

Die zwei Welten der Zweiweltenlehre: Die neue Lesbarkeit der Welt

Angeblich konnte Gauß nicht gut rechnen. Rechnen hat in der Tat nichts mit höherer Mathematik zu tun, die rein logisches Denken in funktionaler Relationalität ist. Und tatsächlich taucht die Mathematik bei Galileo weder als Ereignis auf, noch geht sie aus dem Rechnen in der Zentralperspektive hervor, sondern vielmehr vom repräsentativen Zeichnen als stumme *ars combinatoria*. Im Vorurteil des linguistischen Strukturalismus erscheint dies unsinnig, weil Repräsentation der zentralperspektivischen Abbildung ihre Bedeutung durch Repräsentation statt durch Differenz erhält. Eine bildliche Repräsentation ist eben nicht durch Differenz geprägt, welche doch eindeutig für die Bedeutung in der Sprache laut Linguistik und Strukturalismus konstitutiv für jedes Verstehen ist. Dass Differenz für Verstehen entscheidend ist, muss kaum kritisiert werden, wohl aber das moderne Vorurteil, dass allein Sprachwissenschaft die Grundlage für alle Differenzformen sein soll. Auch wenn Galileos Theorie sicherlich in seiner humanistischen Bildung von Demokrits Atomistik oder arabischer und jüdischer Einflüsse Kenntnis hatte, wonach die Welt aus einzelnen Atomen bzw. Signifikanten besteht, die es zu buchstabieren gilt, so gehen doch weder Demokrit noch die arabischen Quellen so weit, atomare Diskreta im Bild als Möglichkeit des Verstehens von Welt zu sehen. Das ist der Moment, wo das Werk zum Modell des Verstehens von Welt wird, womit sich die Entwicklung der stummen Differenz in der indexalischen Kartographie andeutet.

Es gibt zwei Stellen, an denen Alberti das Malen nicht als *rinascimento*, sondern als grundlegende Überwindung der Antike durch das Bild sieht. Zum einen an der schon erwähnten Eröffnung seines Traktates, wo er den *punto naturale* mit der Konstruktion der Isokephalie der Sehstrahlen als neue humanistische Offenbarung begründet. Zum anderen aber taucht es an einer Stelle auf, an der er im Gegensatz zum Beginn seines Traktates und zur Stelle mit der Isokephalie gerade nicht die subjektive Lesbarkeit als grundlegendes Element der Malerei, sondern die freie, rein geometrische Einteilbarkeit der Fläche als Vorbild ansieht.

»Komposition ist jenes Verfahren beim Malen, womit die Teile der gesehenen Gegenstände im Gemälde zusammengefügt werden. [...] Teile des Vorgangs [Parte della istoria, also des Prozesses eines Verfahrens, Th.B.] sind die Körper, Teile der Körper sind

die Glieder, Teile der Glieder sind die Flächen. Also sind die Flächen die ersten Teile des Malens.«¹

Damit ist immer noch die mathematische Praxeologie einer Geometrie zum Vorbild von *electio* und einer die Wahl zusammenführende Struktur angesprochen, indem die unendliche Teilbarkeit der Fläche zugleich das Mittel zu ihrer Kombination ist. Aber es ist dann nicht allein der Punkt, der als humanistische Begründung den Anfang der Malerei als Einheit von Autor- und Leserschaft ausmacht, weil der Doppelsinn von Schrift und Zeichnung einen anderen Sinn erhält: Zum einen wurde dann die Kombination von einzelnen Elementen wie beim phonetischen Schreiben zwar das Ziel im Verstehen durch Kombination der Buchstabenelemente zu einem Sinn eines Satzes oder Text nach wie vor verstanden: »Darum werden wir immer alles,« so Alberti, »was wir malen wollen, der Natur entnehmen, und stets werden wir die schönsten Dinge auswählen.«² Das entspricht dem Ideal der von Panofsky erwähnten krotonischen Jungfrauen, nach dem das Erlernen des Zeichnens mit Schreibenlernen analogisiert wird, so dass das Zusammensetzen der einzelnen gewählten Elemente zur idealen Bildnorm der krotonischen Jungfrauen zum Sinn wie ein lesbarer Satz wird. Zum anderen steht dem die Praxis des kartographischen *disegno* als Teilen und Schneidens der Bildflächen gegenüber, nach der Punkt und Fläche relational austauschbar werden. In dieser Rechtfertigung als teilbare Fläche können Teile einer *electio* und zusammenfassende *ars combinatoria* die Rollen in der aktiven Praxeologie des Schreibens von Karten wechseln, so dass der festgelegte *punto naturale* auf Isokcephalie im Blick durch das Fenster entwertet werden kann. Durch das Verständnis der funktionalen Flächen erhält der *disegno* anders als beim Bild der krotonischen Jungfrauen eine ambivalente Wechselbedeutung: einmal als bildliches und ganzheitliches flächiges Bildideal, das unmittelbar jenseits der unterschiedlichen Sprachen verstanden werden muss wie ein repräsentierendes Bild, ein andermal hingegen nur *electio* bzw. Element einer Fläche innerhalb der ganzheitlichen Fläche als Grammatik der gesamten einheitlichen Natur, die nur als Relation aller Bilder zu einer Schrift der Differenz werden kann.

Von hier aus ist auch deutlich, warum der Neukantianer Panofsky davon redet, dass angeblich Idee und Ideal in der Renaissance noch durcheinander gehen, weil er ebenso in der Perspektive des modernen Humanismus die Methode des *disegno* von Kants Unterscheidung zwischen mentaler Vorstellung des Lesers und realer empirischer Darstellung her fasst, weil Panofsky die Idea nach den krotonischen Jungfrauen als noch unvollkommene Reform ansieht, die Kant dann gelöst habe. Nach dem Transzentalismus Kants kann ja nur das mentale Subjekt die Bedingung der Möglichkeit von Verstehen, aber ganzheitliches Verstehen niemals von der erscheinenden Empirie selbst ausgehen – außer eben in einem daher nur als Propädeutik für Aufklärung zu verstehenden Geschmacksurteils, das lediglich als Rezeption rein sein kann, weil es nicht von einem künstlerisch produzierten Werk ausgeht. Daher ist die paradoxe Doppeldeutigkeit von Ganzheit und *electio* in der Ambivalenz bzw. von Schriftbild und Bildschrift im Werk von einem Neukantianismus Panofskys aus gesehen jedenfalls die unlogischere Form, so dass ihn allein der Mythos der krotonischen Jungfrauen zur Moderne führen kann.

1 Alberti, *Della Pittura/Über die Malkunst*, ebd., S. 121, (Abschnitt 35).

2 Alberti, *Della Pittura/Über die Malkunst*, S. 159 (Abschnitt 56).

Aber auf die briefliche Anfrage des mit Galileo befreundeten Malers Cigoli nach dem Paragone,³ den Panofsky selbst zitiert, ob die Skulptur oder die Malerei höher stünde, entwickelte Galileo dieselbe Rangfolge wie Leonardo in seinen Malertraktaten, wonach die taktile Skulptur der flächigen Malerei nachzuordnen sei, allerdings mit einem noch zusätzlichen Unterschied: Für Galileo stand die Wissenschaft aufgrund der geometrischen Konstruktion auf dem Papier (*disegno*) nicht nur höher als jede Skulptur, sondern auch höher noch als jede farbenreiche Malerei, von der sich der *disegno* zu reinigen hatte. Er nimmt das von den Humanisten neu interpretierte *ut pictura poesis* ernster als diese selbst: Der aus der Kunstproduktion hervorgegangene *disegno* dominiert für Galileo über die farbenreiche Kunst, weil eine schwarz auf weiß gezeichnete Karte sowohl das Ganze von Teilen der Karte wie auch jedes Teil selbst ein Ganzes einer neuen Karte nach ein und derselben geometrischen Mathematik sein kann, so dass er die unendliche Austauschbarkeit von Element und Bild gegenseitig funktionaler Seiten als eigentlich differente Schrift der Offenbarung versteht, was ihm der Klerus vorhält, der allein die phonetische Schrift als Differenz akzeptieren will. Phonetische Magie der Sprache gegen retinale Magie der Schrift.

Ist für Leonardo noch das zentralperspektivische Bild ein Blick durch den Rahmen des Fensters an einen konkreten naheliegenden Ort der Sichtbarkeit durch Isokephalie gebunden, so ist die Karte jetzt bei Galileo durch den Blick auf eine gezeichnete Rahmung des *disegno* auf Papier geprägt, der sich nicht nur vom geographisch festgelegten Standpunkt des Fensterblicks reinigt, so dass dies erst durch freie Wahl des Schreibens unendlicher Verkettung an Karten definiert ist, um den künstlerischen Blick aus dem Fenster als Teil eines viel weiteren und vom konkreten Ort gereinigten Blicks in den Raum zu verstehen. Noch heute werden die Krater auf einer Mondkarte zu Ehren Galileos als *mare* bezeichnet, was sie wissenschaftlich nie waren, wohl aber Galileos Synchronie zwischen eines zentrierend aktiven Sehstrahls mit seiner relationalen sich differenzierenden Kartographie demonstrieren: Denn er ging davon aus, dass die reflektierenden hellen Flächen des Mondes wie auf der Erde denselben visuellen Strahlen entsprechen, die beim Sehen von Meeren entstehen.

Die unendlich relationale Verkettung an Karten ist also bei Galileo nicht einfach eine Relationalisierung des Bildes durch Mathematik. Vielmehr wird diese Denkweise erst durch ein Schriftverständnis motiviert, das von einer funktionalen Relationalität des Bildes zwischen *electio* und *ars combinatoria* beim Schreiben auf dem Papier bestimmt ist, um die Mathematik selbst von der Bestimmung einer Wahrnehmung durch geographisch festgelegte Isokephalie und damit von aktiven Sehstrahlen des Auges zu einem neuen Verständnis der Konstruktion beim Schreiben zu befreien. Nicht die Mathematik bringt eine Praxeologie des Sehens, sondern dieses erst eine andere Form im Verstehen durch relationales Zeichnen für Berechnung hervor.

Der Vorrang einer relational konstruktivistischen Denkweise vor einem Denken der Substanzbestimmung durch Repräsentation, d.i. die Ersetzung der Frage nach dem Was durch das Wie bestimmt laut Cassirer die Entwicklung moderner Wissenschaft.⁴ Es entsteht dann aber in der Tat nicht mit dem Rechnen der Zentralperspektive bei Galileo.

3 Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague 1954. S. 6f. und Annex I (Galileos Brief).

4 Ernst Cassirer, *Zur Logik des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1969, S. 209 u. 213.

Vielmehr ist die mathematisch relationale Denkweise eine Folge des ambivalenten Verständnisses des *disegno* als Schrift der Schrift, welche die ontologische Frage des Seins durch Relationalität einer stummen Differenz verabschiedet. Das Veralten der Seinsfrage der Philosophie beginnt mit der Frührenaissance und erhält bei Galileo den Sargnagel der höheren Mathematik, weil sie nicht jenem Verständnis der Reinheit entspricht, was noch Heidegger in seiner Kritik an Physikern des Atomzeitalters nicht wahrhaben wollte, für die eine Einheit des Seins keine Rolle mehr spielte. Der Hieroglyphendiskurs und die Erfindung der Impresen für das Feld der Macht folgt dagegen dem Mythos der krontischen Jungfrauen auf dem Grund desselben Dispositivs einer Reinheit.