

Inhalt

Einleitung	9
I. Die Entdeckung des blinden Flecks (Mariotte)	17
1. Das Experiment: Der verschwindende Blick	18
2. Optische Voraussetzungen (I): Projektionen	21
3. Natürliche Malerei und das Ende der Kunst	23
4. Optische Voraussetzungen (II): Häute	26
5. Fortgeschriebene Blindheit	33
6. Rezeptionsprobleme	34
II. Zur Mythologie des Blicks	37
1. Zwischen Blindheit und dem Auge Gottes	37
2. Von Augen und Ohren (I): Rubens	40
3. Von der Optik zur Kunst	48
III. Blindheit in einigen niederländischen Bildern	49
1. Zur Typologie und Paradoxie der Blindheit	49
2. In Leiden	51
3. Stäbe und Brillen: Peter Brueghel d. Ä.	55
3.1 Mit Stöcken sehen (I): <i>Das Gleichnis von den Blinden</i>	55
3.2 Emblematisierung der Blindheit: Brueghels <i>Elck</i>	65
Exkurs zum Diogenes-Motiv	68
4. Von Augen und Ohren (II)	73
5. Vom Doppelsinn des Auges	76
IV. Der cartesianische Blinde	81
1. Von der Kunst zur Optik	81
2. Mit Stöcken sehen (II): Descartes	83

3. Lebenslauf und Wege der Forschung	85
4. Dunkle Wege	90
4.1 Descartes/Ripa	91
5. Optique par provision	96
5.1 Mit Händen sehen: der Stock	99
5.2 Mit Händen sehen: die Winkel	101
5.3 Haptisch/Optisch (Riegl)	103
6. Blindenschrift: Zur Descartes-Rezeption	104
Exkurs zu Saunderson	108
7. Descartes/Ripa: Schlußbetrachtung	109
V. Mit Händen sehen: Die Tradierung	111
1. Der blinde Cartesianer in der Optik	111
1.1 Harsdörffer (1651)	111
1.2 George Berkeley (1709)	113
1.3 Die Edition des <i>Discours</i> von 1724	116
2. Le Colin Maillard	118
2.1 Dirck van der Lisse	118
2.2 Léonard Bramer	122
2.3 Antoine Watteau	123
2.4 Jean-Baptiste Pater	126
2.5 François Boucher	128
2.6 Jean-Honoré Fragonard	129
2.7 Blindekuh/Bunte Kuh. Mit Stöcken sehen (III): Goya	132
VI. Ausblick auf die Chromatik	137
1. Der Akyanobleps	137
2. Das Erwachen Descartes'	140
Anmerkungen	145
Bibliographie	172
Anhang: Bericht von Mariottes Entdeckung des blinden Flecks (frz./dt.)	190
Personenregister	203

Mein Dank gilt Heinz von Foerster, der mich mit seiner begeisternden Art sehr bestärkt hat. Freundschaftliche Unterstützung gaben Bernd Bexte, Michael Glasmeier, Ulrike Göschen, Ann-Christine Jansson, Werner Künzel, Sr. Ruth Mersmann, Ingwer Paul, Günther Rösch, Thomas Trescher, Martin Vöhler. Prof. Hannes Böhringer und Prof. Busmann ermutigten mich, mit diesen Dingen zu promovieren. Michel Serres' Schriften und seine rastlose Bewegung des Denkens haben mich während der Niederschrift begleitet. Die Momo-Gruppe, Berlin, bot mir ein Diskussionsforum. Und ohne Sylvie und David hätte das Buch sowieso nicht entstehen können.

»Nun aber ist die zu lösende Aufgabe, das
Abbild dessen zu geben, was wir sehen.«

Paul Cézanne an Emile Bernard, 23.10.1905

»τὸ ἰδεῖν ἐν τῷ μὴ ἰδεῖν

[das Sehen im Nicht-Sehen]«

Gregor von Nyssa

»Eine Art Taubsein, Blindsein nach außen
hin – das Reich der zugelassenen Reize ist
scharf umgrenzt. Dies unterscheidet den
Künstler vom Laien.«

Friedrich Nietzsche

I.

Die Kunstgeschichte des Sehens ist nicht zu haben ohne eine Kunstgeschichte der Blindheit. Mit diesem paradoxen Satz ist die Grundüberzeugung des vorliegenden Buches ausgesprochen. Es geht einem irritierenden Sachverhalt nach: Allzu viele Formen des Nicht-Sehens begegnen uns im Medium der Sichtbarkeit schlechthin, dem Bild. Sie erscheinen in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht weniger als in gemalten Blindenzeichnungen der älteren Schulen. Dort sieht man die symbolischen Blinden in ein Blickfeld treten, an welchem sie nicht teilhaben. Mit tastenden Händen durchmessen sie einen Raum, dessen Visualität erst recht aufscheint, indem sie durchgestrichen wird.

Warum, so möchte man fragen, gehört die Gestalt des Blinden zum eisernen Bestand der visuellen Kunst? Woher kommt die eigentümliche Affinität zu diesem Motiv?

Es hat eine Vielzahl an Versuchen gegeben, Malerei auf Optisches zu begründen und also an das Sehen zu binden, keinesfalls aber an das Nicht-Sehen. Demgegenüber sei an Edme Mariottes lapidare Bemerkung erinnert, daß das Auge sich selbst nicht sieht: »... the senses receive no impression of their own organs«¹. Mag dieser Sachverhalt auch banal klingen, so liegt doch ein Problem darin verborgen, das weitreichende Folgen hat und zu der umwälzenden Entdeckung des blinden Flecks

führte (s. u. Kap. I sowie den Anhang). Kein Geringerer als Denis Diderot hat den Schluß daraus gezogen, daß wir zweiköpfige Monster werden müßten, um unseren eigenen Blick zu sehen: Kopf an Kopf und Aug in Auge mit uns selbst gäbe es endlich die gesuchte Wahrnehmung von Wahrnehmung, von welcher optische Diskurse zu sprechen suchen.²

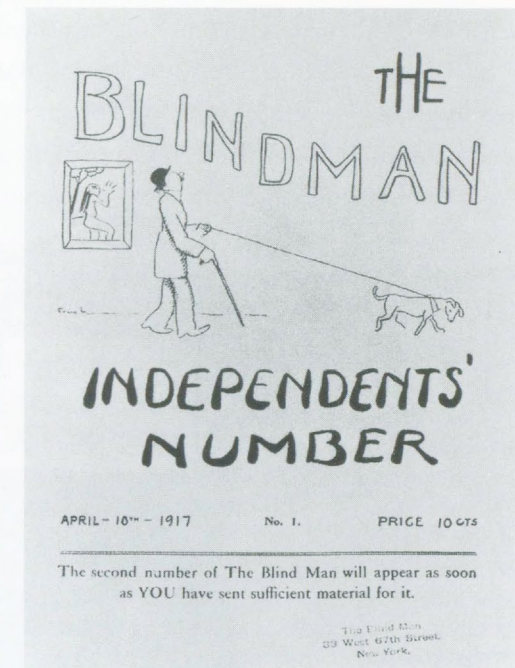
Zweiköpfige Monster wären ideale Theoretiker des Sehens. Und wahrlich: Selten war der Bedarf an ihnen größer als am Ende des 20. Jahrhunderts, wo der Blick ein solch hoch-theoretisiertes Ding geworden ist, daß die Literatur zum Thema kaum mehr zu überblicken ist. So lange aber diese Monster nicht erscheinen und uns nicht erklären, wie man sein Sehen sieht, solange wird ein jeder Blick vom Schatten seiner selbst begleitet: vom Nicht-Sehen. Und so rührt auch von dieser Seite her die Begründung der Kunst ans Dunkle, an einen blinden Fleck.

II.

Niemand hat sich den Paradoxien des Sehens entschlossener verschrieben als die radikale Moderne des 20. Jahrhunderts. Man erinnere, was ein Marcel Duchamp zur Sichtbarkeit von Kunst zu sagen hatte. Für ihn war es Befreiung, »daß Raymond Roussel mir, seit 1912, erlaubt hat, an andere Dinge zu denken als an eine ›Netzhaut‹-Malerei«³. Duchamp ist es nicht müde geworden, ein Leben lang gegen die Erwartung optischer Ereignisse anzugehen: als ob Kunst etwas für die Augen sei, gar für die Netzhaut.

»Seit Courbet meint man, die Malerei wende sich ausschließlich an das Auge – ein allgemeiner Irrtum. Der optische Schauder! Vorher hatte die Malerei ja auch andere Funktionen, sie war religiös, philosophisch oder moralisch ausgerichtet. Ich selbst habe zwar glücklicherweise zu dieser Anti-Netzhaut-Position gefunden, aber viel geändert hat sich dadurch nicht: unser gesamtes Jahrhundert ist dem Optischen verfallen.«⁴

Der letzte Satz hat sich in einem Maße bewahrheitet, wie Duchamp es kaum hat ahnen können, als er ihn aussprach. Denn die medientechnischen Visualisierungsmöglichkeiten, die seitdem entwickelt wurden, haben den *optischen Schauder* zweifellos verstärkt. Visualisierung aber ist das Gegenteil von sinnlicher Gewißheit. An diesem internen Widerspruch macht sich ein Zweifel fest, der den Impuls von Duchamps Be-

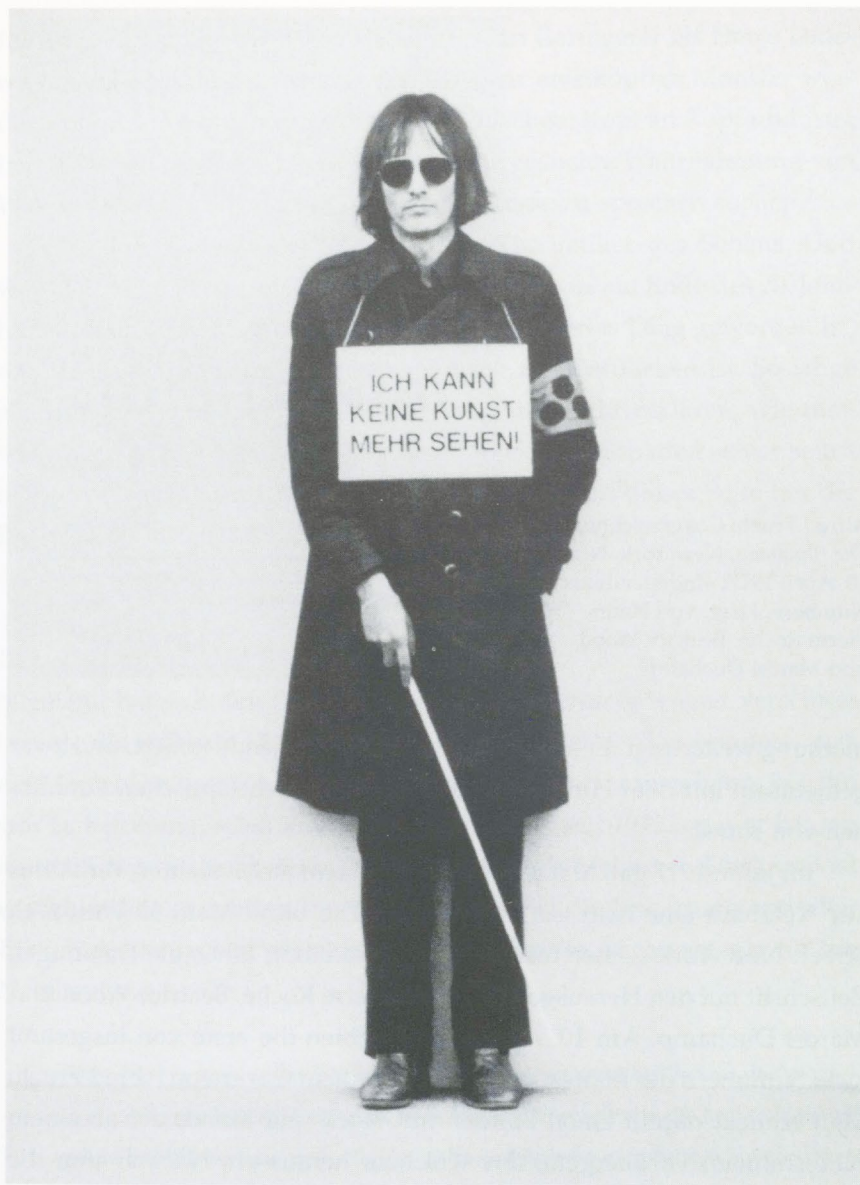


Alfred Frueh: Coverzeichnung *The Blindman*. New York. No. 1, 10. April 1917: »Independents' Number«. Hrsg. von Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood und Marcel Duchamp

merkung weiterträgt. Er sei vorab und für das Folgende notiert, und zwar gemeinsam mit dem Hinweis auf die anderen, nicht-optischen Funktionen von Kunst.

Im Jahre 1917 gab Marcel Duchamp seinem ambivalenten Verhältnis zur Netzhaut eine Adresse. Sie lautete: »The Blind Man. 33 West 67th Street. New York«. Hier residierte die Redaktion einer gleichnamigen Zeitschrift mit den Herausgebern Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood und Marcel Duchamp. Am 10. April 1917 erschien die erste von insgesamt zwei Nummern des Blattes, und zwar mit einem Cover von Alfred Frueh: Man erblickt darauf einen Blinden mit Stock und Hund, der an einem Bilderrahmen vorübergeht, aus welchem heraus ein Nackter ihm die lange Nase zeigt.⁵ – So tritt unser erster Blinder auf den Plan.

Noch folgt ihm Spott und gleicht er fast der blinden Jury, die achtlos an Duchamps *Fountain* vorüberging.⁶ Doch rührt es eigentümlich an, hier einen späten Nachfahren der vielen Blinden zu erblicken, die in der Malerei des 17. Jahrhunderts die Leinwände mit Stock und Hund durchquerten. Blinder Tobias und geblendeter Simson. Augenloser Bettler oder platonischer Philosoph. Dieser Blinde ist älter als Dada. Und es gehört zur tiefen Ambivalenz seiner Gestalt, daß es nur einer Kehrtwendung bedarf, um ihn zur Identifikationsfigur des Blicks zu machen. Demokrit stach sich die Augen aus, um Einsicht zu gewinnen.



Timm Ulrichs: *Ich kann keine Kunst mehr sehen!* 10.11.1975 (Foto: Ellen Poerschke)

Timm Ulrichs hat in einem Selbstporträt diese platonische Wendung vollzogen. Drappiert als Blinder, trat er vor die Kamera, versehen mit dem Schriftbild: »Ich kann keine Kunst mehr sehen«. Im Doppelsinn des Satzes ist Dadas lange Spottnase mit der Blindheit eins geworden. Hier kommt der New Yorker *Blindman* zu sich selbst.

Anti-Kunst neigt immer wieder dazu, ins Auge zu gehen, und zwar durchaus im martialischen Sinne: als seine Zerstörung. Wer jemals Luis

Buñuels Film *Un Chien andalou* (Frankreich 1928) gesehen hat, und sei es auch nur einmal, erinnert sich gewiß der Szene, in welcher die Rasierklinge durch einen Augapfel schneidet.⁷ Das Pflücken des Augapfels vom Baum der Erkenntnis ist der gewollte Sündenfall dieser Anti-Kunst, mit der sie den Schock der Moderne pariert und sich der Gebrechlichkeit zuneigt.

Was in Buñuels Hinwendung zu den Blinden entsteht, ist nicht boshafte Destruktivität, sondern vielmehr ein überraschender Sinn fürs Gebrechliche. Niemand hat ihn deutlicher und zärtlicher bekannt als Samuel Beckett, dessen negative Helden im Verlust der sinnlichen Gewißheit ihren Kontur finden. Darum zählt die Gestalt des Blinden zum festen Arsenal von Becketts Figuren. Sie hat emblematische Bedeutung für seine Bühnenwerke und ist in strenger Konsequenz am Scheideweg angesiedelt: »Street corner. Ruins. – A, blind, sitting on a folding-stool, scrapes his fiddle.«⁸

Man hat sich mittlerweile mit Erfolg darauf geeinigt, daß auch Anti-Kunst keinen Scheideweg darstelle, sondern ihrerseits nichts anderes sei als eben Kunst. Selten wurden Störenfriede wirkungsvoller stillgestellt als durch das Label *Klassische Moderne*, das man den Anti-Klassikern schlechthin im Rückblick zuschrieb. Im Gegensatz dazu sei hier der widerborstige Stachel dieses Protestes stark gemacht. Es wird sich zeigen, daß der Affront gegen Netzhaut und Auge, ja gegen Sichtbarkeit schlechthin, Bereiche erschließen kann, die anders kaum zu ahnen wären. Wir wollen an der Ecke, wo der Blinde sitzt, vom Mainstream abbiegen.

III.

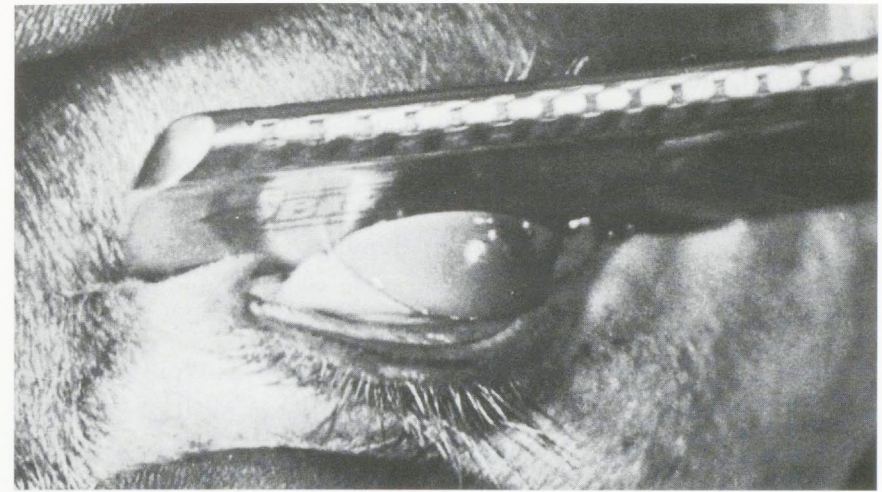
Um in das Spannungsfeld dieser komplexen Problematik einzutreten, gilt es, an ausgewählten historischen Punkten ein Dreieck aus Physiologie, Philosophie und Kunstgeschichte zu durchqueren, und zwar insbesondere im Hinblick auf das problematische Verhältnis von Auge und bildender Kunst, von *visio* und *pictura*, von Sehraum und Bildraum. Es scheint alles andere als selbstverständlich zu sein, daß zwischen diesen Sphären stets kulturelle Durchlässigkeit bestehe und die Bewegung schwellenlos von hier nach da changieren könne. Nicht immer ist der Tausch von Blick und Bild leicht zu vollziehen. Die bildende Kunst lehrt, daß dieser Übergang stets neu zu finden ist, um ins Sehen zu kommen – und sei es ohne Augen.

Die Untersuchung wird sich sowohl auf Texte wie auch auf Bilder beziehen, und zwar am Leitfaden eines Wortes von Heinrich Wölfflin: »Alles ist Übergang.«⁹ Was damit gemeint sein könnte, wird durch sein Werk verdeutlicht. Denn für dieses war in der Tat ein Übergang bestimmend – von einer Kunstgeschichte der Werke hin zu einer Kunstgeschichte des Sehens:

»Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ›optischen Schichten‹ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.«¹⁰

Hier setzen meine Überlegungen an. Sie zielen nicht darauf zu sagen, was der Blick und das Bild eigentlich seien. Sie betrachten nur, wie zu verschiedenen Zeiten versucht worden ist, das Sehen zu sagen – und wie all diese Versuche immer wieder bei der Blindheit ankamen. Selbst Heinrich Wölfflin verfiel auf den Gedanken, die Wirkung eines wohlproportionierten Raumes müsse empfunden werden, »auch wenn man mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde«¹¹. Das Motiv der Wahrnehmung mit verbundenen Augen ist aus der Kunstgeschichte nicht ganz unbekannt. Es findet sich als Attribut von Amor und Justitia; von Errore, Favore, Fortuna, Furore; von Ignorantia und Metafisica. Man sieht es ferner in einer Vielzahl von Blinden-Darstellungen der Malerei des Barock und des Rokoko (s. u. Kap. V.). Diese doppelbödigen Bilder gehören hierher.

Heinrich Wölfflins *Grundbegriffe* mögen ein vergangenes Stück Kunstgeschichtsschreibung geworden sein. Das von ihm aufgeworfene Problem einer Kunstgeschichte des Sehens ist jedoch nicht zur Ruhe gekommen. Ernst H. Gombrich hat sich unter Betonung der wahrnehmungspsychologischen Seite in einer Vielzahl von Schriften dazu geäußert.¹² 1983 war es Svetlana Alpers, die mit ihrer Publikation von *Art as Describing* die Frage der *Sichtbarkeit* erneut ins Zentrum rückte, und zwar mit einer deutlichen Spitze gegen die Basismetapher der ikonographischen Methode: der Metapher einer *Lesbarkeit* von Kunstwerken.¹³ Das zweite Kapitel ihres Buches hatte Alpers unter ein Motto von Kepler gestellt: »Ut pictura, ita visio«. Der damit postulierte Zusammenhang von *pictura* und *visio*, von Bild und Blick, hat einen erheblichen Streit ausgelöst.¹⁴ Selbst Ernst Gombrich fragte in einer ansonsten wohlwollenden Rezension, seit wann die Künstler Netzhautbilder malten. Ohne



Filmszene aus Luis Buñuel: *Un chien andalou*, 1928

diesen Streit nochmals entfachen zu wollen, sei hier lediglich angemerkt, daß Svetlana Alpers den Zusammenhang vielleicht nicht paradox genug genommen hatte.

Die nachfolgenden Betrachtungen suchen daher einen anderen Zugang zu den Durchlässigkeiten¹⁵ zwischen Optik und Kunst. Sie setzen keine positive Beziehung zwischen beiden voraus, sondern allenfalls das Paradox einer Beziehungslosigkeit, die dennoch nicht aufhört, sich zu beziehen.¹⁶ Unzweifelhaft ist es in beiden Fällen ums Sehen zu tun. Wie aber Blick und Bild zusammenkommen, das sagt sich offenbar nicht leicht, nämlich immer wieder nur im Durchgang durch einen Raum, in dem Hören und Sehen vergehen.

IV.

Es gibt ein altes Kinderspiel mit dem schönen Namen »Ich sehe was, was du nicht siehst«. Dies Rätselwort hat seinen abgründigen Sinn, zumal zu einer Zeit, in der das Unsichtbare geradezu wuchert. Wer hat denn eine Anschauung von den binär codierten Quelldateien unterhalb der Benutzeroberfläche des Computers? Seitdem es Visualisierung von Daten gibt, ist der erste Leser eines Buchmanuskripts nicht mehr der Lektor, sondern das Anti-Viren-Programm, welches die Diskette prüft. In schöner Symmetrie dazu sind in der Kunstwissenschaft Röntgenkameras zu idealen Betrachtern von Gemälden avanciert – was zu Aufsätzen mit Titeln wie »Der unsichtbare Rembrandt«¹⁷ führt.

Technische Wahrnehmungsmittel ergeben durchaus eine Sichtbarkeit zweiter Art, die man ihrerseits sehen kann. Auch unsichtbare Viren und unsichtbare Rembrandts lassen sich visualisieren. Doch das eigentlich Gemeinte sieht man niemals an sich selbst. Es ist unsichtbarer als ein Gespenst und mindestens so mächtig. Immer mehr Bewegungen richten sich nicht mehr nach direkten Wahrnehmungen, sondern nach Instrumentenanzeigen von Dingen, die man nicht sieht. Piloten haben dafür den treffenden Ausdruck »Blindflug«.

Die sekundäre Anschaulichkeit des Blindflugs ist typisch für heutiges Sehen. Die bildenden Künste kommen daran nicht ganz vorbei; speziell die Medienkünste führen diese Auseinandersetzung. Denn das ganze kulturell tradierte Gefüge des Sichtbaren und des Unsichtbaren hat sich radikal verschoben. Der verschlafene Ausdruck »Weltanschauung« hat dabei einen schwindelerregenden Sinn bekommen. Seitdem Menschen zum Mond fliegen, haben wir die Erde vor Augen und nicht mehr unter den Füßen. Dadurch ist alles bodenlos geworden. Besessen von einem Phantasma der Sichtbarkeit, hat unsere Kultur die Mächte der Immaterialien und des Unsichtbaren erst richtig entfesselt. Blindwütig. Wie zum Hohn klebt das lateinische Wort für »ich sehe« an jeder Straßenecke unserer Städte: »VIDEO«. Ich sehe was. Fragt sich nur: Was? Und die geniale Antwort lautet: Was du nicht siehst!

Kurzum: Es ist an der Zeit, die alten Blindengleichnisse noch einmal hervorzunehmen.

I. Die Entdeckung des blinden Flecks (Mariotte)

»Existence is a selective blindness.«

George Spencer-Brown, *Laws of Form*

Im Jahre 1668 teilte eines der Gründungsmitglieder der französischen Akademie der Wissenschaften, Pater Edme Mariotte, eine eigentümliche Entdeckung mit, welche er wenig später in der königlichen Bibliothek vortrug. Die Ergebnisse finden sich in einem Brief von Mariotte zusammengefaßt, der 1668 in Paris gedruckt wurde, und zwar gemeinsam mit einem Entgegnungsschreiben des Adressaten Jean Pecquet. Die kleine Schrift umfaßte 27 Seiten. Die Seiten 3 bis 6 enthalten Auszüge aus dem Brief Mariottes an den Mediziner Jean Pecquet; die Seiten 7 bis 26 geben dessen Antwort darauf; Seite 27 zeigt die Skizze eines wahrnehmungstheoretischen Versuchsaufbaus nach Picard. Der Titel des Buches lautete: *NOUVELLE DECOUVVERTE TOUCHANT LA VEÜE*¹⁸.

Das in dieser Schrift Mitgeteilte ist von fundamentaler Bedeutung für die Geschichte der Optik und der Wahrnehmungstheorie. Noch die Kybernetik zweiter Ordnung eines Heinz von Foerster präsentiert sich als ständige Interpretation des von Mariotte entdeckten Phänomens.¹⁹ Die bloße physiologische Tatsache ist allgemein bekannt, jedoch der erste Bericht von ihr scheint weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein. Um diesem Manko entgegenzuwirken, teile ich den seltenen und nur schwer auffindbaren Text im Anhang mit. Die Neuerschließung dieses Dokuments bildet die Grundlage des vorliegenden Kapitels.

Von Edme Mariottes Biographie ist nicht sehr viel bekannt. Der 1620 in Dijon geborene und 1684 in Paris verstorbene Geistliche gehörte 1666 zu den Gründungsmitgliedern der französischen Akademie der Wissenschaften. Man kennt ihn durch das sog. »Mariottesche Gesetz«; es be-