungen die eigentliche Bildfläche und damit die Bedingungen von Darstellbarkeit an sich. Als gerahmter Durchbruch wird Darstellbarkeit hier als Verschränkung zwischen den materiellen Bedingungen und den symbolischen Operationen, zwischen Fläche und Raum sowie Ding und Zeichen inszeniert. Dass die Wandpaneel als Ganzes noch einmal von Säulen unterteilt und eingerahmt werden, die fast identisch sind mit den bildinternen Säulen, verlagert diese Operationen der Rahmung in den Realraum der Betrachter*innen und situert das Bild innerhalb eines Gefüges aus Raum, Architektur und Bild. Das Herausragen des Bildes in den Realraum hinein wurde von Baudrillard als eine grundlegende Eigenschaft des Trompe-l'Œil benannt.²⁶ Im Übertreten

26 Vgl. Baudrillard: *The Trompe-l'Œil*, S. 58.

und Vermischen der Bereiche wird diese Eigenschaft in Intarsien allerdings auf das gesamte Bild ausgeweitet, ob es nun klassische Trompe-l'Œils zeigt oder eben nicht.

Ein gänzlich anderes Beispiel, sowohl qualitativ als auch stilistisch, bietet die Giovanbattista del Cervelliera zugeschriebene Tafel (Abb. 17). Mittelpunkt ist hier ein Torbogen, der nach oben in einer Ruine endet. Links und rechts wird der Bogen von jeweils zwei Sockeln flankiert, auf denen sich allerdings nur auf der linken Seite Säulen befinden. Auf dem offenen Platz vor dem Bogen kämpfen zwei Löwen. Im Hintergrund sind zwei Türme rechts neben dem Bogen und ein Gebäude mit Kuppel links neben den Säulen angedeutet, allerdings fällt es schwer, eine genaue Situierung der Ebenen vorzunehmen. Im Gegensatz zu den Paneelen der da-Maiano-Brüder findet sich hier keine klare Einteilung in Vorder-, Mittel- oder Hintergrund (mehr) und sind auch keine genau nachvollziehbaren Perspektivlinien auszumachen. Das Gerüst der Zentralperspektive scheint hier nicht mehr befolgt zu werden und sich in Auflösung zu befinden. Besonders zeigt sich dieser Umstand an den Architekturresten links und rechts des Bogens, die zwar verschiedene Ebenen besetzen und miteinander verbinden, aber keinen kohärenten Raum bilden. Am ehesten erfüllt noch der Bogen das Prinzip eines gestaffelten Raumes, da sich hier im Durchblick noch zwei weitere identisch gestaltete Bögen zeigen, die letztendlich den Blick auf eine Miniatur-Küstenlandschaft freigeben. Dass eine Raumordnung im Sinne einer Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu bröckeln beginnt, zeigt der mittlere Torbogen, der analog zu den Steinen auf dem vorderen Bogen ein Loch aufweist. Architektur ist mit dieser Tafel kein Garant mehr für Geradlinigkeit und einen geordneten Raum, oder anders: Die Architektur untergräbt hier geradezu eine mimetische Raumerfassung und sorgt eher für eine Destabilisierung eines homogenen dreidimensionalen Raumes.

Wenn nun also die Architektur als Gegenspielerin zur Wolke instabil wird, wie wirkt sich das auf die Darstellung der Wolken aus? In den bisherigen Beispielen wurden Wolken als flüchtige, amorphe und dynamische Objekte beschrieben, die gerade deswegen keinen Ort in den Rastern der Zentralperspektive haben. Während die Architektur in der Tafel del Cervellieras sich nun mehr an der Fläche als am Raum als Darstellungsbereich orientiert, so werden die Wolken und mit ihnen die Sonne und zwei Vogelschwärme an den oberen Rand der Tafel verbannt. In fast kindlicher Manier sind hier diese Himmelskörper dargestellt: Die Sonne besteht aus einer Scheibe mit Strahlenkranz und die Vögel sehen aus wie kleine Kreuzchen. Die Wolken wurden unterschiedlich dargestellt, rechts von der Sonne ist eine runde, blau

eingefärbte Wolke platziert, rechts davon sowie links der Sonne befinden sich noch insgesamt drei Wolken in Wellenform, die unteren davon in einem relativ dunklen Farbton.

Die gesamte Komposition präsentiert sich hier als eine Abkehr von Symmetrie und einer klar hintereinander geschalteten Raumaufteilung. Damit einher geht eine Betonung der Bildtafel als Fläche mit unterschiedlichen Aushandlungen von Höhen und Tiefen anstelle einer Betonung des perspektivischen Raumes. Die vorher beschriebene Dichotomie zwischen statischer Architektur mit klaren, zumeist orthogonalen Linien und den flüchtigen Wolken als Antagonistinnen findet sich hier – wenn auch ins Gegenteil verkehrt – erneut bestätigt. Je poröser die Architektur, so könnte man sagen, desto dringender scheint die Notwendigkeit, Flüchtliges zu verfestigen und in simple geometrische Formen zu bringen. Sowohl die Wolken als auch der Strahlenkranz der Sonne wirken wie einem Baukasten für Kinder entnommen und zusammengesteckt. Die Reduktion der Wolken auf eine klare geometrische Form erfüllt ebenso wie die unverbundene Architektur eine Funktion des dezidiert A-Mimetischen. Es treten die Bedingungen des Entstehens der Intarsie, das Schneiden sowie die Materialität des Holzes hervor, was sich am gehäuferten Auftreten der Späneholzmaarmorierung zeigt, die an den Pilastern und Sockeln des Bogens sowie den Sockeln der Säulen im Vordergrund erkennbar sind. Mit der Betonung der Form eines ansonsten unförmigen Gegenstands im Medium der Intarsie zeigt sich ebenfalls der Umstand, dass jeder Linie, jeder Kontur ein Schnitt vorausgeht. Damisch formuliert diese Bedingung für die Malerei:

Geht die Darstellung des luftigen Elements, wie der Wolken, dieser ›Körper ohne Oberfläche‹, wie Leonardo sie nennen wird, nicht über die Mittel der Linearperspektive hinaus, die als konstitutive Regel nur funktionieren kann, wenn sie aus ihrem Feld alles ausschließt, was ihrer Jurisdiktion entgeht? Und wie auch, Zug für Zug, *trait pour trait*, einen Körper darstellen, der keine Konturen hat?²⁷

Der Zug in den Intarsien ist immer auch gleichzeitig ein Kraft- und Gewaltakt, ein Zerteilen und Einziehen von Differenzen, die sich, noch stärker als in der Malerei, in tatsächlich physischen Spaltungen äußert. In den Intarsien wird die Wolke notgedrungen zu einem Körper *mit (Ober-)Fläche*, wenn sie überhaupt sichtbar sein will, da jeder Körper eine Kontur haben muss, um darstellbar zu sein. Fast ausschließlich die einzige Darstellungsmöglichkeit findet hier über Konturen, Linien und Schnitte statt, mit Ausnahme der

27 Damisch: Ursprung der Perspektive, S. 111.

Nutzung der Eigenmaterialität des Holzes. Als Möglichkeit eines hybriden Objekts zeigen sich die Wolken, die sich auf der rechten Seite unter dem Vogelschwarm befinden. Als Einbettungen desselben Holzes ineinander, ohne farbliche Änderungen oder sonstige Bearbeitungen, sind sie nahezu unsichtbar und fügen sich fast nahtlos in den Himmel ein – fast, wenn nicht die Intarsien gerade die Medien der Naht und des Schnittes wären. Auch ihre Form ist eine völlig andere als diejenige der prominenten Wolken in der Mitte der Darstellung. Es wäre sogar nicht ganz auszuschließen, dass es sich hier um Unregelmäßigkeiten im Holz selbst handelt, die genutzt wurden.

Diese verschiedenartigen Möglichkeiten der Darstellung führen vielleicht zu unterschiedlichen Lesarten oder Bedeutungsangeboten der Bildobjekte. Einerseits werden uns aufgrund ihres Kontrastes und einer klar umrissenen Form gut sichtbare Objekte dargeboten, die allerdings als Wolken kaum zu identifizieren sind. Andererseits befinden sich auf derselben Bildfläche kaum erkennbare und dadurch umso näher an der Natur der Wolken befindliche Objekte, die für diese größere Nähe allerdings den Preis der Sichtbarkeit bezahlen.

Wolken, so scheint uns diese einfache Tafel mit Einlegungen zu zeigen, sind in Intarsien durchaus ambivalente Objekte, die zum einen Blaupausen für ihre eigene Darstellung sowie Möglichkeiten der Darstellung in den Intarsien überhaupt liefern. Sind die Wolken als Bildobjekte klar erkennbar, verlieren sie die Eigenschaften der amorphen Wolkigkeit; sind sie gerade so angedeutet, scheinen sie sich im Hintergrund aufzulösen und sind nur noch gerade so sichtbar. Wenn gilt, dass »Intarsienkunst und Perspektive [...] bisweilen geradezu zu Synonymen«²⁸ werden, wie Grave und Damisch vertreten, und die Zentralperspektive Wolken kategorisch ausschließt, so stellt dieses Kapitel den Versuch dar, dieser Unmöglichkeit der Darstellung zu folgen. Die Bemühungen der Intarsien, ein Bildobjekt aufzurufen, das sich den eigenen Möglichkeiten der Darstellung kategorisch verweigert, mündet in einem Changieren zwischen Sichtbarkeit und den an ihren Rändern ausfransenden Eigenschaften der Wolke. In diesem Sinne ließe sich vielleicht den Wolken gerade in ihrem Verschwinden und Auflösen im Hintergrund eine exzessive Mimesis unterstellen. Das Trompe-l'Œil der Wolke bestünde dann nicht in ihren Übertretungen und der Dissimulation von Bildfläche und Raum, sondern ganz in der Auflösung ihrer Form.²⁹

28 Grave: Architekturen des Sehens, S. 188.

29 Für diesen Hinweis danke ich Eva-Maria Gillich.

Im Folgenden wird diese Dissimulation der bildinternen Grenzen, die zuerst aufgerufen und dann untergraben werden müssen, auf einem höchst materiellen Level beschrieben. Mit den Rahmen der intarsierten Bildfelder wird ein Gegenstand untersucht, der zum einen die Bedingung für die Trompe-l'Œil und zum anderen selbst ein Trompe-l'Œil darstellt.