

Video und Cogito

Leseprobe

© diaphanes Zürich-Berlin

Aus dem Französischen
von Heinz Jatho

Leseprobe
© diaphanes Zürich-Berlin

Jean-Louis Déotte | Video und Cogito
Die Epoche des perspektivischen Apparats

Leseprobe
© diaphanes Zürich-Berlin

Titel der französischen Originalausgabe:

L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes

© L'Harmattan, Paris 2001

Leseprobe

© diaphanes Zürich-Berlin

1. Auflage

ISBN-10: 3-935300-91-3

ISBN-13: 978-3-935300-91-9

© diaphanes, Zürich-Berlin 2006

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Layout: 2edit, Zürich, www.2edit.ch

Druck: Stückle Ettenheim

Inhalt

Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe	7
Einleitung	15
Das Verschwinden des kleinen <i>a</i>	29
Die Neuheit einer dem Sichtbaren gewidmeten Malerei	39
Das Cogito Brunelleschis	49
Die Idealstadt als Augentäuschung	62
Sich inkarnieren oder sich repräsentieren?	74
Philosophische Meditation und religiöse Meditation	78
Die Meditation: eine Narration ohne Empfänger?	83
Ein fester Grund oder ein Hiatus?	85
Der Wahn verfolgt die Moderne	88
Die Wonnen des Versinkens	91
Der heroische Humanismus	101
Die Erzählung, die Serie	102
Fano/Caen	109
Ein »Tempel« oder eine Unendlichkeit von »Tempeln«	118
Die Wege des Schönen	125
Das Unendliche oder die Leere	127
Cambio, Wechsel, Exchange, Dimensionswechsel	128
Cato der Hüftenschwinger	137
Machiavelli, die Geschichte als Tableau	144
Von der Indifferenz in der Malerei	153
Raffael, der Bildungshumanismus und die Zirkularität	163



Rogier van der Weyden, *Wandteppich mit der »Legende von Trajan, Gregor und Herkinbald«*, Brüssel (?), um 1450, Bern, Historisches Museum, Detail: *Vermutetes Porträt von Rogier van der Weyden.*

Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe

Video und Cogito wurde 1984 aus Anlaß einer Ausstellung des Musée des Beaux Arts von Caen verfaßt, und zwar auf Anregung von Eliane Pria-Deschamps, die eine aus Mathematikern, Historikern, Italianisten, Informatikern und Philosophen bestehende Arbeitsgruppe ins Leben gerufen hatte. Es ging darum, mit den Mitteln einer Publikumsausstellung zu zeigen, daß ein Werk – in diesem Fall des Hauptwerk des Museums von Caen, Peruginos *Vermählung der Jungfrau* von 1504 – das, im Sinne Walter Benjamins, monadische Resümee einer Welt ist (Perugia und Florenz am Beginn des 16. Jahrhunderts). Die Ausstellung hatte für ihre Zwecke Computer und Plotter eingesetzt, und es ist durchaus möglich, daß ihr Erfolg mehr mit der von diesen damals noch wenig bekannten Maschinen ausgeübten Faszination zusammenhing, als mit dem Rundgang selber.

Damals waren wir uns dessen nicht bewußt, aber indem wir, ausgehend von den Arbeiten Erwin Panofskys,¹ Jean-François Lyotards² sowie dem Artikel von Hubert Damisch,³ der die Vorstufe war zu dem großen Buch desselben Namens,⁴ die Prinzipien der projektiven Geometrie darlegten, trugen wir in Wirklichkeit einer ganz

1 Erwin Panofsky, »Die Perspektive als symbolische Form« (1927), in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964. Die französische Übersetzung stammt von 1975.

2 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris 1971.

3 Hubert Damisch, »L'origine de la perspective«, *Macula*, Nr. 5/6, 1979, S. 113-137.

4 Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987.

anderen Protogeometrie Rechnung, dem Digitalen nämlich, das die Simulation ermöglichte. Es handelte sich und es handelt sich immer noch um weit mehr als um einen Epochenwechsel: nämlich um einen Wechsel des geologischen Zeitalters, in dem alles, was für das frühere projektive Zeitalter charakteristisch war, sich absorbiert, neu konfiguriert, miniaturisiert und synthetisiert findet. Wo prothesenartige Apparate waren, deren wir uns, wie Dürer es in den Holzschnitten zur *Underweysung der Messung* mit dem »Thürlein« zeigt, auf Wunsch bedienen und die analysierbar sind wie alles, was man vor sich hinstellen kann, dort gibt es von jetzt an nur noch – um sich der Ausdrucksweise Vilém Flussers anzunähern – undurchdringliche »Black boxes«, die *input* und *output* verwalten.⁵ Die Welt der Sichtbarkeit und der optischen Geometrie hatte mit dem Aufkommen des perspektivischen Ur-Apparats, mit Brunelleschi-Alberti am Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz, scheinbar triumphiert, aber in der Wirklichkeit von heute gehören die Bilder, die die Welt überschwemmen, in dem Maß, wie ihre Konsistenz mehr und mehr sprachlich ist (ein Mixtum aus Logik und angelsächsischer Begrifflichkeit), weit mehr dem Lesbaren als dem Sichtbaren an. Es sind Bilder ohne Tiefe, die, im Sinn der Benjaminschen Topologie, der inneren Differenz zwischen Nähe und Ferne ermangeln.⁶

Die Zusammenarbeit mit den Mathematikern des Instituts zur Erforschung des Mathematikunterrichts (IREM Basse-Normandie, unter der Leitung von Prof. Brigitte Rozoy) erwies sich, insbesondere was die Traktate über die Perspektive sowie den Traktat über die Kegelschnitte von Desargues betraf, als fruchtbar für das Verständnis einer von den Geisteswissenschaften oft vernachlässigten Dimension: der angewandten Geometrie. Die Perspektive ist nicht

5 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.

6 Zu Benjamins Ästhetik verweise ich auf mein Buch *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminiennes*, Paris 1997.

bloß die Fixierung einer Welt, ein Repräsentationsraum, sie ist eine projektive Pragmatik, ein *disegno*:⁷ Skizze, Fragment, Programm, Weitergabe von Direktiven und Befehlen usw., aber gemäß den beiden Dimensionen der graphischen und plastischen Geste, des *gestus*, und des Vernunftprinzips, das in jeder Zeichnung am Werk ist. Man darf nie das alphanumerische Raster vergessen, das jeder künstlerischen Zeichnung als echtes Fundament dient: die rigoros abstrakte Verfahrensweise von Albertis *Stadtplan von Rom* ist in jeder träumerischen Zeichnung Leonardos präsent. Ein guter *disegno* ist zugleich etwas wie ein Konzept im Sinne Flussers oder wie eine Schrift im Sinne Lyotards, aber er ist auch eine plastische Geste. Diese Umkehrung erlaubt es, mit einer sehr absolutistischen Konzeption der Perspektive zu brechen – einer Konzeption, die letzten Endes, auf Grund des Erfolgs der Gärten von Vaux und Versailles seit Ludwig XIV., in denen der königliche Blickpunkt auf die Welt privilegiert wird, französisch ist. In der Tat darf man kein bereits konstituiertes »Subjekt«, das sein Netz über die Dinge würfle, um sie zu kontrollieren, unterstellen, sondern muß im Gegenteil einen projektiven Apparat annehmen, der simultan Subjekt und Objekt konstituiert. Wenn die Temporalität, die aus Albertis Definition des Bildes als Schnitt durch die Sehpyramide folgt, der *Augenblick* ist, dann mußte sich diese Augenblicklichkeit unvermeidlich von Descartes bis hin zu Levinas durchsetzen – denn dieser letztere unternahm, als Erbe der Intersubjektivitätsphilosophie Husserls und großer Leser Jean Wahls und seiner »kleinen Dissertation« über die Frage des Augenblicks bei Descartes,⁸ erhebliche Anstrengungen, um die (Nicht-)Beziehung zum anderen als Bruch des Augenblicks zu denken.

7 Vgl. Joselita Ciaravino, *Un art paradoxal. Le disegno en Italie au XVe et XVIe siècle*, Paris 2005.

8 Jean Wahl, *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, Paris 1953.

Auszugehen ist also von dem, was als (in jeder Bedeutung) determiniertes Milieu Subjekt und Objekt vorhergeht. Dabei handelt es sich um die zweite Entscheidung, die für die »Neuzeit« nicht weniger fundamental ist, wenn man mit dem Lyotard von *Discours, Figure* annimmt, daß die erste, ganz und gar anonyme, unerhörte und unableitbare, in *Della Pittura* theoretisierte Entscheidung darin besteht, aus dem Gemälde als Träger der Einschreibung von plastischen Zeichen eine Projektionsfläche zu machen, in welcher der Träger als solcher verschwindet und nur noch semiologische, ja ontologische Existenz hat, weil das Gemälde mit einer Glasscheibe verglichen wird. Diese beiden Entscheidungen müssen in dem Maß unterschieden werden, wie die »modernen« Apparate der projektiven Ära (*camera obscura*, Perspektive, Museum, Photographie, Psychoanalyse, Kino, Videotechnik, Ausstellung, etc.) allesamt projektiv sind, ohne notwendig Subjektivierungs-Apparate zu sein. Es stimmt also nicht, daß sich die Projektion notwendig dem Punkt (des Subjekts) unterwirft, wie z.B. die Zeichnungen virtueller Objekte zeigen, die gemäß der Parallelperspektive der Axonometrie konzipiert sind und die sich im Alltag von Geometern und Architekten als sehr nützlich erweisen. Unübersehbar aber ist, daß, auch wenn die Modi der Projektion vielfältig sind, sich nur ein einziger Modus im Lauf der letzten fünf Jahrhunderte *ästhetisch* und *philosophisch* wirklich durchgesetzt hat: der mit einem einzigen Fluchtpunkt. Zwar kannte schon die Antike die Projektion als konstruktives und bautechnisches Verfahren, aber die Zentralperspektive ist konstitutiv für die neue Epoche der gemeinsamen Sensibilität (das Milieu), nicht bloß für die Repräsentation des Raums. Paradoxerweise jedoch wurde das Aufkommen eines Universalen der Repräsentation (des *situs*) inauguriert von der Repräsentation der Souveränität des Einen: des Malers, der sich durch Selbstporträts zu sehen gibt. Wie ist diese Aufwertung des Subjekts zu erklären, wenn der Raum der Repräsentation eigentlich universal ist?