



LUKAS GLAJC

OPTISCHE TRANSZENDENZ

Beiträge zur Ideengeschichte der
Fotografie und zur Praxis der
Bild-Kontemplation

B

BÜCHNER

OPTISCHE TRANSZENDENZ



Lukas Glajc, Dr. phil., geb. 1973 in Cieszyn/Teschen (Polen). Studium der Freien Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Im Anschluss unter anderem tätig als Lehrbeauftragter an der HBK sowie Promotion in philosophischer Ästhetik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Lehraufträge zur Philosophie und Theorie der Fotografie an den Universitäten Münster und Hildesheim. Glajc erforscht die Schnittstelle von Fotografie und Philosophie mit besonderem Fokus auf den ideenhistorischen Kontext der Digitalisierung. Aus dem Jahr 2008 stammt seine Monografie zum *Verlust des Negativs. Eine kulturphilosophische Reflexion über die Fotografie* (Athena, Oberhausen). Bei BÜCHNER auch erschienen *Bilderflut und Fotografie*, 2019.

Lukas Glajc

OPTISCHE TRANSZENDENZ

Beiträge zur Ideengeschichte der Fotografie
und zur Praxis der Bild-Kontemplation



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Lukas Glajc
Optische Transzendenz.
Beiträge zur Ideengeschichte der Fotografie und zur Praxis
der Bild-Kontemplation

ISBN (Print) 978-3-96317-277-9

ISBN (ePDF) 978-3-96317-833-7

Copyright © 2022 Buechner-Verlag eG, Marburg

Cover: DeinSatz Marburg | tn

Bildnachweis Umschlag: Fotografie des Autors

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

Vorbemerkungen zum Essayband	7
I Sichtbare Dinge.....	9
II Von der <i>Aura</i> zur <i>Aureole</i>	41
III Das Chaos der Ordnung – die Ordnung des Chaos	75
IV Im digitalen Gegenlicht	107
V Optische Transzendenz	141
Literatur und Quellen	187

Vorbemerkungen zum Essayband

In den folgenden Essays begegne ich der Fotografie aus mehreren Perspektiven. Ich bringe medientheoretische Ansätze mit kunsthistorischen Motiven in Verbindung, stelle disparate Bilder vor einen gemeinsamen kulturkritischen Hintergrund und bediene mich dabei gleichermaßen kulturphilosophischer wie theologischer, hermeneutischer wie dekonstruktivistischer Kategorien und Methoden, um den Leser*innen einen ideenhistorisch erweiterten Zugang sowohl zum einzelnen fotografischen Bild, als auch zum Medium Fotografie im Allgemeinen zu verschaffen. Indem ich auf meine eigene fotografische Produktion und bildmediale Interventionen zurückgreife, versuche ich der womöglich »zu theoretisch« fundierten Bild-Kontemplation eine dezidiert praktische Komponente zu verleihen.

Den Texten liegt keinerlei akademische Systematik, keine »Lehre« zugrunde. Vielmehr soll darin immer wieder aufs Neue eine freie und unorthodoxe Bezugnahme zur Oberfläche des fotografischen/digitalen Abbildes erprobt werden, um die darunter schlummernden Überraschungsmomente zu eruieren. Fotografien als *Verweise* auf die hinter den abgebildeten Motiven verborgenen Gehalte zu »lesen« steht im Zentrum des vorliegenden Bandes. Es gilt, die Aktualität dieser Verweise im digitalen Zeitalter aufzuzeigen und so jenem »großen Verschwinden« der Dinge und Zeichen, vor dem Jean Baudrillard in seiner letzten Schrift *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* gewarnt hat, vorzubeugen. Digitalisierung und die Hyperproduktion fotografischer Bilder müssen nicht in hemmungslose Bilderflut und Verlust jeglicher ästhetischer und ethischer Werte münden – sie können auch ein Indikator für das sich dynamisch wandelnde Ästhetisch-Unbewusste der Gesellschaft

sein. Die offene Frage bleibt allerdings, inwiefern man sich von jenem »Unbewussten« erneut in Richtung eines bewussten Sehens annähern kann. Mit der hier mehrmals thematisierten Smartphone-Fotografie wird deshalb ein Versuch unternommen, das populäre Bildmedium in den ideenhistorischen Kontext der Fotografie zu integrieren, um das Smartphone als das mögliche Instrument der Rückgewinnung von Bedeutung geltend zu machen.

Der im Titel des Bandes anklingende Begriff der »Transzendenz« stellt eine weitere ideenhistorische Konnotation dar. Durch die ihn bestimmende philosophische Tradition signalisiert er die Möglichkeit eines Diskurses, der die materialhistorische Dimension der Fotografie mit ihrer ideellen Vorgeschichte produktiv vermengt. Texte und Artefakte beinhalten fotografische »Spurenelemente« und geben somit Hinweise auf die Existenz dieses Bildmediums lange vor dessen technischer Inbetriebnahme. Die Fotografie »zu transzendieren« heißt, vom *fotografischen Bildmaterial* – als dem Gegenstand des materialhistorischen Diskurses – dergestalt zu abstrahieren, dass jede Fotografie als eine Projektionsfläche der potenziellen *fotografischen Idee* betrachtet und philosophisch verhandelt werden kann.

I Sichtbare Dinge

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Ebd. S. 86.

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

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

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

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

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

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

7 Alberti, ebd.

pern dem Vorgang nicht wenig Würde. Mir missfällt die Figurenarmut in einem Vorgang, trotzdem lobe ich keine Fülle, die ohne Würde ist.«⁸

Wenn wir annehmen, dass das zentralperspektivische Renaissance-Gemälde aufgrund der in ihm virulenten optischen Gesetzmäßigkeit materialhistorisch eine Antizipation des fotografischen Bildes ist, so markiert die zitierte Stelle aus »Della Pittura« in ideenhistorischer Hinsicht eine klare Unterscheidung zwischen dem jeweiligen ideellen Gehalt dieser beiden Bildmedien. Das »demokratische Sehen«, das sich der Vielfalt der profanen Dinge zuwendet, mündet in der Malerei in die Hervorbringung des Würdigen. Im Fall der Fotografie, die gestaltungstechnisch auf das gleiche sichtbare Material zurückgreift, verhält es sich genau umgekehrt: Fotografie lässt dem Fotografen kaum Spielraum für einen »würdevollen« Umgang mit der Fülle der Gegenstände. Das Prinzip besteht hier vielmehr darin, alles Sichtbare auf gleiche Weise und mit gleicher Intensität Bild werden zu lassen. Wie Christoph Türcke es formulierte, ist das Kameraauge »als Auge vollkommen gleichgültig. [...] Es hat für jeden Augenblick die gleiche Hingabe, widmet sich einem Schornsteinfeger, Wischlappen oder Essensrest, als wäre er das *mysterium fascinans* höchstselbst [...]«⁹. Das fotografische Medium ist von einer »Unvoreingenommenheit«¹⁰ gegenüber dem Sichtbaren gekennzeichnet, die der produzierenden, Ordnung schaffenden Hand des Malers zuvorkommt und den moralisch wertenden Blick in die Schranken weist:

»Wenn es [das Kameraauge] tatsächlich jeden Schornstein nicht minder bis in alle Winkel scharf abbildet als den Apoll von Belvedere, dann ist es in dieser Hinsicht dem menschlichen Auge nicht nur sehtechnisch überlegen, sondern auch moralisch. Es kennt keine Hierarchien und Autoritäten, keine willkürlichen Vorlieben und Ausblendungen, respektiert das Mächtige, Hervorstechende, Attraktive keineswegs mehr als das Ohnmächtige, Abseitige, Mißliebige. Seiner Unbestechlichkeit löst sich

8 Ebd.

9 Christoph Türcke: *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*. C.H. Beck, München 2002, S. 180 f.

10 Ebd. S. 189.

die Zeit in eine Folge von gleich gültigen Augenblicken auf und jeder festgehaltene in einen Raum gleich gültiger Details. Dies gleichsam demokratische Hinsehen löst all jene Subsumtionsverhältnisse auf, die das lebendige Auge in seinem Blickfeld sogleich herstellt oder feststellt.«¹¹

Das im optischen Konstrukt der Zentralperspektive enthaltene optische Prinzip der Fotografie, das durch die naturgetreue, wahre, *objektive Aufnahme* des sichtbaren Materials charakterisiert wird, stößt bei der produktiven Transformation dieses Materials ins konkret Bildhafte an die Grenzen der *künstlerischen Subjektivität*. Das imaginäre Kameraauge bleibt in der Renaissance untrennbar mit der Handschrift des Künstlers verbunden. Diese wiederum geht, Werner Hoffmann zufolge, auf die größere Bandbreite der subjektiven »Sprachmittel« zurück:

»Das mit dem Begriff ›Renaissance‹ zu identifizierende ›Kunstwollen‹ wurzelt im Naturstudium. Die Natur ist die ›Grundfeste‹, das Zentrum, von dem alle künstlerischen Entdeckungen ihren Ausgang nehmen, oder auf das sie zustreben. Diese Aneignung der Wirklichkeit ereignet sich auf verschiedenen ›Stilhöhen‹, und sie vollzieht sich folgerichtig Hand in Hand mit der subjektiven Entfaltung der Sprachmittel, genauer: ihrer handschriftlichen Erfindung und Erprobung.«¹²

Die Renaissance-Künstler entwickeln ihre »Handschriften« aus der Beobachtung der sichtbaren Dinge. Sie führen intensive Gespräche nicht nur mit den Intellektuellen ihrer Zeit, sondern auch mit der Natur selbst. Ja, sie personifizieren die Natur, indem sie ihre Erscheinungen in die individuelle Sprache *ihrer* Kunst übersetzen. Und sie tun das auf unmittelbare Weise, ohne auf Muster, Vorbilder und Schemata angewiesen zu sein, man könnte sagen – in der Art und Weise einer *Projektion*. Die Ergebnisse dieser Projektionen werden nicht chemisch fixiert, sondern mittels der zeichnenden Hand »festgehalten«. *Handzeichnungen*

11 Ebd.

12 Werner Hofmann: *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1987, S. 121.

gen sind Antizipationen der fotografischen Negative, indem sie die Unmittelbarkeit des Umgangs mit dem Stoff der Malerei bezeugen. Sie gehen alle auf Giotto zurück und bedeuten die Überwindung der auf einem strengen Regelwerk aufgebauten, innerlich starren »griechischen Methode« – jener Malweise also, die für die sakrale Malerei des Mittelalters charakteristisch war:

»Man verlangt vom Künstler, auf alles schematische Vorwissen zu verzichten, seine Formvokabeln im direkten, von keinem Zwischenträger irritierten Gespräch mit der Wirklichkeit zu erarbeiten, sich völlig der Anschauung anzuvertrauen. Form als Genesis, als ein Prozess des subjektiven Suchens und Erprobens – dies wird am deutlichsten von einer neuen Ausdruckskategorie sichtbar gemacht, die dem Mittelalter unbekannt war: von der Handzeichnung.«¹³

In der Handzeichnung verdichtet sich eine dramatische Erneuerung des Bildbegriffs – der Ausbruch aus dem sakralen Meta-Raum der Ikonen und das Eindringen in den empirischen Raum der Naturformen. Dies bedeutet nicht nur eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Andacht hin zur Naturstudie. In bildtechnischer Hinsicht haben wir es hier vielmehr mit einer bemerkenswerten *Materialreduktion* zu tun. Der metaphysische Materialtransfer, mit dem Gold und Edelsteine ins Bildhafte integriert wurden, um den Transzendenzbezug des Dargestellten herzustellen, hat in der Zeit der zentralperspektivisch konstruierten Raumprojektion ausgedient. Ähnlich wie im fotografischen Verfahren wird seit der Erfindung der Zentralperspektive die gesamte bildkonstitutive Materie »draußen« gelassen. Was aufs Bild kommt, ist die mit der Hand ausgeführte optische Imagination des Materiellen, nicht die Materie selbst. Das zentralperspektivische Gemälde ist zunächst eine »materiell homogene« *Fläche*, eine Projektionsfläche für die künstlerische »Handschrift«:

¹³ Ebd.

»Im Mittelalter stand die rohe, unbearbeitete Materie gleichsam im Vorraum der Form, galt aber schon als symbolträchtig. Da die neuzeitliche Kunst die Bildebene materiell homogen machen will, grenzt sie die materiellen ›Fremdkörper‹, den Goldgrund, die eingesetzten Steine aus dem Flächenverband aus. Das gesamte Bild wird nun von der subjektiven Handschrift bewältigt.«¹⁴

Diese »Handschrift« wird später von der »Lichtspur«, die sich in Silbergelatine eingraviert, ersetzt. Die materiell homogene Fläche wird bleiben. Genauso die Unterscheidung eines »Innen« und »Außen« der Projektion. Wenn es stimmt, »dass in der Renaissance die Phantasie die Mimesis verdrängt«¹⁵, dann wird mit der Erfindung der Fotografie der Versuch ihrer Wiedergewinnung unternommen.

Immerhin waren die Erfinder der Fotografie von der *Zeichnung* als einem traditionellen Medium der bildnerischen Nachahmung durchaus überzeugt. Diese Überzeugung kann der Name »Fotographie« (bzw. »Photographie«) deutlich belegen. Ungeachtet aller optischen, chemischen und mechanischen Komponenten, die für das eigentliche Bildherstellungsverfahren von Anfang an konstitutiv waren, spielte bei der Namensgebung das »grafische« Element eine mitentscheidende Rolle. Neben dem Verweis auf das »Licht« war die »Zeichnung« jener Schlüsselbegriff, der die Idee der neuen technischen Erfindung am besten wiederzugeben schien. Die Bezugnahme auf die neuzeitliche Tradition der »Handschrift« und der »Handzeichnung« kulminierte im Titel des ersten fotografischen Bildbandes *The Pencil of Nature* von William Henry Fox Talbot.

Das Buch erscheint 1844, doch bereits im Januar 1835 berichtet Talbot der Royal Society über die »Kunst der photogenischen Zeichnung« (Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which natural Objects may be made to delineate themselves without the Aid of the Artist's Pencil)¹⁶. In der Tat ist der Gedanke, dass die Natur, die es zu zeichnen gilt, nun selbst einen »Zeichenstift« in die Hand

¹⁴ Ebd. S. 122.

¹⁵ Ebd. S. 123.

¹⁶ Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*. Schirmer-Mosel, München 1989, S. 21.

nimmt, an sich schon grandios. Dieser Gedanke spielt auf jene mittelalterliche Vorstellung an, nach der die sichtbare Natur von einer simultan wirkenden unsichtbaren Natur koordiniert bzw. geordnet wird – von einer Natur, die aus den scheinbar banalen Dingen ein hochkomplexes System von Verweisen und Zeichen erstellt. Wie aber bereits erwähnt wurde, zerfällt diese Vorstellung mit der Erfindung der Zentralperspektive, da die »Zeichen« nicht mehr im metaphorischen, sondern im visuellen Sinne, als *Bilder von den sichtbaren Dingen*, verstanden werden: »Unter Zeichen verstehe ich hier insgesamt das, was sich auf einer Fläche in der Weise zeigt, dass es vom Auge wahrgenommen werden kann. Von den Dingen, die wir nicht sehen können, wird niemand bestreiten, dass sie den Maler nichts angehen.« (Alberti) Die zentralperspektivische Projektion »verlagert« Dinge *als Bilder* von außen nach innen – von der ungeordneten und unkoordinierten Wirklichkeit der materiell gebundenen Erscheinungen in die wohlgeordnete, »würdevolle« Welt der malerischen Visionen. Mit der »Handschrift« des Malers, die aus dem ungestörten, direkten »Gespräch« mit der äußeren Welt resultiert, erfahren die sichtbaren Dinge ihre Ausformulierung als Höchstleistung der künstlerischen Subjektivität. Es folgt gewissermaßen eine Rückprojektion aufseiten der Rezeption: In der visuellen Kultur der Neuzeit wird die Welt »draußen« zunehmend durch die »offenen Fenster« der zentralperspektivischen Gemälde wahrgenommen. Die »Gespräche« der Maler mit der Natur lassen eine »Traumwelt« entstehen, die in der Moderne durch die Fotografie insofern bedroht wird, als »sie die historisch neue Bedeutung des mechanisierten Inneren der großen geistigen Kunst der Malerei selbst [enthüllt].«¹⁷ Durch die bildtechnologisch vorgegebene Nähe zur »rohen«, profanen Wirklichkeit zerstört die Fotografie zunächst die malerischen Utopien. Sie entlarvt die »Nicht-Orte« bzw. die letzten *Fluchtorte* eines durch die Industrialisierung immer mehr determinierten, ästhetisch vereinsamten Bürgertums als die eigenen historischen Vorkammern. Im gleichen Atemzug scheint sie aber jene

17 Jeff Wall: »Einheit und Fragmentierung bei Manet«. In Ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Hg. von Gregor Stemmerich. Verlag der Kunst, Amsterdam Darmstadt 1997, S. 235–248, hier: S. 238.