

Das Reinheitsdispositiv der Hieroglyphen und der Streit um die Lesbarkeit der Welt

Der Hinweis Ecos auf Plotins Diskurs über Hieroglyphen für die gesamte Renaissance ist nicht ganz zutreffend,¹ weil der auf Sprache fixierte Linguist den versteckten Dissens zu einem Konsens zwischen den ersten Humanisten und späteren Jesuiten genauso übergeht wie der den Phonozentrismus der Linguisten kritisierende Derrida. Kann sich Galileo auf die humanistische Überwindung einer geheimen Offenbarung antiker Priester der Bildthematik in der Renaissance berufen, so ebenso die Jesuiten und insbesondere Kircher auf das von Plotin schon erfasste Vorbild eines allein durch Priesterwissen zu offenbarenden Geheimnisses der sprachüberwindenden Hieroglyphen. Die jesuitische Lesart der Allegorie wertet die phonetisch-sprachlich zu erklärende Bilderverkettung gegen das Einzelbild als Abstraktion auf, um die phonetisch geschriebene Bibel als Ziel der dann bilderlosen Reinheit der Offenbarung zu rechtfertigen, wenn man den Schritt von Ägypten nach China als auf das Christentum hinweisenden Zwischenschritt der reinigenden Abstraktion von bloß repräsentierender zu figurativer Bildlichkeit mit dem Endziel der vollkommen vom Bild abstrahierten phonetischen Schrift durch die offenbarende Bibel ohne Bilder in Europa versteht.

Es ist hinlänglich bekannt, dass die aus dem 5. Jahrhundert stammende Handschrift eines Hieroglyphentraktats von Horapollon, die Alberti im *quattrocento* zitierte, zum wichtigsten Bezugspunkt der Hieroglyphenbegeisterung der Renaissance wurde. Da sie in Griechenland etwa um 1419 vom Florentiner Christoforo Buondelmonti gefunden wurde, der sie 1422 in seine Heimatstadt brachte, hatte sie dann Ficino in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts übersetzt. Die Auffindung dieser Schrift allein erklärt jedoch keineswegs die Karriere des europäischen Dispositivs (d. i. eines Konsenses zum Dissens zwischen Schriftbild und Bildschrift) zur Universalsprache der Hieroglyphen zwischen Jesuiten und philosophischer Aufklärung.

Da es Cosimo di Medici im *quattrocento* zur Aufwertung seiner Legitimation gelang, das Unionskonzil, für das ursprünglich Ferrara vorgesehen war, nach Florenz legen zu lassen, kursierten mit dem byzantinischen Klerus nicht nur Schriftarten in Griechisch

1 Umberto Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München³2002 (DTV), S. 153.

und Hebräisch.² Die Humanisten in Florenz des *quattrocento* kommen nun auch mit der schon in Byzanz seit längerem anhaltenden Verehrung von Hermes Trismegistos als Erfinder der Schrift in Berührung. Im Gegensatz zum antiken Plotin, der schon in Hochachtung von den Hieroglyphen als Repräsentation der Welt durch das Geheimwissen der Priester in der Antike geschrieben hatte, wurde das Interesse an Hermes Trismegistos und Schrift in Florenz durch die symbolische Revolution des Humanismus der reinen Schrift geweckt. Die von Handwerkskünstlern errechnete Zentralperspektive war eben in Florenz kein religiöses Arkanum des Lesens durch Priester wie noch bei Plotin. Vielmehr war es eine Offenbarung für jeden und jede Frau, so dass die Begeisterung für die bildlichen Hieroglyphen als wahre, aber einstige den Priestern geheime Repräsentation zugleich als Beweis für den Vorrang einer neuen Schrift des *disegno* in Florenz und seine Offenheit demonstriert werden sollte. Die ›heilige Schrift‹ der Hieroglyphen verweist von alters her zwar auf das bessere Regieren durch Bilder, wurde aber laut des spätantiken Plotin noch als Geheimwissen der Priester angesehen, während die Renaissance das Bild durch die Rechnung der Handwerker als für jeden verstehbare Schrift ansieht und damit sich als humanistische Revolution einer besseren christlichen Offenbarung repräsentiert. Eco erwähnt zwar Hermes Trismegistos und ein neues Interesse der Gelehrten an den Hieroglyphen, aber der Hinweis auf das Unionskonzil fehlt ebenso wie die Erfindung der *Impresen* und die Zentralperspektive, weil diese bildwissenschaftliche Fragen dem hermeneutischen Vorurteil eines Linguisten fremd sind, der mit seinem Vorbild der phonetischen Sprache für jedes Verstehen von Zeichen in der Semiotik wieder die Sprache als Grund zu jeder Kommunikation feiert.³ Nicht die Auffindung der Schrift von Horapollon ist also entscheidend, sondern ihre Auffindung in einem bestimmten praxeologischen Kontext der neuen Bildlichkeit als neue Repräsentation des Regierens, das die Medici inzwischen mit ihrer Förderung der Humanisten übernehmen.

In der Frührenaissance des *quattrocento* werden Hieroglyphen daher nicht nur allein als ikonische Repräsentation wie später bei Francis Bacon und den philosophischen Aufklärern wahrgenommen, deren Grammatik der Vernetzung durch Mathematik erst ermöglicht werden soll. Vielmehr soll die Wahl der Elemente in einer zusammenfassenden *ars combinatoria* des Bildes das Rechnen anführen, weil es der Logik eines unsichtbaren Gottes in der sehenden Natur entsprechen soll. Wenn denn irgendwo, dann wird zu diesem Zeitpunkt Sagbarkeit und Sichtbarkeit getrennt und nicht erst im 17. Jahrhundert, wie Foucault und Deleuze behaupten. Aber diese zu einer *ars combinatoria* zusammengefasste Relationalität ist für den Menschen nur im einzelnen Bild der Repräsentation möglich. Eben diese Ambivalenz von Offenbarung und Geheimnis ist der entscheidende Schritt der Humanisten im *quattrocento*, auf den die Allegorien der Jesuiten setzen.

2 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 21983, S. 61.

3 Umberto Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 32002 (DTV), S. 154ff. Dagegen bestätigt er zu Recht, dass die Assoziationen zu den Hieroglyphen eben nicht beliebig waren, sondern auf schon bekannte Quellen zurückgingen, so dass diese Quellen und Hieroglyphen sich gegenseitig als Reinheit legitimierten; stumme Bildschrift als ebenso aphone wie reine Sprache als Vorbild für alle verschiedenen und damit unreinen Sprachen.

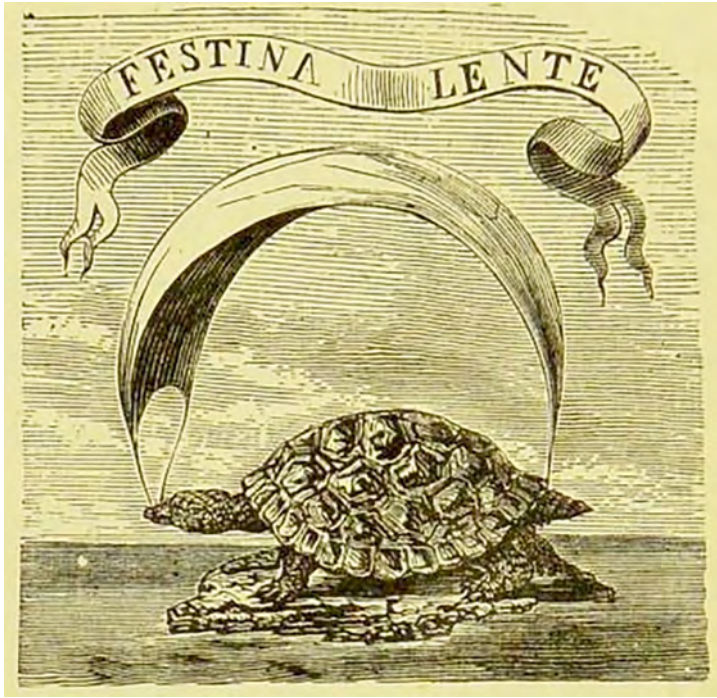
Eco verweist zu Recht darauf, dass das meiste an Erklärung der Hieroglyphen in der Frührenaissance durch andere Quellen längst belegt und bekannt war.⁴ Mit anderen Worten: Die Bildlichkeit der Hieroglyphen fungiert dann nur als Legitimation des Verstehens durch bereits bekannte Quellen für eine Art leitende ›Grammatik‹ der Bildassoziationen zu den hieroglyphischen Bildern, so dass es nicht verwundern musste, dass auf dem *Forum Romanum* lagernde, mit Hieroglyphen übersäte Säulen lange auch nach der Entdeckung von Horapollon keine Beachtung durch Gelehrten fanden und dass es daher auch nicht um ein bloß gelehrtes Interesse an Hieroglyphen gehen kann, das zum Interesse an Horapollons Schrift motivierte. Die Hieroglyphe wird im *quattrocento* in Analogie zum Bild als eine Art Ideogramm verstanden, das zwar auf das verweist, was es abbildet und daher seine Eindeutigkeit durch mathematische Konstruktion nachvollzogen werden kann, aber zugleich Assoziationen eröffnet, die eine mögliche Grammatik der Vernetzungen an Bildern beinhaltet, um die Unterschiede der Sprachen und des phonetischen Sprechens durch eine von Zeit gereinigte stumme Bildgrammatik zu ersetzen: Die Hieroglyphe ist dann zwar das Vorbild der eindeutigen Bedeutung wie das Bild, bleibt aber auch zugleich geheimnisvoll in ihrer ebenso stummen mentalen Verkettung. In diesem Sinne ist die errechnete Zentralperspektive eine höhere Offenbarung, deren Vernetzung keine sprachliche Repräsentation der Zeit ist. Die Mathematik ist der menschliche Ersatz für die innere stumme Assoziation an Bildvorstellung, so dass die Hieroglyphe im *quattrocento* als ein Mittelding zwischen ikonischer Repräsentation in einer einzelnen Repräsentation und zugleich Auslöser ideographischer stummer rein mentalen Assoziationen galt. Eben dieses Verständnis des einzelnen Bildes als offenbarenden Teils für eine dennoch nie wahrzunehmende geheimnisvolle Ganzheit der stummen Grammatik bringt die Erfindung der *Imprese* als Repräsentation einer individuellen Reinheit als humanistische Revolution für Repräsentation im Feld der Macht zum Ausdruck.

Italienische *Impresen* des *quattrocento* zeigen ein phonetisch geschriebenes Motto und sind ein stets gleiches Bild in einem wiederholbaren Holzdruck als Repräsentation einer Person, das jedoch nicht durch sein phonetisches Motto repräsentiert werden kann und daher vielmehr einen geheimnisvollen Rebus der stummen Assoziationen in seiner rein bildlichen *ars combinatoria* eröffnen soll. Wenn z. B. in der *Imprese* des *quattrocento* von Cosimo di Medici *Festina lenta* zu lesen war,⁵ also das Motto der römischen Kaiser, ›Eile mit Weile‹, dann soll dieser *phonetische* Spruch die Bedeutung des Bildes in der *Imprese* gerade nicht unmittelbar decodieren können, deren Grammatik nur in einem stumm vernetzten Bild liegen kann. Im Bild der *Imprese* für Cosimo ist eine Schildkröte zu sehen, die auf einer Scholle im Wasser treibt, während an den beiden gegenüberliegenden Enden ihres Panzers eine im Wind sich aufblähendes Segel befestigt ist.

4 Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, ebd., S. 158f.

5 Carsten Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 35.

Imprese von Cosimo Medici, aus einem späteren Jahrhundert



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Festina_Lente.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Der Sinn des Mottos ist mit der auf einer Scholle treibenden Schildkröte, deren Segel vom Wind angetrieben wird, nicht durch das geschriebene Motto unmittelbar zu decodieren und soll es auch nicht, damit es durch phonetisches Lesen für der Zeit unterworfenen menschlichen Leser zwar angedeutet, aber der Reinheit vor der Zeit wegen eben nicht sprachlich entschlüsselt werden soll. In einer Decodierung als rein bildliche Assoziation deutet es darauf, dass Regieren auf die allgemeine Legitimation zu achten hat, die ein elitäres Wissen überfordern kann und sodann für die Bewegung des ganzen Landes nutzlos bleibt. Die Schildkröte kann sich nur mit dem Land zusammenbewegen. Die Entschlüsselung dieses Bildes ist aber alles andere als beim Sehen oder Lesen des Mottos selbstverständlich und soll allenfalls zu rätselhaften Assoziationen des Bildes führen: Langsamkeit der Schildkröte, gemeinsame Bewegung von Land und Bewohnern, Unsicherheit der Wasser- und Luftströmung, Unsichtbarkeit eines Ziels etc. Das phonetisch eindeutige Motto erhält erst durch die wissende Assoziierung die eigentliche Repräsentation des Individuums. Das Bild soll damit Eindeutigkeit einer bildhaften Repräsentation und assoziativ geheimnisvolle Grammatik in einer Einheit des Bildes sein, die nur vom Bild ausgehen kann und nicht von einem phonetisch geschriebenen Motto, dessen Verständnis den Zusammenhang von rein bildlicher Eindeutigkeit mit assoziativer Weitläufigkeit einer ebenso stummen wie wahren Bildgrammatik einengen würde.

Vom *quattrocento* an bis weit in 18. Jahrhundert bleibt die aristotelische Ansicht im Humanismus gültig, dass der Mensch wahrgenommene Dinge als ein Bild im Geiste erinnert bzw. eben repräsentiert, wie wir schon bei Roger Bacon und Wilkins sehen konnten. Der Sinn der *Imprese* kann daher nicht durch eine phonetische Sprache repräsentiert werden. Einmal aufgrund des humanistischen Wissens aber im Bild decodiert, können die Bilder der *Imprese* im instantanen Augenblick des Sehens den leitenden Sinn des Bildes für Assoziationen augenblicklich für den Leser wiedererinnern, was dann auch später für die Emblembücher der Jesuiten gilt, die allerdings immer das Bild phonetisch decodieren. Einmal die phonetische Decodierung der Jesuiten nachgelesen, kann das einfache Anschauen der Embleme die zur bildlichen Allegorie decodierten Assoziationen im Augenblick des Sehens spontan ohne Zeitverzug des Lesens freisetzen. Nur die Kombination von Bildern in einer reinen unaussprechbaren inneren Bildschrift der mentalen und geheimen Erinnerung kann sich daher nach der aristotelischen Denkweise von einem an Zeit gebundenen verwirrenden Sprechen unterschiedlicher babylonischer Sprachen befreien. Das Begehren nach aphonier und damit reiner Schrift lässt die durch das Bild ausgelöste Assoziation an unterschiedlichen Begehren als ebenso reine wie einheitliche Wahrnehmung des von unterschiedlichen Sprachen und damit von babylonischer Verwirrung verschonten Subjekts verstehen.

Die *Impresen* sind daher keine schrulligen Erfindungen der italienischen Renaissance. Sie sollen vielmehr die moderne Revolution des Humanismus im Feld der Macht als praxeologische Doppelbewegung von Verbergen durch das Motto der Sprache mit einer direkteren bildlichen Repräsentation sich öffentlich ausstellen. Die in Italien gemachte Erfindung der *Imprese* bringt das von heute aus gesehen scheinbar logisch paradoxe und ambivalente Verständnis einer Dialektik von Verbergung und Zeigen im Schriftverständnis von Bildschrift und Schriftbild hervor, wonach im Verbergen durch öffentliche Sprache umso deutlicher die Öffentlichkeit einer legitimen Stellung des Individuums hervortritt, das sich in Frankreich *Devise* nennt. So wie die ägyptische noch bildlich repräsentierende Schrift durch die nur noch figurative chinesische Schrift ihren Fortschritt gegen Sprache und bildliche Repräsentation noch mit uneindeutiger Bildlichkeit der Figuration findet, kann das Ziel dieser Bildlichkeit für die Jesuiten dann nur ein rein phonetisch geschriebenes Buch der Bibel sein, dessen Vorstufe ein allein in einer phonetisch decodierbaren bildlichen Allegorie vorliegen muss. Vom Prager Jesuiten Bohuslaus Balbinus stammt schließlich die Aussage, dass es nichts gäbe, was sich nicht emblematisch ausdrücken lasse,⁶ weil das allegorische Bild der Emblembücher mit sprachlichen Deutungen im Gegensatz zur *Imprese* versehen wurde, um sich als Ratgeber für legitime Repräsentation für jeden und jede zu verstehen.

Während die so genannten kantonesischen Jesuiten in China mit dem römischen Jesuiten Kircher darin übereinstimmten, dass die chinesische Schrift eine Fortentwicklung der ägyptischen Hieroglyphen seien, lehnte jedoch der in Rom verbleibende und von Rom als Zentrum der Welt überzeugte Jesuit Kircher, die vollkommene Aufklärung der Hieroglyphen durch China als für profanen Handel sich öffnende Politik ab, weil das Arkanum der auratischen Heiligkeit in diesem Fortschritt des Rechnens verlorengehe.

6 Warncke, ebd.

Das führte dazu, dass Leibniz anfänglich an eine Annäherung Kirchers an sein ambivalentes Verhältnis zu China glauben ließ.⁷ Von hier aus wird aber ebenso deutlich, dass Kircher keineswegs das Dispositiv eines Hieroglyphendiskurses erfunden hat, sondern ein Nutznießer dieser praxeologischen Ambivalenz von Bild und Schreiben in der Erfindung der *Imprese* durch die im Feld der Macht agierenden Humanisten der florentiner Frührenaissance ist, indem er allerdings jede Mathematik für seine Allegorese als zu profane Aufklärung verwirft. Kircher reist nicht und sieht in der Mathematik anders als der höchst mathematisch versierte Jesuit Bouvet am chinesischen Kaiserhof nur einen profanen Fortschritt, so dass ein daraus folgender Vorrang der Mathematik für ihn nur dem ziemlich alltäglichen und unheiligen internationalen Handel angehört, der nicht der göttlich interessefreien Reinheit als Vorbild ebenso heiliger wie universaler Kommunikation unter Menschen gegen die babylonische Verwirrung seiner zerrissenen Zeit in Europa dienen kann.⁸

Aber für einen »kantonesischen« Jesuiten wie Ricci oder gar der Mathematik äußerst versierte Bouvet, der gar ein Wörterbuch für Hieroglyphen aus dem Chinesischen entwickeln wollte, war die chinesische Schrift nicht nur ein profaner Zwischenschritt zum Ziel der christlichen Offenbarung, sondern musste als noch bildliche Zwischenschrift für das Ziel der christlichen Offenbarung gewertet werden: Chinoiserien und Embleme stellen ein gemeinsamer Ausdruck eines kolonialen Sinns der europäischen Aufklärung dar. Derart findet man an dem von internationaler Politik bestimmten fortschrittlicheren Hof auch Chinoiserien als Ausdruck der fortgeschrittenen Aufklärung gegenüber dem noch aufzuklärenden *vulgus* oder wie es Fritz der Große auch im protestantischen Bereich zum Ausdruck bringt: Alles für das Volk, nichts durch es. Das Geheimnis des (nicht mathematischen) Bildes der Allegorie ergänzt lediglich den schon reineren Geschmack des aufgeklärteren Hofes, der seine *Devisen*, wie nun die *Impresen* im Frankreich des 17. Jahrhunderts genannt werden, als »sciences des gentilhommes«⁹ rechtfertigt – vergleichbar zum chinesischen Hof mit seinen durch Bildschrift vom illiteraten Volk unterschiedenen Gelehrten der Schrift, welche mit ihren überbordenden Höflichkeitsriten am Kaiserhof genauso ein Beweis des höfischen Wissens wie die vielen zu erlernenden tausenden vom rein repräsentierenden Bild gelösten Bildzeichen für gehobene Kommunikation darstellen, die dem unaufgeklärten *vulgus* in Europa genauso fremd wie die noch zu lernende Höflichkeitsformen im Feld der Macht sind.

7 Zit. n.: Rita Widmaier, *Die Rolle der chinesischen Schrift in Leibniz' Zeichentheorie*, Wiesbaden 1983, S. 85.

8 Umberto Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München 32002 (DTV), S. 167ff.

9 So Dominique Bouhours, zit. n. Madeleine David, *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphes aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris 1965, S. 25.

Figuren aus dem Chinesischen Pavillion Potsdam

Abb. aus: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Figures_Chinese_Pavillion_2.jpg, Autor: Christian Vollmer, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Es kann also dann nicht verwundern, dass vor allem die Fortsetzung der *Impresen* des *quattrocento* in Frankreich mit der Praxis der *Devisen* von katholischen Priestern am königlichen Hof Frankreichs betrieben wird, die auf diese Art und Weise Legitimität des Hofes vorgeben, welche das Volk weder mit abstrakt pedantischer Mathematik der philosophischen Aufklärer noch mit profanen Romanen des weiblich geführten literarischen Salons in Paris zu traktieren gedenkt. So sehr die Akzentsetzung ein Sieg der Modernen und des Salons im *âge classique* Frankreichs ist, so sehr sind Chinoiserien und die Ästhetik bildlicher Allegorien der *Devisen* ein Sieg der katholisch humanistischen Gegenpartei am Hof gegen die Stadt. In diesem Sinne hat Foucault durchaus Recht, dass der symbolische Raum die ewige Schlacht ist, die keine endgültige Sieger:in kennt. Aber es gibt auch kein Ende der Kulturgeschichte im Tod des Autors oder Autorin.

Der Bildautor wird in der jesuitischen Fassung der allegorischen Emblemata zum Vorbild für die Masse erklärt, um die von Jesuiten mitgelieferte phonetische Erklärung zu legitimieren, so dass gerade die auratische Hochschätzung des Bildes als Offenbarung der Reinheit in den Emblembüchern zur Abwertung des schmutzigen Bildautors führt: eine verkennende Anerkennung des Bildes als produktives Verständnis im Zusammenhang von phonetischer Schrift und Bild. Der Schriftautor des ersten Emblemabuches Alciato von 1531 ist weitläufig bekannt, weniger die bildenden Künstler, zumal nicht einmal alle von Alciato im Text angeführten Embleme auch bildlich umgesetzt werden.¹⁰ Es

10 Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 52ff.

geht um die reinigende Abstraktion von der Sinnlichkeit für den Massenmarkt noch gegenüber dem Hof notwendigeren Sinnlichkeit des Bildes. An den Humanisten Konrad Peutinger schreibt Alciato die Widmung:

»Diese Emblemata hab ich geprägt an festlichen Tage
Zeichen, welche geformt Künstler mit trefflicher Hand.
Daß man als Schleifen an Kleider sie hefte, an Hüte als Schilder.
Und daß ein jeglicher kann schreiben mit schweigender Schrift.«¹¹

Gerade die Hochschätzung des Bildes als schweigsame Schrift in der Schrift, die überall für jeden Leser distribuiert werden kann, erfordert paradoxerweise desto mehr ihre diskursive phonetische Erklärung, je beliebter die Verbreitung der geheimen stummen Bildzeichen sind. Bezeichnender Weise waren die Emblembücher der Jesuiten die wichtigsten massenhaften Ratgeber für eine Reinheit des/der Leser:in.¹² Je massenhafter die in Buchform gedruckten Embleme mit ihren Erklärungen im Laufe des 16. und dann 17. Jahrhunderts wurden, desto mehr entsprechen sie der Tendenz, dass die im Diskurs einer Alphabetschrift vorgenommene Erklärung den assoziativen Sinn der Allegorien bestimmte, so dass sogar ein und dasselbe Bild verschiedene textlich ausgeführte Entschlüsselungen für denselben Druck haben konnte,¹³ weil das Bild zwar visuell direkt, aber in seiner ideographisch motivierenden Assoziation zu den bildlichen Analogien erst durch phonetische Erklärungen entschlüsselt wurden.¹⁴

Das von Derrida so bezeichnete Vorurteil eines Vorbildes der chinesischen Schrift existiert also in der Tat, aber weder bei Bacon noch bei Leibniz wie er behauptet, wohl aber in Opposition der Jesuiten zu den philosophischen Aufklärern. War die phonetische Schrift laut Alberti nur wenigen zugänglich wie einst die Schrift der Mönche im Kloster gegenüber den in aller Öffentlichkeit malenden Handwerkern, so hatte selbst Descartes von seiner *langue philosophique* im 17. Jahrhundert behauptet, dass sie nur von den vom Volk unabhängigen Wissenschaftlern und nicht mehr vom einfachen Handwerker verstanden würden. Der Geschmacksdiskurs beginnt mit dem Jesuiten Balatasar Gracián sich als Gegenbewegung gegen die zu differenzierte Wissenschaft der philosophischen Aufklärer zu bilden, so dass die funktionale Lesart der Mathematik als akademische Schrift durch Jesuiten als volksferner Wille zum Wissen diskriminiert werden konnte. Galt die Rechnung der Handwerker in der durch Alberti folgenden Beschreibung der Zentralperspektive einer revolutionären Implosion des Klosters, so benutzte die Distribution der allegorischen Bildbücher mit ihren Emblemen durch klosterlose Jesuiten nun die massenhafte Verbreitung von phonetisch decodierten Allegorien als Distinktion gegen die Kunstautoren.

Wie schon Blumenberg verdrängt auch Foucault die soziale Praxeologie einer Reinheit selbst in einer ästhetischen Haltung, weil er Intermedialität allein als eine Praxis des intellektuellen Buchlesers sieht, die er nicht positioniert. Ein Punkt ist aber, anders

11 Zit. n. Carsten Peter Warncke, ebd. S. 45.

12 Warncke, ebd. S. 66.

13 Warncke, S. 43 – 79.

14 Warncke, S. 66ff.

als Foucault am Ende von *Archäologie des Wissens* behauptet, sehr wohl das sichtbare Ende des auf dem Markt vertriebenen Buches, nicht aber als Signifikant auf dem Markt der Karten, weil es auf einem Markt der Distribution von Karten keinen Endpunkt geben kann und somit jedenfalls Karten mehr als das Buch dem ständig sich erweiternden Markt folgen können und in neuen Rahmungen und Maßstäben gedruckt werden können. Vergisst man aber diesen Unterschied der sozialen Positionierung des Produzenten von Karten und des Buches, dann vergisst man, dass die Intertextualität auf dem Buchmarkt sehr wohl den Punkt nach wie vor als Endpunkt einer Ware kennt, während die Intertextualität der Autorschaft von Karten diesen Punkt nicht kennt, da der Markt der Karten vielmehr dem unendlichen Schreiben eines Massemarktes an rasch verbreitbaren Flugblättern in der Gutenberggalaxis näherkommt. Daher konnte Mercator, der nicht nur äußerst selten Vermessungen vornahm,¹⁵ sondern stets neue Karten nach neuen Vermessungen und Erzählungen anderer in seinem Studio mathematisch im 16. Jahrhundert nachkonstruierte, auf eine zunehmende Abnehmerschaft auf dem neu entstehenden Markt der Karten setzen, der nicht dem Markt des Buchdrucks, sondern eher dem der massenhaft verbreiteten Flyer entspricht, was die theologischen Verteidiger des noblen Buches gegen die ›Hure der Druckerkunst‹¹⁶ umso mehr aufbrachte. Es handelt sich dann beim Punkt der Karte gar nicht um den Punkt eines Buches, sondern um die Praxeologie des Autors für einen nie fertigen Atlanten.¹⁷ Der Tod des persönlichen Gottes, zunächst in Hegels spekulativem Karfreitag der protestantischen Aufklärung formuliert, den Nietzsche sodann ohne christlich-österliche Auflösung als bloß apersonale Bewegung der ewigen Wiederkehr als endgültigen Tod Gottes feiert, ist die Fortsetzung im Willen zur Reinheit, welche die Reinheit Gottes noch gegen diesen im reinen Strömen der Diskurse ohne Punkt wendet, dessen Intertextualität eigentlich nicht vom Lesen eines Buches stammt.

-
- 15 Ute Schneider u. Niels Benneman, Das Innen und Außen des Weltwissens – Gerhard Mercators Globen im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in: Dies. u. Stefan Brakensiek (Hg.). *Gerhard Mercator. Wissenschaft und Wissenstransfer*, Darmstadt 2015, S. 58ff.
- 16 So der Dominikanermönch Filipo di Strata Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Druckerkunst eine Hure und die Feder als Ausdruck der jungfräulichen Reinheit erklärt wird: »Est virgo heac penna, mercetrix est stampificata«, zit.n. Roger Chartier, Die Praktiken des Schreibens, in: Phillipe Ariès u. ders. (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens III, Von der Renaissance zur Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1991, S. 127.
- 17 Zur Frage der heute wieder veränderten Relation von Kopie und Autorschaft in der angeblich laut Eco durch Zitat geprägten Postmoderne, siehe das Nachwort.

