

Der Fall Dürer: Lust an der Leere

Die Formationsregel eines Dispositivs ambivalenter Praxeologie zwischen Lesen und Schreiben zeigt sich einerseits an dem Pol der in Italien erfundenen *Imprese*, die dann später im Frankreich des 17. Jahrhunderts seines *âge classique* als *devise* des Lesens gilt, andererseits zum Pol der Bildautorschaft in Galileos Verständnis einer zeichnenden Produktion des *disegno*. Dürer ist hingegen ein Fall, der deswegen genau dazwischen liegt, weil er die in Italien erlernte Produktion des zentralperspektivischen Bildes nicht mehr vom *punto naturale* her versteht, sondern in sein ornamentales Verständnis des flächigen Bildes so neu einordnet, dass der mittelalterliche *horror vacui* seiner ornamentalen Bilder deswegen verschwindet, weil er nun die leere Fläche wichtiger als den *punto naturale* der Italiener für eine Bildproduktion versteht: Übergang vom Werk der Kunst zum Modell der Karte. Jan van Eycks Bilder im ›Herbst des Mittelalters‹ zu Beginn des 15. Jahrhunderts kennen vor Dürer nur die von Panofsky so benannte Flugachsenperspektive,¹ wo der Raum nicht einem Punkt, sondern auf verschiedene Punkte auf einer gemeinsamen Achse zuläuft, was dazu führt, dass die Personen bei Eyck oft etwas eingeeengt im Raum zusammenrücken.

Die stumme Malerei wird im Norden des frühen 15. Jahrhunderts zwar vor Dürer schon gerechtfertigt, kennt aber noch nicht wie dieser die Zentralperspektive. Und gleichwohl wird die Kenntnis des *punto naturale* der ornamentalen Konstruktion untergeordnet, weil Dürer damit nicht einfach die Zentralperspektive im Norden einführt. »Dürer [...] worked out a system of perspective that resulted in a systematic denial of the homogeneity of space. [...]. His various figures and architectural settings frequently have nothing to do with one another and exist in different spaces.«² Dürers Bilder zentralperspektivischer Bildkonstruktionen sind der Übergang von Schrift in mathematische Schrift verschiedener Raumaufteilungen, die wie Ornamente unter rechnerischen Beachtung der Zentralperspektive zusammengefügt werden und damit die isokephale Orientierung der Zentralperspektive nicht etwa einfach gegen eine alte ornamenta-

1 Erwin Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–25*, 4 (1927), S. 281.

2 William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communications*, New York 1969, S. 64.

le Sicht einlöst, sondern die Zentralperspektive dazu nutzt, seine ornamentale *ars combinatoria* für den *alter deus* des Zeichnens neu zu begründen.

Jan van Eyck, Ausschnitt aus Ölgemälde *Madonna mit dem Kanonikus van der Paele*, Greoningemuseum



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Jan_van_Eyck_-_The_Madonna_with_Canon_van_der_Paele_%28detail%29_-_WGA7706.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Der Vorrang eines *punto naturale*, der die vom Menschen her zu denkenden Sehstrahlen als Ausgangspunkt der rechnenden Zentralperspektive ergibt, wird durch Leonardos Unterscheidung zweier Formen der Perspektive in zwei deutliche Formen der Wahrnehmung unterschieden. Leonardo trennt die *prospettiva naturale* der Isokephalie von der *prospettiva accidentale* der bloß mathematischen Fläche, die er als unnatürliche Verzerrung ablehnte.³ Die *prospettiva accidentale* entstehe nach Leonardo dort, wo der zentralperspektivische Punkt des Sehenden zu nah an die Bildfläche gerückt wird, so dass eine unnatürliche Winkelverzerrung mit extremen Unter- und Oberaufsichten in der Fläche

3 Samuel Y. Edgerton, (Jr.), *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975, S. 147.

des Bildes trotz mathematisch genauer Berechnung entsteht und nicht mehr der natürlichen Raumwahrnehmung eines Blicks durch das Fenster entsprechen kann. Eine solche die Gleichheit der Isokephalie von Leser und Autor verneinende Winkelverzerrung durch rein funktionale Mathematik kann wohl damit nicht mehr die Offenbarung des Menschen als erste Substanz in der Welt offenbaren. Leonardo hält strikt am Vorrang der Isokephalie noch fest, bzw. ordnet in Malerei die Mathematik dem räumlichen Standpunkt einer Gleichheit von lesendem und produzierendem Körper unter, so dass in seiner Karte von Imola der Blick zwar der Mathematik des rein mathematischen *disegno* verpflichtet ist, aber im Gegensatz zu Galileo immer noch vom Standpunkt eines körperlichen Sehens als definitiver Endpunkt eines ästhetischen Blicks aus dem Fenster und nicht als Beginn einer mathematischen Vernetzung zu mehreren Bildern definiert ist: Für Leonardo ist die Karte der *Endpunkt* im Umlaufen der Stadt als ein vom Künstler offenbarten würdevollen Blicks als Analogie zum noblen Blick des unbewegten Bewegers auf seine Schöpfung, aber keinesfalls zugleich als Anfangspunkt zu neuen dann unendlichen Karten eines ständig sich bewegenden und differenzierenden Blicks. Aber exakt das, was Leonardo nun als für die Kunst vermeidende Wahl eines rein mathematisch gewählten Standpunktes in einer *prospettiva accidentale* als niedere Form einer wenig achtenden, durch abstrakte Rechnung dominierten Produktion sieht, wird von Dürer im Bild inszeniert, um die Hoheit der Fläche im Bild als normatives Modell für den Leser zu demonstrieren, dem auch die Mathematik zu folgen hat.

Dürer hat mit seinem *Hieronymus im Gehäuse* eine winkelperverzerrte Darstellung der Zentralperspektive zum Ausdruck gebracht, welche den Leser des Bildes der rein mathematisch-ornamentalen Funktionalität des Lesens unterordnet, so wie Leonardo es als abzulehnende Form der *prospettiva accidentale* als Malerei des vom leiblich natürlichen Standpunkt gelöstes, aber dennoch reine mathematisches Lesen fasste. Der an der Decke hängende, daher mit einer extrem konstruierten Unteransicht erscheinende Kürbis spielt auf Hieronymus als modernen Übersetzer an, der nicht die übliche Übersetzung eines Kürbisses für Gurke in der lateinische *vulgata* übernahm, sondern als *hedera*, eine Art von Efeu, wofür er von Augustinus kritisiert wurde.⁴ Hieronymus verteidigte sich damit, dass seine Übersetzung der bildlichen Verwandtschaft zur in Palästina wachsenden Frucht näher liege, da sie damit dem Verständnis einer Wahrnehmung der Leser mehr entgegenkomme wie eine exakte sprachliche Übersetzung.

Der Anspruch Hieronymus', eine neue der sichtbaren Realität gemäße Ähnlichkeit und nicht eine der sprachlichen Verständigung gemäße Übersetzung zu liefern, wird bei Dürer mit dem die Wirklichkeit repräsentierenden Bild als besser lesbare Übersetzung gerechtfertigt und damit zugleich im Namen des höheren Bildlesers der Zeichnung gegenüber dem schreibenden Humanisten auch wieder verabschiedet wie schon im *quattrocento*. Wenn die wahre und tatsächliche Gestalt der sprachlich unbekanntes Frucht erst im Bild wahrheitsgemäß repräsentiert werden kann, dann deswegen, weil das stumme Bild zwar eine stumme Schrift ist, darin aber eindeutig einer reinen göttlichen Schöpfung wesentlich näher liegt als die Alphabetschrift der im Gehäuse schreibenden Übersetzung durch Humanisten.

4 Peter W. Parshall, Albrecht Dürer's St. Jerome in His Study. A Philological Reference, in: *The Art Bulletin*, September 1971, Vol. LIII, Nr. 3., S. 303.

Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäuse, Kupferstich 1514, National Gallery of Art



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Albrecht_D%C3%BCrker%2C_Saint_Jerome_in_His_Study%2C_1514%2C_NGA_35095.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Dürers Konstruktion wird also als Beweis für den Vorrang der Übersetzung durch das Bild für und auch zugleich gegen Hieronymus als schreibenden Humanisten aufgerufen, der nur im Rahmen der phonetischen Schrift gegen diese agieren konnte, die aber durch neue Art der Repräsentation in der Renaissance als eigentliche Schrift der Wahrheit nun nachzuordnen ist. Lukas als Schutzheiliger der mittelalterlichen Malergilde wird im Namen des heiligen Hieronymus jedenfalls verabschiedet, der nun zum freilich lediglich per phonetischer Schrift noch vorausnehmenden Schutzheiligen für einen frei und unabhängig von einer Gildeorganisation arbeitenden, gut situierten bürgerlichen Leiter einer arbeitsteiligen Malerwerkstatt erklärt wird. Der Meister des Zeichnens gibt nun der phonetischen Schrift das Vorbild der rein mathematisch konstruierten Fläche des Bild-

raums vor. Die Praxeologie eines ambivalenten Verständnisses von der Schrift der Schrift beginnt sich vom Vorbild der phonetischen Schrift noch stärker zu lösen in Richtung Kartographie, welche mit dem Bild die Stellung des Betrachters im Raum definiert, so dass nicht der für den Betrachter oder die Betrachterin geographisch festgelegte Ort des Fensterblicks im lesenden Standpunkt vor den Bildern definiert wird, sondern durch den im Bild repräsentierten Raum für den Leser der Wirklichkeit.

Man hat die bei Dürer auftauchende Ignoranz der Homogenität des Raumes auf die kalligraphische Tradition des Zeichnens im Norden bezogen, die keinen *horror vacui* zulassen wollte.⁵ Der Totenschädel z.B. an der linken Seite im Druck zu *Hieronymus* hätte in der Tat bei dieser Verkürzung wesentlich größer oder der Kopf von Hieronymus selbst wesentlich kleiner sein müssen, um bei der Anordnung der Dinge die Homogenität des Raums zu wahren. Der sich deutlich verkürzende Raum auf einen zentralperspektivischen Punkt hin wird hier zwar überdeutlich durch die Zeichnung von Fluchtlinien angezeigt, ihm folgen aber die Dinge in diesem Raum keineswegs konsequent, um die Bedeutung der gezeigten Dinge durch das Schreiben in der Fläche zur konstitutiven Offenbarung der Wahrnehmung durch das Bild zu erheben. Dürers am nordischen Druck geübte Kalligraphie wird damit auf einen neuen Boden der Legitimität des reinen Lesers der geometrischen Fläche gestellt, die folglich nun ein Vakuum im Bild auch in der ornamentalen Aufteilung ertragen kann, weil es mit der Zentralperspektive eine Rolle in der Orientierung des räumlichen Betrachters durch das rein flächige Bild vornehmen kann, was der Surrealismus Magrittes später mit Licht erfasst: Wie die Hemmung des Lichts auf der zu lesenden Fläche zur Orientierung im Raum mit Licht wird, so die Hemmung der *prospettiva naturale* durch die *prospettiva accidentale* und nicht durch ihre Verhinderung als neue Art der Offenbarung durch das Bild, das eine Leere für den Leser nicht mehr zu fürchten hat.

Der isokephale Standpunkt ist von der Reinheit in der ornamentalen Flächigkeit der bildlichen Raumvorstellung zu verstehen und nicht das Bild von der räumlichen Stellung des Beobachters vor dem Bild, so dass seine Bilder ebenso zentralperspektivisch werden, wie sie die Wahrnehmung einer gereinigten Übersetzung des Bildes durch Zentralperspektive einer ornamentalen Ordnung der Flächen unterordnen. Nicht die Isokephalie vor dem Bild steuert den Bildblick, sondern das Bild steuert die Stellung des Lesers, was in gewisser Weise die Ähnlichkeit von Kartographie und Zeichnung bei Galileo etwas vorausnimmt, wonach Relationen im Bild auch die Selbstwahrnehmung im Raum orientieren soll. Das Zeichnen ist zum Vorbild für den schreibenden Humanisten geworden, das zwar nach Dürer von Hieronymus zwar vorausgeahnt wurde, aber im Akt des Schreibens der unreinen Zeitlichkeit jedoch immer noch einer phonetischen Schrift unterworfen bleibt. Der visuellen Betrachter:in und Leser:in nahe liegt in Dürers Bild nicht nur die extreme Unteransicht des Kürbisses als Ausdruck der wahren visuellen Schrift des Bildes, sondern das dem endlichen Leib entzogene ewige Symbol des Löwen für Hieronymus, während ganz nah an der leiblichen und sterblichen Existenz des schreibenden Hieronymus und am entferntesten Punkt für den Betrachter bzw. Betrachterin hinter ihm an der Wand die Zeitmessmaschine der Sanduhr zu sehen ist, die dem isokephalen

5 William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communications*, New York 1969, S. 64f.

Standpunkt noch zumindest als Abbildung des Bildraums entspricht. Die ebenso zeitlose wie reine Leser:in wird erst durch eine kalligraphische Bedeutungsperspektive gerechtfertigt, die bekanntlich das im Bild Wichtigere als das deutlich Größere und der Leser:in näher gelegene Position darstellt, wobei allerdings hier anders als im Mittelalter die Räumlichkeit nicht total im Namen der ornamentalen Bedeutungsperspektive aufgelöst ist: Das sinnbestimmende Wichtige ist an die Vorderseite des Bildes und in die Nähe der Leser:in gerückt, um größer und bedeutender gerade durch mathematische Verzerrung des Raumbildes zu wirken. Es geht daher nicht nur um die Reinigung des Bildes als reine Schrift wie noch im *quattrocento*, sondern sogar um die Reinigung der Leser:in durch die Schrift des Bildes. Durch das Bild wird Autorschaft wichtiger als ein Diskurs. Ein Diskurs ist in der Tat eine Unterwerfung des Autors, von der sich ein Autor des Zeichnens löst. Geht die humanistische Revolution des Südens in der Zentralperspektive davon aus, dass der natürliche Blick im Bild als Norm für die Wahrnehmung gewahrt wird, so wird bei Dürer das Bild zur Norm für die Wahrnehmung, weil der Bildautor die natürliche Angst vor der Leere durch die Reinheit der Kunst erledigt: eine Vorform der Orientierung durch Kartografie als Modell des Sehens für die Bildung des Sehens.

Albrecht Dürer, Selbstporträt, Ölmalerei 1500. Alte Pinakothek



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Durer_selfportrait.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.0.04.

Dürers berühmtes Selbstporträt in Frontalansicht von 1500 zeigt deutlich, dass die ehemalige Verhinderung eines *horror vacui* auf der Bildfläche durch die Kalligraphie der Fläche mittels Berechnung erstrecht als neue Reinheit einer *devotia moderna* verabschiedet werden kann.

Dieses Selbstporträt ist mit der Anspielung an das Vorbild des göttlichen Salvators und der stereometrisch reinen Form einer En-face-Darstellung selbstredend eine Replik auf die Aufwertung des Künstlers als *alter deus* – aber gerade mittels einer den Standpunkt überwindenden rein relationalen lesbaren Kalligraphie durch das Bild, das die Legitimität des Künstlers durch Verleugnung seines Raumstandpunktes durch Organisation im Bild darlegt. Dürer steht vor einem leeren Hintergrund, was gegenüber seinen früheren, in Dreiviertelprofil verfassten Selbstporträts mit sich öffnenden Räumen keinerlei Angst mehr vor der Fläche des Bildes zeigt, weil sich der *alter deus* nun vornehmlich als Meister der Flächen in der Darstellung der Welt sieht. Es ist die reine in Flächen sich aufteilende, unendliche Geometrie, welche den Künstler zum *alter deus* in der Welt macht, so dass von einem *horror vacui* in der Berechnung des Raumes in unendlicher Brechung der Fläche keine Rede mehr sein kann. Wenn Jonathan Crary daher der von Foucault nietzscheanisch abgeleiteten Theorie der Repräsentation im 17. Jahrhundert folgt, so dass Crary die dingliche Repräsentation der Welt im Sinne Nietzsches als Angst vor dem Nihilismus der reinen Oberfläche interpretiert,⁶ dann hat jedoch schon Dürer diese angebliche Angst als Vorreiter einer Reinheit der Leser:in vor dem 17. Jahrhundert durch Repräsentation der Malerei erledigt. Die Überwindung des *horror vacui* durch das Bild verlangt geradezu die Öffnung auf den unverstellten Raum zur organisierenden Meisterung der Flächen, was eine Landschaftsmalerei in Holland ermöglichte, die nicht mehr von der Zentralperspektive beschränkt ist und daher die Kartographie schätzt. Selbst wenn die *camera obscura* von Künstlern in Holland möglicher Weise, aber ganz sicherlich vor allem von wissenschaftlichen Naturkundlern benutzt wurde, dann nicht um den Raum als Raum, sondern das Tier oder Pflanze der reinen Berechnung und Funktionalisierung jenseits des umgebenden Raumes im eigenen von der biologischen Existenz eingenommenen Raum der Beobachtung zugänglich zu machen. Damit wird vielmehr die Organisation des Raumes allein durch den vom Leib eingenommenen Raum unter Abstraktion eines homogenen Raumes dargestellt. Gerade die Angst vor der Leere reizt den Maler dazu, sich als Überwinder dieser Angst durch die Übersetzung des Raums in die flächige Repräsentation des Bildes zu beweisen. Wenn Velazquez später die Leere der Staffelei offen zeigt, so repräsentiert er ebenso den Maler als Meister der Fläche, der mehr sieht, als der Raum im Spiegelbild räumlich exakt sehen lassen kann.

6 Jonathan Crary, *Techniken der Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden u. Basel 1990, S. 25. Crarys Handlungstheorie geht wieder nur vom Betrachter und nicht von Autorschaft aus. Der rezeptive Betrachter definiert den Autor und nicht dieser den Markt für den Betrachter.

