

Sehenden Auges logisch denken lernen

Susanna Berger
The Art of Philosophy. Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment.

Princeton/Oxford, Princeton University Press 2017. 352 S., zahlr. Ill. ISBN 978-0-6911-7227-9. \$ 65.00

Was für ein Beginn: Der Einleitung des Buches ist eine ausklappbare Tafel vorangestellt, die den 1614 entstandenen Kupferstich *Artificiosa totius logices descriptio* (Kunstvolle Beschreibung der gesamten Logik; im Folgenden *Descriptio*) von Martin Meurisse und Léonard Gaultier nahezu in Originalgröße (57 x 36,5 cm) zeigt (Abb. 1). Dargestellt ist eine geometrisch angelegte, durch Mauern und Hecken nach außen abgegrenzte Gartenanlage, deren großes, frontal ausgerichtetes Portal beim Entfalten als Erstes sichtbar wird. Am unteren Bildrand schreitet Meurisse, Franziskaner und Dozent am Couvent des Cordeliers in Paris, auf das Tor zu, wobei er sich zugleich der kleinen Studentenschar rechts von ihm zuwendet. Die beiden langen, leicht geschwungenen Textzeilen, die wie eine Sprechblase von Meurisse ausgehen und die Distanz zur Gruppe überwinden, enthalten eine Einladung: „Die Tür ist nun für Euch geöffnet und die Stufe dort vorbereitet. Eine sprießende Quelle, blühende Palmen und heilsame Früchte.“ (*Ianua nunc vobis patet, iste gradusque paratur. Fons uber, palmae virides, fructusque salubris.*) Sie richtet sich gleichermaßen an Leser und Leserinnen des Buches, wobei sich aus dieser Perspektive zwei Wege auftun. Der eine führt durch das Portal in den Gar-

ten. Der andere wird durch die Sprechrichtung von Meurisse sowie seinen zur Seite gestreckten Arm geebnet. Diesem Wegweiser folgend, gelangt man ins Buch. Vertieft man sich mit dem Umblättern in die Studie von Susanna Berger, durchschreitet man, so wird hier suggeriert, ein Tor in einen wohlgeordneten Garten des Wissens.

LOGISCHER WISSENSERWERB IM GARTEN

Berger beschäftigt sich mit Drucken und Zeichnungen aus der Zeit vom späten 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert, die als visuelle Didaktiken dem Studium der Philosophie dienten. Den zentralen Gegenstand bilden fünf großformatige Kupferstiche, welche die Systematik der aristotelischen Logik in imposante Bilder übersetzten und zum einen von Meurisse, zum anderen von Jean Chéron, Karmeliter und Dozent an der Universität von Bordeaux, in Zusammenarbeit mit Gaultier entworfen wurden. Chérons *Typus necessitatis logicae ad alias scientias capessendas* (Bild der logischen Voraussetzungen für das Verständnis der anderen Wissenschaften; im Folgenden: *Typus*) von 1622 ist auf einer zweiten Falttafel zu sehen (Abb. 2). Die Buchgestaltung ist so hervorragend gemacht, dass die Tafeln bei der Lektüre ausgeklappt bleiben können und für ein schnelles Zurückblättern ausreichend strapazierfähig sind. Gleichwohl macht dieses Hantieren die Mehrdimensionalität eines Buches nur allzu deutlich, denn nach Seite 33 sind nur noch die leeren Rückseiten der Tafeln zu sehen. Zu überlegen wäre, ob sich die Bilder nicht nach innen, in den Raum der Lektüre wenden sollten, womit allerdings das schöne Entrée der *Descriptio* dahin wäre.

Die Vogelperspektive ermöglicht das Erfassen der übersichtlichen achsialen Bildstruktur, die drei verschiedene Zonen hintereinander staffelt (Abb. 1): Auf zwei jeweils von einer Mauer beziehungsweise einer Hecke eingefasste Gartenquar-

tiere, die jedoch nicht miteinander verbunden sind, folgt am oberen Bildrand eine Gruppe dreier üppig fruchttragender Bäume. Den drei Bildbereichen ist jeweils eine weibliche Figur zugeordnet, auf die der Lernende sich zubewegt, sobald er die fünf Stufen im Mittelportal zum vordersten Garten hochschreitet. In der Mitte des ersten Gartens steht ein Schalenbrunnen, dessen Wasser sich in Springstrahlen in zehn flache Bassins ergießt. Auf einer Kugel im mittleren Becken balanciert eine weitgehend nackte Figur nach der Art einer *Fortuna*. Das Portal des zweiten Gartens bilden zwei Palmen, zwischen denen eine weibliche Figur sitzt, die ihr Mieder zu öffnen scheint. Im dritten Bildbereich, dem Obstanger, sitzt vor dem mittleren Baumstamm aufrecht und mit weit ausgestreckten Armen eine Frau mit entblößtem Dekolleté.

Die Dreiteilung der Gärten entspricht dem schrittweisen Studium der Logik gemäß dem aristotelischen *Organon*. Hinter- bzw. übereinander folgen die *prima, secunda* und *tertia mentis operatio* aufeinander, deren Eigenart die Inschrift über der jeweiligen Personifikation als *definitio, divisio* und *sylogismus* benennt. Die gesamte Darstellung ist mit zahlreichen weiteren menschlichen Figuren sowie Tieren – in Gruppen oder einzeln, außerhalb sowie innerhalb der Gartenumfassungen – versehen, denen Inschriften beigegeben sind. Alle Gegenstände, wie etwa die Stufen, Brunnenschalen und Baumstämme, dienen als Schriftflächen. Die *Descriptio* erfordert ein kleinschrittiges, konzentriertes Schauen und Lesen. Verliert man dabei die Gesamtdarstellung nicht aus den Augen, wird die Anstrengung mit dem gesamten Lehrinhalt des Logikstudiums belohnt.

DIE GEFAHREN DES STUDIUMS

Äußerst souverän expliziert Susanna Berger den Inhalt der Bilder in allen Einzelheiten, wobei sie sich auf eine vergleichende Analyse von *Descriptio* und *Typus* konzentriert. Puzzleartig nimmt sie die Bilder auseinander, was sich anhand der kleinen Ausschnitte, die als zusätzliche Abbildungen neben den Text gestellt sind, gut nachvollziehen lässt. An der Art der Darstellung interessieren Berger vorrangig zwei Aspekte, zum einen die

Ikonomie der einzelnen Motive, zum anderen deren inhaltlich schlüssiges Arrangement in der Gesamtkomposition. Der Fokus auf die Rekapitulation der logischen Systematik deutet sich bereits in Bergers zentralem Begriff des „plural image“ an (18 u. passim). „Plural“ meint die Synthese verschiedener Darstellungsmittel – diagrammatischer Flächenordnungen, tiefenräumlicher Ausweitung, figürlicher Darstellung und inschriftlicher Kennzeichnung – für die Veranschaulichung einer philosophischen Disziplin. Grundlegend ist die Nutzung des Blattes als Ortsgefüge: „[A]rtists and philosophers used the space of the page to map theoretical relationships“ (2). Umso verblüffender ist Chérons *Typus*, in dem die Flächenlogik zugunsten eines vertikal gestreckten Landschaftsgebildes abgeschwächt wird (Abb. 2).

Für das Verständnis der inhaltlichen Untergliederung ist die Schemazeichnung von Berger unverzichtbar (86, Abb. 43). Das Ganze besteht aus einem festungsartig umschlossenen Hof; darüber Wiesen und Wäldern, hinter denen prächtige Zelte stehen; darüber einem wellenreichen Meer mit Booten und Galeeren; darin der Rundtempel der Weisheit; steilen Felsen, die alles umschließen; jenseits davon weitere Zelte und gewundene Wege durch unebenes Terrain. In allen Bereichen sind unzählige Männer und Frauen jeglichen Alters in den unterschiedlichsten Posen bei verschiedenen Beschäftigungen zu sehen. Die Inschriften, die die Figuren häufig in Bogen- oder Schlangenlinien umspielen, sind mal von unten, mal von der Seite, mal von oben zu lesen. Nur das trainierte Auge erkennt in diesem Hin und Her die Zentralachse mit den weiblichen Personifikationen, die nun – mit Ausnahme der *prima mentis operatio* als Venus – deutlich züchtiger in Erscheinung treten. Zwischen ihnen entfaltet sich das Studium der Logik als ein Erzählpanorama voller Gefahren.

Der signifikante Unterschied zwischen den Naturräumen der Logik in der *Descriptio* einerseits und dem *Typus* andererseits wird von Berger nur en passant registriert. Es ist für ihr Vorgehen ausreichend, beide als „natural landscape“ (78) zu klassifizieren. Bergers konsequente, etwas ermüdende Fokussierung auf die inhaltlichen Versatzstücke

der Bilder ist gleichermaßen problematisch wie gut begründet. Diese Ambivalenz entsteht durch die Verwendung der Kupferstiche im Universitätskontext des frühen 17. Jahrhunderts. Es handelt sich um Thesenblätter („thesis prints“), die eine Disputation mit der Angabe von Ort, Datum und Uhrzeit bewarben. Ihre Widmungsinschriften, die sich an hohe politische sowie geistliche Würdenträger richteten – hier Jean-Auguste de Thou bzw. Henri de Bourbon –, signalisieren die übergeordnete öffentliche Sphäre, die es mit der Lehrveranstaltung zu erreichen galt.

Da wohl kaum damit zu rechnen war, dass sich der erhoffte Förderer primär durch didaktisch eingängige Bildkonzepte begeistern ließe, müssen die eindrücklichen Bildwelten der Logik nicht zuletzt den repräsentativen Zwecken der Kupferstiche gedient haben. Auch das bei der Disputation anwesende Universitätspublikum durfte sich durch die Darstellungen gut unterhalten fühlen. Auf der anderen Seite, und dieser Verwendungsförm geht Berger nach, sind einzelne Motive der Kupferstiche in den Studienbüchern („lecture notebooks“), die von Studenten in Paris und Leuven stammen und hier erstmals gesichtet werden, wiederzufinden. Die Autorin kann überzeugend geltend machen, dass zahlreiche Motive mnemotechnischer Art und daher auch isoliert von didaktischem Wert waren. Dennoch bleibt ihre Analyse zu eindimensional, da es gerade die Spannung zwischen Repräsentation und Didaktik ist, welche die Kupferstiche auszeichnet. Dies zeigt sich auch in einzelnen Details, etwa den aufreizenden Frauen in der *Descriptio*, denen die franziskanischen Studenten, der Einladung ihres Lehrers folgend, im Garten begegnen werden.

STUDIENBÜCHER ALS ORTE DER WISSENSPRODUKTION

Die Analyse der Studienbücher, von Mitschriften aus den Vorlesungen zur Philosophie und studentischen Freundschaftsbüchern (*alba amicorum*) ist der innovativste Teil der Arbeit. Inhaltlich und strukturell sind sich die Zusammenfassungen der

quaestiones aus den Vorlesungen zwar sehr ähnlich, doch in ihrer individuellen Gestaltung weichen sie deutlich voneinander ab. Berger kann zeigen, dass es ein Marktsegment mit Drucken eigens für die Studienbücher gab, das handschriftlich zu vervollständigende Frontispize, Schlussbilder und didaktisches Bildmaterial – etwa jene Details aus den offiziellen Thesenblättern – bot. Eingehftet, eingeklebt oder abgezeichnet ermöglichten sie zum einen eine institutionelle sowie wissenschaftliche Verortung des Studiums. Zum anderen wurden sie von den Studierenden zur inhaltlichen Vertiefung und kritischen Reflexion des Gelernten genutzt. Dass die Bildausstattungen der Studienbücher die Konfrontation traditionellen Wissens mit neueren Forschungsbeiträgen dokumentieren, kann Berger an mehreren Exemplaren demonstrieren. So fügten zwei Studenten aus Leuven ihren Mitschriften eine Darstellung des menschlichen Herzens aus Florent Schuyls *Renatus Des Cartes de homine* von 1662 bei. Michael van den Biesche, der 1675/76 eine Vorlesung besuchte, zeichnete sie ab; Baltasar Cox (1686/87) erwarb eine von Lambert Blendeff publizierte Version (135, Abb. 108 u. 109).

Bedauerlicherweise behandelt Berger diese Objektgruppe jedoch nur sehr kursorisch, was nach der ausführlichen Betrachtung der großformatigen Kupferstiche umso auffälliger ist. Dort, wo sie auf die visuelle Gliederung der Studienbücher durch Initialierseiten verweist, bleiben viele Details unhinterfragt. Das gilt insbesondere für die formal wie inhaltlich komplexe Verschränkung von Zeichnung und Text bei Franciscus van den Merssche (Leuven, 1648/49). Fol. 2v/3r beispielsweise zeigt den Sündenfall (138, Abb. 115; Abb. 3). Auf dem Verso steht Eva neben der kunstvollen Cadelles, mit der der Abschnitt *In universam Aristotelis Physicam* beginnt. Auf dem Band, das sie umfängt, ist die Inschrift *Timor Domini initium sapentia* (Die Furcht vor dem Herrn ist der Beginn der Weisheit; vgl. Ps 110,10) zu lesen. Gerade diese Doppelseite wäre ein herausforderndes Paradebeispiel für Bergers völlig überzeugende These, dass die Bild-Text-Kombinationen in den Studienbüchern Auseinandersetzungen mit dem eigenen Wissenserwerb sind.



Abb. 3 Franciscus van den Merssche, Adam und Eva, 1648/49. Studienbuch, fol. 2v und 3r. Zeichnung, 19,7 x 15,1 cm. Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits, II 168 (Berger 2017, S. 138, Abb. 115)

Die bisher erwähnten Inhalte umfassen die drei Kernkapitel des Buches. Sie folgen schlüssig aufeinander, werden aber von zwei Kapiteln gerahmt, die sich absondern. Dieser Eindruck bleibt auch dann bestehen, wenn man Bergers übergeordnete Fragestellung als verbindende Klammer zu verstehen sucht. Wie im Untertitel angedeutet, geht es der Autorin um die generelle Relevanz visueller Darstellungen in philosophischen Kontexten der Frühen Neuzeit. Um sie zu Beginn des Buches gebündelt zu beschreiben, verwendet Berger Formulierungen, die ähnlich klingen, doch für die untersuchten Objekte noch deutlicher hätten differenziert werden sollen. Ich hebe die jeweils spezifischen Aussagen in den folgenden Zitaten hervor. „[The] *creation and reworking* [of images] enabled teachers and students to *think through* spatial constructs and visual commentaries as a way of *articulating ideas*“ (1). Bilder waren „essential tools for the *generation of knowledge*“ (2). Während die Kupferstiche kanonische Lehrinhalte visuell systematisierten, kann erst für die individuellen Bildfindungen in den Studienbüchern eine Reflexion und in diesem Sinne Produktion von Wissen veranschlagt werden.

VERTIEFUNG ERWÜNSCHT!

Das erste Kapitel ist als Vorspann für die Untersuchung der didaktischen Drucke und Zeichnungen des 17. Jahrhunderts verwirrend. Es bietet eine Lektüre der zuerst 1725 und sechs Jahre später in einer überarbeiteten Version veröffentlichten Abhandlung von Siegmund Jakob Apin über die Methodik des Lernens (*Dissertatio de variis discendi methodis*). In dichter Folge vollzieht Berger Lob und Kritik der Bilder als didaktische Hilfsmittel bei Andreas Vesalius, Leonhard Fuchs, Johann Amos Comenius, Johannes Buno und anderen Autoren nach. Da eine genauere Betrachtung der sehr unterschiedlichen und häufig in ihrer Gestaltung hochkomplexen Bilder ausbleibt, ist das Kapitel ungeachtet seiner Informationsfülle wenig hilfreich.

Das letzte Kapitel erörtert die These, dass die Relevanz der Bilder in der Philosophie der Frühen Neuzeit auch in den metaphorischen Auffassungen der Bilder und ihrer Herstellung zur Geltung komme. Berger geht an diesem Punkt noch einen Schritt weiter und argumentiert, dass die Metapher der (künstlerischen) Formgenerierung für

die Verstandesleistungen des Menschen in den Bildern selbst thematisiert wird. Sie zeigt dies sehr schön am Linienwerk Dürers im *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, wo sich eine Kreislinie nicht zur geometrischen Figur schließt, sondern ornamental ausschweift, um den Titulus der Personifikation der *Ratio* zu umschließen. Das Kapitel zielt jedoch vor allem auf eine Diskussion des Frontispizes von Thomas Hobbes' *Leviathan* von 1615, was es gänzlich überanstrengt. Die These, dass das Bild nicht allein die Beschaffenheit des politischen Gebildes, sondern auch den Prozess seiner Entstehung vor Augen führt, wird immer wieder mit anderen Worten formuliert, jedoch nicht überzeugend dargestellt. Der Vergleich mit der metamorphotischen *Materia-Privatio-Forma*-Figur in Meurisses und Gaultiers Kupferstich zur Naturlehre (*Clara totius Physiologiae Synopsis*, 1615) macht das körperlich Gefestigte des Leviathan ersichtlich. Unklar bleibt, welche Funktion die kurzen Verweise auf die Weltkarte im Londoner Psalter (London, British Library, MS 28681, fol. 9r; um 1265) und das Frontispiz von Robert Floods *Cosmi Historia* von 1617 haben, obgleich beide Beispiele ganzseitig abgebildet werden.

Ausstattung und Gestaltung des Buches begeistern bis zum Schluss. Susanna Berger fügt einen hilfreichen Anhang mit Transkriptionen der Inschriften der fünf Thesenblätter bei. Wie erwähnt, stehen die großformatigen Kupferstiche gemeinsam mit den Studienbüchern im Zentrum der Arbeit. Ihre Analysen liest man mit Gewinn. Am Ende hofft man allerdings auf eine Monographie Bergers zu den Studienbüchern, in der sie das gesamte Potential ihrer Expertise sowie des Materials entfalten würde.

PROF. DR. KATHRIN MÜLLER
Professur für Bildkulturen des Mittelalters,
Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für
Kunst- und Bildgeschichte,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin,
kathrin.mueller.6@hu-berlin.de