

Pablo Schneider

Eine Frage der Deutungshoheit

Wissenschaftlicher Bilderkrieg in Paris um 1650

Im Jahre 1636 erschien in Paris ein kurzes Traktat mit dem Titel *Exemple de l'une des manières universelles*. Verfasst worden war es von Gérard Desargues, einem aus Lyon stammenden Ingenieur, Geometer, Architekten und Perspektivtheoretiker. Im Bereich des Bauwesens wurde er für seine Treppenhäuser, eines der wichtigsten Gebäude der Zeit, geschätzt. Seine Grundrisse belegten eine hohe Aufmerksamkeit für Bewegungsmöglichkeiten sowie Blick- und Raumbeziehungen.

Die *Manières universelles* von 1636 war eine kleine und nur mit einer Abbildung versehene Schrift. Der Kupferstecher und Perspektivlehrer der Pariser *Académie royale de peinture et de sculpture* Abraham Bosse sah sich allerdings 1648 dazu gezwungen, die Erörterung seines Lehrers und Freundes erneut und nun mit Abbildungen ausgestattet zu veröffentlichen, um der aufkommenden Kritik entgegenzutreten. Denn Desargues' theoretischer Ansatz provozierte dadurch, dass er davon überzeugt war, dass die Maler die Dinge nicht in der Form wiedergeben sollten, wie sie ihnen die Anschauung vermittelte, sondern ausschließlich nach mathematisch definierten Regeln. Nur sie bürgten ihm für die Naturwahrheit der Darstellung. Den Augenschein wertete er ab – mit dem Ziel einer Bildschöpfung aus der Theorie. Diese Position beschwor eine Welle an Traktatliteratur zur Perspektive herauf, die das hohe Interesse an diesem konstruktiven Detail der Künste belegt. So finden wir in Frankreich zwischen 1630 und 1670 nicht weniger als zwölf Autoren, die sich in ihren teilweise mehrbändigen Werken mit der Wissenschaft der Perspektive befassten. Ein nicht geringer Teil dieser umfangreichen Publikationen war in den sogenannten »Perspektivkrieg von Paris« verwickelt.¹ Die bekanntesten Protagonisten waren auf der einen Seite die bereits genannten Gérard Desargues und Abraham Bosse. Ihnen stand als Opponent der Jesuit Jean Dubreuil gegenüber. Die Brisanz im Verständnis der konstruktiven Perspektive zeigte sich in diesem Konflikt, der

im Kern das Problem eines *gestaltenden* gegenüber dem eines *rezipierenden* Blicks verhandelte.

Gérard Desargues und Abraham Bosse – zwei Bilder

Die 1636 erschienene Ausgabe der *Manières universelles* war von Desargues programmatisch und äußerst selbstbewusst mit nur einer Abbildung (Abb. 2) versehen worden. Das Bild zeigt zentral die Umrisse eines Pavillons, der in ein Netz aus Konstruktionslinien eingeschrieben ist. Oberhalb finden sich weitere Maßangaben. Sie sind so dargestellt, als würden sie sich auf Bögen befinden, die an ihren Kanten nicht vollständig zum Aufliegen kommen. So wird auch der umfangreiche Titel des Werkes präsentiert, der ebenfalls den singulären Anspruch des Blattes betont, die gesamte Theorie vorstellen zu können. Diese Ausrichtung wird noch durch zwei weitere Details unterstützt. Denn am Grund des Pavillons ist zu erkennen, dass dieser als im Boden eingelassen und somit die Darstellung als räumlich zu verstehen ist. Auch laufen die geraden Linien der Konstruktion zweimal in unregelmäßig geschwungenen Schnüren aus, wie sie auf realen Bauplätzen zur Abmessung verwendet werden. Diese beiden narrativen Feinheiten konfrontierten den Leser mit dem Anspruch Desargues', der seine Bestimmung der Perspektive als gleichermaßen gültig für das geschaffene Bild und die Realität des Betrachters verstand. Er propagierte eine Entwicklung der Perspektive, die gerade nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Geometrie von Bedeutung war, da »sie die Kraft in sich trage, spezielle geometrische Ereignisse zu verallgemeinern, sie höheren Gesetzen unterzuordnen und eine geometrische Wahrheit zu tausendfältiger Frucht zu treiben«². Deutlich schien diese Zielsetzung in der einen Abbildung auf. Denn der Raum einer *reinen* Konzeption war der eines selbständigen und autonomen Entwurfs. Seine analytische Durchdringung des Raums führte in ihrer Stringenz zu Bildern, die der *Historia* als oberster Gattung der Darstellung nicht mehr



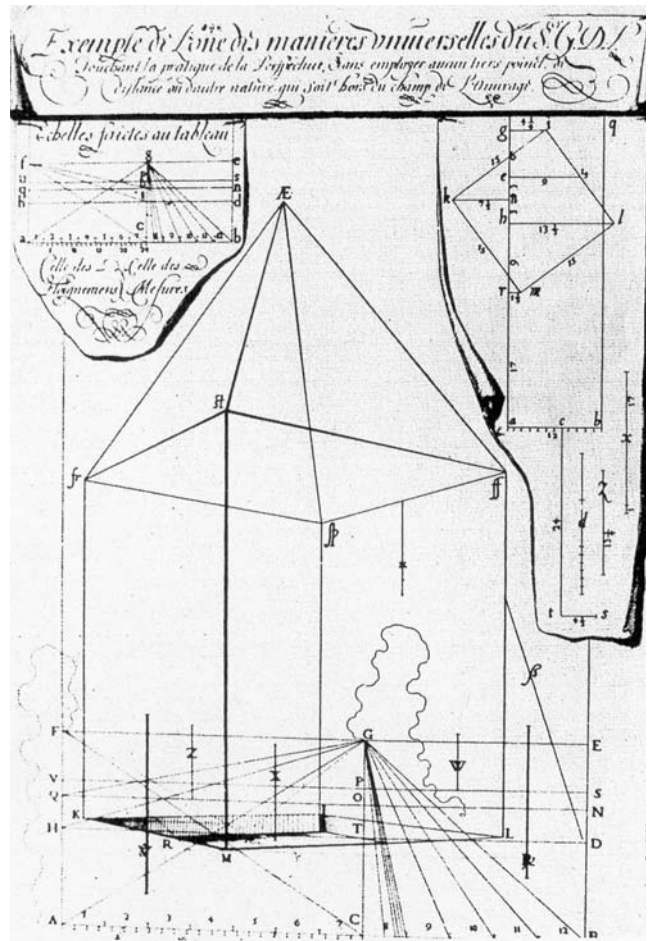
1) *Philosoph*

bedurft hätten. Dies leistete das Blatt der *Manières universelles* auch dadurch, dass es dezidiert kein als Vorlage verwendbares Motiv präsentierte – eine Strategie, mit der Desargues seinen Standpunkt darlegte sowie die Allgemeingültigkeit seiner Methode, die eine Seltenheit im 17. Jahrhundert war, nachdrücklich betonte.

Die Veröffentlichung provozierte eine umfangreiche Publikationstätigkeit, bei der sich besonders der Jesuit Jean Dubreuil engagierte. Er veröffentlichte als Entgegnung auf die *Manières universelles* seine *Perspective pratique*. Abraham Bosse reagierte auf die Kritik und publizierte seinerseits 1648 eine Schrift mit dem Titel *Manière universelle de Mr. Desargues*. Zwölf Jahre nach dem ersten Erscheinen präsentierte er den Text des Theoretikers in einer neuen Fassung. Die weitaus zahlreicheren Abbildungen sollten helfen, die Position der beiden zu stärken.

Die Vorstellung der dreidimensionalen Projektion eines Rechtecks versah Bosse mit der Figur eines antiken Philosophen (Abb. 1). Dieser, mit der *Toga der Klugheit* bekleidet, vereint in seinem linken Auge ein Bündel an Sehstrahlen, die sich in den bereits zu beobachtenden verschlungenen Bändern aus seiner Hand herauswinden. Sie bestimmen die konstitutiven Punkte der Projektion eines Rechtecks. So erschafft der Philosoph die Welt nach den Gesetzen der Geometrie und macht diese berechenbar und messbar. Dass die Darstellung auf den *Bildraum* wie den *Betrachtterraum* ausgerichtet war, zeigte sich sowohl in der Präsentation der Dimensionalität des Rechtecks wie an der Figur selbst. Sie wirft Schatten und erlangt Volumen in einem ansonsten leer und rein gedachten Ort.

Weder der analytische Ansatz des Theoretikers noch der des Künstlers konnte sich im 17. Jahrhundert durchsetzen. Denn das von ihnen vorgebrachte Regelwerk erstreckte sich ausnahmslos auf den gesamten Raum und alle in diesem situierten Personen. So auch auf die Monarchen der Zeit, die aber nur als souverän zu beschreiben waren, wenn sie *nicht berechnet* werden konnten. Eine Verschärfung des Problems lag in der durch Desargues vorgestellten Möglichkeit, den Raum zu *ersehen* und keineswegs nur *anzusehen*, mithin zu schaffen und nicht zu rezipieren. Dieser emanzipatorische Anstoß hätte auch die Mysterien der politischen Herrschaft betroffen und ihre theologische Einfärbung relativiert: Das allmächtige Sehen eines französischen Königs wäre im Sinne der *Manière universelle* ihrer repräsentativen und darstellenden Fähigkeiten beraubt worden. Denn in diesem Raum wäre

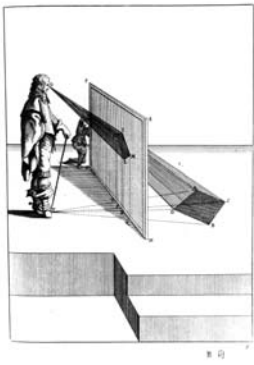


2) *Pavillon*

jedem die Möglichkeit zur Berechnung gegeben – es wurde keine Abgrenzung mehr zwischen Gestalten und Rezipieren betrieben. So konnte der Herzog von Saint-Simon über Ludwig XIV., mit einer Analogie zur Bibel angereichert, berichten:

»[...] immer und überall ließ er [Ludwig XIV.] die Blicke wachsam nach rechts und nach links schweifen, er sah und bemerkte einen jeden, keiner entging seiner Aufmerksamkeit, selbst jene nicht, die nicht die geringste Hoffnung hegten, gesehen zu werden.«³

Wie bereits angedeutet, provozierten Desargues und Bosse Kritik auf verschiedenen Ebenen. Doch die Behauptung, der Text sei völlig unverständlich, reicht nicht aus, und so wurden neben schriftlichen vor allem auch visuelle Argumente vorgebracht.

3) *Betrachter*

Jean Dubreuil und Leonardo da Vinci – zwei Bilder

In den Jahren von 1642 bis 1649 erschienen die drei Bände der *Perspective pratique* des Architekten und Jesuiten Jean Dubreuil. Das erste Buch konnte als direkte Reaktion auf Desargues gedeutet werden, denn die folgenden Bände waren Ergänzungen und präsentierten keine weiterführenden Ansätze mehr. Flankiert wurde die Veröffentlichung von insgesamt sechs Schriften, die sich teilweise detailliert mit der *Manière universelle* auseinandersetzten und diese Zitat um Zitat zu entkräften suchten. Anhand eines Kupferstichs lässt sich die Zielsetzung beobachten.

Die Tafel aus der *Perspective pratique* befasst sich mit demselben Problem, das auch Bosse abbildete. Auf einer erhöhten Ebene, die durch eine Stufe zu erreichen ist, steht ein höfisch gekleideter junger Mann (Abb. 3). Er schaut auf eine Platte, die von einem knienden Diener im Hintergrund gehalten wird. Auf dem Boden in der rechten Hälfte ist eine dunkle Fläche zu erkennen, welche sich auch auf dem Bildträger abzeichnet. Im Auge des Mannes endet ein ganzes Bündel an Linien, die, vom Rechteck auf dem Boden ausgehend, über die Ebene des Bildes verlaufen. Zusätzlich wird noch der Abstand zwischen der Hauptperson und der als Objekt zu verstehenden geometrischen Form bestimmt. Der Betrachter, denn als solcher weist ihn die Darstellung aus, steht mit in die Hüfte gestemmter Hand und Spazierstock vor dem als Bild zu deutenden Gegenstand. Die dunkle Fläche auf dem Boden wird Teil des Bildträgers. Sie wird als ein Bild wahrgenommen und kann nicht zu einem Objekt werden, wie bei Bosse und Desargues gezeigt wurde. Für das Vorgehen der *Perspective pratique* war es dahingegen bedeutend, das Verhältnis von Bild und Betrachter zu beschreiben und den Weg zu weisen, wie etwas Sichtbares zu einem Bild werden konnte. Mit dieser methodischen Ausrichtung benannte Dubreuil die Bedingungen der Rezeption als das zentrale Moment seiner Überlegungen zur regelgerechten Ausarbeitung der Zentralperspektive. Den Anspruch, die Deutungshoheit auf diesem Gebiet zu erlangen, belegte er mit seinen Bänden nachdrücklich.

Da Bosse aufgrund seiner Kompetenzen im Bereich der Perspektive nicht übergangen werden konnte, wurde auch er 1649 als Mitglied der *Académie* bestimmt.⁴ Indes war seine Position von vornherein gefährdet, da seine Stellungnahme für Desargues der einflussreichen Meinung Charles Le Bruns grundlegend widersprach. Zu deutlich war die methodische Zielsetzung der *Manière*

universelle, eine Geometrisierung der Welt⁵ zu betreiben, die nicht nur den Mysterien der politischen Repräsentation, sondern auch der Kunst ihre positive Unberechenbarkeit genommen hätte. So brachte Le Brun ein weiteres Buchvorhaben auf den Weg, um die Wissenschaftlichkeit und Gewichtigkeit seines Standpunktes zu manifestieren und dessen staatlich sanktionierte Gültigkeit zu belegen.

Im Jahre 1651 wurde das Malereitraktat Leonardo da Vincis unter dem Titel *Traite de la peinture de Leonardo da Vinci* in Paris vorgestellt. Offiziell verantwortete Roland Fréart De Chambray die Publikation, doch konnte sie als Ortsbestimmung der französischen Regierung in dieser Frage verstanden werden.⁶ Die Ausführungen wurden noch durch zwei andere Texte aufgewertet. Denn als weitere Autorität in Fragen der Kunstwissenschaft trat Leon Battista Alberti auf, dessen Schriften über das Standbild und die Malerei, *De Statua* und *De Pictura*, angefügt wurden. Die Abbildungen gingen auf Vorlagen Nicolas Poussins zurück – eine Tatsache, welche die Gewichtigkeit des Traktates untermauerte.

In einem Raum mit weißer Wand im Hintergrund, verschiedenen Einbauten und einem Plattenboden steht zentral platziert eine männliche Figur (Abb. 4). Diese, ebenfalls mit der *Toga der Klugheit* bekleidet, fasst sich mit der linken Hand im Denkergestus ans bärtige Kinn, während die Rechte tief vergraben am Körper ruht. Die Kleidung dieses Philosophen wirft schwere Falten, und ihr Erscheinungsbild verstärkt die in der Mimik abzulesende geistige Arbeit. Umgeben wird er von einer Vielzahl an Gegenständen, deren Unordnung als Beleg seiner uneingeschränkten Konzentration gedeutet werden kann. Aufgeschlagene Bücher und Schriftrollen liegen auf dem Boden. Zu erkennen sind auch Modelle geometrischer Körper, wie die eines Würfels bzw. einer Pyramide, sowie Lehrtafeln, Lineale, Zirkel und ein nicht näher zu bestimmender Erd- oder Himmelsglobus. Dieser steht am linken Bildrand auf einem großen Podest. Ein vergleichbarer Einbau, eine Art steinerne Bank, verläuft im Hintergrund. Doch zeigt diese in einer bemerkenswerten Form die Möglichkeiten einer künstlerisch konzipierten Perspektive. Denn während sie links unmittelbar an die Wand stößt, ist rechts ein kleiner Hohlraum zu erkennen, der auf die Gestaltungsfähigkeiten des Bildraums durch den Entwerfenden verweist – ein Detail, das in den Raumberechnungen von Desargues und Bosse nicht vorgesehen war. Die zentrale Figur des Philosophen ist bei einer inneren Schau gezeit. Er scheint intensiv über die



Erkenntnisse nachzudenken, welche ihm die Instrumente und theoretischen Inhalte bieten. Doch ist die Darstellung den Gestaltungsmöglichkeiten des Künstlers vorbehalten. Und um die Grenzen des Vorhabens deutlich zu benennen und hiermit auch die melancholischen Andeutungen der Mimik zu betonen, wurde das Bild für ein besonderes Kapitel in Leonardos Traktat verwendet und der Sinn und Zweck der Szene mittels einer Unterzeile verdeutlicht: »[...] faire les plis aux draperies«. Die gesamten Gerätschaften und die intellektuelle Arbeit der Figur finden ihren Sinn und Zweck nur in einer Anleitung zum Faltenwurf und ihrer Modellierung mittels Licht und Schatten. Die Bedeutung des Schattens und seine Gestaltung wurde an verschiedenen Stellen im Malereitraktat thematisiert. Insbesondere im ersten Teil jedoch, der die Bedeutung der Malerei als einer Wissenschaft darlegte, musste die Argumentation im Sinne Le Bruns sein und konnte so auch gegen die *Manière universelle* gerichtet werden. So heißt es bei Leonardo:

»Von der Einbildung zur Wirklichkeit ist gerade solch' ein Abstandsverhältnis, wie vom Schatten zum schattenwerfenden Körper, und dasselbe Verhältnis besteht zwischen der Poesie und Malerei. Denn die Poesie legt ihre Dinge in die Imagination der Schriftzeichen nieder; die Malerei aber gibt die ihrigen so von sich, dass sie wirklich aussen vor dem Auge stehen, von welchem das Eindrucksvermögen die Scheinbilder empfängt, nicht anders, als wenn dieselben von der natürlichen Wirklichkeit herführende wären.«⁷

Nicht nur, dass der Schattenwurf sich einer vollständig berechenbaren Natur entzog, er war auch Beleg für die Gestaltungsmöglichkeiten des Künstlers wie der Wirkungsweisen der Bilder selbst.

L'Académie des sciences et des beaux-arts. Dediée au roy – ein Bild

Der Kupferstecher Sebastien Le Clerc fertigte 1698 ein Blatt an (Abb. 5), das als visuelles Manifest der Künste und Wissenschaften gedeutet werden konnte.⁸ In ihm kann der Versuch gesehen werden, am Ende des Jahrhunderts Harmonisierungs- und Bewahrungstendenzen zu unterstützen, welche die Bedeutung analytischer Arbeiten unterstrichen, aber einer umfassenden wissenschaftlichen Berechnung von Welt und Kosmos dennoch entgegenstanden.

In einer großartigen Architekturkulisse breitet sich das Fächerspektrum einer idealen Akademie aus. In der



4) »... faire les plis aux draperies«

Tiefe gestaffelt, präsentieren sich die Künste und Wissenschaften dem Auge des Betrachters. Die Vertreter der einzelnen Disziplinen sind mit antikisierender Kleidung versehen. Gerätschaften zur Perspektive, Geometrie, Festungsbaukunst und verschiedenen Formen von Anamorphosen bilden die erste Ebene. Im Mittelgrund befinden sich weitere Gruppen an Gelehrten verschiedenen Alters. Anhand der Objekte sind ihre Fragestellungen ablesbar: Steinschnitt, Festungsbaukunst, Genealogie, Geografie und Geometrie. Diese Anordnung setzt sich im Hintergrund weiter fort: Mathematik, Mechanik, Physik, Astronomie, Musik, Anatomie und Philosophie sind zu benennen. Der Blick in einen separaten Gebäudeteil lässt eine Bibliothek erkennen, die mit dem Schriftzug »THEOLOGIA« versehen ist. Am Ende der links anschließenden Säulenhalle, durch den Tiefenzug betont, findet sich die Malerei. Wenn auch im Hintergrund, so ist sie doch mit gebührender Aufmerksamkeit dargestellt, und durch die zentralperspektivische Anordnung wurde eine ihrer wissenschaftlichen Implikationen hervorgehoben. Leicht nach links aus der Mitte gerückt, aber dennoch an zentraler Stelle erkennt man eine auf den ersten Blick irritierende Szene: Ein bärtiger, älterer Mann mit weitem Mantel liest die Zukunft aus der Hand eines Jünglings; dessen Gesichtszüge, die Locken und die Kleidung nehmen deutlich Bezug auf die Ikonografie des französischen Königs.

In der Attika am rechten Teil des Gebäudes – wiederum über dem Durchgang zum Bereich der Theologie – wurde das bekannte Emblem Ludwigs XIV., das von



5) *L'Académie des sciences et des beaux-arts*. Sébastien Le Clerc, 1698

Sonnenstrahlen umfangene Gesicht, angebracht. Auf diesem Wege wurde die Monarchie als *erste Ursache* der künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen im Bild manifest. Doch ist die Zurückhaltung auffällig. Das Emblem, klein und in den rechten Teil des Blattes abgesetzt, zeichnet sich durch zwei Details aus: Einerseits ist es weit über der Szene angebracht und beansprucht eine autonome Stellung. Andererseits erscheint es deutlich im Bezugsfeld der Theologie angesiedelt. Als Le Clerc den Stich 1698 fertigstellte, waren durch die Erkenntnisproduktion bereits weite Teile des Mikro- und Makrokosmos beschrieben und in Ansätzen auch analysiert. So war etwa das Projekt der Mathematisierung der Natur, wie es Descartes propagierte, dem Desargues folgte und dem Newton 1687 in seinen *Principia* einen prominenten Ort gab, vom Impetus einer maximalen Beherrschbarkeit und Berechenbarkeit bestimmt. Doch die gottgleiche Stellung des Souveräns, im Sinne einer theologisierenden Ausdeutung, musste weiterhin fester Bestandteil der Repräsentation sein. Die melancholisch gestimmten Augen des Sonnengesichts blickten auf die universale Ansammlung und formulierten nur noch den Vorgang des Betrachtens, der dem König als Souveränitätsbeweis blieb.

Desargues und Bosse hatten das betrieben, was Ernst Cassirer als die bereits in der Renaissance angelegte fundamentale Veränderung erkannte:

»Der Raum musste gleichsam seiner Dinghaftigkeit entkleidet, er musste als freies ideales Liniengefüge entdeckt werden. [...] Von allen Punkten des Raumes müs-

sen jetzt prinzipiell die gleichen Konstruktionen möglich sein, jeder muss als Ausgangspunkt wie als Zielpunkt für jegliche überhaupt mögliche geometrische Operation gedacht werden können.«⁹

So stand die analytische Ausrichtung der *Manières universelles* mit ihrem Anspruch einer umfassenden Berechenbarkeit der Welt in einem noch nicht zu gewinnenden Kampf mit den Mysterien der Repräsentation. Dieser Konflikt konnte auch im 18. Jahrhundert noch nicht gelöst werden, aber er bildete ein wichtiges Schwungrad für Veränderungen.

1 Siehe M. Kemp: *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven/London 1989, bes. S. 119–131

2 L. Burmester: Die geschichtliche Entwicklung der Perspektive in Beziehung zur Geometrie, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 2/1906, S. 43–46, S. 45

3 L. Duc de Saint-Simon: *Die Mémoires des Herzogs von Saint-Simon. Band 1, 1691–1704*. Frankfurt am Main 1979, S. 290

4 N. Heinrich: La perspective académique. Peinture et tradition lettrée: la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17^e siècle, in: *Actes de la recherche en sciences sociale* 49/1983, S. 47–70

5 H. Bredekamp: *Thomas Hobbes' visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates*. Berlin 1999, S. 41

6 Th. Frangenberg: Leonardo's »Excellent Maxims« in the Development of Seventeenth-Century French Art Theory, in: S. Schütze (Hg.): *Estetica Barocca*. Rom 2004, S. 141–156 / M. Kemp: »A Chaos of Intelligence: Leonardo's *Traité* and the perspective wars in the Académie royale, in: G. Briganti (Hg.): *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*. Rom/Paris 1987, S. 415–426

7 L. da Vinci: *Buch von der Malerei*. Wien 1882, S. 13–14

8 M. Préaud: »L'Académie des sciences et des beaux-arts: le testament graphique de Sébastien Leclerc, in: *Revue d'art canadienne* 1/1983, S. 73–81

9 E. Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Hamburg 2002, S. 210

Bildnachweis

1 A. Bosse: *Manière universelle de Mr. Desargues*. Paris 1648

2 G. Desargues: *Manières universelles*. Paris 1636

3 J. Dubreuil: *Perspective pratique*. Paris 1642

4 R. Féart De Chambray: *Traité de la peinture de Leonardo da Vinci*. Paris 1651