

Maschinen der Hölle und Attrappen des Menschen

Magische Mechanik bei Bosch,
Brueghel und Arcimboldo

Vom linken Rand des Mittelteils der Lissaboner ›Versuchung des Heiligen Antonius‹ von Hieronymus Bosch wandert ein eigenartiger Zug ins Bild. Angeführt von zwei Hunden – ob es sich, wie behauptet, um ›Hunde des Herrn, Dominikaner, Inquisitoren also, handelt, sei dahingestellt – folgen eine Alte in einem hohlen Baumstumpf, ein Kopffüßler, ein Tiermensch, in dessen Rücken ein großer toter Vogel gehängt ist, zuletzt ein Ritter. Über ihn schreibt Wilhelm Fraenger: »Den Abschluß dieser Dreiergruppe bildet ein Ritter in geschlossenem Visier. Er stellt die bibelwörtliche Verkörperung des Jahwe-Fluches dar: ›Auswendig wird sie das Schwert berauben und inwendig der Schrecken‹. Denn auswendig droht die gezückte Klinge, von einem Arm geschwungen, der nicht aus seinem Körper, sondern oben aus dem Helm erwächst. Inwendig aber ist der Helm leer. Durch das Visier wird ein stockfinsterer ›horror vacui‹ verkleidet, wodurch der Rittersmann zu einer nihilistischen Attrappe, jedoch durch seine Scheinlebendigkeit zu einer desto tückischeren Larve wird.«¹ Ohne nun auch gleich die passenden Bibelstellen parat zu haben, sind auf dem genannten, um 1500 entstandenen Triptychon weitere Attrappen in diesem Sinne zu bemerken: direkt unter der genannten Gruppe ein hohler Fruchtkörper, rechts unter diesem ein ausgeleerter Vogelkörper und auf ihm reitend ein zweiter Ritter, auf einem Saiteninstrument spielend, diesmal mit einem hohlen Pferdeschädel als Kopf. Die Körper, ob als Mensch, Tier oder metallische Rüstung, sind auseinandergeschnitten und falsch zusammengefügt, oder einfach aufge-

schnitten, Schalen oder Häute, die leer bleiben oder etwas ihnen Fremdes enthalten, wie etwa noch der hohle Entenkörper rechts unten, aus dem ein Kopf herausschaut.

Ähnlich sind die Gehäuse im engeren Sinne aufgebrochen und auf ungewöhnliche Weise wieder zusammengesetzt, der ovale Turm im rechten Hintergrund etwa oder das zentrale Gebäude mit dem Kruzifix, vor dem der Anachoret kniet, dessen Geschichte hier bebildert wird.

Es ist insgesamt ein Höllenspek, der um den Heiligen herum hier vor sich geht, will sagen, ein Treiben bloßer Scheingestalten, Ausgeburten einer bösen Phantasie, nur für den wirklich und dann gefährlich, der sein Auge von ihnen ablenken läßt. Antonius jedenfalls ist sicher, schaut mit ruhigem, eher lächelndem Blick auf den Betrachter und weist mit der Hand auf den Punkt seiner Sicherheit, das Kruzifix.

Ich will hier nicht näher die Bild-, geschweige die Ideentradition dieser wohl berühmtesten ›Versuchungs‹-Darstellung ausführen, die über eineinhalb Jahrtausende von der ›Vita Antonii‹ des Athanasius bis zu Max Ernsts preisgekrönter Version reicht.² An dieser Stelle interessiert vielmehr die ›Technik‹ Boschs im weitesten Sinne, von der ich allerdings meine, daß sie dieses Bild erst so bekannt gemacht hat – allein für das frühe 16. Jahrhundert weist Gerd Unverfehrt über fünfzig Adaptionen dieser ›Versuchung‹ nach³ –, daß erst sie die engen Korrespondenzen zu jener Zeit der umfassendsten sozialen Umbrüche produziert, die dies Bild als prägende Metapher seines Zeitalters erscheinen lassen.

Mit Technik meine ich zunächst nicht die Werkzeuge oder Apparate, die allenthalben auf den Bildern Boschs begegnen, die Messer, Säbel, Sensen, die Musikinstrumente, die Öfen und Mühlen, die seltsamen Fahrzeuge zu Wasser, zu Lande und in der Luft. Sowohl die häufigen Bohr- oder Schneidewerkzeuge als auch die vielfältigen Flug-, Roll- oder Schwimmaschinen weisen nur allegorisch auf elementare Sachverhalte, die diese sogenannten ›Wimmelbilder‹⁴ strukturieren:

a) ein bestimmtes Zerschneiden und
b) eine bestimmte haltlose oder freie Bewegung. Vergleicht man die zwischen 1470 bis 1490 datierte Versuchungsdarstellung Martin Schongauers oder die etwa gleichzeitig zu Bosch entstandene Version Grünewalds vom Isenheimer Altar, so wird das sehr deutlich. Sowohl bei Schongauer als noch bei Grünewald wird der Eremit von Dämonen gequält, die nur widerlich ausgefranst, spitz, stachelig oder schuppig gehäutet, mit disproportional wuchernden Hunde-, Vogel- oder Drachenköpfen versehen sind, natürlich mit den teuflischen Attributen Hörner und Pferdefuß. Dennoch bilden sie geschlossene, integrale Körper, mit ihren Auswüchsen, Übertreibungen und Verzerrungen nur die groteske Gestalt des Leibes, wie sie Michail Bachtin genannt hat.⁵ Im Vergleich zu ihrem Opfer sind die Dämonen ebenso dicht, aus der gleichen Substanz gewoben. Sie besitzen denselben Wirklichkeitswert wie der Heilige, und das entspricht durchaus der Legendentradition bis zu diesem Zeitpunkt, die ihn von ganz realen Schönheiten verführen und, da er widersteht, von ganz schlagkräftigen Teufeln verprügeln läßt. Mit solcher Realität des Dämonischen ist es bei Bosch vorbei. Einzig wirklich ist die Beziehung des Betrachters zum Absoluten, die sich über den erwähnten Blick des Eremiten und seinen Verweis auf dessen Repräsentation, das Kreuzifix, vermittelt.

Es ist der einzige Blick aus dem Bild heraus in die Realität des Betrachters, alles andere bleibt im Bild, ist Einbildung, bloße Imagination.⁶ Beim reformatorischen Bosch geschieht gegenüber dem katholischen Grünewald eine Substanzen-trennung eigener Art, eine Differenzierung der Blicke, die das gesamte Feld des hier Sichtbaren als bloße Repräsentation, sprich höllischen Spuk,

von der einzig wirklichen Relation im Spiegelblick mit dem Subjekt des Bildes trennt. Diese Trennung entzieht den Bildgestalten gewissermaßen Fleisch und Skelett, sprich die Integrität der Körper und ihre tradierte Anordnung, produziert erst das anscheinende Durcheinander von Landschaften, Gebäuden, menschlichen, tierischen, pflanzlichen Gestalten, die Disproportionalität der Figuren. Sie sind durchweg leer, Schein, in oder hinter ihnen ist nichts als die Illusion des Zuschauers, es sind Augentäuschungen, Attrappen. Eben dies zeigen die vielen aufgeschnittenen Körper, nur deshalb können sie so verkehrt ineinander gesteckt oder zusammenmontiert werden. Als pure Imagination sind sie frei beweglich, beliebig zerlegbar und ebenso beliebig montierbar, es gibt zunächst keine Regel und keine Wahrscheinlichkeit, die eine Kombination verbieten könnte. Gebäude schwimmen im Wasser, Schiffe in der Luft, es erscheinen Bilder im Bild, weil alles nur Bild und als solches gekennzeichnet ist. Die Stoffe – ob Gemäuer, Metalle, Felle oder Häute – werden zerschnitten, um in eine wilde, diskontinuierliche Zusammensetzung und Bewegung gebracht zu werden, zu einer magischen Bildmaschine zu verschmelzen.

Die Zahl der Interpretationen Boschs ist unübersehbar. Baldass findet bei ihm niederländische Sprichwörter allegorisiert, Fraenger sieht in den Bildern Geheimschriften einer reformatorischen Liebfrauenbruderschaft, Schuder sieht eine politische Kritik von Inquisition und Papsttum realisiert, um nur drei Möglichkeiten zu nennen. Sie haben alle etwas für sich, zur inneren Arbitrarität dieser Bildwelt kommt wohl ganz notwendig die äußere Unentscheidbarkeit, es handelt sich eben um keine fixierte, sondern um eine offene Allegorik. Mir genügt es hier festzuhalten, daß Bosch gerade mit dieser Methode der Zerlegung und Rekombination die Umbruchsituation seines Jahrhunderts deutlich und faszinierend ins Bild brachte, ein zerbrochenes Weltbild im Übergang von scholastischen zu naturwissenschaftlichen Orientierungen. Es ist an anderer Stelle, etwa in der Mischwissenschaft der Alchemie, repräsentiert, in den magisch-mechanischen Konstruktionen des Paracelsus zum Beispiel. Die für Bosch charakteristischen Verfahren, seine Analyse und arbiträre Synthese, finden sich ganz

vergleichbar in der Alchemie, ihren eigenartigen Verbindungen von allegorischer Erzählung und naturwissenschaftlicher Methode, wie etwa in jenem Gleichnis vom zerhackten König, der getrocknet, mit Ammoniak, Nitrum, Alexandrin, Asche und Leinöl versetzt, geschmolzen und wieder verlebendigt wird – das zugleich eine Anleitung zur Reinigung von Gold darstellt, seine Amalgamierung *und* Destillation.⁷

Bosch mag solche Literatur gekannt haben, entsprechende Embleme und Anordnungen tauchen auf seinen Bildern auf. Wichtig ist die generelle Korrespondenz von Zeichensystemen, in denen eine weitreichende Überführbarkeit der Elemente herrscht, die Bezeichnungen ihre Plätze sehr beweglich tauschen können, weil sie immer nur um eines kreisen, sei es der König oder das Gold in der Alchemie, sei es das Absolute bei Bosch. Auf ein solches transzendentes Zentrum bleibt diese Analyse hier immer bezogen, und deshalb enthält die Mechanik, mit der ihre Elemente verbunden und bewegt werden, noch einen magischen Kern im Gegensatz zu den *res extensa* Descartes, die – einmal von Gott in Gang gesetzt – dann für sich, unabhängig, funktionieren. Dieser reine Mechanismus realisiert sich in den Werkzeugen und Maschinen der Alltagswelt, auch wenn sie zunächst, wie das Fernrohr oder die von Federwerken getriebenen Automaten, als Teufelswerkzeug und Höllenmaschinen verdächtigt wurden. Im Zuge ihrer Verbreitung und selbstverständlichen Nutzung verlieren solche Mechanismen ihr Geheimnis, nicht so im ästhetischen Raum, in Literatur oder Malerei. Auf den Bildern bleibt alles Mechanische magisch aufgeladen, oder gewinnt überhaupt umgekehrt jede noch so simple Zerlegung und mechanische Verbindung eine magische Konnotation.

Es mag diese Integration von allenthalben erfahrbaren Zertrennungen und ungeahnten Bewegungen – sei's der Religionskriege, sei's der Ausbreitung der Geldwirtschaft, sei's der naturwissenschaftlich-technischen Ideen und Erfindungen – mit einer metaphysischen Idee gewesen sein, die den Bildern Boschs zu ihrer anhaltenden Wirkung verholfen hat. Ich will den ideologischen Implikationen hier nicht weiter nachgehen, statt dessen die zwei Momente noch ein wenig verfolgen, die sich bei Bosch differenziert hatten:

die Entleerung der Körper zu hohlen und freimontierbaren Fragmenten und die besondere Funktion des Sehens, der Blicke, der Augen. Die Fragmentierung der Körper und die veränderte Bedeutung der Blicke hängen eng zusammen, die Reflexion – oder besser Spekulation – von Bildsubjekt und Betrachtersubjekt in einem zentralen Blick lädt die übrigen Körperteile erst auf und versetzt sie in ihre magische Bewegung. An einer zugegeben sehr reduzierten Auswahl von Bildern will ich versuchen, dies deutlich zu machen, an Pieter Brueghel d.Ä., an Bracelli und an Arcimboldo. Von Brueghel wähle ich aus Bequemlichkeit ebenfalls eine ›Versuchungs‹-Darstellung, und zwar den Stich von 1556, von Bracelli eine kleine Auswahl seiner geometrisierten Figuren, von Arcimboldo das Bild ›L'Aqua‹, beide Künstler nicht aus Bequemlichkeit, sondern weil sie für mich die angeführten Momente radikalisieren.

Das Bild Brueghels (Abb. 1) steht ganz offensichtlich in unmittelbarer Tradition der Darstellungsweise Boschs, es ist bekannt, wie sehr er sich vor allem im graphischen Werk von diesem hat anregen lassen. Man wird kaum von einer Entwicklung des Verfahrens, der Anordnung der Bildelemente, der Motivauswahl bei dieser Variante Brueghels sprechen können: Die gleichen ausgehöhlten Bäume, Tiere, Gehäuse, die Kopffüßler, bewaffneten Krüge und schwimmenden Käfige, das alles bildet einen ganz vergleichbaren Spuk.

Dennoch wirkt diese Darstellung ein Stück weit mechanischer, wirken diese Phantasien stärker als von einer verborgenen Maschine bewegter Schein, als von einem bösen Mechanismus angetriebener Mummenschanz. Es ist der Effekt einer gewissen Verschiebung und Vertauschung. Der Eremit ist bei Brueghel in die rechte untere Ecke gerückt, mit Heiligenschein von den Drollerien getrennt, ganz in die aufgeschlagen vor ihm liegende hl. Schrift versunken. Statt seiner taucht in der Bildmitte ein riesiger Kopf aus dem Wasser, d.h. eine Kopftrappe, aus deren Ohröffnung ein Boot mit Kind geschwommen kommt, in deren geöffnetem Maul wie in einem Gehäuse weitere Figuren sitzen. Präzis ins Zentrum ist ein Auge gesetzt, von einer Art rundem Gitterfenster gebildet, aus dem an einer Stange eine Laterne ragt. Die einzige Öffnung, die bei Bosch eine Beziehung, einen Anschluß zur göttlichen Kraft er-



1 Pieter Bruegel d. Ä., Die Versuchung des hl. Antonius, 1556.

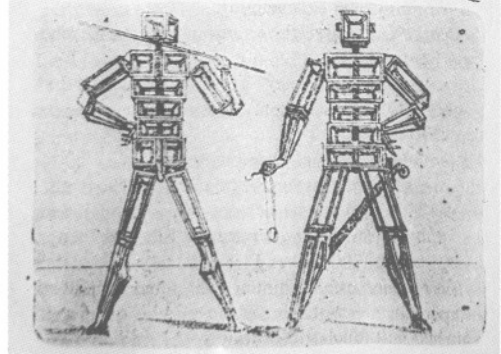
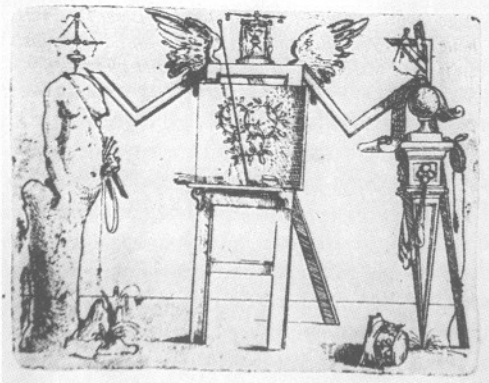
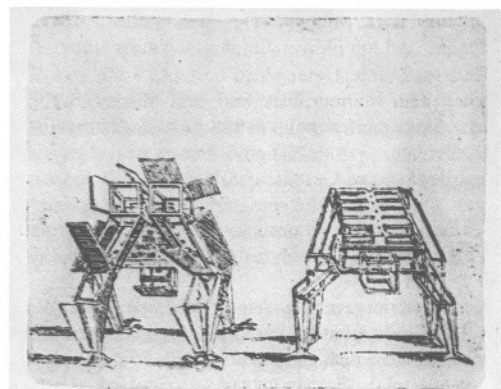
laubte, bleibt hier verschlossen. Der Blick trifft auf keinen Widerblick, keine sichernde Reflexion, sondern auf blindes Glas. Statt des Subjekts, das seinem Blick antworten und ihn als Betrachter, der zwischen Schein und Sein zu unterscheiden vermag, bestätigen könnte, findet er nur einen blinden Kreis, der ihn auf die wirre Wanderung zu den Spottgebilden dieser Landschaft schickt. Von einem zum andern durch irgendwelche Linien geleitet – Angeln, Posaunen, Lanzen oder Äste –, führen diese doch nirgendwohin als im Kreis auf die nächste Chimäre, einen weiteren Cyborg, das nächste Fantasma mit leeren oder im Wahn verdrehten Augen. So bestimmen die zwei angeführten Momente auch diese Darstellung Brueghels, ein isoliertes Sehen und ein verselbständigter Austausch von Körperfragmenten. Zugleich wird das Sehen als blindes, am Schein der puren Oberfläche der Dinge abprallendes Sehen charakterisiert, das höchstens, über

die hl. Schrift vermittelt, zu einer Innenschau des Wesens der Dinge gelangen kann. Der Körper, das Materielle, bleibt purer, seelenloser Schein, von einer bösen Mechanik zerlegt, verkoppelt, getrieben. Solche zu einem mechanischen Theater arrangierten Figuren finden sich extrem abstrahiert bei Ehard Schön in den fünfziger Jahren des 16. Jh., später bei Luca Cambiaso, als ganzer Zyklus schließlich in den 48 Stichen, die Bracelli 1624 unter dem Titel ›Bizarrie di varie Figure‹ dem Pietro de Medici widmete (Abb. 2, 3).

Gustav René Hocke hat sie mit dem Titel ›Bracellis Roboter‹ versehen und sie zusammen mit den geometrisierten Figuren Cambiasos, Schöns, bis hin zu entsprechenden Entwürfen Dürers und Leonardos zu Vorläufern des Kubismus, zu Urvätern von Cézanne, Gris, Carra, Chirico und Picasso erklärt.⁸ Im Zusammenhang seiner Manierismus-Darstellung interpretiert er sie als Gegenreaktion auf bestimmte manieristische Ent-

grenzungen, als durchrationalisierte Konstruktionen gegen die irrationalen Wucherungen, chaotischen, labyrinthischen Welten der Bosch und Brueghel. Ich würde diese aus Quadraten, Kreisen, Dreiecken, aus Kuben, Kugeln oder Ringen montierten Marionetten nicht als Produkte eines einfachen, einem immanenten Automatismus gehorchenden Umschlags von Irregulärem in Reguliertes, Chaotischem in Rationales sehen wollen. Meines Erachtens bilden sie durchaus integrale Elemente oder ganz konsequente Entwicklungen der oben beschriebenen Auftrennung des Sehens und der Körper, der Seele und der Formen, der Reflexion des Subjekts und der Technik seiner irdischen Hülle, nur den einen Pol oder Endtrieb aus der magischen Maschinenwelt

Boschs und Brueghels. Bei Leonardo oder Dürer mögen die geometrisierten Körper rationale Illustrationen ihrer Proportionslehren sein, »Unterweisung und Messung«, wie Dürer die seine 1525 nennt. Das gehört in den Zusammenhang der »Geometrisierung des Menschen«, der Technisierung des sozialen und individuellen Verhaltens, wie es Norbert Elias und in der Folge Rudolf zur Lippe für diese Jahrhunderte beschrieben haben. In den Zeichnungen Schöns, Cambiasos und Bracellis allerdings, im Zusammenhang ihrer Bilderzählungen, wo die Figuren mechanisches Ballett tanzen, militärisch demonstrieren, Ball spielen, verrückt ineinander gesteckt daherkommen, behalten oder gewinnen diese so berechenbar scheinenden Gliederwesen



2 Giovanbatista Bracelli, *Bizzarie di varie Figure*, 1624.

3 Giovanbatista Bracelli, *Bizzarie di varie Figure*, 1624.

einen ganz unberechenbaren, komischen oder aggressiven, auf nicht definierte Weise belebten Charakter. Es ist nichts als die magische Aufladung, die Andeutung einer diese Figuren treibenden Kraft, wie sie in den Körpermontagen bei Bosch oder Brueghel begegnet. Wie dort resultiert diese Illusion oder Projektion eines gewalttätig wirkenden Wesens, das diese Scheinfiguren schiebt oder an ihren Fäden zieht, aus dem Zusammenspiel von Arrangement und Blicklosigkeit: Die Fragmente sind einer anthropomorphen Wahrscheinlichkeit gemäß zusammengesetzt – zugleich fehlt ihnen das zentrale Element, das den Anthropomorphismus vollenden könnte, das reflektierte Sehen, der Dialog mit dem Betrachter. Allenfalls ein verrückter, vom autistischen Wahn verzerrter Blick ist ihnen gestattet. Die Figuren vergleichen sich der menschlichen Gestalt, ohne den Vergleich erfüllen zu können, ihre Elemente Kreis, Dreieck, Kubus werden mit ein oder zwei Elementen der anderen, angedeuteten Gestalt versetzt, einer Linie des menschlichen Körpers gemäß kombiniert, an der Spur eines Tanzschritts entlanggezogen, so ergibt sich der Effekt des Menschlichen, oder besser der menschlichen Maschine. Es ist ein Metapherneffekt, einer von dreien, wie sie Aristoteles' Rhetorik aufzählt:

- a) Übertragung von Belebtem auf Belebtes (Beispiel: Dieser Mensch ist ein Wolf)
- b) von Leblosem auf Belebtes (Ein Mensch aus Werkzeugen, die Allegorien der Handwerker oder eben Bracellis Roboter)
- c) Übertragung von Belebtem auf Lebloses (Das Gesicht dieser Landschaft).

Hocke hat diese Metaphernlehre in aller manieristischen Kunst variiert gefunden, exemplarisch in den Bildern des Malers, Kostümbildners, Erfinders am Hofe Rudolphs II. in Prag, Giuseppe Arcimboldo.⁹ Dessen Köpfe aus Blumen, Früchten, Büchern, Waldtieren, die ›Frühling‹, ›Herbst‹, ›Der Bibliothekar‹ oder ›Die Erde‹ heißen, sind weithin bekannt, eine große Ausstellung in Venedig hat sie kürzlich unter dem Titel ›Effetto Arcimboldo‹ wieder in Erinnerung gerufen.¹⁰ Dieser Arcimboldo-Effekt, die besondere Form dieser Metaphern, beruht auf zwei gegenläufigen Verfahren, nämlich erstens: etwas Bekanntes wird auf unerwartete Weise zerlegt, und zwei-

tens: bekannte Dinge setzen etwas ihnen Fremdes, Inkommensurables zusammen.

Das Bild eines Kopfes wird in lauter Elemente zerschnitten, die die Form von Birnen, Bohnen, Äpfeln oder Kirschen haben. Bilder von Birnen, Bohnen, Äpfeln oder Kirschen setzen das Bild eines Kopfes zusammen. Bevor dies gleich als zweite Variante der Metapher – Lebloses bildet Belebtes – definiert wird, will ich diese Zerlegung und Zusammensetzung noch abstrakter fassen. Bekanntes wird durch Bekanntes zerlegt und zusammengesetzt, ein Kopf durch die Summe von hundert oder mehr Früchten gebildet, ein Bibliothekar durch die Summe ebenso vieler Bücher. Im Grunde ein einfacher Algorithmus, $Y = X_1 + X_2 \dots + X_n$, wobei nur die Elemente rechts und links des Algorithmus gänzlich verschiedenen Mengen angehören, aber das kennzeichnet ja eine solche Rechenregel, daß sie trotzdem funktioniert. Interessanterweise ist genau dies in der neueren mathematisch-physikalischen Diskussion die Definition der Maschine: Sie wird aufgefaßt nicht mehr als Mechanismus der Transformation von Energie, sondern im Kern als Algorithmus, reine Rechenregel.¹¹ Ob Dampfmaschine, Mikroprozessor oder biologische Zelle, all das sind nur mögliche Realisationen einer logischen Transformation von Energie oder Information. An dieser Stelle läßt sich auch der Maschinenbegriff in ästhetischen Zusammenhängen einmal anders als metaphorisch verwenden, die Verwendung kehrt sich gewissermaßen um: Nicht die Maschine ist eine Metapher, sondern die Metapher ist eine Maschine. Im Kontext des Bildes gesprochen: Das metaphorische Verfahren Arcimboldos ist nichts als ein Algorithmus der Montage bestimmter Unterelemente zu einer übergreifenden Einheit. Dieser Algorithmus ist nicht mathematisch, in Zahlen expliziert, sondern praktisch, im Bildverfahren Arcimboldos. Dies Verfahren, die Herstellung einer solchen Bildmaschine, ist leicht erlernbar, am Bild selbst. Arcimboldo fußt auf bekannten Traditionen, er wurde tausendfach nachgeahmt, wirkt weit in unser Jahrhundert (Abb. 4), Ausstellung und Katalog haben das umfassend dokumentiert. Athanasius Kircher hat zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Maschine und damit das Interesse der Zeit an allen Möglichkeiten maschineller Trans-



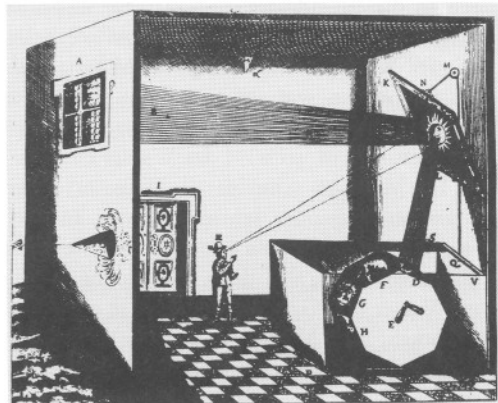
4 Werbefoto der Firma Fischer.

formationen dokumentiert, in seiner sogenannten »Metaphern-Maschine« sieht sich der Mensch in Sonne, Tier, Skelett oder Pflanze verwandelt (Abb. 5).¹² Nun sind solche Bildmaschinen natürlich nicht das gleiche wie physikalische Hebel- oder Rädermaschinen. Die Bewegungsmöglichkeit, die sich aus der Zusammensetzung von Rädern und einer Plattform zu einem Wagen ergibt, zeitigt einen anderen Effekt als das, was bei der Zusammensetzung von Fischen zu einem Kopf passiert, der dann »L'Aqua«, das Wasser, genannt wird.

Die Metaphern Arcimboldos erzeugen etwas Fremdes, nicht gleich Definierbares, möglicherweise Gefährliches, das eben doch mit ihrem Bildcharakter zusammenhängt. Die hier stattfindende Übertragung von Belebtem auf Belebtes (Definition a), diese maschinell funktionierende Zusammensetzung greift auf eine bestimmte Weise das Sehen selbst an, und dieser gar nicht kalkulierbaren Wirkung will ich nun noch etwas nachgehen.

Pontus Hulten hat drei Modi der Arcimboldo-Interpretation referiert: Die Bilder wurden aufgefaßt

1. als unterhaltende Sehenswürdigkeit (una curiosità divertente),
2. als Allegorien des habsburgischen Reichs und der sich entwickelnden Naturwissenschaften (un' allegoria dell'Impero e della Scienza) und
3. als Bildreflexion über die metaphysische Situation des Menschen der Zeit (una trasformazione metafisica).¹³ Daß die Bilder überhaupt mit so vielfachen Bedeutungen belegt werden konnten und noch werden – ob als Parallelaktionen zu den Kuriositätenkabinetten Rudolphs, ob als Sinnbilder der Einheit des Reichs oder als Denunziationen der irdischen Begrenztheit des Menschen, seiner Verbannung in die Materie –, diese Möglichkeit ergibt sich aus einem Sachverhalt, den Roland Barthes sehr schön die langue double, die doppelte Sprache Arcimboldos genannt hat. Für ihn sprechen die Bilder zugleich klar und verwirrt, alles ist definiert, aber nichts je denotiert. Es gibt eindeutige Namen (das Wasser), eindeutige Elemente (die Wassertiere), eindeutige Umrisse (ein Kopf). Aber in ihrer Kombination steht keins dieser Teile mehr für sein tradiertes Signifikat, und das Ganze auch für keinen eindeutigen äußeren Referenten, wie es die Interpretation gern hätte, sondern kreist auf eigenartige Weise in sich: Das Wasser weist auf die Fische,



5 Athanasius Kircher, Metaphern-Maschine, 1624.

die einen Kopf bilden, der Wasser heißt usw., lauter metonymisch-metaphorische Verschiebungen, die sich nicht definitiv begrenzen lassen. »Alles ist Metapher bei Arcimboldo«¹⁴, schreibt Barthes. Er erklärt das Verrutschen, die Haltlosigkeit der Interpretation als sprachlichen Effekt, als radikale Anwendung der metaphorischen Rede auf das Bild, wo die Zuschreibungen, »das ist das ist das ist...« sich im Kreis drehen. Man muß wohl ergänzen, daß hierbei die Rede, die sprachlichen Zuschreibungen, die Reflexion in Worten überhaupt aufgelöst werden, das Bild in gewisser Weise stumm wird. Konnte man bei Bosch die dem Zug der Häretiker und Dämonen voranziehenden zwei Hunde noch mit einigem Recht als Anführer der Inquisition, als Dominikaner zurechnen, den Sinn an dieser Stelle zumindest festsetzen, um dann vielleicht über die Glaubensrichtung des Malers zu spekulieren, so fällt solche Absicherung bei Arcimboldo fort. Natürlich sind die Meerestiere zu bezeichnen, »esox lucius«, »mola mola«, »hippocampus«, oder auch Flunder, Hai, Hecht, und läßt sich das umfassende Wissen Arcimboldos um Fauna oder Flora bewundern. Aber im Kontext des Bildes haben diese Namen oder dieses Wissen nichts mehr zu sagen, da sind sie zu einem Kopf gepreßt, der »Wasser« heißen soll, aber schon hier wird alles an diesem so klaren Element ganz unklar.

Bevor ich also bei meiner Bildbeschreibung jetzt selbst ins Schwimmen komme, will ich an die Bestimmung der Metapher als Maschine erinnern und ihren ganz formalen Effekt, der sich auch an diesem Bild wiederholt: Die Metapher zerlegt und kombiniert Dinge auf willkürliche, arbiträre Weise, sie sind ihr pures Material, aus dem sie nimmt, was ihr paßt, Hauptsache, es funktioniert: die Fische aus dem Wasser und vom Kopf den Umriss, so wird das Wasser eine Person. Die Metapher schneidet die Dinge aus ihrem Zusammenhang oder schneidet etwas aus den Dingen, um Gebilde zu produzieren, die nicht zusammenpassen, aber doch funktionieren. Person, Wasser und Getier drehen sich in einem gewaltsamen, vom Maler, der ihre Einheit zerlegt hatte, ausgelösten, vom Betrachter, der diese Einheit wieder oder einen Sinn zumindest restaurieren will, weitergetriebenen Kreis. Dem Sehen bietet sich keine einfachere oder auch kompli-

ziertere Erklärung, es wird nur von einem zum anderen Element geleitet, bleibt pures Sehen ohne beruhigende Gedanken. Genau an dieser Stelle rückt die Bildwelt Arcimboldos in die bei Bosch und Brueghel registrierte Auftrennung von Blick und Körper, an deren einem Pol die aus abstrakten Fragmenten montierten Roboter Bracellis zu finden waren. Arcimboldo, zumindest auf diesem Bild, präsentiert den anderen Pol, verselbständigte *Blicke* ohne Körper.

Natürlich besitzen manche der Marionetten Bracellis Augen, d.h. Punkte da, wo in der Natur die Augen sitzen. Nur haben sie den gleichen Wert wie die Fingernägel oder Kniegelenke, d.h. sie erstellen keinen besonderen Kontakt zum Betrachter. Und natürlich finden sich bei Arcimboldo Körper, sogar vollständige, mit dem größtmöglichen Realismus gemalte Körper, eben als Teile der Summe katalogisierbarer Fischleiber. Aber wie gesagt, verliert jedes einzelne dieser Teile seinen geschlossenen Charakter in dem Moment, wo der Blick es zu fixieren sucht, zum nächsten Teil wandert, die unmögliche Kombination dieser Gestalten zu ordnen trachtet. Das einzige, was der Blick fixiert, weil es ihn fixiert, sind die Augen in den Gestalten, immer neue, verdrehte, angstvolle, bedrohlich stierende oder erstorben starrende Augen. Dieser Kopf besitzt keine zwei, sondern weit über dreißig Augen, aus denen es den Betrachter anstarrt, es – das ist hier keine Person, kein Subjekt, auch kein verrücktes, sondern das Sehen selbst, das pure Erblicken und Zurückblicken, unter dem die Körper, die diese Blicke halten, gleichgültig werden, abgetrennt von der Zirkulation, dem Austausch der Blicke. Dies ist der zentrale, im Zentrum der Anschauung sich haltende Maschineneffekt des metaphorischen Verfahrens Arcimboldos, daß sich das Sehen abtrennt und verselbständigt, als reiner Energiefluß zwischen Bild und Betrachter installiert. Sowohl dieser als auch die einzelnen Bildgestalten werden zu Trägern jener Energie degradiert, die Körper tatsächlich zu bloßer Materie, die Person zu persona, was auf dem griechischen Theater bekanntlich nichts als die Maske zu einer fest definierten Rolle abgab. Materie und Geist sind nicht mehr wechselweise Artikulationen einer einzigen, absoluten Idee, die Augen nicht mehr

das Fenster, in denen sich ihre Einheit spiegelt. Subjekt, Denken, Psyche oder wie immer man das Innere nennen will, drücken sich im Körper nicht mehr aus, bilden keinen Charakter, keine einmalige und unverkennbare Schrift. Innen und Außen werden funktional aufeinander bezogen, einer Regel gemäß, die zunehmend beliebig Idee und Materie verkoppelt, eine Technologie, die sie voneinander befreit, um sie unabhängig von aller Metaphysik arbeiten lassen zu können.

Unter diesem Aspekt sind Bosch und Brueghel, Bracelli oder Arcimboldo mit den hier gezeigten Bildern keine esoterischen Randgestalten, manieristischen Abseitlinge neben einer von ganz anderen Namen dominierten Kunstgeschichte. Vielmehr reflektieren sie in ihrem Medium durchaus präzise die Elemente eines historischen Prozesses, der nicht durch die Namen von Fürsten, Klerikern oder Großbürgern bezeichnet wird, sondern durch naturwissenschaftliche Umbrüche, die mit Galilei, Tycho Brahe, Johannes Kepler, schließlich Descartes und Newton verbunden sind. In den Ideen und Grundlagen zur klassischen Mechanik, die hier im Laufe von Jahrzehnten entwickelt werden, bildet die Physik des Sehens ein zentrales Moment, werden die optischen Theorien von Jahrhunderten vorher aufgelöst und neu formuliert. Im Kern ist es die Strahlentheorie, die hier die alte Vorstellung der von den Dingen selbst abgesonderten »eidola« oder »simulacra« ablöst.¹⁵ Das bedeutet aber die Verselbständigung des Lichts, das dann mit besonderen Instrumenten eingefangen, analysiert, gemessen werden kann. 1590 gibt es das erste Mikroskop von Johannes und Zacharias Janssen, 1609 Keplers Fernrohr, 1610 das von Galilei. Der

menschliche Körper bildet kein synästhetisches Medium, vielmehr zerlegt er sich in einzelne, für nur noch eine Funktion zuständige Organe. Wieder Johannes Kepler, der Nachfolger Tycho Brahes am Prager Hof Rudolphs II., an dem eben auch Arcimboldo tätig war, formulierte um 1600 die erste abgesicherte Theorie des Netzhautbildes, machte den eidola-Spekulationen ein Ende. Das Auge setzt sich die Bilder der Dinge selbst zusammen, beliebige Formen und beliebig viele, angeregt nur durch Strahlen, nichts als Lichtverhältnisse werden transportiert. Ebenso malt Arcimboldo seine »elemente«, das Wasser als Reflex in den Augen, das Feuer als vielfach gebrochener Strahlenhaufen. So läßt sich der Aufbruch eines bestimmten technologischen Denkens in den zitierten Bildern sehr viel genauer lesen als in der häufig untersuchten Porträt- oder Landschaftsmalerei, die nur mit der Zentralperspektive ein vergleichbares Problem von Schein und Sein stellte, wie es die Inventionen Boschs, die Attrappen Bracellis, die falschen Personen Arcimboldos radikal vor Augen führten. Wie ihre Brüder im neuen naturwissenschaftlichen Geiste lösen sie sich von der tradierten Hierarchie oder Ordnung des Unbelebten und Belebten, schreiben sie keinen Sinn zu, sondern bringen sie in eine abstrakte Funktion. So löst sich der Mensch bereits auf, bevor ihn das 19. Jahrhundert erfinden und Foucault im 20. sein Ende verkünden kann. Bereits 1566 ist er nichts als ein Sammelsurium von Fischen, Krebsen und Schildkröten, drapiert mit ein paar Muscheln und Perlen, mit leicht verstörten Blicken in alle Richtungen, ungewiß, in welcher Gestalt er sich demnächst wieder begegnen wird.

Anmerkungen

- 1 Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch. Dresden 1971. S. 446.
- 2 Gendolla, Peter: Phantasien der Askese. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der Versuchung des hl. Antonius. Heidelberg 1990.
- 3 Unverfehrt, Gerd: Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jhdt. Berlin 1980.
- 4 Holländer, Hans: Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk. Köln 1975. S. 166.
- 5 Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Dt. v. A. Kaempfe. München 1969. S. 15ff. Inzwischen ist das gesamte Werk, aus dem ›Literatur und Karneval‹ nur Auszüge enthielt, auf deutsch erhältlich: Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Dt. v. G. Leupold. Frankfurt/Main 1987.
- 6 Der gleiche Sachverhalt findet sich beim Madrider Tiyptychon, dem ›Garten der Lüste‹, auf dem rechten Innenflügel, der sogenannten ›Hölle‹, im Blick des sog. ›Baummenschen‹ und dem umgebenden Spuk.
- 7 Bunz, Herwig: Die europäische Alchimie vom 13. bis zum 18. Jh. In: Alchemia. Ideologie und Technologie. Hg. v. E. E. Ploss u.a. München 1978. S. 134ff.
- 8 In seiner Untersuchung zum europäischen Manierismus in einer großzügig illustrierten Ausgabe soeben neu aufgelegt: Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek 1957.
- 9 Ebd. S. 187-193.
- 10 Effetto Arcimboldo. Katalog zur Ausstellung. Venedig 1987.
- 11 Siehe Bammé, Arno u.a.: Maschinenmenschen, Menschenmaschinen. Grundrisse einer sozialen Beziehung. Reinbek 1983. Bes. Teil B. S. 108-173.
- 12 Hocke: Manierismus. S. 152. S. a. Kirchers Musikautomaten oder Maschinenbücher von S. de Caus, A. d. Ramelli, da Strada oder Schlottheims Automaten-theater in Augsburg und Jamnitzer in Nürnberg.
- 13 Effetto Arcimboldo. Katalog zur Ausstellung. S. 19ff.
- 14 Barthes, Roland. In: Arcimboldo. Hg. v. F. M. Ricci. Milano 1978. S. 36.
- 15 Siehe Lindberg, David C.: Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler. Dt. v. M. Althoff. Frankfurt/Main 1987.