

Das Zeichen des Spiegels

Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überholung der Philosophie

Von Wolfgang WELSCH (Würzburg)

Heinrich Rombach zum 60. Geburtstag

Platon hat im X. Buch seines „Staates“ eine gewichtige Kritik der Kunst gegeben. Ziel dieser Kritik ist es, die Ausweisung der Dichter aus dem Staat zu legitimieren. Wo immer Dichtkunst Strukturen von Nachahmung zeigt, soll sie verstoßen werden, und der Hauptbetroffene solcher Exilierung ist kein Geringerer als Homer, der traditionelle Lehrer Griechenlands. Als Grundübel gilt Platon die Nachahmung, und zwar wegen ihrer Seinsschwäche und ihrer verderblichen Wirkung auf die Menschen. Beides deckt Platon exemplarisch anhand der Malerei auf. In ihr nämlich ist das Nachahmungsprinzip am augenfälligsten und werden so auch Lug und Trug dieses Prinzips am offenkundigsten. Die Malerei, die insgesamt nachahmend ist, wird von Platon stellvertretend für jede Form nachahmender Kunst geprüft und verurteilt.¹ Die Anklagen ergeben sich zuletzt allesamt daraus, daß die malerische Nachahmung genau gegenläufig zur Seinsordnung operiert, daß sie allenthalben statt auf das Sein auf den Schein sich richtet und diesen propagiert. Die Malerei ist ontologisch grundverkehrt gestellt. Sie ist es anfänglich schon, indem sie nicht das eigentlich Seiende, nicht die Idee sich zum Vorbild ihrer Darstellung nimmt, sondern deren mindere gegenständliche Präsenz, den sogenannten realen Gegenstand wiederzugeben sucht. Der Maler zeigt nicht, was Bett überhaupt ist, sondern führt uns ein bestimmtes Bett vor Augen, das aber geradesogut auch reichlich anders beschaffen sein könnte. Und dann zeigt uns der Maler diesen ohnehin schon mit Zufälligkeit durchsetzten Gegenstand noch einmal nur in einer zufälligen Erscheinungsweise seiner, nämlich je nur aus einem einzelnen und als solchen willkürlichen Blickpunkt und in momentaner Beleuchtung, mithin insgesamt nicht so, wie der Gegenstand an sich ist, sondern nur so, wie er jeweilig erscheint. Der Maler führt weit weg von der Wahrheit des Seienden. Er sucht uns drei Stufen unter der Wahrheit zu fesseln und heimisch zu machen. Denn 1) vergegenwärtigt er nicht das eigentlich Seiende, die Idee, sondern nur eine von deren Erscheinungsgestalten, 2) vergegenwärtigt er diese nicht – wie der Handwerker – herstellend, sondern bloß darstellend (also nicht wirklich, sondern bloß zum Schein) und 3) ist seine scheinhafte Vergegenwärtigung noch einmal bloß auf eine zufällige und flüchtige Erscheinungsweise des ohnehin schon nur

¹ In der darstellungsästhetischen Reflexion (595 c – 602 b) steht eindeutig die Malerei im Vordergrund, in der wirkungsästhetischen (602 c – 607 a) zwar die Dichtkunst, aber die Befunde sind offenbar als auch für die Malerei gültig gemeint und Platon rekurriert denn auch hier mehrfach auf die Malerei (602 d, 603 a-b).

Scheinhaften gerichtet. Dreifach potenziertes Schein, das ist – in ontologischer Rechnung – das Wesen der malerischen Darstellung. Die Malerei entfaltet somit ein genaues Gegenprogramm zur Seinssuche des Philosophen. Die Maler sind wie jene Gauklertruppe des Höhlengleichnisses, wie jene Artisten, die – um es einmal so zu sehen – die Menschen unterhalten, indem sie ihnen Schattenbilder vor Augen führen, wobei die Menschen diesen Schatten gebannt zusehen, davon gefesselt sind und den Betrug nicht bemerken.² Die Malerei stellt genau diejenige Situation wieder her, die für den Philosophen die Grundsituation der Verkehrung ist, aus der er die Menschen zu befreien sucht. Die Malerei knüpft die Fesseln, die er löst, je wieder neu.

Diese ontologische Verkehrtheit, die für die Malerei konstitutiv ist, setzt ihr nun auch in weiteren Einzelzügen nach. So ist beispielsweise das Wissen, das die Malerei vorspiegelt, gerade das Gegenteil wahrhaften Wissens. Denn indem sie alles Mögliche darstellt, tut sie zwar so, als verstände sie sich auf alles, aber in Wahrheit ist es eben nicht aufgrund eines wirklichen Verständnisses der Dinge, sondern gerade im Sinn der Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit, daß sie agiert, und ihre mögliche Universalität verdankt sich eben genau dieser eigentlichen Ignoranz, ist nur dadurch möglich, daß die Malerei gar nichts anderes aufführt als bloßes Blendwerk, Gaukelei.³ Und Platon hält diese Gaukelei für gefährlich. Zwar: dem illusionistischen Trug, die bloß dargestellten Dinge für leibhaftig präsent zu wähnen, werden nur Kinder und Toren erliegen. Aber die Malerei verfügt noch über andere Mittel. Sie betrügt nicht einfach durch Augenschein, sondern sie becirct durch Verführung. Und dieser Verführung erliegen – was die größte Anklage gegen die nachahmende Kunst insgesamt begründet – selbst die Tugendhaften, durch sie geraten noch die potentiell philosophischen Köpfe in Gefahr. Denn wie die Malerei ontologisch verkehrt ausgerichtet ist, indem sie darstellend auf das Erscheinende und Sinnhafte sich bezieht, so ist sie auch psychologisch verkehrt und verderblich geeicht, indem sie sich in ihrer Wirkung gerade an den Sinnen- und Gefühls-Bereich wendet, an den sinnlichen also statt an den geistigen Menschen. Sie appelliert an das, was eigentlich zum Schweigen gebracht, sie stärkt das, was ausgetrocknet werden sollte: die Sinnlichkeit. So wirkt sie aufwieglerisch und destabilisierend, sie gefährdet jede einmal errungene innere Herrschaft und arbeitet auf eine Verkehrung hin. Wie sie ontologisch gewissermaßen Kopf steht, so wendet sie sich auch psychologisch an das Verkehrte und ist und intendiert insgesamt nichts anderes als Verkehrung. Platon: „So sage ich, daß die Malerei und

² Diese Gleichsetzung von Malerei und Höhlensituation taucht noch bei Cézanne wieder auf, der die Museen die Höhlen Platons nennt (Conversations avec Cézanne, hg. von P. M. Doran [Paris 1978] 159f.) – allerdings zielt Cézanne mit dieser Charakterisierung ausschließlich auf die *schlechte* Malerei und versteht darunter gerade diejenige, die sich *nicht* an die Wahrheit der Sinne hält. Diese Gegentese wird es noch näher zu beleuchten gelten.

³ Daß Platon überhaupt so sehr auf Wissen abhebt, ist für unser Kunstverständnis befremdlich, für das antike aber selbstverständlich, denn für τέχνη ist ein Wissen geradezu konstitutiv. Aristoteles' geschichtlich hochwirksame Bestimmung der τέχνη als ἕξις μετα λόγου ἀληθοῦς ποιητική (Eth. Nic. VI 4, 1140 a 10) ist durchaus platonischen Geistes.

die Nachbilderei überhaupt, wie sie in großer Ferne von der Wahrheit ihr Werk zustandebringt, so auch mit dem von der Vernunft Fernen in uns ihren Verkehr hat und sich mit diesem zu nichts Gesundem und Wahrem zusammennüt. ... Selbst schlecht und mit Schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbilderei auch Schlechtes.“ (603 a-b) In der artistischen Verkehrung kongruieren eine ontologische und eine psychologische bzw. anthropologische Verkehrung. Sie treten, wo man solch nachahmender Kunst Raum gibt, zu einer politischen Verkehrung zusammen, wobei „politisch“ zunächst die innere Verfassung des einzelnen Menschen, dann auch die des Staates insgesamt meint. Um beider Politien willen, um sie beide vor solcher Verkehrung zu schützen, sind die nachahmenden Künste aus dem Staat auszuschließen.

Nun muß dieser Angriff Platons auf die Kunst, zumal er sogleich und ganz unverwandt gegen Homer, die Identitätsfigur griechischer Kultur schlechthin, geführt wird, für griechische Ohren etwas ganz Unerhörtes, ja Ungeheuerliches gewesen sein. Man hat ihm denn auch verschiedentlich seine Schärfe zu nehmen versucht. Insbesondere hat man davon gesprochen, der Angriff könne – bei aller offenkundigen Stringenz – doch von Platon selbst nicht so ganz ernst gemeint sein, dagegen spreche allein schon die sonst, beim frühen und mittleren Platon, zum Ausdruck kommende Hochschätzung der Kunst.⁴ Aber dieser Hinweis verschärft in Wahrheit die Frage nur, warum denn dann der reife Platon so unnachsichtig gegen die Kunst zu Felde ziehen kann.⁵ Goethe hat von den Dialogen Platons gesagt, sie seien oft nicht allein *auf* etwas, sondern auch *gegen* etwas gerichtet.“⁶ Das schließt ein, daß man sie recht erst versteht, wenn man dieses Wogegen erfaßt hat. Wer ist der eigentliche Gegner, wenn Platon hier die Kunst verurteilt? Platon selbst bezieht seine Polemik gegen Ende auf den „alten Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst“,⁷ und dabei wird deutlich, daß die Dichtkunst hier als ein Konkurrenz-Unternehmen zur Philosophie aufgefaßt ist, sofern nämlich auch sie für einen Sinn des Ganzen einsteht. Es ist in dieser noch von Hegel gerühmten eigentlichen Funktion der griechischen Kunst, einen Gesamtsinn zu

⁴ Vgl. zum Wandel von Platons Kunstverständnis und Kunstschätzung die Untersuchung von H. Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen* (1953).

⁵ Auf die Facetten der Frage kann hier nicht eingegangen werden. Zwei Hauptpunkte aber sind festzuhalten. Zum ersten, daß Aussagen, die auf eine Kunst zielen, die wesentlich als enthusiastische begriffen ist, nicht auf die hier allein zur Debatte stehende wesensmäßig nachahmende Kunst übertragen werden dürfen. Zum zweiten, daß von Schönem zu reden platonisch durchaus nicht von Kunst zu reden heißt; das „Symposion“ ist gerade das Lehrstück dafür, daß dies ein ganz und gar modernistischer Kurzschluß wäre, denn vom Schönen ist dort zwar sehr umfassend die Rede, aber bezeichnenderweise eben nicht ein einziges mal im Sinn des Schönen der Kunst. Beachtet man beides, so wird aus der Kunst-Kritik des „Staates“ eine ernste Sache. Von Ironie vermag ich in ihr nichts zu entdecken. Von solcher zu sprechen scheint mir eher der Versuch, über einen Schreckensblick sich hinwegzulächeln. R. Kassner fand immerhin Anlaß, die hier legitimierte Dichter-Exilierung einen „Akt im Sinn des Totalitären“ zu nennen (*Auge und Ohr, Merkur VII* [1953] 17).

⁶ Hamburger Ausg. XII, 245.

⁷ Zwar möchte Platon seine Polemik aus diesem Kontext gerade lösen (vgl. H.-G. Gadamer, *Platos dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie* [1968] 186), aber Absetzungen belegen Gebundenheit, nicht Getrenntheit.

artikulieren, ja zu entwerfen – Hegel sagte, die Kunst (und nicht etwa die Philosophie) sei die höchste Form gewesen, in welcher die Griechen ihre Götter sich vorstellten und ein Bewußtsein von der Wahrheit hatten⁸ –, es ist in dieser Funktion eines Sinn-Konkurrenten, daß die Kunst hier für Platon zum Thema wird und zum Gegenstand einer unerbittlichen Kritik. Nur daß dieser Anspruch der Kunst, eine Orientierung im Ganzen zu geben,⁹ jetzt, zu Platons Zeit, inhaltlich anders aussieht als zu Homers Zeit. Kunst ist jetzt – wie Platons gerade auch auf die zeitgenössische Kunst zielende Analyse ergab – Vertreterin einer Philosophie der Erscheinung und einer Erziehung der Menschen zum Schein. Platon macht als die geheime ratio der Kunst seiner Zeit eine Philosophie aus, die er auch, wo sie diskursiv auftrat, aufs Schärfste bekämpft hat: die Sophistik. Denn dies ist die Pointe seiner Kunst-Kritik und der Grund ihrer Schärfe: daß sie eigentlich und kaum verdeckt Philosophie-Kritik ist, Sophistik-Kritik. Platon erkennt in der nachahmenden Kunst genau die ästhetische Realisation und Propagierung des Programms der Sophistik. Und dieser Optik gemäß analysiert und präpariert er die nachahmende Kunst, diesem Blick entsprechend bekämpft und verurteilt er sie. Die Kunst ist des Teufels, weil sie sophistisch ist. Daher muß sie all die Prügel einstecken, die einschlägig den Sophisten zgedacht sind.

Daß Platon tatsächlich – wie hier vorgeschlagen – diese Parallelität von Kunst und Sophistik im Auge hat,¹⁰ erhellt nicht nur aus der strukturellen Gleichheit der jeweiligen Argumentation gegen die Kunst bzw. gegen die Sophistik, sondern geht auch aus der bald schon erfolgenden direkten Bezeichnung des Malers als eines Sophisten hervor (596 d) und bestätigt sich im Dialog „Sophistes“ noch einmal, indem Platon dort die Struktur des sophistischen Scheinwissens Zug um Zug aus dem Vergleich mit der malerischen Nachahmung entwickelt. Beim Maler wie beim Sophisten handelt es sich nur um die Vorspiegelung eines Wissens, nicht um wahrhaftes Wissen. Der nachahmende Künstler ist dem ganzen Wesen seines Tuns nach für Platon nichts anderes als ein bildender oder dichtender Sophist, ein Mann also, der allenthalben Schein produziert und diesen für Sein ausgibt.¹¹

Im Sinn dieser Parallelisierung ist Platon insgesamt darauf aus, die Kunst als Potenzierung und Apotheose von Schein darzustellen, man muß wohl sagen zu diskreditieren. Daher sein Insistieren darauf, daß die Kunst sich das Erscheinungs-

⁸ Vgl. Ästhetik, ed. Bassenge, I 109.

⁹ Vgl. dazu, daß Kunst stets einen jeweiligen Sinnentwurf „von Sinn überhaupt“ beinhaltet, H. Rombach, Strukturontologie – Eine Phänomenologie der Freiheit (1971) 66.

¹⁰ Hinweise dazu finden sich schon bei P. Friedländer (Platon I [1928] 139). Als *Folie* der Kunst-Kritik aber scheint Platons Sicht der Sophistik bisher noch nicht erkannt worden zu sein.

¹¹ Vielleicht vermag dieser Verständnissvorschlag, die Kunst-Kritik als Sophistik-Kritik und damit als Kritik der Gegen-Philosophie zu erkennen, das Befremdliche zu erklären und aufzulösen, das dieser Kritik immer anhaftete und solange anhaften mußte, wie man sie schlicht als Kunst-Kritik verstehen zu sollen glaubte. Und natürlich erklärt sich so nicht nur die befremdliche Härte der Kritik, sondern auch manche der auffallenden Verzeichnungen, denen die Kunst hier ausgesetzt ist und die vor allem damit zu tun haben, daß hier jegliche Eigenbedeutung künstlerischer Gestaltung außer Sicht bleibt, diese vielmehr an ganz fremden und untauglichen Maßstäben gemessen wird. Eben dies ist der Punkt, den dann Aristoteles in seiner Rehabilitierung der Kunst – die eine genaue Replik auf Platon ist – bereinigt.

hafteste zum Gegenstand nimmt – nämlich die Idee ohnehin nicht, sondern nur deren schlechte Gegenstandsform, und diese noch einmal nur gemäß einer zufälligen und partiellen Erscheinungsweise – und daß sie dieses so ganz bloß Erscheinungshafte dann selbst noch einmal nur zum Schein hinstellt. Sie geht, wie Platon formelhaft sagt (598 b), auf das Scheinhafte als Scheinhafte und gibt dieses – qua Darstellung – dann noch einmal nur scheinbar. Sie ist ganz und gar Kult und Vollzug von Scheinhaftem.¹² Und wenn solch Scheinhafte einmal dazu dient, optischen Verzerrungen entgegenzuwirken und so gerade die wahren Verhältnisse herzustellen – wenn also beispielsweise die griechischen Tempelbaumeister die Architravinie geringfügig bogen, damit sie gerade erscheine, oder wenn Phidias bei hoch aufzustellenden Figuren der standortbedingten Verzerrung von vornherein entgegenarbeitete – so sagt Platon nur: um so schlimmer, haben solche Korrekturen, die auf Wahrheit zu zielen scheinen, doch gerade die Anerkennung der Perspektivität und das Achten auf das Erscheinen zur Grundlage, haben sie die Wahrheit also doch fundamental schon an den Schein verraten (vgl. Sophistes 235 e bis 236 c). Je mehr solche Kunst sich als Kunst vervollkommnet, um so rettungsloser versinkt sie im Schein, um so verkehrter und verderblicher wird sie.

Man kann an der Einsicht nicht vorbei: In solcher Polemik rechnet eine Philosophie mit ihrem Gegner ab, mit ihrer Gegenphilosophie, die sie für das Unphilosophische schlechthin hält, die aber offensichtlich doch so reichlich Anhängerschaft findet, daß Polemik oder Aufklärung not tut. Und in der Tat: Diese Gegenphilosophie, die Philosophie der Erscheinung, wie die Sophisten sie vertreten und die Kunst sie verkörpert, diese Gegenphilosophie ist zumindest als eine praktische, im Leben befolgte den Griechen vertraut und wert.¹³ Und die Kunst, diese Institution der Erscheinungs-Süchtigkeit und damit platonisch des Anti-Philosophischen schlechthin, fungiert realiter als Medium der Selbstverständigung und Sinnpräsenz. In ihr dokumentiert und erfüllt sich ein anderer Lebens- und Sinnentwurf, einer, der gerade auf die Erscheinung als das Wahre und Eigentliche, wohl gar als das Menschliche setzt.¹⁴ Mithin steht hier in Wahrheit

¹² Die Hegelsche Dialektik der Erscheinung ist Platon natürlich fremd und darf auch nicht korrektiv in diese Schein-Bilanz der Kunst hineingetragen werden. Platonisch meint das „Phänomenale“ unwahre Präsenz, den Schein nur von Präsenz und gerade nicht ein notwendiges Moment von etwas, was von sich her erscheinen will und muß. Heidegger hat in seiner Platon-Auslegung genau diesen neuzeitlichen Erscheinungs- in den antiken Scheinbegriff hineingetragen und das ὄν φαυόμενον als „sich Zeigendes“, das „Phänomenale“ also als Vorschein statt als Anschein interpretiert (Nietzsche [1961] I, 207).

¹³ Vgl. zum Grundsinn griechischer Philosophie, eine Lebensbewegung zu meinen, H. Rombach, Die Gegenwart der Philosophie (1962) 27–32.

¹⁴ Was Platon – der Musterbildner konservativer Kunst-Kritik – demgegenüber als Ideal der Kunst proklamiert hat, ist bekannt. In den „Gesetzen“ (656 d – 657 a) preist er das Vorbild der ägyptischen Kunst, die 10000 Jahre hindurch – und Platon legt Wert auf die Feststellung, daß diese Zeitangabe nicht redensartlich, sondern wörtlich gemeint ist – unverändert dasselbe in derselben Weise gestaltet habe, ohne Rücksicht auf veränderte Sichtweisen, Erfahrungen, Erfordernisse (für die Platon einen positiven Begriff nicht hat und nicht haben kann). – Wenn nachahmende Kunst überhaupt sein soll, dann soll sie so sein: ewigkeitlich, variantenlos, rücksichtslos. Wenn sie das Wahre schon nicht vergegenwärtigen kann, so soll sie wenigstens in ihrer Konstanz ein Gleichnis von dessen Unveränderlichkeit geben und

nicht Philosophie gegen Nicht-Philosophie, sondern eine Philosophie gegen eine andere, und auch die Philosophie der Erscheinung, wie die Kunst sie vertritt, könnte eine veritable Philosophie sein oder ergeben. Sie hatte immerhin – und als das eigentlich Griechische – Nietzsche im Auge, als er sagte, die Griechen seien oberflächlich gewesen – aber aus Tiefe.¹⁵ Und am Ende wird sogar Platon selbst solcher Philosophie der Erscheinung sich ausgelieferter und zugetaner erweisen als der Vordergrund seiner Verurteilungen es ahnen läßt.

Wenn in Platons Parallelisierung der Kunst mit der Sophistik Schein das erste Moment ist, so ist Täuschung, die bloße Vorspiegelung von Wissen, das zweite. Platon wird nicht müde, dem Maler immer wieder vorzuhalten, daß dieser – genau wie der Sophist – kein wirkliches Wissen habe, daß er in Wahrheit gar nichts verstehe von den Dingen, die er darstelle, und daß er überhaupt nur, weil sein Tun auf Nichtwissen beruhe, sich den Anschein zu geben vermöchte, ein Allverständiger zu sein. Insbesondere meint Platon, daß man darauf, eine Sache bloß darzustellen – statt sie herzustellen bzw. wirklich zu betreiben – nur deshalb verfallt, weil man eben nichts verstehe von ihr. Hätte der Maler oder der Dichter ein Wissen von den Dingen, die er darstellt, so würde er sich eben gerade nicht mit solcher Scheinbilderei begnügen, sondern würde in diesen Dingen selbst etwas auszurichten sich bemühen, würde politisch oder sittlich wertvolle Taten vollbringen oder auch nur im täglichen Leben etwas Anständiges und Nützliches leisten wollen. Aber nichts dergleichen wird etwa vom großen Homer berichtet. Er hat keinem Staat eine bessere Verfassung gegeben, keinem politischen Unternehmen auch nur durch seinen Rat einen glücklichen Ausgang verschafft, nicht einmal einer Gruppe von Menschen zu einer besseren Lebensweise verholfen. Ganz einfach deswegen – so Platon – weil er von alledem – worüber er eifrig dichtete – in Wahrheit nichts verstand. Die Praxislosigkeit belegt die faktische Ignoranz und erklärt die Ausflucht in den künstlerischen Schein. Kunst ist Handlungssurrogat unter Ignoranzstatus und bei Täuschungsintention.¹⁶

soll nicht durch Rücksichten, Hinsichten, Perspektiven und Akkommodationen den Blick auf das eine Bleibende verunklären. Das ist – wie alles in Platons Kunst-Kritik – völlig konsequent (weßhalb es denn auch nicht angeht, mißliebige Momente einfach auszuklammern). Völlig klar ist aber auch, daß Platon hiermit nicht nur gegen die Entwicklung, sondern gegen den ganzen Geist der griechischen Kunst steht. Man denke nur an die Weise, wie die Griechen den ägyptischen Typus der Götterstatue schon längst vor Platons Zeit verwandelt haben, wie sie gerade auf eine Verlebendigung des überkommenen hieratischen Typus hingearbeitet und Vielgliedrigkeit und zuletzt sogar Momentaneität ausgebildet haben. Wenn Lysipp den Gott Kairos in der ganzen Spontaneität und Anmut des Augenblicks zeigt, für den er steht, wenn so der göttliche und menschliche Wert solcher Momentaneität errungen wird, dann ist das selbst ein sehr charakteristischer und erfüllungsreicher Augenblick in der Geschichte der griechischen Kunst, die insgesamt nicht in Nachbildungen eines starren Typus, sondern in solcher Erbildung und Eroberung des Lebendigen und der möglichen Sinnfülle solcher Augenblicke ihren Sinn hat. Für Lysipps Zeitgenossen Platon aber ist dies nur schlechter Phänomenalismus und Relativismus, Verfehlen und Verkehrung der alten, nicht Gewinnung einer neuen Wahrheit.

¹⁵ Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, VI 3, 437.

¹⁶ Von daher liegt eine Bemerkung zu Platons Begriff der *μίμησις* nahe. Dieser Begriff meint nicht so sehr, daß ein Abbild gegeben wird, das der Sache mehr oder weniger ähnlich ist, sondern meint den grundsätzlichen Betrug, daß überhaupt ein Abbild *statt* der Sache gegeben und dabei doch für eine

Schließlich leitet Platon aus der konstitutiven Unwissenheit des Künstlers dessen mögliche Universalität ab. Eben weil er von den Dingen nichts versteht und für sein Geschäft nichts verstehen muß, vermag der Künstler in ihrer Darstellung so leicht, so beneidenswert leicht universal zu sein. Er ist ein Tausendsassa, aber eben nicht kraft Wissens, sondern kraft Nicht-Wissens und dadurch, daß er den Weg des Scheins beschreitet. In seiner Universalität scheint er sich mit dem Philosophen, dem Universalität ja Pflicht ist, zu berühren, und doch zeigt sich gerade hierbei der fundamentale Unterschied. Der Philosoph vermag universal zu sein, weil er die grundlegendsten Strukturen des Seins ausforscht, der Künstler ist es, weil er von nichts etwas versteht. Eben deswegen ist er ja Künstler, Mann des Scheins.

Platons ganze Kritik an der nachahmenden Kunst findet sich in der Vorstellung einer Figur und eines Verfahrens versammelt, die als Wesens-Karikatur des Malers und der Malerei gemeint sind. Platon spricht (596 c-e) von einem Mann, der einfach einen Spiegel in die Hand nimmt, mit diesem umhergeht und ihn verschieden wendend „bald die Sonne macht und was am Himmel ist, bald die Erde, bald sich selbst und die übrigen Lebewesen und Geräte und Gewächse und alles insgesamt“. Genau ein solcher Mann, sagt Platon, ist der Maler. Er ist ein wundersamer, scheinbar auf alles sich verstehender Sophist, und ist doch in Wahrheit die lächerlichste Figur, die man sich denken kann. Ein jeder, jedes Kind kann, was er kann. Man braucht nur einen Spiegel dazu. In dieser Figur eines Spiegelträgers konzentriert sich bildhaft und lapidar die ganze Kunst- und Nachahmungs-Kritik Platons. Am Spiegler sieht man vollendet, wie leicht, wie läppisch, wie lächerlich diese sogenannte Kunst ist. Ein Wissen braucht es für sie fürwahr nicht, sie gibt aber dementsprechend auch nur den flüchtigsten Anschein der Dinge wieder. Und diesen selbst in einer Weise, die denkbar unwirklich ist, so unwirklich und seinsschwach eben, wie ein Spiegelbild – als bloß virtuelles Bild – es ist. Kunst ist Spieglerium. Das Zeichen des Spiegels formuliert Platons härtestes Urteil über sie.

Allerdings hat die Sache schon bei Platon, schon in diesem X. Buch des „Staates“, ein Nachspiel (607 b – 608 b). Nachdem Platon diese herbe Kritik der Kunst durchgeführt hat und nachdem er so die zwischendurch mehrfach geäußerte Besorgnis, man besitze vielleicht kein Gegenmittel gegen den Trug und die Verführung durch die Kunst, selbst gegenstandslos gemacht hat, indem er eben durch seine Aufklärungsarbeit allen Spuk beseitigt und alles Raffinement als scheinbar entlarvt hat, nachdem Platon diesen glänzenden Sieg errungen hat, gesteht er plötzlich – fast möchte man sagen in einem Satyrspiel, das auf den Ernst der Tragödie folgt –, daß er selbst sich gleichwohl noch immer von der Dichtkunst angezogen fühle, trotz der soeben vorgenommenen Durchleuchtung gerade auch der Sinnes- und Gefühlsappelle, durch die es eben ist, daß die Kunst noch die Wackersten, noch die philosophischen Köpfe in ihre Fänge zieht. Fast scheint es, als hätte Platon uns mehr zu überzeugen vermocht als sich selbst, als würde er dem

Gegenwärtigung der Sache selbst ausgegeben wird. Gerade dieses Quidproquo, diese Gaukelei, diesen Schwindel, den Schein an die Stelle des Seins zu setzen und dafür gelten zu lassen, hat Platon im Auge, wenn er von künstlerischer *μίμησις* spricht. *Μίμησις* zielt nicht auf ein Abbild-Theorem, sondern brandmarkt das So-tun-als-ob aller sogenannten Nachahmung.

Zauber, den er soeben gebannt hat, selbst noch immer unterliegen. Zumindest ist da ein ungetilgter Rest, und vielleicht ist da mehr. Auch Platon scheint am Ende nur zu gut gewußt zu haben, daß das Spiegelspiel der Kunst so läppisch, wie er es philosophisch präpariert hat, nicht sein kann. Vielleicht hat, daß am Ende noch die Besten der Gefahr solch nachahmender Kunst sich nicht entziehen können, damit zu tun, daß die Philosophie der Erscheinung, als deren Anwalt und Praxisform Platon diese Kunst versteht, Positiveres birgt, als seine Analyse ihr zugestehen mochte. Und in der Tat: Platon selbst rückt am Ende diese seine eigene Analyse ins Zwielficht. Zunächst schon sagt er – und das klingt bedauernd und entschuldigend – sie sei ihm eben von der Vernunft abgenötigt worden, und schließlich nennt er sie dann gar einen Zauberspruch; einen Zauberspruch, mit dem er sich selbst besprechen wolle, um nicht in die Liebe zur Kunst zurückzufallen.¹⁷ Ein Gegenzauber also gegen den Zauber der Kunst, den er zuvor als Gaukelei gebrandmarkt hat. Aber dann stünde nicht nur Zauber gegen Zauber, sondern auch Gaukelei gegen Gaukelei. Dann hieße das am Ende wohl, daß eine Philosophie, die die Welt der Erscheinungen im Namen der Idee als puren Schein zurichtet, in der Gefahr steht, sich selbst philosophisch etwas vorzugaukeln?¹⁸

Immerhin konnte der Spiegel – das Scharnier gleichsam der vorliegenden Überlegungen – seit Platons Verdikt als das Kainsmal der Kunst gelten. So treffen wir ihn oft genug an. Er hat allerdings, bei grundsätzlicher Übernahme des platonischen Bildes vom Maler als Spiegler, auch eine umfassende Wende seiner Bedeutung ins rein Positive erfahren.¹⁹ So erstmals bei Alberti, dem Kunsttheoretiker der Frührenaissance, und so dann ausführlich, entschieden und mit völlig neuer Sinnggebung bei Leonardo da Vinci. Bei diesem wird, im Vergleich mit Platon und gerade am Zeichen des Spiegels, eine Umstellung der geistigen Achsen evident. Der Wandel im Verständnis des Spiegels dokumentiert ein neues Verständnis von Kunst wie von Philosophie, signalisiert eine grundsätzliche neue Erfahrungslage.

Leonardo exponiert den Spiegel als Vorbild der geistigen Verfassung des Malers. Das ist neu und unerhört. Was bei Platon Signum der Lächerlichkeit war und Zeichen dafür, daß jedermann dies läppiſche Geschäft zu betreiben vermag, wird bei Leonardo zum Paradigma des künstlerischen Vermögens und zum Zeichen eines – in Leonardos Augen offenbar ebenso hochbedeutsamen wie schwer zu erreichenden – neuen menschlichen Ideals. Immer wieder trägt Leonardo in seinen Aufzeichnungen dieses Theorem von ganz neuartigem Sinn vor: daß der Maler seiner geistigen Konstitution nach und in seinem künstlerischen Weltverhalten so

¹⁷ Bekanntlich soll sich Platon, bevor er von Sokrates zur Philosophie bekehrt wurde, als Tragödiendichter betätigt haben. Mithin wird im X. Buch des „Staates“ die Richtigkeit dieser Konversion beschworen – und dies natürlich vom Standpunkt der neuen Konfession aus, ersichtlich aber deshalb, weil die alte Konfession durch diese neue „aufgehoben“ keineswegs ist.

¹⁸ Bekanntlich hat Platon später – im „Sophistes“ – selbst dargetan, daß die „Ideenfreunde“ doch rechte Sophisten sind und daß zuletzt eine – gewissermaßen „sophistische“ – Komplexion von Sein und Nicht-Sein der Wahrheit näher kommt als eine starre Ideenlehre.

¹⁹ Vgl. zur Kunstgeschichte des Spiegels G. F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels – Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst* (1951). Wertvolle Anregungen verdanke ich ferner einem „Bild und Spiegelbild“ betitelten Vortrag von H. U. Asemissen.

sein solle wie ein Spiegel. Wie nämlich dieser alles, was ihm gegenübertritt, ohne subjektive Vorlieben ins Spiel zu bringen wiedergibt und der originären Erscheinungsweise der Dinge gemäß wiederzugeben vermag, so auch der Maler im Idealfall, auch er soll ganz offen sein für die Vielfältigkeit der Erscheinungen und soll jede dem ihr eigenen Erscheinungsbild gemäß zur Anschauung bringen. Er soll unendlich angleichungsfähig sein und selbstlos. Diese Vergleichbarkeit mit einem Spiegel ist die grundlegendste Forderung an den Maler, umreißt das Ideal malerischer Existenz.²⁰

Entscheidend ist dabei natürlich schon in der Auffassung des Spiegels, daß dessen Wiedergabe nicht eigentlich als Wiedergabe verstanden wird, sondern als Anverwandlung. Leonardo spricht – in einer genuin ästhetischen Vorstellungsweise – immer wieder davon, daß der Spiegel sich in so viele Farben verwandle, wie sie den Gegenständen eigen sind, die man ihm gegenüberstellt.²¹ Nicht Wiedergabe, sondern Anverwandlung ist die Grundvorstellung. Und wenn Leonardo schon den Spiegel solcherart aktivisch interpretiert, nicht als unbeteiligte Reflexfläche, sondern als eminent sensibles Organ einer Angleichung an alle Elemente der Sichtbarkeit, so gilt dies natürlich für den Maler noch um so mehr. Der Geist, der Verstand, der Sinn des Malers soll unendlich wandlungsfähig sein gemäß den Verhalten der sichtbaren Welt, soll der Verschiedenheit der Gegenstände sich je vollkommen angleichen, ganz diesen sich anverwandeln.²² Der Maler soll die Sichtbarkeit der Dinge ausformulieren, soll gleichsam ihre Hand werden und ihren Lobpreis installieren, Anwalt und Restitutor der Dinge sein.²³

²⁰ Eine Zusammenstellung der einschlägigen Texte findet sich bei Solmi (Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici, hg. von E. Solmi [Florenz 1979]) 102 (LXXXVI–LXXXIX). Die charakteristischsten Passagen lauten: „Lo ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa, che ha per obbietto, e di tante similitudini s’empie quante sono le cose, che li sono contrapposte.“ – „Il pittore deve essere solitario e considerare ciò ch’esso vede... facendo a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose, che se li pongono dinanzi. E facendo così, lui parrà essere seconda Natura.“ – „La mente del pittore si deve al continuo trasmutare in tanti discorsi, quante sono le figure delli obbietti notabili, che dinanzi gli appariscono.“ – „Al pittore è necessario... cervello mutabile secondo la varietà delli obbietti, che dinanzi se li oppongono... E sopra tutto essere di mente eguale a la superficie dello specchio, la quale si trasmuta in tanti varî colori, quanti sono li colori delli sua obbietti.“

²¹ Leonardo hat den im Grunde selben Verhaltenstyp auch in jenem anderen Element, das seine Imagination in so besonderer Weise faszinierte, erkannt, hat auch das *Wasser* als Element universeller Anverwandlung gesehen. Nur daß Wasser und Spiegel dieses Verhalten gewissermaßen symmetrisch (gespiegelt) realisieren: Während der Spiegel sich ruhend dem vor ihm Vorbeiziehenden anverwandelt, paßt sich das Wasser selbst bewegt je den Orten an, durch die sein Lauf es führt (vgl. die Belege bei McCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 Bde. [London 1938] I, 345f., II, 14 u. 97). Wasser und Spiegel sind die (zueinander symmetrischen) Protagonisten der Kunst der Anverwandlung.

²² Davon wird noch Cézanne sprechen: „Ich will mich in der Natur verlieren, mit ihr und wie sie wieder keimen, die eigensinnigen Töne der Felsen haben, die vernünftige Hartnäckigkeit des Gebirges, die Flüssigkeit der Luft, die Wärme der Sonne.“ (A. a. O. 124)

²³ Zwei weitere Forderungen hängen damit zusammen. Zum ersten soll der Maler nicht seine eigenen Vorlieben einbringen und nicht seine Sicht und Wahl den Dingen auferlegen. (Und der Spiegel kann solch narzißtischen Projektionen gegenüber als Korrektur-Instrument benutzt werden, denn in der seitenverkehrten Wiedergabe des Gemäldes werden die subjektiv bedingten Einseitigkeiten nun auch für den Maler selbst wahrnehmbar.) Der Maler soll vielmehr reine Aufnahmefläche, rein plastisches

Was für Leonardo den Grundzug der Natur ausmacht, daß eines ins andere übergeht, das gilt noch für das Verhältnis der bildnerischen Reflexion zur Natur. Das Werk des Malers ist durch einen solchen Übergang, durch eine solche Anverwandlung bestimmt. Und so kann dieser Prozeß auch in umgekehrter Richtung gelesen werden. Der Maler, der so der Natur begegnet, ist wie eine zweite Natur, so wie Leonardo überhaupt die Malerei als Hervorbringung der Natur zu verstehen sucht. Die Natur schafft zunächst die natürlichen Wesen, und im Ausgang von diesen bringt sie dann die Malerei hervor, die daher von Leonardo auch als Enkelin jener Natur bezeichnet wird.²⁴ Im Auge des Malers reflektiert sich – wie Leonardo wörtlich sagt²⁵ – die natürliche Welt, diese gewinnt in der Malerei eine höhere Existenzform ihrer selbst. Es ist gerade nicht eine als autonom vermeinte Kunst, sondern die Natur, die im Werk ihre Einlösung findet und ihren Lobpreis erfährt. Darin hat diese Konzeption Leonardos Anschluß an einen alten und immer wieder erneuerten Gedanken, wonach schon in unserer Wahrnehmung und gar in der künstlerischen Gestaltung die sinnhafte Wirklichkeit der Welt erst ganz zu sich kommt, so daß die Kunst gleichsam das Instrument der Selbstvollendung des Natürlichen ist. Noch Cézanne wird davon sprechen, daß die Landschaft in ihm sich reflektiere, in ihm ihr Bewußtsein von sich erlange, und das wird auch bei ihm an diejenige Disposition gebunden sein, die Leonardo unter dem Bild des Spiegels formuliert hat und die Cézanne unter dem entsprechenden Bild des Echos faßt: „Man muß in sich alle Stimmen der Vorurteile zum Schweigen bringen, vergessen, vergessen, Stille eintreten lassen und ein vollkommenes Echo sein.“²⁶ Und Rilke hat, Leonardos Bilder betrachtend, diesen Grundzug einer Natur-Reflexion in ihnen erkannt und hat Leonardos Landschaften „blaue Spiegel“ genannt, „in denen geheime Gesetze sich sinnend betrachten“.²⁷

Unverkennbar ist, daß dieses neue künstlerische Ideal zugleich eine neue

Vermögen der Anverwandlung sein. (Und wie man der Gefahr innenbedingter Verzerrungen begegnen muß, so rät Leonardo auch zur Ausschaltung äußerer Störfaktoren, rät – gerade im Zusammenhang des Spiegel-Theorems – immer wieder zur Einsamkeit.) Und die zweite Forderung, die von hier aus zu begreifen ist, ist die ebenfalls oft wiederholte nach Universalität. Wo der Maler nichts von sich aus hinzubringen, sondern ganz selbstlos den Erscheinungen offenstehen soll, ist solche Universalität offenbar keine hybride individuelle Forderung, sondern eine Konsequenz des Ansatzes. Ist der Maler wirklich offen für die Erscheinungen, dann eo ipso für alle. – In zweifachem Sinn geht es dabei um anderes und um mehr als bloße Abschilderung bzw. Wiedergabe. Zum ersten, sofern der Maler nicht einfach positivistisch reproduzieren, sondern das Wesen oder den „Geist“ der jeweiligen sichtbaren Gestaltung erfassen, diesem sich anverwandeln und von daher gestalten soll. (Und dazu gehört, daß die Sinnestätigkeit nicht einfach registrierend, sondern ausforschend erfolgt und selbst höchst geistvoll ist, so daß sie durchaus – die in Anm. 20 zitierte Stelle Solmi, 102 [LXXXVIII] belegt es – auch mit diskursiven Vollzügen verbunden sein kann; anschauende und begreifende Tätigkeit sind bei Leonardo ohnehin nicht gegeneinander ausspielbar.) Und zum zweiten ergibt sich daraus sogleich, daß die Dinge unter Umständen durch den Maler erst in die Vollform ihres Erscheinens gebracht werden, daß er sie wesensgemäßer und vollkommener zur Erscheinung bringt als es ihnen in der Natur selbst je schon vergönnt war.

²⁴ Vgl. Trattato della pittura (Neuchâtel o. J., Anordnung nach Codex Urbinas Vaticanus) Nr. 8.

²⁵ Ebd. Nr. 20.

²⁶ A. a. O. 109. Vgl. auch 110: „Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi.“

²⁷ Sämtliche Werke in zwölf Bänden (1976) X, 519.

Leitvorstellung vom Menschen überhaupt entwirft. Es ist anthropologisch gemeint, und artistisch akzentuiert nur deshalb, weil der Künstler dieses neue Ideal der Menschlichkeit am augenfälligsten zu erfüllen vermag. Menschlich wäre der Mensch dieser Leonardoschen Konzeption zufolge dort, wo er sensibel würde und ganz der erscheinenden Sinnfülle sich öffnete – anstatt einer dahinter, darüber, dagegen gewöhnten Wahrheit nachzujagen. Der Mensch hier als die unendlich feinsinnige Figur, die im Idealfall einem jeden Phänomen gerecht zu werden und Gerechtigkeit zu verschaffen vermöchte.²⁸ Natürlich ist diese neue anthropologische Konzeption mit dem bekannten Entwurf des Pico della Mirandola verwandt, den man als den Anfangstext der neuzeitlichen Anthropologie zu behandeln pflegt und der – unter dem Titel der „Würde des Menschen“ – davon spricht, daß der Mensch jenes einzigartige Wesen ist, dem nicht von vornherein ein bestimmtes Gepräge gegeben ward, sondern das sein Wesen sich erst wählt, indem es von seiner unendlichen Plastizität und Anverwandlungs-Fähigkeit gegenüber den vorgegebenen Wesen Gebrauch macht. Aber Pico dachte hier doch noch eine eindeutige Hierarchie der Wahl, erst Leonardo denkt die Freiheit, auf die Pico wohl hinauswollte, genuin, indem er die *universelle* – nicht *spezielle* – Anverwandlung als das eigentümlich Menschliche faßt. Leonardos Gedanke gehört zur Grundkonzeption einer sich als Neuzeit verstehenden sogenannten Renaissance.²⁹

Entsprechend evident ist denn auch der Unterschied zu Platon. Leonardo kehrt die Pointe des platonischen Spiegelverdikts der Kunst gerade um. Was Zeichen ausgemachter Lächerlichkeit war, wird jetzt zum Signum einer neuen Nobilität. Diese Umstellung verweist auf eine Veränderung in den Grundachsen der Welt-sicht. Was für Verfallensein an die Erscheinungen und ans Unwahre, als pure Sophistik galt, wird jetzt – infolge einer gewandelten Sicht der Erscheinung und einer gerade erscheinungszentrierten Wahrheitserfahrung – als Königsweg der Wahrheit und als künstlerisches und menschliches Ideal proklamiert. Natürlich ist das als einfache Umkehrung des Platonismus nicht zu begreifen. Hier werden nicht Wertungen vertauscht, sondern deren Substrate anders erfahren. Die neue positive Erfahrung, die jetzt alles trägt, ist die der autonomen Gestaltetheit der Natur in all ihren vielfältigen Erscheinungen. Dieser gilt es jetzt zu folgen, sie zu erforschen. Daher rührt Leonardos Plädoyer für Welthingabe und Erfahrung, für eine sensible Vernunft, für eine Wissenschaft der Sinne. Daher auch seine Invektiven gegen die überkommenen Orientierungen, gegen die leeren Spekulationen der Metaphysiker und die theologischen Dogmatismen. Für beides findet er herbe Worte und zynische Gleichnisse, beidem hält er das Zeugnis der Erfahrung entgegen, einer ganz und gar sinnhaften und darin sinngewissen Erfahrung.³⁰

²⁸ In der Tat ist es hier bei Leonardo, daß die Geschichte des Feinsinns beginnt. H. Rombach hat darauf hingewiesen, daß solch erweiterte Sinnesfähigkeit seit der Renaissance Grundbestimmung und eigentliches Ziel der „Humanität“ ist (Phänomenologie des gegenwärtigen Bewußtseins [1980] 230).

²⁹ Vgl. zur Genese des neuzeitlichen Denkens H. Rombach, *Substanz, System, Struktur – Die Ontologie des Funktionalismus und der philosophische Hintergrund der modernen Wissenschaft*, 2 Bde. (1981).

³⁰ Leonardo gehört in den Geschichtszug, der die Vernunft als Sinn zu gestalten und zu praktizieren

Was Leonardo hier propagiert und praktiziert, hat die Bedeutung einer grundphilosophischen Veränderung. Leonardo selbst war sich dessen weithin bewußt. Er hat den philosophischen Status der Malerei mehrfach reflektiert. Schon in einem der ersten Paragraphen des Malereitraktats findet sich das Wort, daß die Malerei Philosophie sei.³¹ Leonardo meint dort, daß die Malerei, sofern sie als Perspektivkunst von der Zu- und Abnahme der Körpergröße und von der Veränderung der Farben in Abhängigkeit von der Betrachterdistanz handelt, das klassische philosophische Bewegungs-Thema der Zu- und Abnahme zum Gegenstand hat und insofern eben das Geschäft der Philosophie betreibt. Zwar gehört diese Argumentation ersichtlich zur Nobilitierungs-Strategie der Malerei, die den Beginn jenes Traktats bestimmt – die Malerei, traditionell den mechanischen, nicht den freien Künsten zugeordnet, beansprucht jetzt den Rang einer Wissenschaft und bekommt von Leonardo gar den ausgezeichneten der Philosophie zugesprochen –, aber die Sache ist durchaus ernst gemeint und Leonardo wiederholt schon kurz darauf diese These vom philosophischen Status qua Bewegungsanalytik und meint jetzt nicht mehr nur die Bewegungsform der Größen- und Intensitätsveränderung, sondern bezieht jetzt auch Handlungs- und Ausdrucksbewegungen mit ein – für deren Behandlung damals ja ebenfalls die Philosophie zuständig war.

Im anschließenden 6. Paragraphen des Malereitraktats aber geht Leonardo dann noch einen Schritt weiter; er setzt die Malerei jetzt der Philosophie gegenüber, und dies so, daß er sie über die Philosophie setzt. Die Malerei, sagt Leonardo, bezieht sich auf die Oberflächen, Farben und Formen einer jeglichen von der Natur hervorgebrachten Sache, während die Philosophie auf das Innere der Körper zielt und die diesen innewohnenden eigentümlichen Kräfte erwägt. Aber so bleibt der Philosophie verwehrt, jene Sättigung mit Wahrheit zu erreichen, wie der Künstler sie bewirkt, indem er die *primäre* Wahrheit dieser Körper als solche erfäßt. Denn das Auge (mit dem der Künstler arbeitet) täuscht sich weit weniger als das Verstandesurteil des Philosophen, das ein Tummelplatz des Irrtums ist.³²

Während die erste, bewegungsbezogene Argumentation die Malerei in den Rang der Philosophie zu erheben gedachte, setzt diese zweite Argumentation sie über die Philosophie. Nicht, daß sie bloß einen anderen Gegenstandsbereich zugesprochen bekäme, in dem sie sich so veritabel bewegte wie die Philosophie in dem ihren, sie bekommt vielmehr gar den Bereich der eigentlichen Wahrheit zugesprochen und die ungleich größere Wahrheitsfündigkeit zuerkannt. Sie hat mehr mit Wahrem zu tun und erfäßt dieses unverstellter und sicherer. Ihre Auszeichnung ist eine der Wahrheit und Gewißheit zumal. Sie erreicht das Niveau der Philosophie nicht nur, sondern überholt die Philosophie. Nimmt man alle Stellen zusammen, so vermag

sucht. Vgl. zur unveränderten Modernität dieser Aufgabenstellung H. Rombach, *Phänomenologie des gegenwärtigen Bewußtseins*, 259: „Vor allem besteht die ‚Pflicht‘, *alles sinnlich zu machen*.“ – Die genannte Wende macht den Begriff der „Phänomenologie“ aus.

³¹ „Adunque la pittura è filosofia“ (Trattato della pittura Nr. 5).

³² „La pittura si estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane soddisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno s'inganna.“ (Trattato della pittura Nr. 6)

die Malerei nicht nur selbst philosophisch zu sein, sondern stellt, wo sie mit der Philosophie nicht mehr eins ist, gar die bessere Philosophie dar.

Wie ist dies zu verstehen, daß die Malerei die Philosophie zu überholen vermag, daß die in der Malerei praktizierte Wahrheitsstiftung für die überlegene gilt gegenüber der überkommenen der Philosophie, daß die ehemals der Philosophie vorbehaltene Pilotfunktion jetzt an die Malerei übergeht – und dies natürlich so, daß die Malerei nun ihrerseits Praxis und Proklamation einer neuen, sinnhafteren Philosophie ist? Es erklärt sich schlicht von daher, daß die neue, jetzt die Grundphilosophie repräsentierende Erfahrung so geartet ist, daß sie ihre genuine Explikation nur in der Konkretheit der Malerei – und nicht im Begriffs-Verfahren der Philosophie – haben kann. Die neue Pilotfunktion der Malerei ist selbst Ausdruck und Konsequenz dieser neuen strukturphilosophisch so zu nennenden Grundphilosophie.³³ Und was den Inhalt dieser elementarsten und durchaus vortheoretischen Wahrheitserfahrung angeht, so kann darüber bei Leonardo kein Zweifel sein. Für das Wahre und Wirkliche gilt Leonardo die Natur, und dies – ganz anders als bei Platon – gerade in der Fülle und Vielfalt ihrer Erscheinungen. Leonardo hat, was Platon als abgeschmackt, oberflächlich und scheinhaft empfand, als köstlich, tief und wahr erfahren. Für ihn ist das Offenkundigsein der Natur, ihre vielperspektivische Sichtbarkeit, nicht oberflächlich und nicht Augentrag, sondern offenbare und beglückende Wahrheit. Bei ihm gilt die Diskreditierung der Erscheinung nicht mehr, ist dieser traditionelle Ballast vielmehr überwunden und werden dessen letzte Fesseln abgestreift. Das Sichtbarsein, das Erscheinungssein der Dinge ist durchaus das wahre, ist die *prima verità*, wie es im I. Buch des *Trattato* heißt. Und dazu gehört gerade auch eine Anerkennung der Vielfältigkeit der Natur; Leonardo hat für solche Würdigung der *varietà* immer wieder plädiert.³⁴ Natürlich setzt auch dies den neuen Boden voraus. Erst wo das Erscheinungssein der Dinge, wo das Oberflächen- und Sichtbarsein der Natur als das wahre erfaßt wird, kann auch dessen Vielfältigkeit positiv aufgenommen werden.³⁵ Umgekehrt hatte ja für Platon gerade die erscheinungsbedingte Varietäts-Referenz der Kunst ein Hauptargument gegen sie abgegeben. Bei Leonardo hingegen besteht nun sogar ein dezidiertes Interesse an solcher Vielfältigkeit. Es ist

³³ Vgl. hierzu H. Rombach, *Leben des Geistes – Ein Buch der Bilder zur Fundamentalgeschichte der Menschheit* (1977) 7f., 303.

³⁴ „Ed è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra li alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta, ch' appresso somigliassi all'altra, e non che le piante, ma li rami o foglie, o frutti di quelle, non si troverà uno, che precisamente somigli a un altro.“ (Solmi, 114 [XXVI]) „... adunque, tu, imitatore di tal natura, guarda e attendi alla varietà de' lineamenti“ (Solmi, 115 [XXIX]).

³⁵ Das läßt an Goethe denken. Zum einen an dessen phänomenologischen Programm-Satz „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre“ (a. a. O. XII 432/488). (Goethe wie Leonardo gehören in die Geschichte der Phänomenologie, auf deren vor-Husserlsche Epochen H. Rombach in einem „Phänomenologie heute“ betitelten Aufsatz in: *Phänomenologische Forschungen* 1 [1975] 11–30, hingewiesen hat.) Und zum andern an Goethes *Maxime* „Laßt uns doch vielseitig sein“ (XII 502/966). – Überhaupt ist die geistige Verwandtschaft von Leonardo und Goethe evident. Goethes Leonardo-Charakteristik – „ein die Natur unmittelbar anschauend auffassender, an der Erscheinung selbst denkender, sie durchdringender Künstler“ (X 520) – ist ebenso als Selbstcharakteristik Goethes gültig.

nicht ein Manko, sondern das Wesen der Natur, daß sie Jegliches variativ, vom anderen verschieden und das Maß immer nur umspielend bildet. Wollte man das tilgen, tilgte man Natur. Wollte man diese tilgen, wäre man in Leonardos Augen schlicht eine lächerliche Figur.

Es ist die neue Erfahrung des Wahrheitslichts der Erscheinungen, die hier alles durchpulst und konstelliert. Es ist diese neue Wahrheit, die, wie immer in Zeiten des Aufbruchs, expansiv ist und aufgehend alle Kräfte an sich zieht, zu *der* Philosophie wird, dergegenüber alles andere verblaßt und auf niedrigere Ränge verwiesen, wenn nicht überhaupt abgewiesen wird. Und es ist in der Malerei, daß diese neue Wahrheit ihr genuinstes und gemäßestest Medium der Explikation hat. Denn die Malerei betreibt eben diese Restitution und Reflexion der erscheinenden Natur, ist, zumal sie als Selbstfortzeugung der Natur verstanden wird, gewissermaßen der natürliche Ort, in dem die Wahrheit des Erscheinenden sich ganz einlöst. Die Anschauung ist das Organ und die Malerei das Fest dieser neuen, sinnhaften Wahrheit.³⁶

Hinzu kommt, daß die Malerei eine eigene Wende vollzogen hat, kraft derer sie zur Kunderin dieser Wahrheit der Erscheinungen werden konnte, ja daß sie zu dieser Wende kam, weil in ihr diese neue Wahrheit sich Bahn brach. Gemeint ist die Wende zur perspektivischen, zur zentralperspektivischen Anschauung und Darstellung. Denn dies beides gehört genau zusammen, Wahrheit der Naturerscheinung auf der einen und Perspektiv-Kunst auf der anderen Seite. Was jedenfalls dann evident wird, wenn man den nicht eben geläufigen Bildbegriff sich vergegenwärtigt, der mit der Perspektiv-Kunst verbunden ist und mit dem zusammen diese erst Sinn macht. Die Perspektiv-Malerei der Renaissance versteht das Bild nicht als einen eigenständigen Ort der Anschauung, sondern – und dies ganz wörtlich – als ein Fenster, durch das hindurchblickend („prospektiv“) man einer realen Szene ansichtig wird, und dies so, daß Bildraum und Betrachtterraum eine Einheit bilden. Und genau deshalb, aufgrund dieses elementaren Realismus wird die Darstellung perspektivisch, denn die Perspektive leistet ja nichts anderes als eben dies, daß Sehender und Gesehenes demselben Strukturraum zugehören, weshalb sich dann ja auch Konstruktion und Darstellung völlig decken, was nun wiederum die Perspektive als die Lösung aller Probleme der Darstellung erscheinen und in den Rang einer eigenen und hohen Wissenschaft aufsteigen läßt. Hier ist nicht der Ort, dies im einzelnen auszuführen,³⁷ aber das eine sei festgehalten: Wo die Malerei sich

³⁶ Leonardo als Philosoph – diese These scheint vom Gewicht großer Namen getragen zu sein. Jedoch: Croce, dessen Vortragstitel „Leonardo filosofo“ gerne zitiert wird, hat in jenem Vortrag gerade bestritten, daß Leonardo als Philosoph bezeichnet werden dürfe; als Naturwissenschaftler sei er eben nicht, wie damals vertreten wurde, eo ipso Philosoph (und daß er es als Maler sein könnte, kommt Croce nicht in den Sinn, vielmehr ist Leonardos Wende zum Sinnhaften für den Spiritualisten Croce – gut platonisch – gerade ein Signum unphilosophischer Ausrichtung). Und Valéry hat seine These, daß bei Leonardo die Malerei in die Stelle der Philosophie einrücke, schon bald nach ihrer Veröffentlichung selbst wieder zurückgenommen. Und Jaspers schließlich zielte mit „Leonardo als Philosoph“ von vornherein nicht so sehr auf den Künstler als vielmehr auf den universellen Geist, in dem Forscher, Techniker und Künstler eins sein sollten.

³⁷ Vgl. die Darstellung bei G. Boehm, Studien zur Perspektivität – Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit (1969).

perspektivisch versteht, da weil sie sich als Durchgriff und Durchsicht auf die natürliche, vor unseren Augen ausgebreitete Erscheinung versteht und diese in der Wahrheit ihres sichtbaren Wesens zur Erscheinung bringen will.³⁸ Weil es um diese Wahrheit des Sichtbaren geht, kann Leonardo den Spiegel, der eben unendlich fähig ist, dieser Wahrheit sich anzuverwandeln, als Vorbild der geistigen Verfassung des Malers proklamieren, kann er ihn aber eben auch schon, wie er es tut, als Ideal des Bildes ansprechen. Beides, daß ein Gemälde aussehen soll wie eine natürliche Sache, gesehen in einem Spiegel,³⁹ und daß der Geist des Malers (und des Menschen überhaupt) unendlich sensibel sein soll, gründet in der Erfahrung der Wahrheit des naturhaft Erscheinenden. Das Zeichen des Spiegels reflektiert bei Leonardo diese neue Wahrheit.

Wir haben das Bild des Spiegels bei Platon und Leonardo da Vinci betrachtet. Beide Male wird das Tun des Malers mit dem eines Spiegels verglichen. Und doch könnte der Unterschied kaum größer sein.⁴⁰ In Platons bekannter Analyse ist der Maler als Spiegel ein Scheinfänger, und ist eben darum in dieser läppischen Figur eines Spiegelträgers zu fassen. In Leonardos bislang ganz unbeachtet gebliebener Konzeption hingegen wächst mit dem Spiegelgrad gerade der Wahrheitsgrad und wird der als unendlich sensibel aufgefaßte Spiegel zur sublimen Zielgestalt menschlicher Existenz.⁴¹ Die Gegenführung reicht noch in alle Einzelzüge, etwa

³⁸ Nicht Kunststücke, sondern Naturstücke sollen uns gezeigt werden.

³⁹ „... la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale, vista in uno grande specchio“ (Solmi, 213 [XII]).

⁴⁰ Raffaels Verschmelzung von Platon und Leonardo in der „Schule von Athen“ (Platon ist dort mit den Gesichtszügen Leonardos wiedergegeben) muß Leonardo wenig behagt haben. Er wußte sich weit eher dem – dort ihm entgegengesetzten – Aristoteles verbunden.

⁴¹ Wie ungesehen diese Konzeption Leonardos ist, mag man daraus entnehmen, daß es nicht nur bislang keine einzige Explikation dieses auf die geistige Verfassung zielenden Spiegel-Theorems gibt, sondern daß man manchmal gar nur eine einzige der einschlägigen Stellen abgedruckt hat – und zwar gerade diejenige, die man am ehesten mißverstehen konnte und mißverstanden hat, indem man sie auf den genauen Gegensinn, ausgerechnet aufs platonische Muster nämlich, zurückbrachte. Die Stelle lautet: „Der Maler, der aufgrund von Erfahrung und Augurteil bildet und nicht den Verstand dazunimmt, ist wie der Spiegel, der in sich alle ihm gegenübergestellten Dinge nachahmt, ohne Kenntnis von ihnen zu besitzen“ („Il pittore, che ritrae per pratica e giudizio d’occhio, senza ragione, è come lo specchio, che in sé imita tutte le a sé contrapposte cose, senza cognizione d’esse“, Solmi, 77 [III]). Im Licht der anderen Textstellen besehen, kann nicht zweifelhaft sein, was Leonardo meint: Der Maler soll gerade wie ein Spiegel sein, soll nach Erfahrung und mit dem Auge – und nicht aufgrund von Verstandeserwägungen – urteilen, soll nicht von Vorwissen und vermeintlicher Kenntnis sich leiten lassen, sondern unvoreingenommen sein wie ein Spiegel. Der Platoniker hingegen glaubt hier seine eigene Position wiederholt zu finden: Der Maler, der bloß in den Erscheinungen sich bewegt und nicht ein Mann der ratio ist, treibt das lächerliche Geschäft eines Spieglers, der Dinge darstellt, von denen er nichts versteht. – Es schmerzt feststellen zu müssen, daß man die Stelle – offenbar blind gegen Leonardos neuen Gedanken – immer wieder solcherart „platonisch“ umgewendet hat. Das geht bei Solmi, dem maßgeblichen italienischen Editor, aus dem Ort hervor, den er ihr zugeteilt hat, und wird bei Zamboni (Leonardo da Vinci, Philosophische Tagebücher, italienisch u. deutsch [1958] 86) und Lücke (Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen [1940] 703) aus der Übersetzung deutlich. Lücke, der die umfassendste deutsche Ausgabe veranstaltet hat, druckt überdies einzig diese Stelle ab, so wenig konnte er offenbar mit den anderen Stellen, bei denen eine solche Verkehrung ins platonische Gegenteil nicht zu bewerkstelligen war, anfangen. Leonardos Gedanke hatte es nicht nur zu seiner Zeit schwer.

auch den zuletzt angesprochenen der Perspektivität hinein, die für Platon ja gerade eine Konzentration von Schein darstellte und Anlaß zur Verurteilung der zeitgenössischen Bühnenmalerei wurde, während sie für Leonardo Garantie von Wahrheit ist und das untrügliche Gütesiegel der Malerei seiner Zeit ausmacht.⁴² Aber im Grunde dieses das Zeichen des Spiegels betreffenden Wandels haben wir eine Wende von der Wahrheit der Idee zur Wahrheit der Erscheinung entdeckt und als verantwortlich für diese Umstellung erkannt. Es ist in dieser grundphilosophischen Dimension, daß das Zeichen des Spiegels, diese Leitfigur der Kunst, sich dreht. Wo die Erscheinung nicht mehr der platonische Ort des bloßen Scheins ist, sondern zur Stätte originärer Wahrheit wird, da verändert sich auch der Spiegel vom bloßen Reflektor zur Instanz universeller Anverwandlung und von einem Instrument der Lächerlichkeit zu einer Figur anthropologischer Vorbildlichkeit.

Eines freilich sollte bei dieser Gegenüberstellung nicht übersehen werden: ein philosophischer Gehalt wird in der Kunst nicht erst dort erkannt, wo sie, wie bei Leonardo, gar in den Rang des gegenüber der Philosophie Höheren aufrückt, sondern auch schon bei Platon, wo sie ja nicht einfach im Namen einer Philosophie, sondern durchaus als Statthalterin eines philosophischen Gehalts – nur des falschen – verurteilt wird. Für die Vertreterin einer philosophischen Position wird die Kunst allemal erkannt. Jedesmal propagiert sie eine philosophische Grundthese, sei es, wie für Platon, die sophistische, sei es, wie für Leonardo, die der Renaissance.

Vielleicht könnte dies, daß die Kunst je eine philosophische Entscheidung impliziert, ja tätig vertritt, uns ihr gegenüber etwas aufmerksamer, etwas hellhöriger und auch anspruchreicher machen als wir es gemeinhin zu sein pflegen. Die philosophische Thematisierung von Kunst könnte und möchte gerade auch dazu beitragen. Daran, daß solche Thematisierung legitim ist, kann, indem sich die Kunst als philosophisch in sich erweist, kein Zweifel sein. Und wo die Kunst gar als der begrifflichen Explikation überlegen sich zeigt, da wird aus solcher Legitimität eine Notwendigkeit.⁴³ An der Kunst führt philosophisch kein Weg vorbei, es sei denn einer der Selbstbeschneidung und Selbsttäuschung. – Wie sagte doch Leonardo? „Wer die Malerei verachtet, der schätzt auch die Philosophie nicht.“⁴⁴ Wer aber wollte sich das nachsagen lassen?

⁴² Ähnlich direkt zeigt sich die Umstellung im Punkt der Realsetzung des Dargestellten. Für Platon ist es der Gipfel der Verkehrung, daß man das Dargestellte manchmal für wirklich präsent hält; für die Renaissance ist es essentiell, daß man den Bildblick als Realblick vollzieht. (Im letzteren Sinn hat Vasari zu Massaccios Trinitätsfresko – einer Inkunabel der Perspektiv-Kunst – bemerkt, Massaccio habe mit diesem Fresko die Kirchenwand aufgebrochen [Le vite, ed. Milanesi, II 291].)

⁴³ G. Boehm hat mit überzeugenden Argumenten darauf hingewiesen, daß die Legitimität des Bildes in der Begriffsgeschichte Europas ab ovo verdeckt ist (Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: H.-G. Gadamer u. G. Boehm [Hg.], Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften [1978] 448). H. Rombach kommt im Gegenzug gegen diese Geschichtslast das eminente Verdienst zu, Kunst, ja die Bild-Tradition überhaupt als das im Verhältnis zur Schrift-Tradition elementarere Zeugnis der jeweiligen Grundphilosophie der Völker und Epochen aufgewiesen und philosophisch erschlossen zu haben (vgl. insbesondere Leben des Geistes).

⁴⁴ „... chi sprezza la pittura, non ama la filosofia“ (Trattato della pittura Nr. 8).