

ZEITSCHRIFT FÜR KUNSTGESCHICHTE

2 • 2007

that homogenous space was inconceivable for individuals before the Renaissance and claimed that »no medieval man could see the civilization of antiquity as a phenomenon complete in itself and historically detached from the contemporary world.«⁹ Panofsky developed the full application of the humanist programme in his historiography gradually and only later in his life. Zubov, however, relied on it from the beginning.

After 1917 Russian intellectual life was divided between those authors, who identified themselves with the Soviet regime, those who left the country to constitute the anti-Soviet intelligentsia abroad, and those who stayed in the country but maintained distance from the official ideology. In an essay about Ana Achmatova, Michele Colucci referred to this third group as »a-Soviet« authors. Russia's greatest writers of the twentieth century – Bulgakov, Achmatova, Pasternak belong to this group. Zubov, arguably Russia's greatest intellectual historian of the twentieth century, is to be counted among them as well. While his work may thus be regarded as an important document of his

times, considering the importance of Zubov's contributions, this could also be seen as a lateral reason for its study and translation. A much more important point is that Zubov still has much to teach us. In the field of Albertian studies, for instance, even today, his results are often ahead of what modern Western scholarship has achieved, while, at the same time, they are sadly inaccessible to the experts in the field.¹⁰ When the commentary on *De re aedificatoria* was published in 1939 as the second volume accompanying the translation of Alberti's treatise, the reviewer in *Isis* pointed out how important it would be to provide an English translation of this seminal work: »no Western scholar can afford to disregard the existence of volume II.«¹¹ Such a translation still does not exist, much to the detriment of contemporary Albertian scholarship. The same applies to most of Zubov's other works and time is overdue for a systematic translation of his opus in English or other West European languages.

Branko Mitrović

⁹ Ibid., 4, note 8.

¹⁰ This is not only because of the language barrier. After very intensive searches in North American, German, Italian, Serbian, New Zealand and Australian libraries I have not managed to locate one single copy of Zubov's Russian translation of *De re aedificatoria*. The library

of Congress has the book in their catalogue, but actually they possess only the second volume, which includes the commentary but not the translation itself.

¹¹ A. P. (the full name of the author not stated), Leon Batista Alberti (1404–1572), *De re aedificatoria libri decem*, in: *Isis* 30, 1939, 523–525.

Adressen der Autoren:

Maike Christadler, Historisches Seminar, Universität Basel, Hirschgässlein 21, 4051 Basel, Schweiz
Vinni Lucherini, Dipartimento di Discipline Storiche, Università degli Studi di Napoli Federico II,
Via Marina 33, 80133 Neapel, Italien

Branko Mitrović, School of Architecture and Landscape Architecture, Unitec New Zealand,
Carrington Road, Mt. Albert, Auckland, New Zealand

Assaf Pinkus, Art History Department, Faculty of the Arts, Tel Aviv University, Ramat Aviv,
Tel Aviv 69978, Israel

Thomas Pöpper, Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig, Dittrichring 18–20,
04109 Leipzig, Deutschland

Bernd Roeck, Universität Zürich, Historisches Seminar, Karl Schmid-Str. 4, 8006 Zürich, Schweiz

Christian Rümelin, Ashmolean Museum, Beaumont Street, Oxford OX1 2PH, Großbritannien

Ulrike Seeger, Im Degen 46, 70327 Stuttgart, Deutschland

Jörg Traeger (†), Rennweg 33c, 93049 Regensburg, Deutschland

Karl-Günther Zelle, Konrad-Adenauer-Str. 2a, 55270 Zornheim, Deutschland

Deutscher Kunstverlag München Berlin

Jan 2008

une forme expurgée, »politiquement correctes«. Ainsi, sur le site de l'ancienne abbaye de Cambron, occupé depuis 1993 par un réserve ornithologique, le Parc Paradisio,⁵⁶ un écriteau trilingue explique aux quelques visiteurs intéressés par les »vieilles pierres« que, »en 1322, un forcené frappe cinq fois de sa lance une image de la Vierge peinte sur un mur de l'abbaye [...]«. De même, dans une étude scientifique de 1977 consacrée aux fouilles de l'abbatiale, on peut lire, sans autre commentaire: »Cambron fut un centre marial réputé, comme l'attestent le récit du sacrilège dont se serait rendu coupable, une nuit de 1322, un sergent de la cour de Mons hébergé à l'abbaye, et l'affluence des pèlerins [...]«. ⁵⁷ Toute référence à la dimension confessionnelle de la légende a disparu. Or, c'est dans la littérature scientifique consacrée aux Juifs et à leur représentation dans l'art chrétien que l'on trouve les rares études sur l'iconographie du Sacrilège de Cambron, tel l'article d'Eric Zafran paru en 1975.⁵⁸ Ces études tendent aujourd'hui à constituer un »lot« bibliographique, dont même le visiteur cultivé du site de l'abbaye ne songerait à envisager l'existence. Comment, dans ces conditions, s'étonner du fait que, dans une récente publication montoise, le panneau des Soeurs noires mentionné plus haut ait, lui aussi, été identifié comme une »scène d'icnoclisme«, sans autre précision?⁵⁹

Outre la décontextualisation de l'œuvre et l'occultation idéologique du récit légendaire qu'elle illustre, un troisième fait a peut-être contribué aussi à ce que les historiens d'art n'ont pas reconnu le sujet du panneau de Douai. Celui-ci a subi un maquillage, sans doute au XIX^{ème} siècle. Un restaurateur a caché sous un ton de chair les cinq blessures ouvertes par la lance du Juif sur le

visage et dans le cou de la Vierge. Elles ont été partiellement dégagées il y a peu, lors d'une restauration effectuée en prévision de la présentation du tableau à une exposition sur l'Iconoclasme.⁶⁰ Le fameux miracle a donc été dissimulé pendant plus d'un siècle par un surpeint de peintre, destiné à augmenter la valeur esthétique de l'œuvre aux yeux d'un public ignorant tout du Sacrilège de Cambron. L'absence des blessures de la Vierge dans l'image faisait d'elle une représentation bien incomplète de l'épisode légendaire. L'occultation esthétique aura précédé ici l'occultation idéologique ...

Remerciements

C'est un agréable devoir que de remercier ici celles et ceux qui m'ont généreusement apporté leur concours dans mes investigations: Françoise Baligand (Douai), Josse Bastien (Cambron-Casteau), Thomas Bayet (Tournai), Anne Delvingt (Mons), Oliver Duntze (Berlin), Virginie Frelin (Valenciennes), le père Robert Godding (Bruxelles), l'abbé Léon Jous (Écaussines-Lalaing), Monique Maillard-Luyppaert (Tournai), Erwin Müller (Michelstadt), Ghislaine Viré (Bruxelles) et Gérard Waelput (Mons). Par ailleurs, je tiens à exprimer toute ma gratitude à Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault qui, comme de coutume, ont bien voulu relire mon texte et le faire bénéficier de leur esprit critique. Les résultats de mes recherches sur le Sacrilège de Cambron ont été présentés pour la première fois au public lors d'une conférence organisée par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles à l'auditorium Conservart le 17 octobre 2006.

⁵⁶ Voir, à ce sujet, Gilbert Snet, Le parc Paradisio à Cambron la cistercienne, dans: *Hainaut-tourisme* 308, juin 1998, 109-112.

⁵⁷ Brigode/Brulet/Dugnoille/Sansen (note 7), 45.

⁵⁸ Zafran (note 25).

⁵⁹ De Reymaeker (note 28), 66.

⁶⁰ Communication orale de Françoise Baligand, conservateur du Musée de la Chartreuse de Douai, automne 2004.

Droits de reproduction: 1 Douai, Musée de la Chartreuse. - 2, 13 Bruxelles, KBR. - 3, 4, 9, 10, 12 Bruxelles, KIKIRPA. - 5 Paris, BNF. - 6 Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. - 7, 11, 14, 15 auteur. - 8 Michelstadt, Nicolaus-Matz-Bibliothek. - 16a, b Bruxelles, G. Berger.

Die Vermessung der Engel – Bilder an Schnittpunkten von Kunst, Poesie und Naturwissenschaften in der Dialektik der Säkularisierung

Für Monika Wagner¹

Untersuchungen zum Erkenntnis- und Wissensmodus der Künste und zur Bedeutung ihrer Experimente und Erfindungen für die wissenschaftliche Forschung haben seit geraumer Zeit Konjunktur in den Kunst- und Kulturwissenschaften. Ein Befund lautet: Nicht wenige Motive, Techniken und Entdeckungen können auf ein langes Vorleben in den Künsten zurückblicken, ehe sie zum Gegenstand wissenschaftlicher Erkundung geworden sind. Insofern bildet die Geschichte der Künste ein faszinierendes Archiv für jene *Science Studies*, die sich für die kulturellen, symbolischen und medialen Zusammenhänge ihrer eigenen Methoden und Gegenstände interessieren. Im vielstimmigen Dialog zwischen Künsten und Wissenschaften ist aber nicht selten ein Nebengeräusch zu vernehmen, das sich – bei genauerem Hinhören – als Nachhall einer Stimme entpuppt, die einem weitgehend verschwiegenen dritten Part angehört. Über einen längeren Zeitraum hat dieser Part keine große Beachtung gefunden, weil er, wie Walter Benjamin 1940 in seinem Denkbild über die türkische Puppe des Schachautomaten formuliert hat, »heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen.«² Um den Nachhall der Theologie in den Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft näher zu untersuchen, müssen diese in den Horizont einer Dialektik der Säkularisierung gestellt werden.

Dass diese beileibe nicht abgeschlossen ist, sondern das Nachleben sakraler Figuren in die Gegenwart hineinreicht, belegt zum Beispiel die aktuelle Bedeutung jener »Materialien des Immaterialien«, mit denen Monika Wagner ihre Mono-

graphie zum *Material der Kunst* (2001) beschließt, in Form eines Ausblicks auf die Materialien der digitalen Medien. In diesem Zusammenhang ist die Wiederbelebung einer alten Tradition künstlerischer Verfahren zu beobachten, mit denen Materialien oder physische Körper auf solche Weise präsentiert werden, dass sie auf eine überirdische Dimension, auf Sakrales oder Transzendentes verweisen. Die letzte Abbildung in Wagners »anderer Geschichte der Moderne« ist der Installation von James Lee Byars *The White Figure* auf der *Documenta 9* (1992) gewidmet: ein weißer Marmorblock, der – in einem weiß gestrichenen Raum mit drei Fenstern platziert – zu schweben scheint. Die Tatsache, dass die Installation auch den Namen *The Sleeping Beauty* erhielt, ist ein Fingerzeig, der es nahe legt, sie als späte Nachfahrin jener Gestalten zu betrachten, um die es in diesem Beitrag gehen soll, der Engel. Monika Wagner betont in ihrem Kommentar, dass sich der visuelle Eindruck einer Überprüfung entzog, da die Rauminstallation von James Lee Byars nur vom Eingang aus zu betrachten war.³ Der Künstler hat den Betrachtern seine Installation also *wie ein Bild* präsentiert. Wenn nur aus dieser Position die gewünschte Aura entsteht, durch die der Block zu schweben scheint, so hat der Künstler seine *Sleeping Beauty* damit aber zugleich vor dem Schicksal bewahrt, das ihre älteren Schwestern, die schwebenden Engel, ereilte, als einige Vertreter der aufstrebenden physiologisch-physikalischen Wissenschaften sich im 19. Jahrhundert daran machten, sie zu vermessen – um dem visuellen Eindruck übernatürlicher oder schwebender Figuren

¹ Der Beitrag wurde erstmals als Festvortrag zu Monika Wagners 60. Geburtstag im Oktober 2004 am kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg gehalten.

² Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in:

ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, Bd. 1.2, 691-704, hier 693.

³ Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 299.

auf Bildern mit den exakten Methoden von vergleichender Anatomie und Flugkörper-Bewegungsstudien zu Leibe zu rücken.

Im Kontext der jüngeren Forschungen zum Verhältnis von Künsten und Wissenschaften sind mehrfach auch empirische Forschungen aus dem 19. Jahrhundert thematisiert worden, die unter anderem Engel zum Gegenstand haben. So hat zum Beispiel Peter Geimer in dem Projekt des MPI für Wissenschaftsgeschichte zur »Experimentalisierung des Lebens« Sigmund Exners physiologische Studien zum Phänomen schwebender Engel als Bestandteil von dessen Forschungen zur Mechanik von Flugkörpern diskutiert.⁴ So hat Claudia Blümle Carl Gustav Carus' vergleichende Anatomie der Augen höherer Wesen vorgestellt und Matthias Erdbbeer Gustav Theodor Fechners *Vergleichende Anatomie der Engel* untersucht. Doch ist bei allen diesen Untersuchungen die Frage, warum es gerade Engel sind, an denen die Ausweitung von Verfahren der empirischen Physiologie im 19. Jahrhundert erprobt wurde, ausgespart geblieben – obwohl es doch bemerkenswert ist, dass exakte empirische Methoden, die viel zum Siegeszug der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert und zu deren einzelwissenschaftlicher Ausdifferenzierung beigetragen haben, ihre Erkenntnismöglichkeiten und Messverfahren ausgerechnet an Objekten erprobt haben, die jenem himmlischen Personal entstammen, das durch das wachsende Wissen um die Naturgesetze längst entzaubert worden war. Wenn im Folgenden dieses merkwürdige Nachleben von Engeln auf Schauplätzen von Vergleichender Anatomie, Physiologie, Psychologie und Kosmologie im 19. Jahrhundert untersucht wird, wird sich dabei zeigen, dass die Wis-

senschaften nicht nur Verfahren der Künste erben, sondern dass dabei oft auch die Religionsgeschichte mit im Spiel ist. Und diese Spur mündet im Zentrum der aktuellen Bildwissenschaft, nämlich in den Problemen der Visualisierung und der Darstellungstechnik wissenschaftlicher Bilder.

1. Die Vermessung der Engel

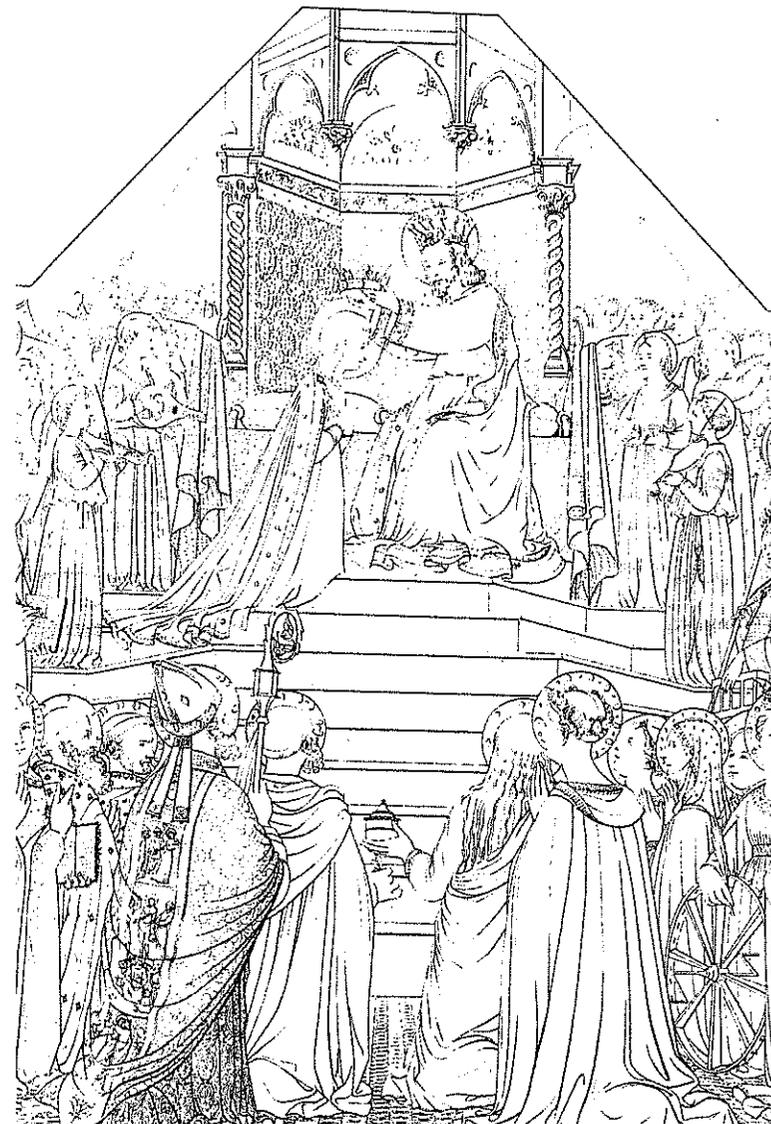
Auf den ersten Blick erscheint das Projekt zur Vermessung oder zur Aufrüstung der Engelsbilder mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden wie ein Kapitel aus glücklicheren Zeiten, als das Netz zwischen den in der Moderne dann immer stärker auseinander getretenen Fakultäten noch enger geknüpft und es noch üblicher war, dass künstlerisches und wissenschaftliches Vermögen sich in einer Person vereinigte. Zu solchen Persönlichkeiten gehörte unter anderem Carl Gustav Carus (1789–1869), der nicht nur als Maler und Mediziner tätig war, sondern mit Schriften zur Landschaftsmalerei, Physiologie, Psychologie, Geburtshilfe, Zootomie u.v.m. hervorgetreten ist. Als Vertreter einer Synthese von Kunst und Wissenschaften bekannt, hat er sowohl für »eine Erneuerung der Kunst aus dem Geiste der Wissenschaft« plädiert als auch dafür, den ästhetisch geübten Blick für die wissenschaftliche Erforschung der Natur zu nutzen.⁵ Das Resümee am Ende seines 1825 erschienenen Aufsatzes *Von der Bedeutung der besondern Bildung des Auges auf manchen alten Gemälden*⁶ könnte denn auch als Plädoyer für eine Aufwertung der Kunst in den (Natur-)Wissenschaften und als frühe Stellungnahme zu einem gegenwärtig aktuellen Anliegen verstanden werden – der Satz nämlich,

1848, 18–26. Die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. – Den Hinweis auf den Text verdanke ich dem Beitrag von Claudia Blümle auf der Sommerakademie des IFK zu »Science/Fiction« im August 2004. Vgl. Claudia Blümle, *Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus*, in: Sibylle Peters (Hrsg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen und Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, 151–164.

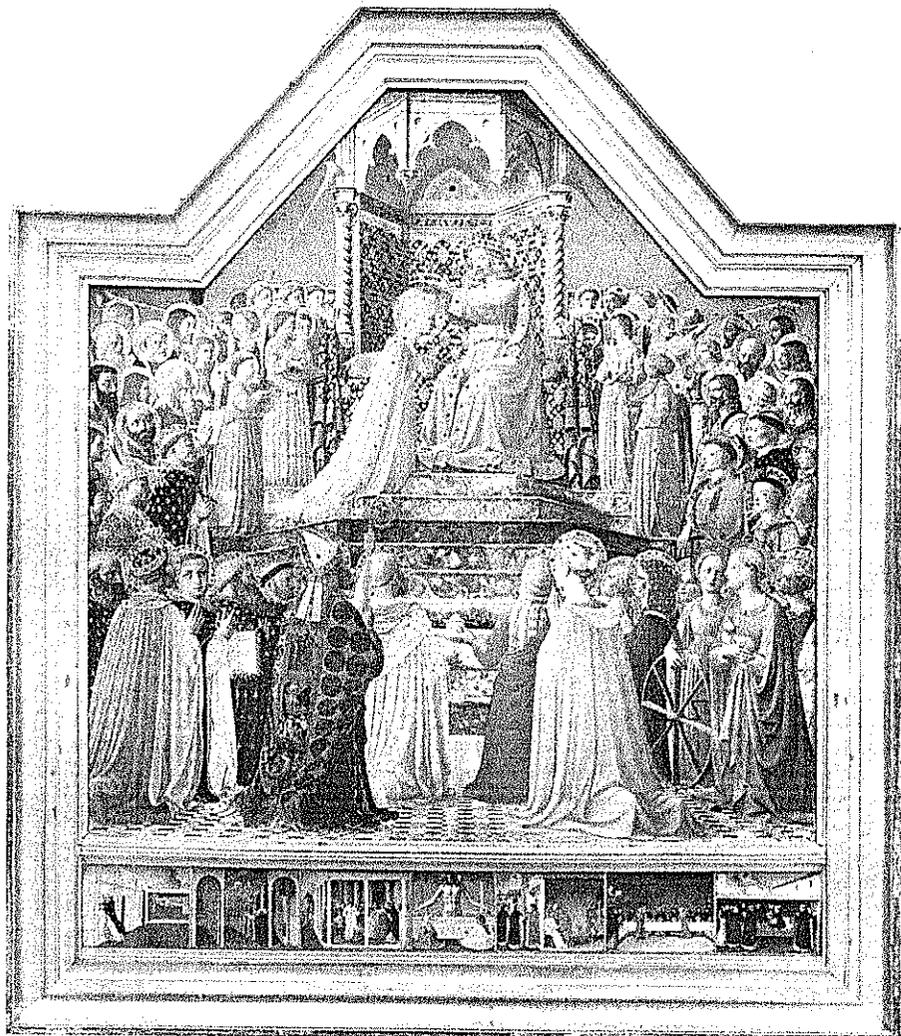
⁴ Peter Geimer, *Das Gewicht der Engel. Eine Physiologie des Unmöglichen*, in: *Kultur im Experiment*, hrsg. v. Henning Schmidgen, Peter Geimer u. Sven Dierig, Berlin 2004, 170–190.

⁵ Vgl. Jurta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft: ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin/New York 1995.

⁶ Erstdruck im *Kunstblatt des Morgenblattes*, in leicht überarbeiteter Form in: Carl Gustav Carus, *Mnemosyne. Blätter aus Gedenk- und Tagebüchern*, Pforzheim



1. Wilhelm Ternite, Umriss nach Mariä Krönung von Fra Angelico, in: August Wilhelm Schlegel, *Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus nach Johann von Fiesole in Fünfzehn Blättern*, gezeichnet von Wilhelm Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers und Erklärung des Gemäldes, Paris 1817, unpaginiert



2. Fra Angelico, *Krönung Mariä und Szenen aus dem Leben des hl. Domenikus*, 1430/35, Holz, Paris, Louvre

dass die Forschung nur ein zuvor im Unbewussten bzw. Verborgenen vorhandenes Wissen zu Tage fördere, ein Wissen, das somit allein in den Werken der Künstler offenbar werde. Betrachtete

schon Carus also die Kunst als Vorbewusstes der Wissenschaft, klingt seine Diktion für heutige Ohren allerdings befremdlich. So ist bei ihm nicht nur von der »Wahrheit und Schönheit der

Thaten des Genius« (26) die Rede, sondern auch davon, »daß der Mensch eigentlich, seiner innern göttlichen Natur nach, die Ergebnisse aller höhern wissenschaftlichen Forschung schon unbewusst in seinem Innern besitze« (25).

Der Aufsatz von Carus bezieht sich auf August Wilhelm Schlegels Schrift zu Wilhelm Ternites zeichnerischen Reproduktionen von Fra Angelicos *Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus* (Abb. 1 und 2). Er diskutiert dessen Beobachtung über die Augen auf den Werken Johann von Fiesoles, wie der Maler damals genannt wurde: Sie seien »immer beseelt und von großer Klarheit, aber nicht immer ganz richtig gezeichnet: der Augennern erscheint an Profilköpfen mit einer breiteren Rundung, als er billig haben sollte.«⁷ Diese Bemerkung Schlegels bestätigte, so Carus, was ihm selbst »einmal plötzlich sonderbar auffiel«, dass nämlich der Künstler dem Auge, dem »edelsten geistigen Organe des Antlitzes«, »an den Köpfen seiner Engel, seiner Maria, seines Christus einen Typus aufgeprägt habe, welcher dem des Auges, wie man ihn auf Menschengesichtern zu sehen gewohnt ist, in so mancher Beziehung fremd erscheint.« (19) (Abb.3)

Schlegels Bewertung dieses Phänomens bleibt in der Schwebe, wenn er sich mit dem Kriterium des »Fehlers« einerseits am Maßstab anatomisch korrekter Nachahmung orientiert, andererseits der künstlerischen Darstellung aber eine »Lizenz«⁸ zur Abweichung erteilt. Dem gegenüber will Carus dieses Rätsel, das »man auf den ersten Blick vielleicht für eine Verzeichnung halten möchte« (19), aufklären. Da die Gesichter, an-



3. Wilhelm Ternite, Ausschnitt aus dem Umriss in Abb. 1 (Engel mit Violine, Seitenansicht), a.a.O.

statt unschön auszusehen, durch die verkleinerte Iris einen »eigenthümlichen, überirdischen geistigen Ausdruck« (20) erhielten, macht Carus sich daran, der vermeintlichen Verzeichnung durch Vermessung zu Leibe zu rücken. In dem Sinne von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* keinesfalls »vermessen«, die Regeln zu

⁷ August Wilhelm von Schlegel, *Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus nach Johann von Fiesole in Fünfzehn Blättern*, gezeichnet von Wilhelm Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers und Erklärung des Gemäldes, Paris 1817, 16.

⁸ Schlegel (wie Anm. 7), 16.

⁹ In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) nennt Kant es vermessen, der »Weisheit der Natur« einen Werkmeister zu überstellen, und kommentiert in einer Fußnote: »Das deutsche Wort *vermessen* ist ein gutes bedeutungsvolles Wort. Ein Urteil, bei welchem man das Längenmaß seiner Kräfte (des Verstandes) zu über-

schlagen vergißt, kann bisweilen sehr demütig klingen, und macht doch große Ansprüche, und ist doch sehr vermessen. Von der Art sind die meisten, wodurch man die göttliche Weisheit zu erheben vorgibt, indem man ihr in den Werken der Schöpfung und der Erhaltung Absichten unterlegt, die eigentlich der eigenen Weisheit des Vernünftlers Ehre machen sollen.« Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*. Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden 1957, Bd. V, 497. – Diese Doppeldeutigkeit und Doppelbödigkeit des Wortes »vermessen« kann nicht gleichgesetzt werden mit Kants Maßstab ein-

beschreiben, nach denen die »Kausalität der Natur« erforscht werden kann, wenn damit kein »Werkmeister« über diese gesetzt wird, der ja nur ein Abkömmling des Schöpfers sein könne, doch bleibt fraglich, wie es zu bewerten wäre, wenn umgekehrt Geschöpfe des »weisen Welturhebers«¹⁰ auf ihre Gesetzmäßigkeit hin befragt und somit den Naturgesetzen unterworfen werden – ob also die Vermessung der Engel ein vermessenes Unterfangen ist.

Carl Gustav Carus, dessen dreibändige *Grundzüge der vergleichenden Anatomie und Physiologie* (1828) drei Jahre nach dem hier diskutierten Aufsatz erscheinen sollten, suchte Rat bei eben dieser vergleichenden Methode, um zu ergründen, »wie eine Abweichung von der wahren Naturform doch in diesem Fall uns als Veredlung, gleichsam als Vergeistigung der Natur selbst erscheinen könne?« (20) Das Kriterium »Abweichung von der Naturform« wird dabei – gemäß der »Lehre von [der] Bedeutung der einzelnen Gebilde des Auges« (20) – sogleich mit einem zweiten Kriterium, der Unterscheidung *höher/edel vs. nieder* verknüpft. Für diesen Zusammenhang werden von Carus zwei mögliche Lösungen ins Auge gefasst: ob bei der Abweichung »ein niederes Gebilde auf Kosten eines höhern hervorgehoben sei, oder ob umgekehrt das an sich edlere und höhere Gebilde hier als noch mehr entwickelt und vorherrschend dargestellt werde?« (20)

Diese Untersuchungsanordnung entstammt dem biologischen Entwicklungsmodell in der Nachfolge der Epigenesis, einer Art ontogenetischen Bildungstriebes, die Caspar Friedrich Wolffs *Theoria Generationis* (1759) einführte, und jener in Jean-Baptiste Lamarcks *Philosophie zoologique* (1809) beschriebenen Stufenleiter der

Organismen, in der die Ausbildung der einzelnen Organe und Nerven, definiert als höherer/niedriger Grad in der Organisation des Organismus', den Maßstab für eine Hierarchie der Lebewesen abgibt.¹¹ Die vergleichende Anatomie erhielt zum Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für die Verknüpfung von Klassifikations- und Entwicklungsschemata, d.h. für die Ableitung der Evolutionstheorie aus dem Tableau der Arten. Durch den berühmten Akademiestreit zwischen Georges Cuvier (1769–1832), der mit seinen 1805 veröffentlichten *Leçons d'anatomie comparée* als Begründer der wissenschaftlichen vergleichenden Anatomie gilt, und Geoffroy Saint-Hilaire (1772–1844), der gegenüber Cuviers These von vier eigenen Entwicklungszweigen (der Wirbeltiere, Weichtiere, Gliedertiere und Strahltiere) die Theorie eines einheitlichen Bauplans vertrat, erhielt sie eine enorme Aufmerksamkeit – auch in Deutschland, wo die Debatte nicht zuletzt durch Johann Wolfgang von Goethes 1832 veröffentlichten Kommentar zum Pariser Akademiestreit auch über wissenschaftliche Kreise hinaus bekannt wurde.¹² Da Carus' sieben Jahre zuvor publizierter Aufsatz *Von der Bedeutung der besondern Bildung des Auges auf manchen alten Gemälden* noch in die letzten Jahre seiner Tätigkeit als Professor der Geburtshilfe in Dresden (1814 bis 1827) und in die Zeit der Ausarbeitung seines eigenen Systems einer Vergleichenden Anatomie fällt, könnte man die kleine Schrift als Seitenstück seines dreibändigen Kompendiums betrachten, das einen Umweg über »überirdische« Phänomene und kunstgeschichtliche Quellen beschreibt.

Die vergleichende Anatomie der Augen, die er hier vornimmt, entwickelt eine Hierarchie der Arten in einer tabellarischen Übersicht, und

zwar entlang der Korrelation zwischen dem Durchmesser des ganzen Auges und dem Durchmesser bzw. der Breite der Iris bei verschiedenen Tierarten und bei verschiedenen ontogenetischen Stadien des Menschen: »Es verhielt sich aber der Durchmesser des ganzen Auges zum Durchmesser der Hornhaut und somit auch zur Breite der Iris:

im Hecht	wie 10 5/10 Linien zu 8 5/10 Linien
im Krokodil	„ 7 5/10 „ „ 5 5/10 „
im Goldadler	„ 16 „ „ 7 5/10 „
in der Gemse	„ 14 „ „ 10 5/10 „
in einem 20jährigen Mädchen	„ 9 5/10 „ „ 4 5/10 „
in einer 60jährigen Frau	„ 11 „ „ 5 „
in einem neugeborenen Kinde	„ 8 5/10 „ „ 4 5/10 „
in einem monatlichen Fötus	„ 3 8/10 „ „ 2 3/10 „

(22 f.)

Korrespondiert in dieser Tabelle die *absteigende Linie* der Irisgröße mit der *aufsteigenden Linie* der Arten – Hecht, Krokodil, Goldadler, Gemse – wie auch mit der Ontogenese des Menschen – Fötus, Neugeborenes, 20-Jährige, 60-Jährige –, so kann Carus diese Linie aufgrund seiner Befunde noch ein Stück weit verlängern, nämlich zu jenen höheren Wesen auf den Bildern Fra Angelicos, die durch eine noch kleinere Iris ausgezeichnet sind: »In den Köpfen von *Fiesole* (in den angef. Werken von Ternite und *Schlegel*), welche (nach S. 14) »genau nach den Maßen des Urbildes gestochen sind«, hat

das Auge von Christus	4 6/10 Linien Breite, die Iris 1 7/10
das Auge des Engels auf	3 7/10 „ „ „ 1 5/10
das Auge der Maria auf	3 „ „ „ 1 2/10

(welche noch dazu nur im Profil gesehen wird).« (24)

Mithilfe einer Vermessung der Augen auf der *Krönung Mariäs* ist die beobachtete Abweichung, die zunächst als Herabsetzung der menschlichen Naturform erschienen war, nun erstens empirisch belegt und zweitens in ein System eingetragene, in dem sie als anatomisch sinnvoll erscheint: als Indikator einer höheren Position in der Hierarchie. Die tabellarische Aufstellung der Arten in aufsteigender Linie wird dafür um einen Algorithmus ergänzt, um eine vergleichende Berechnung der Korrelation zwi-

sehen Auge und Iris, mit dem Ergebnis, dass »im gewöhnlichen Menschaugen« sich Augen- zu Irisbreite »wie 1 9/10 : 1 oder 1 54/57 : 1« verhält, während »im Christusaugen bei Fiesole dieses Verhältnis 2 12/17 : 1, im Engelsaugen 2 1/9 : 1, im Auge der Maria und noch dazu im Profil gesehen = 2 1/2 : 1« ist (24). Damit ist die Hypothese, dass die Abweichung das Zeichen einer Veredelung sei, mit Hilfe wissenschaftlich exakter Methoden überprüft, bewiesen, berechnet und als Indikator höherer bzw. niederer Organisation definiert.

2. Dialektik der Säkularisierung im Verhältnis von Wissenschaft und Kunst

Das einzige Rätsel, das nach dieser Aufklärung eines scheinbaren Fehlers bleibt, ist die Frage, wieso Künstler wie Fra Angelico, die noch ohne Kenntnisse der vergleichenden Anatomie waren, deren Mittel haben einsetzen können, um »überirdische, hochgeistige Naturen« darzustellen. Zumal dies kein Einzelfall sei, wie andere Beispiele aus der Kunstgeschichte für Carus belegen, so etwa die »Anbildungen von Flügeln an die Menschengestalt (deren tiefe Konsequenz erst so viel später eine eigentlich philosophische Anatomie gar wohl enthüllen konnte)« (24); so auch die Göttergestalten bei den Griechen, deren »Gesichtswinkel« bei Carus denselben Rang in einer Hierarchie der Schädelformen einnimmt wie die überirdischen Augen aus der *Krönung Mariäs* in der Entwicklungsgeschichte des Auges. Dieses zweite Rätsel, welches das »vorgreifende« Wissen des Künstlers betrifft, kann allerdings nicht mit den Methoden exakter Wissenschaft gelöst werden. Stattdessen greift Carus zum Begriff des Genius und zu dessen Vorrecht, »mit sicherem Blick Das voraus zu erfassen, was den Zeitgenossen noch ein dichter Nebel verschleiert.« (24) Mit diesem Argument hat sich die Schlegel'sche Lizenz des Künstlers zur Abweichung von der Naturform in ein privilegiertes Wissen verwandelt. Dieses gründe in der »innern göttlichen Natur« (25) des Menschen, unterscheide sich aber vom »gesunden Menschen« dadurch, dass der

ner »Angemessenheit aller Erkenntnisse«, vgl. Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1988, 244.

¹⁰ Kant (wie Anm. 9), 495.

¹¹ Vgl. Sigrid Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006, 130ff. u. 209ff.

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Principes de philo-*

sophie zoologique. Naturwissenschaftliche Schriften, Erster Teil. (= Goethes Werke, Bd. XIII, hrsg. v. Erich Trunz), München 1981, 219–250. – Zur wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung des Akademiestreits, insbesondere im Lichte der Evolutionstheorie, vgl. Thomas Weber, *Darwin und die neuen Biowissenschaften*, Köln 2005.

Genius »mit dem noch Verborgenen (...) wie mit einem Offenbaren schalten könne.« (26)

Für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft ist Carus' kleine Schrift in mehrfacher Hinsicht interessant. Im Zuge der Erklärung eines Phänomens, das zunächst als Fehler, Lizenz und Verzeichnung erschien, aber mit Hilfe der Lehre von der Bedeutung der einzelnen Gebilde des Auges im System vergleichender Anatomie eine vernünftige Erklärung erhalten hat, wird die Ikonologie durch ein Zeichensystem ersetzt, das einer physiologischen Semiotik entstammt. In ihr funktionieren morphologische Phänomene als Indikator der Phylogenese. Auf diesem Wege haben die »überirdischen, hochgeistigen Naturen« aus der christlichen Ikonologie, die Engels-, Marien- und Christus-Bilder, einen Platz in der *Scala naturae* erhalten. Durch die Ordnung der Natur mit Hilfe von Tableau und Stufenleiter der Arten war schon im 18. Jahrhundert die Schwelle zwischen Tieren und Menschen eingeebnet worden; doch nun fällt auch die Grenze zwischen der Welt himmlischer Wesen und den Menschen. Mit Hilfe der vergleichenden Anatomie können himmlische oder göttliche Gestalten in eine Hierarchie von Körpern integriert werden, die vom Niederen über das Höhere zum Edlen reicht. Auf diese Weise hat sich die *Himmelsleiter* in den oberen Teil der *Scala naturae* verwandelt. Wenn Carus' Stufenleiter auf diese Weise vom Hecht bis zum Engelsbild reicht, dann lässt sich das aber auch umgekehrt als Hereinragen der Schöpfungs-idee in die Biologie deuten. Hatte Augustinus in seinen *Bekenntnissen* davon gesprochen, dass der Schöpfer allen »heiligen Werken ihre Stätte angewiesen« habe, u.a. auch allen Geschöpfen »vom Engel bis zum Wurm«,¹³ so kehrt diese Formel in Carus' umfassender Stufenleiter wieder. Die

Konstruktion einer alle Arten umfassenden *Scala naturae* wird damit auch als Nachleben der Vorstellung von einer alle Geschöpfe umfassenden »Schöpfung« lesbar. Damit stellt sich die Frage, ob diese Verwandlung dazu angetan ist, die übermenschlichen Wesen aus ihren höheren Sphären zu vertreiben und auf die Erde herunterzuholen, oder eher dazu, der Wissenschaft einen Aufstieg in höhere Sphären zu ermöglichen.

Fraglos ist dagegen, dass mit der Profanisierung der Figuren von Fra Angelicos Bild zugleich ein Vorgang der Sakralisierung einhergeht: Während nämlich die »überirdische« Signatur der Engels-, Marien- und Christus-Augen vermessen und auf diese Weise säkularisiert wird, gehen deren göttliche Attribute auf das Wissen des Genius über. Im Effekt beerbt der Künstler in Carus' Deutung genau jene Sphäre, der die Engel entstammen, um in die vergleichende Anatomie hinüberzuwechseln. In der Rhetorik des Textes verweist die Formulierung, dass der Genius »mit dem noch Verborgenen (...) wie mit einem Offenbaren schalten könne« (26), darauf, dass der Künstler die Stelle der Engel eingenommen hat. Abgesehen davon, dass die Wendung »Offenbares« seine Wahrnehmung in die Nähe der Offenbarung rückt, schreibt sie ihm das Vermögen zu, Nichtsichtbares als Sichtbares zu behandeln. Und es sind die Engel, denen in der abendländischen Tradition und der christlichen Ikonographie die Rolle zukommt, zwischen dem Bereich des Sichtbaren, Physischen, Materiellen, Irdischen oder Menschlichen und der Sphäre des Unsichtbaren, Verborgenen, Transzendenten oder Göttlichen – anders gesagt: zwischen dem Diesseits und Jenseits – zu vermitteln.¹⁴ Etymologisch von gr. *aggeloi* abstammend, sind die Engel Boten, die eine göttliche Botschaft vermit-

eln, personifizierte Medien eines transzendenten Wissens, das sich durch sie den irdischen Geschöpfen mitteilt.

3. Von der Vergleichenden Anatomie zur Engels-Kosmologie

Die unbeabsichtigte Komik, die zustande kommt, wenn sich in Carus' in den Himmel hinein verlängerter Stufenleiter der Arten das Personal der christlichen Ikonographie plötzlich in einer Linie mit dem Hecht und dem Krokodil vorfindet, mag erklären, warum die Zeitgenossen Gustav Theodor Fechners im selben Jahr publizierte Schrift *Vergleichende Anatomie der Engel* überwiegend als Satire aufgefasst haben. Es ist nicht geklärt, ob Fechner Carus' Schrift kannte, doch ist die Nähe zwischen ihr und dem Vorwort von Fechners Büchlein verblüffend. Dort beschreibt er sein Vorhaben wie folgt: Obwohl die neuere Zeit durch vergleichende Untersuchungen des Baus niederer Geschöpfe die Aufklärung über den Menschen verbreitet habe, sei bislang versäumt worden, zu demselben Zweck auch Beobachtungen über den Bau höherer Geschöpfe anzustellen: »Es ist der Zweck gegenwärtiger Skizze, einen Anfang zur Ausfüllung dieser Lücke zu machen.« Und in Ermangelung eines vom Linné'schen System bereit gestellten Namens sei er genötigt, den volkstümlichen Namen »Engel« zu benutzen.¹⁵ Liest sich dieses Vorwort wie ein ironischer Kommentar zu Carus, so ist die Methode doch gänzlich verschieden. Denn beim jungen Fechner (1801–1887), der zu der Zeit gerade an Übersetzungen voluminöser Lehrbücher der Physik und Chemie arbeitete, mischen sich in die Vorschläge zur Verbesserung der Engelsanatomie auch physikalische Gesichtspunkte.

Der Ausgangspunkt ist allerdings eine Polemik gegen die Befangtheit menschlicher Eitelkeit, die verkenne, dass die menschliche Gestalt selbst – mit ihren »vielen Ecken, vorstehenden Knorren, Auswüchsen, Löchern, Höhlen u.s.w.« (11) – keineswegs ein Maßstab für Schönheit sei. Erst befreit von allen Unebenheiten, als eine bloße Kugel, könne der Mensch, als Mikrokosmos, in dem sich Philosophie und Physiologie vereinigen, zum Modell für die Gestalt der Engel werden. Denn in der Kugelform verbinden sich Schönheit und Harmonie mit dem Ruhezustand physikalischer Körper: »Gegenstände, die nach gar keiner, oder die nach allen Richtungen zugleich getrieben werden, bleiben ebenmäßig in Ruhe.« (18) Die vergleichende Anatomie erhält hier eine Funktion für die »Richtung des Fortschreitens zur vollkommnen Bildung« (22), da für Fechner die Kugel das Telos der Evolution darstellt. »Alles, was wir beim Menschen bloß in der Entwicklungsstufe, im Übergange, erblicken, wird beim höchsten Geschöpfe vollendet sein. Das Gehirn wird sich hiemit um das Auge geschlagen haben und wird dasselbe als dessen Leib umgeben« (22) und so fort. Die weiteren physiologischen Details, mit denen Fechner die Synthese von physikalischem und neurologischem Körper entwirft, seien hier vernachlässigt. Interessanter ist die Sprache seiner Engel, da diese nicht mit Tönen, sondern mit Licht kommunizieren, als Gipfel in der Sinnesentwicklung von Tieren und Menschen. Damit besetzen die Engel in der Stufenleiter der Organismen einen Platz, der den Sprung in eine andere, unleibliche, esoterische Existenzweise markiert.

Im Effekt finden die Engel sich dabei durchaus an einem ihrer angestammten Orte wieder, im Kosmos nämlich, mit dem entscheidenden Un-

13 Aurelius Augustinus, *Die Bekenntnisse des Heiligen Augustinus*, übers. v. Georg Rapp, Stuttgart 1863, 179.

14 Zur Vielfalt der Engel in der Religionsgeschichte vgl. Heinrich Krauss, *Kleines Lexikon der Engel. Von Ariel bis Zebaoth*, München 2001. – Zur Übersicht über christliche Engelslehre und Ikonographie vgl. den Artikel über »Engel« von Anton Dörner in: *Lexi-*

kon für Theologie und Kirche, begründet v. Michael Buchberger, hrsg. v. Josef Höfer u. Karl Rahner, Freiburg 1959, 3. Bd., Sp. 863–874, bzw. vgl. a. Laurentius Kochs Eintrag »VII. Ikonographisch« zum Artikel »Engel« in der dritten Auflage des *Lexikons für Theologie und Kirche*, begründet v. Michael Buchberger, hrsg. v. Walter Kasper u.a., Freiburg u.a. 1995, 3. Bd., Sp. 652f.

15 Gustav Theodor Fechner, *Vergleichende Anatomie der Engel* (Leipzig 1825), in: ders.: *Kleinere Schriften*, hrsg. v. Martin Bertleff, Wien 1980, 7–41, hier 9. Die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. – Den Hinweis auf Fechners Engelschriften verdanke ich dem Beitrag von Robert Matthias Erdbeer auf der Sommerakademie des IFK zu »Science/Fiction« im August 2004, in dem er Thesen

aus dem Kapitel »Grazie und Grotteske – Die Vergleichende Anatomie der Engel im Vergleich« aus seiner in der Zwischenzeit abgeschlossenen Dissertation vorgelesen hat. Vgl. Robert Matthias Erdbeer, *Deskriptionspoetik. Humboldts Kosmos und das Wissenschaftsarchiv der literarischen Moderne* (im Druck).

terschied aber, dass sie jetzt als »lebendige Planeten« (37) betrachtet werden. In dem Kapitel über die Sinne der Engel führt Fechner dann mythische, ästhetische und naturwissenschaftliche Termini zusammen. Das klingt so: Der Bote ihres Gesichtsinns hat Schwingen, die die Zeit selbst überfliegen; er nähert sich der Vergeistigung. »Ihr Sinn ist das Gefühl der allgemeinen Gravitation, oder Schwerkraft« (37); ihre Bewegungen sind Reaktionen auf den Sinn, den sie von Gott empfangen, der allein über Zeit und Raum erhaben ist. Und der Tanz der Engel, das sind die Schwingungen von Atomen und die Darstellung von Klangfiguren. »Dies ist die wahre Harmonie der Sphären, der wunderschönen Augen, der Engel.« (39) Vom Autor als »unumstößliche Wahrheiten« präsentiert, »denen Newton selbst seine Ehrfurcht nicht versagt haben würde« (41), werden seine Engelsgeschichten um eine »Schluss-hypothese« ergänzt bzw. überboten: Man habe sich die Engel als Dunstblasen vorzustellen, deren weibliche mit Wasserstoff und deren männliche mit Sauerstoff gefüllt sind, während sie bei ihrer Vereinigung, einer Verbrennung des Wasserstoffs durch den Sauerstoff, das Licht hervorbringen: »Das Sonnenlicht ist daher nur die Hochzeitfackel der Engel.« (41)

Man kann diesen ganzen Text als Übung darin lesen, Begriffe und Gesetze aus der Physik und Astronomie in der Maske mythischer Überlieferungen zu erzählen, oder auch umgekehrt: Engelsgeschichten in die Nomenklatur der Naturwissenschaft zu übersetzen. Doch geht Fechners Entwurf im Streben nach Synthese, Harmonie und Schönheit darüber hinaus, womit er alles Zeug für ein esoterisches Programm hat. Und tatsächlich war es dem Autor, wie Robert Matthias Erdbeer gezeigt hat,¹⁶ sehr ernst mit seinem Entwurf. In einem zwei Jahrzehnte später erschienenen Buch *Zend-Avesta* [dt. *das lebendige Wort*] mit dem Untertitel *Über die Dinge des*

Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung (1854) begründet Fechner sein Vorhaben, die Methoden der Naturwissenschaften, Induktion und Analogie, auch auf die »höchsten Realitäten, Gott, Jenseits, höhere Wesen über uns« anzuwenden, da diese sich nur aus den Beziehungen zwischen den Erfahrungen des Geistigen und des Körperlichen erschließen ließen.¹⁷ Im Ersten Teil (*Über die Dinge des Himmels*) taucht hier unter der Kapitelüberschrift »Von den Engeln und höhern Geschöpfen überhaupt« die Deutung der Engel als beseelte Planeten wieder auf. Nur die Gestirne, so der Autor, können die Engel des Himmels sein, »denn es giebt keine andern Bewohner des Himmels.« (235) Das (an dieser Stelle übrigens nach Carus zitierte) Naturgesetz von der Stufenleiter der Naturwesen entlang ihrer zunehmenden Organisiertheit wird nun in das Weltall ausgedehnt, so dass die Erde unter dem Aspekt der Mannigfaltigkeit ihrer Teile und Funktionen betrachtet wird. Dabei nimmt Fechner dieses Mal eine noch direktere Verknüpfung zwischen biblischer Sprache und Astronomie vor, so z.B. wenn die Rede von sieben Engeln in der Johannes-Offenbarung 8,2 mit sieben Planeten gleichgesetzt wird (245). Insofern die Engel hier als Präfigurationen der Planeten erscheinen, läuft Fechners Interpretation auf eine Überbietung der christlichen Figuren- und Erzähldeutung hinaus. Wie diese die Erzählungen des Alten Testaments als Präfigurationen der Christuslegende liest, deutet Fechner die christlichen Überlieferungen als eine Art präfiguriertes naturkundliches Wissen. Und so nennt er den »Mythos von den Engeln« auch »ein anthropomorphotisches Gleichniß für die wahre Lehre von den Engeln« (236).

Nur kommt den Malern bei Fechner im Gegensatz zu Carus' Schrift eine negative Rolle zu. Er macht nämlich die Engelsbilder in der Malerei dafür verantwortlich, dass die Engelsgestalt der

Gestirne so lange Zeit verkannt worden sei. »Auch hält man sie [die Gestirne, S.W.] nur deshalb nicht für Engel, weil sie nicht wie Menschen aussehen und keine Vogelflügel haben; sie sollen aussehen, wie sie der Maler malt« (235f.). Das Prinzip der Menschenähnlichkeit ist für Fechner der Kardinalfehler der Engelsbilder, stehe sie doch den Anforderungen an höhere Wesen in einem »unsäglich feineren Elemente« (236) gänzlich entgegen. Insofern kehrt Fechners Entwurf das Verhältnis von Urbild und Abbild um: »Lassen wir aber wieder Gott mit seiner Allgegenwart den Körper der Welt erfüllen, so werden auch die Engel von selbst wieder in die Weltkörper einrücken, und ihr Körper ein übermenschliches Urbild des Menschen statt eines menschlichen Abbildes werden.« (249)

Was mag, so fragt sich, einen anerkannten und erfolgreichen Mediziner und Physiker, vormals Direktor des ersten Physikalischen Instituts in Deutschland, dann Professor für Naturphilosophie und Anthropologie, zum Entwurf einer solchen Engelskosmologie bewogen haben, die das Weltbild der Naturwissenschaften mit dem christlichen Weltbild zu versöhnen trachtet? Als Begründer der Psychophysik in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen, steht Fechners Name für das Vorhaben, auf dem Wege des Experiments das Zusammenspiel von Psyche und Körper mathematisch exakt zu erforschen. Die Übertragung dieses Paradigmas auf jene Bereiche, die »von den letzten Dingen« handeln und der empirisch-experimentellen Forschung unzugänglich sind, d.h. die Konfrontation mit den jeweiligen Grenzen positiven Wissens, mündete bei ihm in eine Spekulation über die »letzten Dinge«, in der Astronomie, Physik und christliche Überlieferung zusammenfließen.

Da sie traditionell an der Schwelle zwischen der bekannten, sichtbaren und der unbekannteren Welt hausen, sind es nicht zufällig die Engel, die

das spekulative Begehren zur Entgrenzung des positiven Wissens auf seinem Weg in den Kosmos antrifft. Führt die Verwandlung der himmlischen Sphären in einen physikalischen Raum konsequent zu einer Transformation der himmlischen Heerscharen in Himmelskörper bzw. Planeten, so kehrt in Fechners Belebung der physikalischen Sphäre deren alte Gestalt zurück. Auch in Fechners Engelskosmologie leben also ältere, theologische Vorstellungen nach, so z.B. die Idee aus der thomasischen Angelologie, dass Engel einen direkten Einfluss auf die Bewegungen am Himmel ausüben, eine Theorie, in der, so Wilhelm Dilthey, die Engelslehre »mit der astronomischen Weltansicht verknüpft« wurde.¹⁸ In Fechners Bild beseelter Planeten hat aber auch die Ahnung von den Grenzen positiven Wissens im 19. Jahrhundert Gestalt gewonnen – eine Grenze, die sich einmal mehr in Engeln verkörpert. Insofern ist die Esoterik eine – nicht wenig verbreitete – »Lösung« für solcherart Naturwissenschaft, die ihre epistemischen Grenzen nicht in Form der Selbstreflexion ihrer Methoden in ihr Denken integriert, sondern die objektiven Rätsel und Lücken mit mystischen Entwürfen beantwortet, die dann eine Art Nebenexistenz zum »eigentlichen«, wissenschaftlichen Werk führen.

Wollte man das Vorhaben Fechners in die Gegenwart übertragen, müsste man sich etwa vorstellen, dass die von der derzeit favorisierten Stringtheorie entdeckten Parallelwelten, die jenseits der uns bekannten Dimensionen angenommen werden, mit Engeln bevölkert sind. Die Figuren der leuchtend-tanzenden sphärischen Ringe, mit denen die Strings gerne verbildlicht werden, legen solche Assoziationen durchaus nahe. Doch bevor die Engel aus dem christlichen Himmel auswanderten und in physiologische und anatomische Lehrbücher eingingen, hatten sie Unterschlupf in der Welt der Kunst gefunden.

16 S. Anm. 15. Vgl. a. Mai Wegner, Das psychophysische Unbewusste – Gustav Fechner und der Mond, in: *Macht und Dynamik des Unbewussten. Auseinandersetzungen in Philosophie, Medizin und Psychoanalyse*,

hrsg. v. Michael Buchholz u. Günter Götde, Gießen 2005, 240–261.

17 Gustav Theodor Fechner, *Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt*

der Naturbetrachtung, 2 Bde., Leipzig 1854, hier Bd. 1 (*Über die Dinge des Himmels*), XXI. Die im Text folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

18 Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883). *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Stuttgart 1959, 307.

Nachdem nämlich die biblischen Mythen immer mehr in Kontrast zum naturkundlichen Wissen geraten waren, beantwortete die Ästhetik im 18. Jahrhundert dieses Problem beispielsweise mit der Vorstellung, dass die Engel einem von der wirklichen Welt unterschiedenen, poetischen Heterokosmos angehören.

4. Vermessung von Erde, Himmel und Hölle

Spätestens mit der kopernikanischen Revolution und der Entwicklung eines heliozentrischen astronomischen Systems war das Gefüge des christlichen Himmels in Frage gestellt und damit potentiell auch die Heimstatt der Engel. Doch hat das himmlische Personal noch eine ganze Weile unbeeinträchtigt vom wissenschaftlichen Planetenkosmos fort existiert, vergleichbar jenem »von der christlichen Kirche stillschweigend geduldet[e] Nebenregiment der heidnischen Kosmologie« und dem Nebeneinander von Logik und Magie, von Mathematik und Mythos in der frühneuzeitlichen Wissenschaft, das Aby Warburg in seiner Arbeit über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920)¹⁹ untersucht hat. In der perspektivischen Illusionsmalerei der barocken Deckenfresken haben die christlichen Himmelsbilder im Barock sogar eine besondere Blüte erlebt, weshalb Conrad Wiedemann von einem »barocke[n] Separathimmel«²⁰ spricht und dieses Nebeneinander als Produkt gegenseitiger Nichtwahrnehmung deutet: »Die kopernikanische Himmelsgeometrie blendet (notwendig) die Fragen der dogmatischen Theologie aus, die illusionistischen Himmelszenerien der Theologen, Hofleute und Künstler scheren sich nicht um die kopernikanische Welterklärung, ja kaum um die ptolemäische, die sie zwar vertreten, aber im Grunde

nicht brauchen.«²¹ Sollte es tatsächlich eine solche gegenseitige Ignoranz gegeben haben, wäre dies umso erstaunlicher, als die Maler zwar einerseits mit dem himmlischem Geschehen – als ihrem Sujet – im Bunde waren, andererseits aber in ihren Techniken vom Fortschritt der Wissenschaften profitierten. Die »Modernität der angewandten Verfahren und Mittel« – durch sie kann sich der Betrachter »der kopernikanischen Erkenntnis versichern, daß er sein Bild der Welt selbst verschuldet. Der gravierende Unterschied liegt darin, daß sein Anschauungsobjekt selbst Schein ist«²² – legt eine andere Deutung nahe: Während die kopernikanische Revolution *erklärt*, wie es aus dem Blick des Erdenbewohners zum Bild einer vom Himmel überwölbten Erde kommt, ahmen die Maler genau dieses Szenario nach, indem sie die architektonische Decke des Raums *wie ein Himmels-Bild* behandeln. Dazu werden der Raum und die schwebenden Körper perspektivisch derart verzerrt, dass der Schauplatz des himmlischen Personals als Effekt der Betrachtung durch das menschliche Auge von einem festgelegten Standpunkt aus erkennbar wird. So wurde das theologische Weltbild *als Bild* dargestellt und zugleich der wohlgefälligen Betrachtung und der kritischen Reflexion dargeboten – ohne dass dieses Szenario mit den religiösen Überlieferungen in Konflikt geraten musste: der kopernikanisch geschulte Himmelsblick als Medium der Illusion und Reflexion zugleich.

Hans Blumenberg hat darauf aufmerksam gemacht, dass es bei der kopernikanischen Revolution nicht eigentlich um die Etablierung eines dem theologischen Weltbild entgegengesetzten Wissens ging, sondern um die Erklärung von dessen Schein: »Das Große der kopernikanischen Leistung ist nicht die Zerstörung einer Illusion

und die Ersetzung des Scheins durch Wahrheit; sondern es ist die *Begründung dieses Scheins, der Nachweis des Mechanismus seiner Entstehung* – und damit die Erschließung des Weges, auf dem wir unsere Projektionen in die Welt hinein durchschauen und zurücknehmen können. Seit Kopernikus hat die Menschheit begonnen zu lernen, mit den von *ihm selbst erzeugten Bildern* fertig zu werden, unaufhaltsam in das Reich ihrer Selbstverständlichkeiten einzudringen.«²³

Die Zurückführung der Himmelsphänomene auf Bewegungen der Erde betrafte nämlich, wie Kopernikus in seiner Schrift *De revolutionibus orbium caelestium* (1543) bemerkt, nicht die Erkenntnis des Höchsten, sondern das Nächstliegende und Erreichbare: »die Konstellationen der Erde zu den Gestirnen«,²⁴ d. h. die Stellung der Menschen zum Himmel. Indem die barocken Maler die kopernikanische Einsicht nutzten, um in ihrem farbigen Freskenhimmel das christliche Weltbild als Bild darzustellen, wurde die Kunst buchstäblich zum Medium der Verhandlungen zwischen Theologie und Wissenschaft. Je nach Lesart bzw. je nach (Ein-)Stellung konnten ihre Produkte als (teils allegorische) Darstellungen biblischer Legenden oder als Darstellung der Darstellung betrachtet werden.²⁵ Die professionellen Künstler der Nachahmung, geübte Produzenten eines als Artefakt erkennbaren bunten Himmelsgeschehens, wurden damit zu Exponenten einer Dialektik der Säkularisierung.

Vor dem Horizont sich zuspitzender Gegensätze zwischen biblischen Erzählungen und wissenschaftlichen Erkenntnissen – als signifikantes Datum gilt das Jahr 1616, als Kopernikus' *De revolutionibus* vom Papst auf den Index gesetzt wurde – entwickelten Maler Praktiken eines subtilen, doppelbödigen Umgangs mit widerstreitenden Registern des Wissens. Ganz im Ge-

gensatz zu jener »Lösung«, die der 22-jährige Galileo Galilei mit einer Vermessung der Hölle aus der *Divina Commedia* (1307–1321) in seiner 1587 vor der Florentiner Akademie gehaltenen Rede anbot, in der er Dantes poetischen Höllenschauplatz nicht nur mit den Lehrsätzen der Geometrie in Einklang brachte, sondern dessen »Erforschung und Beschreibung der Lage und Gestalt der Hölle«²⁶ mit Hilfe ausführlicher Berechnungen mathematisch konkretisierte und beglaubigte. Interessant ist die vergleichende Würdigung, mit der Galilei einsetzt, indem er Dantes Werk gegenüber den »bewunderungswürdigen« (*mirabile*) Beobachtungen der Menschen über die Größe der Sterne und die Lage der Erde und der Meere als um vieles »wunderbarer« (*più maravigliosa*) einstuft. In seiner Verteidigung und Fortführung jener Berechnungen der Danteschen Hölle, die erstmals der – u. a. als Biograph Filippo Brunelleschis berühmt gewordene – Florentiner Mathematiker und Architekt Antonio Manetti (1423–1497) vorgenommen hatte, bestimmt Galilei nicht nur deren kegelförmige Gestalt und Lage (von einem Kreis auf der Erdoberfläche mit Jerusalem in der Mitte bis zum Mittelpunkt der Welt) und identifiziert den geographischen Ort des Hölleneingangs, wo Dante und Vergil im Jahre 1300 in einer Vollmondnacht ihre Reise angetreten hätten (zwischen Neapel und Kyme), sondern er berechnet neben der Größe der Hölle und deren einzelnen Stufen, Kreisen und Schächten auch die Größe Luzifers, dessen Körper bei Dante zur Hälfte aus dem tiefsten Punkt der Hölle herausragt. Einzelne Verse aus der *Commedia* sind dabei Anhaltspunkte für Berechnungen, die sich auf tradiertes Wissen von Archimedes, auf Lehrsätze der Geometrie und auf die Proportionen des menschlichen Körpers nach Albrecht Dürer stützen. Galileis Rede ver-

19 Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Horst Bredekamp u. a., Bd. I.2., Berlin 1998, 487–565, hier 491.

20 Conrad Wiedemann, *Himmelsbilder des Barock*, in: *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Jahrbuch 1994*, Berlin 1995, 247–270, hier 247.

21 Wiedemann (wie Anm. 20), 267.

22 Wiedemann (wie Anm. 20), 267 u. 268.

23 Hans Blumenberg, *Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1964, 5, 339–368, hier 354. Hervorhebungen v. mir.

24 Blumenberg (wie Anm. 9), 423.

25 Genau diese Doppeldeutigkeit der barocken Allegorie ist es, der Walter Benjamin sein Trauerspielbuch gewidmet hat. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 2), Bd. I.1, 203–430.

26 Galileo Galilei, *Erste-Lektion vor der Florentinischen*

Akademie über die Gestalt, Lage und Größe von Dantes »Hölle«, in: ders.: *Schriften, Briefe, Dokumente*, Bd. 1, hrsg. v. Anna Mundry, Berlin 1987, 50–67, hier 50.

folgt auf diesem Wege das Ziel, die »wunderbare« Höllenbeschreibung des Dichters, dessen Gedanken Manetti »mit wundersamer Erfindungsgabe erforscht« habe, durch nachprüfbar Berechnungen zu »beweisen«, 27 das Wunderbare der Poesie also in Evidenz zu überführen. Damit hat Galileis Rede eine Konstellation im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft eingeführt, die strukturbildend für die Moderne werden sollte: Wird die poetische Beschreibung (»wieviel wunderbarer«) einerseits höher bewertet als die »bewunderungswürdigen« wissenschaftlichen Naturbeobachtungen, so sind es andererseits die empirischen Methoden der Wissenschaften, deren Evidenz erst die poetische Nachahmung zu beglaubigen vermag und deren Autorität damit über die der Künste gestellt wird. Qualitative Wertschätzung und die Autorität quantifizierender Beweisführung treten auseinander und begründen differente Maßstäbe.

5. Das »Wunderbare« als Übergangsphänomen zwischen Religion und Wissenschaft

Während der junge Galilei die christliche Topographie der Danteschen Hölle mit wissenschaftlichen Verfahren beglaubigte – was für heutige Leser vor allem komische Effekte zeitigt –, sollte die Kategorie des *Wunderbaren* bald darauf zu einem Kampfbegriff in der Auseinandersetzung über Status und Erscheinungsbild des himmlischen Personals werden.

Im Unterschied zu den Himmelsdarstellungen der Maler, für die nicht entschieden werden muss, ob es sich um die Nachahmungen wirklicher bzw. wahrer Figuren handelt oder um allegorische Darstellungen, wird die Sache prekärer, wenn Sprache und Diskurs ins Spiel kommen. Denn hier müssen die *Erscheinungen*, seien es diejenigen, von denen christliche Überlieferungen erzählen, seien es die der Malerei, benannt

oder gar auf den Begriff gebracht werden. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sich im Diskurs über das Wunderbare, über Illusion und Einbildungskraft ein symptomatischer Schauplatz der Kontroversen über die Darstellung von Geistern und anderen nicht-sichtbaren, überirdischen Phänomenen eröffnete. Dabei waren es nicht selten die Engel, die als Verkörperung des Wunderbaren zum Skandalon säkularisierten oder aufgeklärten Denkens wurden.

Als das biblische Geschehen zunehmend in Widerspruch zum Wissen der Naturgesetze geriet, waren es vor allem die Wunder, die für eine Lektüre der *Heiligen Schrift* als Bericht über ein wahres oder historisches Geschehen zum Stein des Anstoßes werden mussten – und die Bibelkritik beförderten. So verwirft beispielsweise Baruch de Spinoza im sechsten Kapitel seines *Tractatus Theologico-Politicus* (1670) »Von den Wundern« die Vorstellung, dass die göttliche Allmacht durch Wunder beglaubigt werde, und postuliert dagegen, dass nichts in der Natur gegen die »unveränderliche [...] Ordnung der Natur« geschehe, da auch »die allgemeinen Naturgesetze nur Gottes Ratschlüsse sind, die aus der Notwendigkeit und Vollkommenheit der göttlichen Natur folgen.« 28 Damit die biblischen Wundererzählungen dieser Auffassung nicht widersprechen, werden sie der subjektiven Auffassung der Propheten, den historischen Umständen oder der Absicht, auf die Masse zu wirken, zugeschrieben: »Denn in der Schrift wird vieles als Tatsache berichtet und für eine Tatsache gehalten, was doch *nur Vorstellung und Einbildung* war; [...] All das waren sicherlich *nur Vorstellungen*, angepaßt den Anschauungen derer, die sie uns so, wie sie sich ihnen darstellten, als wirkliche Begebenheiten überliefert haben.« 29 Eine weitere Methode, den biblischen Text in seinem Anspruch auf absolute Wahrheit zu relativieren, ist die hermeneutische Auflösung bildlicher Re-

(= Sämtliche Werke in sieben Bänden und einem Ergänzungsband, Bd. 3), Hamburg 1984, 95.

29 Spinoza (wie Anm. 28), 107f., Hervorhebungen v. mir.

30 Spinoza (wie Anm. 28), 108.

deweise: »Um zu verstehen, wie die Wunder sich wirklich zugetragen haben, ist es schließlich auch von Bedeutung, die Ausdrücke und Redewendungen des Hebräischen zu kennen. Wer darauf nicht genügend acht gibt, wird der Schrift viele Wunder andichten, an die ihre Verfasser niemals gedacht haben, und er wird daher nicht nur über die Dinge und Wunder, so wie sie sich wirklich zugetragen haben, sondern auch über die Absicht der Verfasser der heiligen Bücher völlig im unklaren bleiben.« 30 *Einbildung und Vorstellung* werden in Spinozas Bibelphilologie damit zu negativ besetzten Kategorien, mit denen die Diskrepanz zwischen Wundererzählungen und Naturgesetzen erklärt und aufgelöst werden soll. So ist in seinem Text die Rede von Bildern, die nicht tatsächlich, »sondern bloß von dem Vorstellungsvermögen des Propheten« 31 abhängig waren.

Während Spinoza zum einen das Vorstellungsvermögen in den Gegensatz zur Wirklichkeit stellt und zum anderen die bildliche Redeweise zur Unterscheidung von gemeintem und falsch verstandenem Sinn einführt, wird mit der ästhetischen Kategorie des »Wunderbaren« im 18. Jahrhundert ein Feld eröffnet, in dem »unnatürliche« Phänomene als poetische Schöpfung dennoch als wahrscheinlich bewertet werden können. In der Verteidigung von John Miltons *Paradise Lost* durch Johann Jakob Bodmer, einem der Begründer einer neuen Ästhetik, in dem Buch *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (1740) wird dieses Argument am Fall der Engel entwickelt. Anlass für Bodmers »Schutzschrift des englischen Poeten« 32 waren Kritiken von Voltaire und anderen, die sich vor allem an Miltons Darstellung eines Krieges im Himmel und der phantastischen Gestaltung der Engelsleiber gestoßen und diese als Produkt der »blosse[n] Einbildung« (13) abqualifiziert hatten, das

für die sinnliche Auffassung der Leser unannehmbar sei. Insofern stehen die *Körper der Engel* im Zentrum einer ästhetisch ausgetragenen Kontroverse, in der es doch immer auch um die Berechtigung solcher »überirdischer«, »unsichtbarer« oder »geistlicher Wesen« wie Engel geht. In Bodmers Theorie des Wunderbaren werden diese zur Personifikation des poetischen Prinzips und einer spezifisch »poetische[n] Schöpfung« (34), die die Widersprüche zwischen religiösen Überlieferungen und Wahrheitsanspruch aufhebt und die Religion zugleich beerbt.

Bodmer argumentiert dabei in zwei Richtungen, einmal gleichsam rückwärts gewandt, indem er sich auf die Überlieferung stützt, zum anderen offensiv, indem er das *Wahrscheinliche* als Eigensinn der Poesie begründet im Unterschied zur *Wahrheit* als Kategorie der Historie. Die Abstützung geschieht mit Berufung auf die »heiligen Scribenten«: »Berühmte Weltweise und Lehrer sind in der Meinung gestanden, daß die Engel würcklich einen gewissermassen organisierten Leib haben, der nach seinen Mechanischen Gesetzen würcke, und die freyen Entschlüsse der Geister, die ihn bewohnen, ohne Abbruch ihrer eigenen Gesetze vollführe.« (34) Eine solche Legitimation durch die Meinung der Kirchenväter und durch das »Exempel vornehmer Vorgänger« wie Dante und Tasso, die die »unsichtbaren und uncörperlichen Engel« ebenfalls »mittelst des Körpers« (35) mitgeteilt hätten, hat die Poesie nach Bodmer im Grunde aber nicht nötig. Schon weil die Mitteilungen der »heiligen Scribenten« (16) lückenhaft überliefert sind, fällt den Dichtern nämlich die Aufgabe zu, deren Erzählungen um das Mögliche zu ergänzen und so die »Wissenschaft« von den Engeln bzw. von »unsichtbaren und unsterblichen Geister[n]« (17) zu vollenden. Aus dem Fragmentarischen religiöser Überlieferungen leitet Bodmer auf diese Weise

31 Spinoza (wie Anm. 28), 20.

32 Johann Jakob Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Verteidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohnen Paradiese*, Faksimiledruck der Ausgabe von 1740 mit

einem Nachwort von Wolfgang Bender, Stuttgart 1966, aus der Vorrede. – Die im Text folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe. – Zum Wunder in der Wissenschaftsgeschichte vgl. Lorraine Daston u. Katherine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, Frankfurt/M. 2003.

die Poesie als eine Wissenschaft vom Möglichen ab (17 ff.). Die *poetische Schöpfung* wird damit als Supplement der Heiligen Schriften begründet: Fortschreibung, Ergänzung und Vollendung zugleich. Sie ersetzt *und* beerbt die ›Schöpfung‹ im theologischen Sinne.

In ihrem Zentrum stehen die Engel als »geistliche Wesen«, die der Poet »mit Körpern bekleidet«, um sie der sinnlichen Wahrnehmung darzubieten und aus dem Stand der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit hinüberzubringen. »Diese Art Schöpfung ist das Hauptwerk der Poesie« (29 ff.). Als Produkte der *Einbildungskraft* stehen die poetischen Bilder hier nicht im Gegensatz zur Wirklichkeit, sondern stellen eine heterogene Sphäre dar. Deshalb wird auch die metaphorische Redeweise der Poesie bei Bodmer nicht als uneigentlich bewertet, sondern in ihrer Bedeutung für die Sichtbarmachung unsichtbarer oder geistiger Phänomene gewürdigt.³³ Dem *sprachlichen Bild* kommt in dieser Ästhetik eine dem *visuellen Bild* vergleichbare Bedeutung zu. Der ästhetische Streit über die Engelskörper, der im 18. Jahrhundert die theologische Angelologie beerbt, wird damit auch als Schauplatz der Geburt eines Bildkonzepts lesbar, in dem sprachliche und visuelle Bilder verwandt sind: körperliche Erscheinungen unkörperlicher, unsichtbarer, übernatürlicher Phänomene, die sich im Bild des Engels verdichten. Aus den ›bloßen Erscheinungen‹ in Spinozas Problematisierung der Wunder sind in der Ästhetik des Wunderbaren Figuren des Erscheinens geworden. Es ist also ›kein Wunder‹, dass ein Großteil von Bodmers Abhandlung über das Wahrscheinliche von Engeln handelt.

Für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft ist interessant, dass die Ästhetik als Wissenschaft vom Möglichen und Wahrscheinlichen hier einerseits von Geschichtsschreibung und Naturkunde unterschieden wird, dass aber andererseits – analog zur *Scala naturae* der zeitgenössischen Naturkunde – auch bei Bodmer die ab-

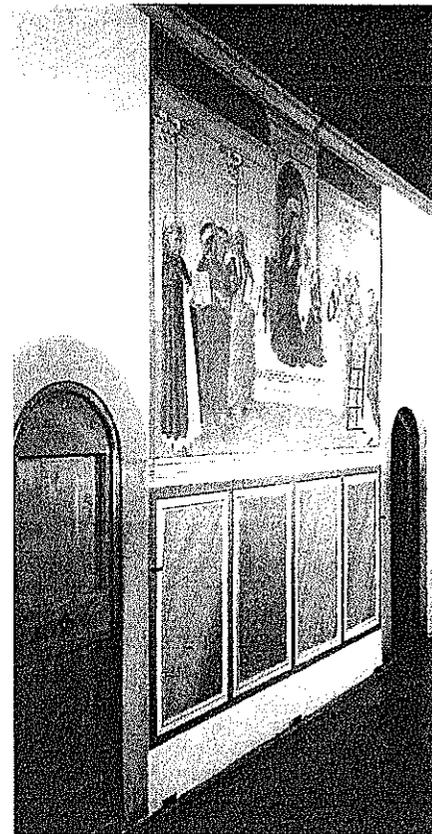
solute Grenze zwischen Menschen und anderen Arten eingeebnet und durch graduelle Unterschiede ersetzt wird. Mit Bezug auf die Bilder von Leiter und Stufen spricht Bodmer davon, dass es Menschen gäbe, die den Tieren nahe stehen, wie auch »solche Männer, welche in einem menschlichen Leib über die Natur der Menschen erhoben zu seyn scheinen« (9), die sich wie »höhere Naturen gegen den irdischen« Menschen verhalten (10) – den Engeln also durchaus nahe stehen. Daraus wird deutlich, dass die Zusammenführung von Himmelsleiter und Stufenleiter der Natur in Carus' Projekt zur Vermessung der Engel im Horizont nicht nur der Vergleichenden Anatomie, sondern auch der neuen Ästhetik steht, die im 18. Jahrhundert entworfen wurde.

6. Engel als Zwischenwesen – das Bild zwischen Philosophie und Malerei

Während der Körper der Engel für ein aufgeklärtes Wissen zunehmend zum Skandalon wurde, sind es also die Künste, die diesem fragwürdigen Körper, diesem Medium der Transzendenz, eine Heimstatt bieten. In den Bildern bewahren die Künste aber auch ein Wissen um die prekäre Visualisierung des Unsichtbaren oder Immateriellen. Nicht als Personifikationen des Unsichtbaren, aber als Figuren, die an der Schwelle agieren, verkörpern die Engelsbilder nämlich auch ein Gedächtnis, das dem positivistischen Weltbild gefährlich werden kann. Insofern musste Fechner nicht die Engelsmythen, wohl aber die *Engelsbilder* der Malerei als Störung empfinden.

Als Boten eines Mysteriums oder einer überirdischen Wahrheit definiert, waren diese Gestalten immer schon in ein komplexes Verhältnis von Sinnlichem und Intelligiblem eingebunden. So besetzen sie in der philosophischen Tradition die Sphäre des Geistigen, Seelischen oder cartesianisch gesprochen, der *res cogitans*, und standen

gesetzt und durchgehend mit Anmerkungen über die Kunst des Poeten begleitet von Johann Jacob Bodmer, Zürich 1742, Faksimiledruck Stuttgart 1965.



4. Fra Angelico, *Sacra Conversazione*, genannt *Die Madonna der Schatten*, zwischen 1438 und 1450, Fresko und Tempera. Florenz, Kloster San Marco, Ostkorridor

somit dem Körperlichen oder der *res extensa* gegenüber. Auch in der theologischen Tradition gab es hinsichtlich der Engel immer wieder Klärungsbedarf, so zum Beispiel zur Frage, welche Bedeutung der Körper der Engel hat und wel-

cher Ort den Engeln im Schöpfungsbericht zukommt, d.h. Herkunft und Alter der Engel. Während Augustinus annahm, dass die Engel einen ätherischen Leib besäßen, definierte die erste systematische Angelologie in *Peri tes ouranias hierarchias* (*Über die himmlische Hierarchie*, um 500) von Dionysius Areopagita die Engel als rein geistige Erscheinungen, als *nous* (gr.: *Geist*). Das vierte Laterankonzil im Jahre 1251 entschied den Engelsstreit im Zusammenhang seiner Erklärung, dass Gott »beide Schöpfungen aus nichts erschaffen hat, die geistige und die körperliche, nämlich die der Engel und die der Welt« und danach den Menschen.³⁴ Die im Anschluss daran entwickelte christlich-kanonische Diskussion der Engel, die über einen langen Zeitraum gültig blieb, findet sich in der *Summa Theologia* (1265–1273) des Thomas von Aquin (um 1225–1274), der deshalb den Beinamen *Doctor angelicus* erhielt. Von der Engelswelt handeln die 50. bis 74. seiner *Quaestiones*. Darin werden die Engel als Zwischenwesen bezeichnet und als stofflose Verstandeswesen ohne Leib beschrieben, die die reine Form darstellen. Ihre spezifische Erkenntnis, *intellectus et mens*, ist die der Ähnlichkeit, nicht die der Abstraktion; sie verfährt nicht diskursiv, sondern in Form schauender Unmittelbarkeit. Die Engel sind die gottähnlichsten und gottnächsten Geschöpfe; der Engel, so Thomas, erkennt Gott »als Spiegelung in seiner Engelnatur«. ³⁵ Besonders interessant ist dabei, wie er das Verhältnis der Engel zum Raum, d.h. zur Sphäre der *res extensa*, definiert: Sie sind »an einem Orte, aber nicht geortet.«³⁶

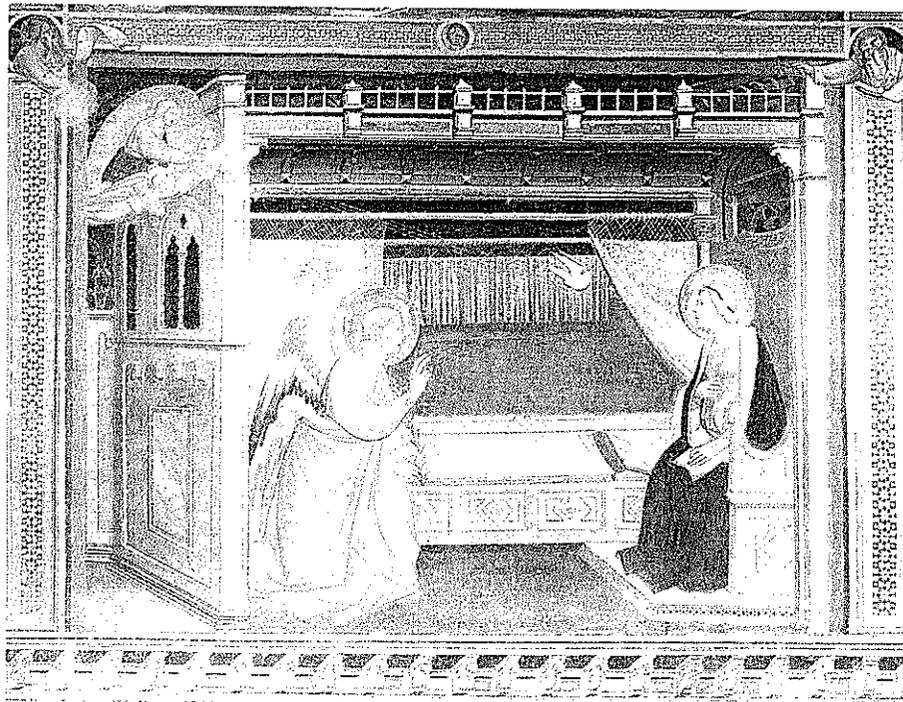
Nach dieser Bestimmung übernehmen die Engel es also, etwas Undarstellbares im Reich der Ähnlichkeiten zu spiegeln und ihm eine Präsenz zu verleihen. Am besten könnte man sie als Bilder der *Erscheinung* oder als Figuren bestimmen, die den Moment des *Erscheinens* darstellen. Mit Walter Benjamin könnte man sie als Bilder unsinnlicher oder unähnlicher Ähnlichkeit ver-

33 Vgl. dazu auch die Fußnoten in Bodmers Übersetzung von Miltons *Lost Paradise: John Miltons Episches Gedichte von dem Verlohrnen Paradiese*. Uebersetzt

34 Zit. n. Dörner (Anm. 14), Sp. 869.

35 Thomas von Aquin, *Summe der Theologie*, Stuttgart 1954, Bd. 1, 224–229, hier 226.

36 Thomas von Aquin (wie Anm. 35), 224.



5. Agnolo Gaddi, Verkündigung, 1394–1395, Fresko. Prato, Kapelle des Sacro Cingolo

stehen, Spiegelungen von dem, was stets vor dem Bild oder jenseits der Darstellung verbleibt: Was nie gesehen wurde, zur Erscheinung bringen. Insofern besetzten die Engelsbilder traditionell nicht nur die Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits; in ihnen verdichtet sich zugleich ein zentrales Problem der Visualisierung, das den Bildbegriff der Malerei im Kern berührt. Die Engelsdarstellungen in der Malerei, d.h. die Bilder von Engeln, wären damit *Bilder des Bildes*. In und an ihnen können insofern Probleme und Zusammenhänge des Bildbegriffs in der Malerei diskutiert werden.

Auf sie trifft zu, was Georges Didi-Huberman als »Figur der Figur« beschrieben hat. Diese »be- findet sich immer *zwischen* zwei Dingen, zwei Welten, zwei Zeiten, zwei Weisen des Bedeutens. Sie liegt zwischen der Erscheinung und der Wahrheit: Denn einerseits ist sie der Sache selbst und der *veritas* entgegengesetzt, andererseits deutet sie auf »eine noch höhere Wahrheit« hin, auf eine Wahrheit, die »die Fülle der Zeiten« betrifft. Sie liegt zwischen der sinnlichen Gestalt (*schéma*) und ihrem Gegenteil, der idealen Gestalt oder der Idee (*eidos*); ja zwischen der Gestalt und dem Gestaltlosen.«³⁷ In seinem Buch

37 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, 63.

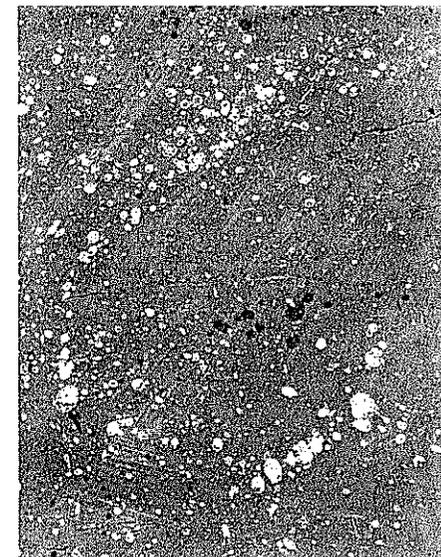
38 Didi-Huberman (wie Anm. 37), 15.

39 Didi-Huberman (wie Anm. 37), 60.

Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration (1990) hat Didi-Huberman dieses Dazwischen buchstäblich am Grund von Verkündigungs- und Marienbildern aus dem Tre- und Quattrocento (Abb. 4 u. 5) aufgesucht – so beispielsweise in jenem *marmo finto*, dem gemalten, künstlichen Marmor, der den unteren Teil der Fresken ausfüllt. Das sind farbige Flächen, die bei näherem Hinsehen wie die Materialität oder die Farbe selbst erscheinen, Flächen, in denen die Materie als Prinzip unähnlicher Figuren kenntlich wird. Diese reine malerische Materialität übernimmt nach Didi-Huberman in der Malerei jene Bedeutung, die im mehrfachen Schriftsinn der Allegorese die »anagogische« genannt wird. Sie verweist auf etwas, das sich jenseits der Welt der Körper befindet (Abb. 6).

Didi-Huberman hat dieser Fläche den von Proust entlehnten Namen *pan de peinture* gegeben. »Sie ist nichts anderes als die Malerei *in potentia*, das Symptom und das Material der Malerei.«³⁸ Derartige Flächen werden bedeutsam als derjenige Teil des Bildes, der der mimetischen oder ikonischen Funktion entgegenwirkt: »Diese vielfarbigen Zonen in der Malerei Fra Angelicos fungieren nicht so sehr als ikonische Zeichen, sondern sollen vielmehr eine *Konversion des Blicks* bewirken. In diesen farbigen Zonen können wir nicht viel erkennen; wenn es hier Bedeutung gibt, ist sie verhüllt, vieldeutig und lässt sich in keinem Handbuch der Ikonographie nachschlagen.«³⁹ D.h. sie sind bedeutsam, aber ohne eine bestimmte Bedeutung. Die Bildlektüren Didi-Hubermans entdecken diese farbigen Zonen aber nicht nur unter dem ikonischen Bild, sondern auch am Ort der Verkündigung selbst, am Boden zwischen den Füßen der Figuren (Abb. 7 u. 8), am Grund der Körper, d.h. an jenem Ort, an dem der Engel erscheint, ohne doch geortet zu sein – eine Art Heterotopie, die von einigen Malern im Bild des Schwebens zur Darstellung gebracht wird.

40 Zu einer analogen Konstellation in der Sprache der Literatur, wie Walter Benjamin sie untersucht hat, vgl. Sigrid Weigel, Walter Benjamins Stern der Hoffnung.



6. Marmo finto, Ausschnitt: Fra Angelico, *Die Madonna der Schatten*, zwischen 1438 und 1450, Fresko. Florenz, Kloster San Marco, Ostkorridor

Als diese farbigen Zonen in den zentralperspektivisch gemalten Verkündigungsszenen dann durch vielfach geschichtete architektonische Räume und durch *geometrisch vermessene* Böden ersetzt wurden, verschoben sich die Verweise auf das Nicht-Sichtbare – bzw. den Moment des Erscheinens oder der Inkarnation, den die Szene festhält – in die Ikonologie selbst: Mit Hilfe von Mauernischen, Fenstern, Türen, Gärten, Säulen wird der Raum als offen und geschlossen zugleich dargestellt. Schlösser und andere Details verweisen darauf, dass der Schauplatz der Verkündigungsszene einen Bildraum darstellt, in den etwas von jenseits der Welt der physischen Körper einbricht.⁴⁰ Darauf verweisen jene Details, die Louis Marin als »Zeichen-Figuren« bzw. »Un-

Zur Dialektik von menschlicher und göttlicher Ordnung in »Goethes Wahlverwandtschaften«, in: *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für*



7. Fra Angelico, *Verkündigung*, zwischen 1430 und 1432, Tempera. Madrid, Prado



8. Fra Angelico, *Verkündigung* (Ausschnitt), um 1433/1434, Tempera. Cortona, Diözesanmuseum

sichtbarkeits-Markierer« beschrieben hat⁴¹ und deren faszinierende Vielfalt seine Schüler Georges Didi-Huberman und Daniel Arasse in zahlreichen Studien als künstlerische und kunstvolle Inszenierung des Verhältnisses von Transzendenz und Immanenz untersucht haben.⁴² (Abb. 9) Der liebe Gott steckt hier buchstäblich im Detail, und zwar direkter, als Aby Warburg sich das je hat träumen lassen.⁴³

Wenn die Malerei jener Ort ist, an dem die Zwischenwesen als nicht-geortete, häufig buchstäblich schwebende Körper erscheinen, dann sind diese Figuren zugleich Reflexionsmedien der Malerei. Und insofern ist auch die Tilgung der genuin malerischen Aspekte von Material und Farbe eine Voraussetzung dafür, dass das Projekt

einer Vermessung der Engel überhaupt in Angriff genommen werden konnte. Denn Carl Gustav Carus hat seine vergleichende Anatomie der Augen ja nicht an dem Bild von Fra Angelico (vgl. Abb. 2) vorgenommen, sondern an den zeichnerischen Reproduktionen von Ternite (vgl. Abb. 1). Historisch vorausgegangen war diesem Vorhaben eine Aufwertung der Umriss- und Kupferstichreproduktionen gegenüber den Originalgemälden, in der sich – bei allen sonstigen Gegensätzen in der Kunstauffassung – Johann Wolfgang Goethe mit den Romantikern einig wusste. So sah Goethe in den Umrissen eine Erlösung aus den Schwierigkeiten der Bildbeschreibung und gab seinen Texten gern Kupferstiche bei, beispielsweise den Kupferstich eines »Vera icon«-

Stéphane Mosès, hrg. v. Jens Mattern u.a., Berlin 2001, 165–172.

41 Louis Marin, Énoncer une mystérieuse figure, in: *La Parr de l'Œil* 3, 1987, 121–123.

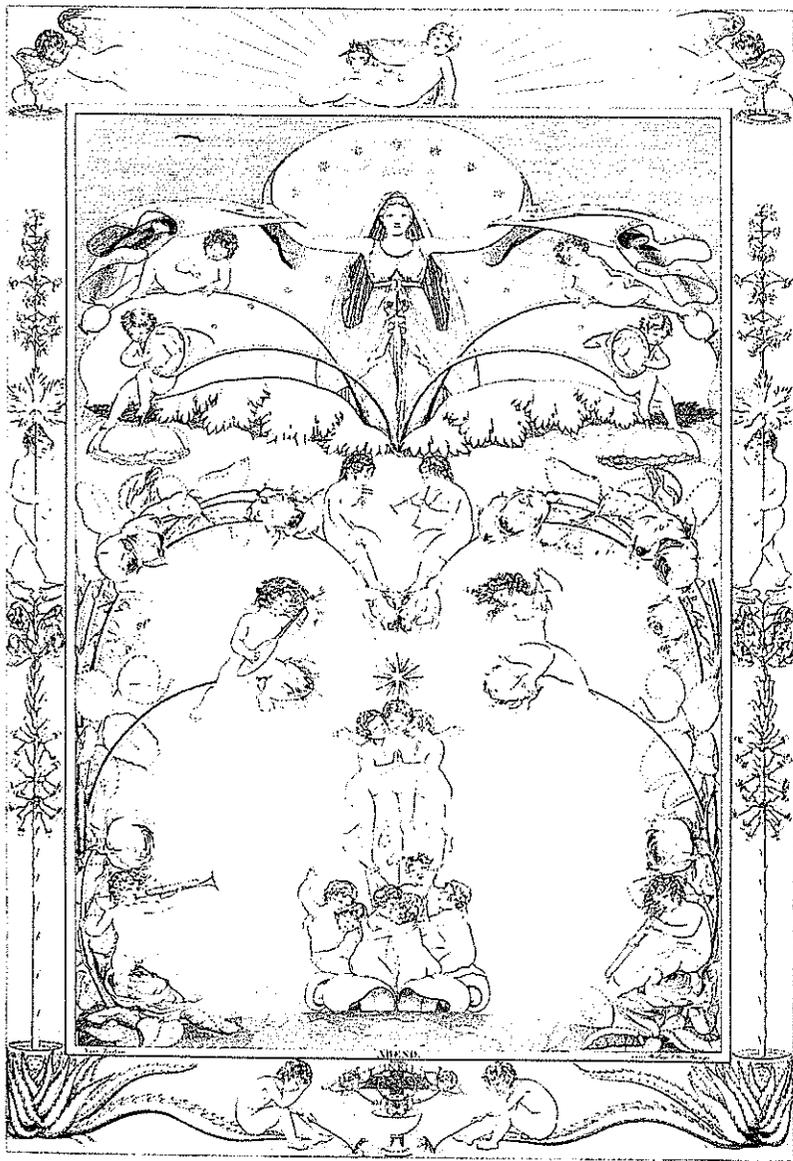
42 Vgl. neben Didi-Hubermans Fra Angelico-Studie z.B. Daniel Arasse, Gott im Detail. Über einige italie-

nische Verkündigungsszenen, in: »Der liebe Gott steckt im Detail«. *Mikrostrukturen des Wissens*, hrg. v. Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel u. Thomas Macho, München 2003, 73–90.

43 Vgl. »Der liebe Gott steckt im Detail« (wie Anm. 42).



9. Carlo Crivelli, *Verkündigung*, Öl und Tempera auf Holz, 1486. London, National Gallery



10. Philipp Otto Runge, *Der Abend*, Kupferstich und Radierung, 1807, nach der Vorzeichnung von 1803. Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Gemälde aus der Boisserée'schen Sammlung in seiner dieser Sammlung gewidmeten Schrift *Kunst und Alterthum an Rhein und Main* (1816).⁴⁴ Ähnlich fand August Wilhelm Schlegel »def[n] bloße[n] Umriss viel bequemer und brauchbarer«, weil die Bilder so der Poesie näher seien.⁴⁵ In der Folge einer solchen Apologie der *Umriss* und Konturen verwandelten sich auch die Engel in bloße Schemen. Als Chiffren werden sie in die Arabeske integriert und darin aufgehoben, wie beispielsweise in Philipp Otto Runge's Radierungen der *Tageszeiten* (1905) (Abb. 10).

Da die einzelnen Gestalten auf diesen Radierungen, ebenso wie auf Kupferstich-Reproduktionen und Umrissen, ohnehin ort- und raumlos erscheinen, entfällt – zusammen mit Farbe und Material der Malerei – auch die Differenz zwischen *Ort* und *Verortung*. Mit der Epoche der *Umriss* ging also das Zeitalter jener Zwischenwesen zu Ende, die in den Künsten nicht nur Verkörperungen christlicher Motive darstellten, sondern darüber hinaus in der Malerei auch als Medien einer Visualisierung des Nichtdarstellbaren und als Bild des Bildes für die Selbstreflexion der Kunst stehen. In der Folge der Säkularisierung der Bilder, in denen die *Umriss* an die Stelle der Bilder traten, wurden diese Figuren selbst in Details verwandelt, die den Blick auf anderes lenken: entweder den romantischen Blick auf die beliebtesten Motive romantischer Kunstreligion, wie beispielsweise die Putten am unteren Bildrand in Raffaels *Sixtinischer Madonna*, oder aber den anatomisch geschulten Blick auf die abweichenden Augen der überirdischen Geschöpfe, wie in Ternites Reproduktionen von Fra Angelicos Bild (vgl. Abb. 3).

Die Herauslösung der Engel aus ihrem himmlischen Kontext und aus der Malerei war somit die Möglichkeitsbedingung dafür, die Engel zum Gegenstand naturwissenschaftlicher Untersuchungen zu machen und in die *Scala naturae* einzugliedern. Zugleich ist die Tilgung von Material und Farbe – als Signum des Unsichtbaren – auch Symptom einer Säkularisierung der Bilder, die mit dem systematisch-wissenschaftlichen Blick auf die Kunst – nicht nur in den Naturwissenschaften – einhergeht.

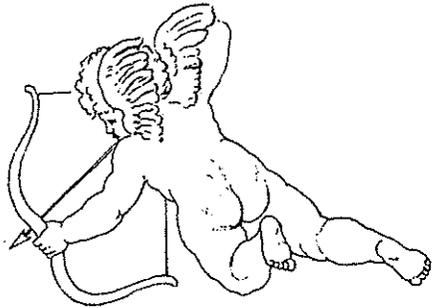
7. Der Engel als Gedächtnisbild des Schwebens und Fliegens

Auch in dem Vortrag zur *Physiologie des Fliegens und Schwebens in den Bildenden Künsten*, den der Physiologe Sigmund Exner (1846–1926), der spätere Leiter des Physiologischen Instituts der Universität Wien, im Jahre 1882 im Wiener Museum für Kunst und Industrie gehalten hat, sind es *Umriss*zeichnungen, an denen die Wahrscheinlichkeit fliegender und schwebender Gestalten von Kunstwerken überprüft wird. Auch er ging, ähnlich wie Carus, von der Beobachtung aus, dass trotz der Abweichung von der Nachahmung uns in Kunstwerken etwas als vertraut erscheint, was der Künstler in der Realität nie hat sehen können. Der erste Schritt seiner systematisch angelegten Erörterung verfolgt die Frage, wie – anatomisch betrachtet – ein Mensch aussehen müsste, der fliegen kann. Dafür berechnet er das Verhältnis zwischen dem Gewicht der notwendigen Flugmuskeln zu dem des übrigen Körpers, mit dem Ergebnis: »Es wäre ein Monstrum«.⁴⁶

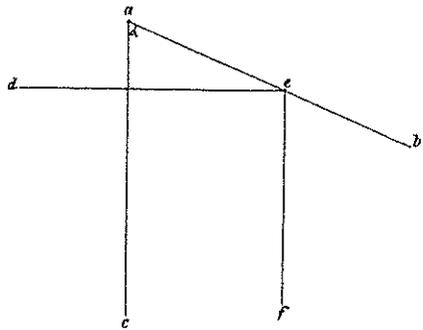
⁴⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zu Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 12, München 1981, 142–164, hier 160ff. – Zum Phänomen der *Umriss* vgl. Sigrid Weigel, *Die Richtung der Bilder. Zum Links-Rechts von Bilderzählung und Bildbeschreibung in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive*, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, 196–232, hier 225ff.

⁴⁵ August Wilhelm Schlegel, *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss. Kritische Schriften, zweiter Theil*, Berlin 1828, 251–309, hier 265.

⁴⁶ Sigmund Exner, *Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den Bildenden Künsten*, Wien 1882, 9. – Die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Der Vortrag ist aufgenommen in: Sigmund Exner, *Über das Schweben der Raubvögel. Mit einem Einführungsvortrag über die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den Bildenden Künsten*. Nachdruck der Ausgabe Wien 1882, Düsseldorf 2004.



11. Raffael, *Der Triumph der Galathea*, Ausschnitt (»Fig. 1«) aus Sigmund Exner, *Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den Bildenden Künsten*, Wien 1882, 17



12. Sigmund Exner, a.a.O., »Fig. 2« (Diagramm), 18

Im zweiten Schritt erörtert Exner als Alternative zu den unmöglichen fliegenden Körpern nun schwebende Gestalten, deren physikalische Voraussetzung der Schwerelosigkeit aber, wie er feststellt, den Bildmotiven widerspricht: »Ich erinnere an Engel und Heilige, welche sich sichtlich bemühen, einen als schwer gedachten Gegenstand, z.B. das Kreuz, durch die Lüfte zu tragen.« (10) Ebenso wenig würde die Schwerelosigkeit zu den Muskelbewegungen, Faltenwürfen und Haarformen der dargestellten Körper passen.

47 Vgl. Geimer (wie Anm. 4).

Eine Lösung des Problems findet er in der Unterscheidung von mechanisch und künstlerisch: Das »Fliegen menschlicher Gestalten im mechanischen Sinne« sei »niemals künstlerisch dargestellt« worden. »Was künstlerisch dargestellt wurde, sind immer nur Gestalten, die von ihrem normalen menschlichen Gewichte befreit sind, dabei brauchen sie noch nicht vollkommen schwerelos zu sein.« (16f.) Am Umriss einer Putte werden schließlich Berechnungen vorgenommen, mit denen ermittelt werden soll, bei welcher Geschwindigkeit »die ihr von Raphael ertheilte Stellung physikalisch begründet sei.« (18) (Abb. 11 u. 12)

Peter Geimer hat in einem Beitrag zu Exners Vortrag gezeigt, dass diese Studie sich in eine ganze Reihe von Forschungen zum Vogelflug einfügt, für die der Wissenschaftler auch Laborexperimente zur Mechanik von Flugkörpern unternommen hat, in denen Flugbewegungen am Modell simuliert wurden.⁴⁷ Die Methode seiner Flug- und Bewegungsstudien wird im Vortrag zum Fliegen und Schweben in den Bildenden Künsten am Gegenstand von Umrisszeichnungen erläutert und durch Gewichts- und Geschwindigkeitsberechnungen ergänzt. Aufgrund des Befundes, dass es sich in der Kunst um durchweg unwahrscheinliche Flug- und Schwebezustände handelt, um Fliegen »nicht im mechanischen Sinne«, schlägt der Verfasser schließlich eine Typologie vor, in der die Maler danach unterschieden werden, inwieweit ihre Figuren als schwerelos erscheinen. Seine Versuche, das Wahrscheinliche zu berechnen, also mit exakten Methoden jene Kategorie zu untersuchen, die Bodmers Theorie des Wahrscheinlichen als Gegenstand einer ästhetischen Wissenschaft begründet hatte, müssen notwendig an jene Schwelle stoßen, die die Bilder des Schwebens besetzen.

Daraus erklärt sich, dass sich in die Versuche einer physikalisch-mechanischen Beweisführung im Verlaufe von Exners Vortrag eine gänzlich andere Betrachtungsweise mischt und er stattdessen auf die *psychische* Basis künstlerischer

48 Zusammen mit einem Exemplar von Exners *Entwurf*



13. Michelangelo, *Sixtinische Kapelle*, Ausschnitt (»Fig. 4«) aus Sigmund Exner, a.a.O., 33

Darstellungen zurückgreift. Indem er die Plausibilität der schwebenden Gestalten nun nicht mehr im Hinblick auf die Nachahmung physiologischer Vorgänge, sondern im Hinblick auf die Wahrnehmung – von Maler und Betrachter – diskutiert, kommt das Bild als Erinnerungsbild ins Spiel. Mit der Einführung des Gedächtnisses als Medium, in dem Kunstproduktion und Kunstbetrachtung kommunizieren, entwickelt Exner im folgenden dann eine Deutung, in der die Umrisse sich gleichsam in *Bewegungsbilder* verwandeln, die mit *Erinnerungsbildern* oder Stimmungen korrespondieren. Dabei geht es ihm um die psychische Plausibilität der Figuren für den Betrachter, in dem durch die Bilder eigene Gedächtnisbilder oder Ideenassoziationen wachgerufen würden. Exner führt in diesem Zusammenhang nicht nur die Begriffe Erinnerungsbild und Gedächtnisbild ein; er spricht auch von einem »Gedächtnisschatz« (sic!) (15), der mit dem künstlerischen Geschmack verbunden sei.

zu einer physiologischen Erklärung der psychischen Erscheinungen. *Theil 1* (1894). Ich danke Martin Tremel, der es für mich unternommen hat, im *Warburg*

Neben den schwebenden Gestalten – z.B. der Putte, einem aus dem Grabe aufsteigenden Christus oder dem Schöpfergott und Allvater aus Michelangelos *Sixtinischer Kapelle* (Abb. 13) – ziehen in Folge dieser veränderten Untersuchungsperspektive nun auch andere Gestalten das Interesse des Autors auf sich – nämlich die Nymphen: »Derartige Figuren sind die gemalte Verwirklichung unseres Ideales vom Tanze, dessen Schönheit in dem Masse steigt, in welchem uns der Tanzende die Nothwendigkeit des tragenden Bodens vergessen lässt.« (25) Mit den Nymphen hat Exner das Projekt der Berechnung physiologischer Plausibilität aus dem Auge verloren. Es geht jetzt um Füße und Gangart der Nymphen, deren Bild mit dem Begehren des Schwebens assoziiert wird, – die Nymphen als »Pathosformel« des Wunsches, die Schwerkraft zu überwinden.

8. Engel als Symptom des Bildgedächtnisses in Kultur- und Naturwissenschaft

Diese Figur einer tanzenden Nymphen ebenso wie das Studium von Bewegungsphänomenen, die Verwandlung der künstlerischen Gestalten in bewegte Bilder, nicht zuletzt die Bedeutung, die Exner der Körperstellung und den lebhaften Bewegungen, dem Faltenwurf und dem Haar der Figuren zuschreibt: als Erinnerungsbilder, die unbewusst wirken, – all dies stellt seinen Vortrag über die schwebenden Figuren in der Kunstgeschichte in die Vorgeschichte von Aby Warburgs kulturwissenschaftlicher Methode, insbesondere der Pathosformel. Insofern gehörten eigentlich auch die Engel in die Reihe von Warburgs Nymphen.

Da sich tatsächlich ein Exemplar von Exners Vortrag, versehen mit handschriftlichen Anstreichungen und der Eintragung »Strassbg. Nov. 89«, in Warburgs Bibliothek befindet,⁴⁸ muss Sigmund Exner, der auch ein Lehrer von Sigmund

Institute London nach dem Exner-Titel zu recherchieren und diese Titel in der Warburg-Bibliothek aufgefunden hat.

Freud war, zu einem der wichtigen Stichwortgeber und Anreger des jungen Aby Warburg gezählt werden. Bei ihm traf dieser nicht nur auf die Rhetorik vom ›Gedächtnisschatz‹, und bei ihm fand er nicht nur die Umrisszeichnungen bewegter Körper und deren Deutung als Gedächtnisbild, sondern bei ihm fand er neben den Engeln auch die Nymphen. Die Tatsache, dass den Engeln in Warburgs *Mnemosyne*-Atlas dann kein Platz mehr eingeräumt wurde, kann aus seinem kulturwissenschaftlichen Projekt erklärt werden. Zum einen hat Warburg sich in seiner Deutung der Kulturgeschichte auf das Nachleben antiker Momente in der christlichen Renaissance und auf das Nachleben magischer Momente in einer Geschichte zunehmender Rationalisierung konzentriert. Das Nachleben genuin christlichen Personals in der Moderne gehört in eine andere Konstellation, die Warburg weniger interessierte, deren Untersuchung aber durchaus an seine Methode anschließen kann. Zum anderen treten auch in seiner Sammlung von Pathosformeln im Bilderatlas die Farbe und das Material der Bilder hinter die erregten Gebärden bzw. die Umrisse zurück, womit auch seine Wissenschaft die Säkularisierung der Kunst voraussetzt. Mit ihr aber waren die Engel als Bilder des Bildes in Vergessenheit geraten.

Offenbar musste das Vorhaben zur Vermessung der Engel erst an die epistemischen Grenzen vergleichender Anatomie und Physiologie geführt werden, um dort, an dieser Grenze, die Bilder der Malerei als Gedächtnisbilder wieder zu entdecken und um das Bildgedächtnis als Repertoire von Pathosformeln der Bewegung zu reformulieren. Damit wäre die Entwicklung der

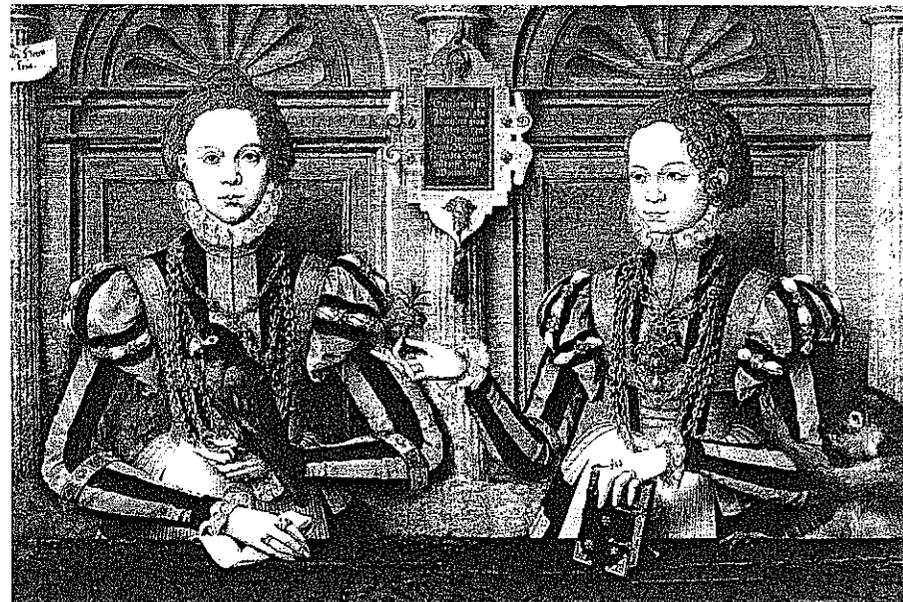
Kulturwissenschaft erst aus der Durchquerung naturwissenschaftlicher Methoden entstanden, indem dort, wo die experimentellen Verfahren an die Grenzen des Messbaren stoßen, ein Perspektivenwechsel vorgenommen wird, durch den der Gegenstand, statt vermessen zu werden, in seiner Bedeutung für das Gedächtnis befragt wird.

Für die Physiologie des 19. Jahrhunderts dagegen stellten die Engel offenbar Körper dar, an denen man versuchte, mit Hilfe empirischer Erkenntnisverfahren in Bereiche des Unbekannten und Unsichtbaren vorzudringen. Die Vermessung der Engel ist ein Symptom der Säkularisierung, in der die Wissenschaften in jene empirisch nicht verfügbaren Sphären vordringen, deren Deutung zuvor ins angestammte Feld der Religion gehörte. Als Figur, die die Dialektik des Erscheinens selbst darstellt, verweist der Auftritt der Engel in der vergleichenden Anatomie aber auf ein Problem des Bildes, das die naturwissenschaftlichen Episteme bis heute mitschleppen. Mit dem Verschwinden der Engel aus Wissenschaft und Künsten ist eine Figur verschwunden, die als *Bild des Bildes* daran erinnert, dass Darstellung, Visualisierung und Zum-Erscheinen-Bringen höchst komplexe bildgebende Verfahren sind, die in den meisten jener Visualisierungstechniken ausgeblendet werden, denen sich der Fortschritt der Wissenschaften verdankt. Insofern die Repräsentationen wissenschaftlicher Objekte sich überwiegend als Umrisse darstellen, ist darin die Problematik des Bildes in Vergessenheit geraten. Mit dem Verschwinden der Engelsbilder ist *das Bild*, das an die Genese der Wissenschaft aus der Säkularisierung erinnert, dem kulturellen Bild-Gedächtnis verloren gegangen.

Abbildungsnachweis: 1, 3 August Wilhelm Schlegel, *Maria Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus nach Johann von Fiesole in Funfzehn Blättern*, gezeichnet von Wilhelm Ternite. *Nebst einer Nachricht vom Leben des Mahlers und Erklärung des Gemäldes*, Paris 1817, unpaginiert. – 2, 4, 5, 6, 7, 8 Georges Didy-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, 221, 32, 165, 37, 40, 73. – 9 *Annunciation*, London 2000, 109. – 10 Philipp Otto Runge, *Die Tageszeiten*, Berlin 1944. – 11, 12, 13 Sigmund Exner, *Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den Bildenden Künsten*, Wien 1882, 17, 18, 33.

»COGITA MORI« – Notizen zum Memorialbild
des Grafen Johann II. von Rietberg

für Georg Kauffmann



1. Hermann tom Ring, *Bildnis der Gräfinnen Ermengard und Walburg von Rietberg*, signiert und datiert 1564. Mischtechnik/Eichenholz, 55,0 × 82,5 cm. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 993 LM.

Über drei Jahrzehnte hindurch waren im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster zwei Fragmente eines nach 1803 – vermutlich nach dem Abbruch des Schlosses zu Rietberg – zerstörten ›Familienbildes‹ des Grafen Johann II. von Rietberg von 1564 zu betrachten: das Fragment mit den beiden Töchtern der Familie, den jungen Gräfinnen Er-

mengard und Walburg, erworben 1956 (Abb. 1) und das Bildnis ihres Vaters, des Grafen Johann II., erworben 1958 (Abb. 2). Damals war es immerhin schon bekannt, daß das Bildnis der Mutter, der Gräfin Agnes, sich in unbekanntem Privatbesitz befindet. An Hand einer Fotografie (Abb. 3) war bereits 1958 versucht worden, die drei Teile des Bildes zu einem Ganzen zusam-