

Thomas Hensel

Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

Abstract

Reflektiert ungewöhnliche Perspektiven in der Bildenden Kunst.

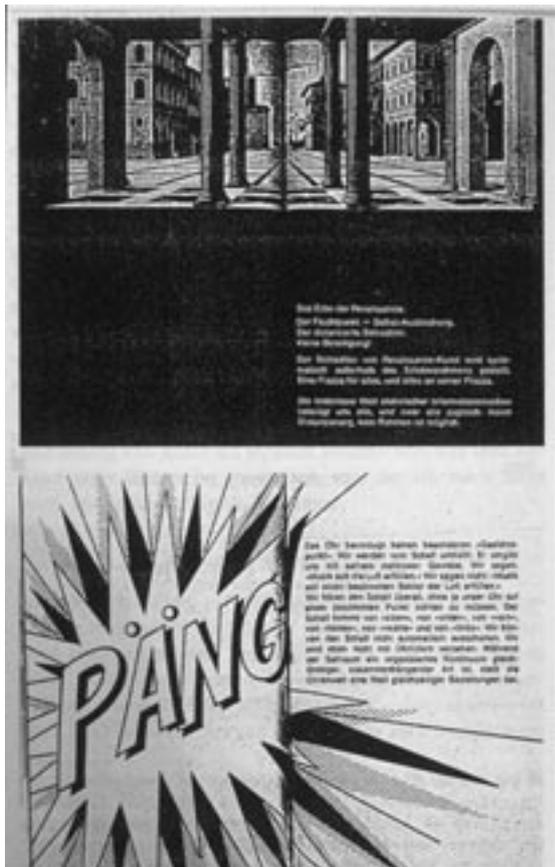
It will provide a historic view on the beginnings of unusual perspectives within the fine arts.

Einleitung

Wenn es nach Marshall McLuhan ginge, wäre das zentralperspektivische Dispositiv, wie wir es seit der Renaissance kennen, nicht nur zu kippen, sondern förmlich wegzusprenge. In seinem gemeinsam mit dem Graphiker Quentin Fiore Ende der sechziger Jahre kreierte Bildessay "The Medium is the Massage" experimentiert McLuhan damit, einige seiner zentralen Ideen auch gestalterisch umzusetzen, mithin die menschliche Sinnesorganisation und Welterkenntnis formierende Potenz eines Mediums auch über dessen Design mitzuteilen – eine Konsequenz seines so programmatischen wie populär gewordenen Credo "The Medium is the Message". Mit dem Schlucken von Seitenzahlen, den Verwirbelungen des Layouts oder seitenweiser Spiegelschrift will sein Manifest Lektürekonventionen brechen und die Begrenztheiten des Mediums Buch spürbar machen. Als ein hervorstechendes Produkt des Mediums Buch und der ihm eigenen reduktionistischen Logik der Typographie gilt McLuhan die Zentralperspektive. Wie der Buchdruck bedeute auch sie eine Verarmung der Wahrnehmung; jedweder Reflexion gebe sie einen festen Standpunkt und lasse dadurch Denkbewegungen erstarren. In plakativen, Werbeslogans ähnelnden Aussagen plädiert der Medientheoretiker dafür, die vor allem durch die Zentralperspektive bedingte distanzierte Betrachterposition zu überwinden und sich vermittels elektrischer Informationsmedien in einer synästhetischen "Welt gleichzeitiger Beziehungen"

einzufinden. Das für McLuhan gestrige Regelsystem Linearperspektive wird dabei in Gestalt einer der prominentesten Perspektivkonstruktionen der Kunstgeschichte aufgerufen, der Ende des Quattrocento gemalten Ansicht einer città ideale (siehe Krautheimer 1994; Damisch 1995; Herrmann 1995), und mit folgendem Text unterlegt (Abb. 1, oben):

Abb. 1



Zwei Doppelseiten aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, 1969 (52 f. und 110 f.) (Montage entnommen aus: Asendorf 1999: 107).

*„Das Erbe der Renaissance.
Der Fluchtpunkt = Selbst-Auslöschung.
Der distanzierte Betrachter.
Keine Beteiligung!
Der Betrachter von Renaissance-Kunst wird systematisch außerhalb des Erlebnisrahmens gestellt.
Eine Piazza für alles, und alles an seiner Piazza.
Die instantane Welt elektrischer Informationsmedien beteiligt uns alle, und zwar alle zugleich. Keine Distanzierung, kein Rahmen ist möglich.“
(McLuhan/Fiore 1969, 52 f.)*

Gegen jene distanzierte und gerichtete Renaissanceperspektive und ihr Layout im Buch spielen McLuhan und Fiore die allseitige Durchdringung durch die akustische Umwelt aus. Fällt auf der einen Doppelseite der Fluchtpunkt der Bildtafel exakt mit dem Buchfalz zusammen, konterkariert auf einer anderen die aufgerasterte Onomatopoetik eines Roy Lichtenstein'schen "Päng" jene unverkantete, ausbalancierte Achsensymmetrie und sprengt sie nicht nur im übertragenen, sondern auch im buchstäblichen Sinne auf. Der zugehörige Text expliziert das visuelle Argument (Abb. 1):

"Das Ohr bevorzugt keinen besonderen 'Gesichtspunkt'. Wir werden vom Schall umhüllt. Er umgibt uns mit seinem nahtlosen Gewebe. Wir sagen: 'Musik soll die Luft erfüllen.' Wir sagen nicht: 'Musik soll einen bestimmten Sektor der Luft erfüllen.' Wir hören den Schall überall, ohne je unser Ohr auf einen bestimmten Punkt richten zu müssen. Der Schall kommt von 'oben', von 'unten', von 'vorn', von 'hinten', von 'rechts' und von 'links'. Wir können den Schall nicht automatisch ausschalten. Wir sind eben nicht mit Ohrlidern versehen. Während der Sehraum ein organisiertes Kontinuum gleichförmiger, zusammenhängender Art ist, stellt die Ohrenwelt eine Welt gleichzeitiger Beziehungen dar."
(McLuhan/Fiore 1969: 110 f.; siehe auch Asendorf 1999, 106-108; Dotzler 2004)

Eine "plötzliche" Erschütterung des Dispositivs Perspektive möchte McLuhan auch in seinem Hauptwerk "Understanding Media" ausgemacht sehen, und zwar mit dem Kubismus (nebst dem Film). "Denn", so McLuhan, "der Kubismus setzt alle Aspekte eines Gegenstandes gleichzeitig anstelle des 'Augenpunktes' oder des Aspekts der perspektivischen Illusion. Der Kubismus ersetzt die spezialisierte Illusion der dritten Dimension auf der Leinwand durch ein Wechselspiel von Ebenen und Widersprüchen oder durch einen spannungsgeladenen Widerstreit der Muster, Lichter und Anordnungen, die durch das Miteinbeziehen 'die Botschaft an den Mann bringen'. So werden, wie viele behaupten, wirklich Gemälde geschaffen und nicht Illusionen. Mit anderen Worten, der Kubismus gibt Innen und Außen, Oben, Unten, Hinten, Vorne und alles übrige in zwei Dimensionen wieder und läßt damit die Illusion der Perspektive zugunsten eines unmittelbaren sinnlichen Erfassens des Ganzen fallen. Mit diesem Griff nach dem unmittelbaren, totalen Erfassen verkündete der Kubismus plötzlich, daß das Medium die Botschaft ist." (McLuhan 1968: 19)

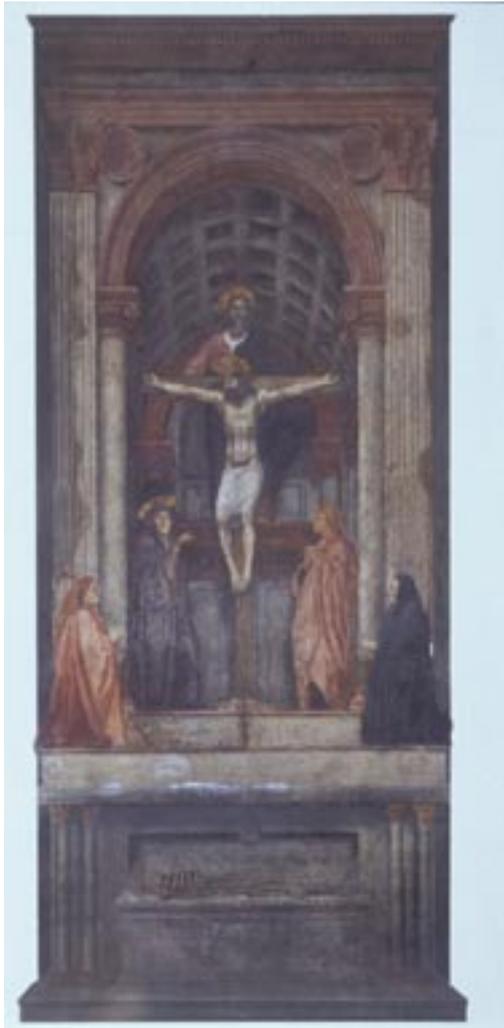
Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass erst die Moderne das System linearperspektivischer Zentralisierung unterminiert und eine Polyfokalität voller Brüche, Diskontinuitäten und Dissoziationen ins Werk gesetzt habe. Letzteres ist geradezu zu ihrem Signum geworden. Tatsächlich jedoch ereignete sich der Paradigmenwechsel, von dem McLuhan spricht, die Abdankung der ungebrochenen perspektivischen Illusion zugunsten eines spannungsgeladenen, selbstreflexiven Widerstreits formaler Qualitäten, oder mit Deleuze gesprochen: das "Verrückt-Werden" der

Perspektive (Deleuze 1993: 316), nicht erst in der Moderne, sondern spätestens bereits in der Renaissance. Und zwar nicht nur zeitgleich mit, sondern auch gekoppelt an die Herausbildung eben jenes rational-perspektivischen Dispositivs, das McLuhan so emphatisch disqualifiziert. Das ästhetische Surplus des Bildes, das nicht nur 'etwas' zeigt, sondern auch sich selbst, das mit seiner Materialität und Medialität auch seine Eigenwirklichkeit jenseits seiner Referentialität ausstellt, wird in komplementärer Bezogenheit auf den mimetischen Darstellungsbegriff der Renaissance und dessen funktionaler Rationalität virulent (siehe jüngst Krüger 2001). Je mehr sich die bildende Kunst vermöge ihrer Illusionskraft – deren wesentlicher Generator die Linearperspektive war – der äußeren Wirklichkeit zu bemächtigen verstand, desto vehementer suchte sie zugleich ihren genuinen, poetischen Mehrwert zu betonen, Bild und Wirklichkeit nicht nur miteinander zu verschleifen, sondern auch beider Differenz zu betonen.

Die wissenschaftshistorisch wirkmächtigste Analyse jener Illusionskraft wie auch jener Differenz geht auf Erwin Panofsky zurück. In seinem Aufsatz "Die Perspektive als 'symbolische Form'" (1927) legt der Kunsthistoriker dar, dass jede historische Epoche und jeder historische Ort ihre eigenen Perspektiven hätten, bestimmte symbolische Formen, in denen sich bestimmte Weltanschauungen spiegelten (siehe Panofsky 1998 sowie Wood 1991). Dementsprechend liefert für Panofsky die Linearperspektive nicht etwa die einzig gültige Abbildung der visuellen Realität, sondern ist lediglich eine bestimmte, der Renaissance eigentümliche Konstruktionsweise zur Darstellung von Welt und damit eine kontingente künstlerische Konvention. Ihr liege "niemals der gegebene, sondern der konstruktiv-erzeugte Raum" zugrunde, konkret: die "Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes" (Panofsky 1998: 668/666). Das Raumgebilde der Renaissance sei danach ein "eindeutiges und widerspruchsfreies" (Panofsky 1998: 739). Panofsky hat lediglich an einer Stelle angedeutet, wie er den Ausdruck "symbolische Form" verstanden wissen möchte. Durch diese Formen nämlich werde "'ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet'" (Panofsky 1998: 689). Panofsky bezieht sich hierbei ausdrücklich auf den Philosophen Ernst Cassirer, der den Terminus bekanntlich geprägt hatte. Cassirer arbeitete wie Panofsky Anfang der 1920er Jahre in Hamburg in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und schrieb an seinem Buch "Das mythische Denken", dem zweiten Teil seines dreibändigen Werks "Philosophie der symbolischen Formen". Seine Kulturphilosophie wurzelt in der kantischen Vorstellung, dass der Mensch kein absolutes Wissen habe, sondern von der wirklichen Welt (den 'Dingen an sich') nur insofern Kenntnis erlangen könne, als sie durch seine geistigen Vermögen apprehendiert werde. Wie Kant sucht Cassirer weniger nach der 'bloßen Wahrheit' als vielmehr nach dem "'Brechungsindex' zwischen Objektivität und Subjektivität" (Edgerton 2002: 141); denn im Unterschied zum Tier lebe der Mensch in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum. Als ein animal symbolicum verfüge er über eine schöpferische Kraft, welche die "symbolischen Formen" von Sprache, Mythos, Religion, Kunst und Wissenschaft hervorbringe. Selbige versteht Cassirer als form- und sinnstiftende Potenzen des Geistes, durch die die Welt den Sinnen und dem Intellekt erst gegeben und in ihrer Bedingtheit durch das erkennende Subjekt erfaßt werde. Nicht aber denkt er die symbolischen Formen als einfache Konventionen oder allegorische Zeichen für abstrakte Ideen, was die von Panofsky zitierte Passage nahe legt. Vielmehr reklamiert er für sie eine ihnen eigene Autonomie. De facto, so Cassirer, baue der menschliche Geist diese Sym-

bole zu systematischen Strukturen aus, die sich in Absehung von Referenzordnungen in der natürlichen Welt weiterentwickeln. Die Sprache zum Beispiel sei abhängig von ihren eigenen syntaktischen Strukturen, und Bilder seien zwar auch mimetisch, entfalten aber durch den Künstler eine autonome Eigenwirklichkeit, die sich etwa im Phänomen des Stils manifestiere.

Wie James Elkins, Panofsky differenzierend, unter Gebrauch des doppeldeutigen Begriffs einer "Poesie" beziehungsweise "Poetik" der Perspektive gezeigt hat, gab es bereits in der Renaissance nicht nur ein Paradigma perspektivischer Konstruktion, sondern mannigfaltige



perspektivische Repräsentationssysteme, allesamt "selective, partial, and uneven" (Elkins 1994: 230). Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz von circa 1427-1428 bietet dafür ein prominentes und in der Forschung viel diskutiertes Beispiel (Abb. 2).

Die Darstellung ist ein Bravourstück der täuschenden Raumfiktion und als solche eine Inkunabel in der Geschichte der zentralperspektivischen Bildanlage, was Panofsky fälschlicherweise von einer Perspektive hat sprechen lassen, die "exakt und einheitlich durchkonstruiert" sei (Panofsky 1998: 733). In der Tat nämlich lässt sich dies nur für einen Teil der Darstellung, vor allem für die Konstruktion des kassettierten Tonnengewölbes, erhärten. Innerhalb der Raumöffnung verschränkt sich das historische Golgathageschehen, das in der Figur des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes vor Augen steht, mit der überzeitlich, transhistorisch zu verstehenden Trinität von Gottvater, Heiligem Geist und geopfertem Sohn. Diese inhaltliche Ambivalenz findet ihren kongenialen formalen Ausdruck in einer perspektivischen Konstruktion, die den dargestellten Raum mitnichten einheitlich strukturiert. Sieht der Betrachter einmal von der perspektivischen Akkuratess ab, mit der das Tonnengewölbe ausgeführt ist, und versucht, die die Komposition dominierende Figur Gottvaters ins Auge zu fassen, gelingt es ihm nicht, dessen Standort im

Abb. 2: Masaccio, *Trinität*, ca. 1427-1428, Florenz, S. Maria Novella.

Bildraum eindeutig zu bestimmen (siehe etwa Aiken 1998: 90 f.).¹ Stünde er auf dem an der rückwärtigen Kapellenwand angebrachten Sarkophag, über dessen rotem Kasten seine Füße erscheinen, so müsste gemäß perspektivischer Regel auch sein Haupt weiter hinten im Raum

¹ Bereits Giorgio Vasari spricht 1550 in seiner Würdigung Masaccios von Perspektive nur in bezug auf einen Teil des Freskos, die Darstellung des Tonnengewölbes nämlich: "Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte, tirata in prospettiva" (Vasari (1906), Bd. 2: 291; siehe auch Elkins 1994: 53-56).

erscheinen. Neigte er sich indessen nach vorne, so müsste auch sein Haupt konsequenterweise merklich tiefer situiert und in entsprechender Verkürzung gegeben sein. Edgar Hertlein und andere haben aus diesem überraschenden Befund die nahe liegende Folgerung gezogen, dass die raumlogische Verunklärung eine planvoll inszenierte visuelle Strategie ist, die dazu dient, im Rahmen des Systems mimetischer Repräsentation das Überirdische und transhistorisch Wirkliche der Gegenwart Gottes, der schlechterdings weder den raumlogischen Bedingungen des Diesseits noch gar den perspektivischen Darstellungsgesetzen der Malerei unterworfen ist, gleichwohl bildlich zur Anschauung zu bringen. "Es war deshalb völlig konsequent, daß man im gleichen Augenblick, in dem man durch dieses Darstellungsmittel [die Zentralperspektive, T. H.] greifbare Wirklichkeit zum Ausdruck bringen konnte, gewissermaßen durch Außerkraftsetzen des Prinzips auch Überirdisches zu signalisieren vermochte." (Hertlein 1979: 48; siehe auch Krüger 2001: 34-36). Es ist die Leistung gerade dieser Dialektik, einerseits einen Ausblick auf das Glaubensgeheimnis zu erschließen und dabei andererseits zugleich für die irdisch limitierte Qualität dieses Ausblicks zu sensibilisieren. Damit zielt Masaccios "Trinität" auf die Paradoxie einer Darstellung des Undarstellbaren als Undarstellbares.

Zwar erkannte Panofsky die dem System zentralperspektivischer Konstruktion innewohnende Gefahr, dass sie aus einem "distanzverneinenden menschlichen Machtstreben [...]" heraus "das 'wahre Sein' zu einer Erscheinung gesehener Dinge verflüchtige, oder [...] die freie und gleichsam spirituelle Formvorstellung auf eine Erscheinung gesehener Dinge festlege", um damit "das Göttliche zu einem bloßen Inhalt des menschlichen Bewusstseins zusammenzuziehen" (Panofsky 1998; 742, 756); doch realisierte er nicht die Strategien etwa eines Masaccio zur Vermeidung dieser Gefahr. Dessen bestechende bildtheoretische Konsequenz, divergierende symbolische Systeme in einem Bild zu vereinen, ein perspektivisch Unfassbares durch die Rationalität einer perspektivischen Konstruktion und deren Irrationalisierung zugleich zu repräsentieren,² lässt sich besonders gut mit einem Begriff des Kulturphilosophen Jean Gebser denken. In seinem Hauptwerk "Ursprung und Gegenwart" versucht Gebser Mitte des 20. Jahrhunderts nichts Geringeres, als die gesamte Menschheitsgeschichte als Abfolge dreier verschiedener Bewusstseinszustände zu deuten. Seine kulturhistorische, kulturkritische wie -therapeutische Analyse will die Ursache für Vermassung und Isolation, für die Deprivationen des Menschen im Europa des 20. Jahrhunderts in der Entdeckung der Perspektive sehen; das entscheidende und unterscheidende Merkmal der mit jenen Bewusstseinszuständen korrelierten Epochen sei das Fehlen oder das Vorhandensein eines Wissens um die perspektivische Konstruierbarkeit von Welt. Bis um das Jahr 1250 herum sei die Welt 'unperspektivisch' gewesen: der Mensch vorwiegend irrational, kollektiv fühlend und denkend, durch ein 'In-Sein' charakterisiert und habe in der Malerei – für Gebser einer der wichtigsten Indikatoren – zweidimensional Flächen dargestellt, die in sich den Körper befangen hielten. Mit der Entdeckung der Perspektive – und darin folgt Gebser explizit Panofsky – sei die Welt zu einer 'perspektivischen' geworden: der Mensch primär rational, individualistisch, durch ein 'Gegenüber-Sein' ausgewiesen und in der Malerei dreidimensional, Sehsektoren aus der 'Wirklichkeit' herausschneidend. Damit sei der Mensch "nicht mehr nur in der Welt, sondern er beginnt sie zu haben" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 40). In der Gegenwart und für die Zukunft nun gelte es, die utilitaristische Ausrichtung des menschlichen Denkens aufzugeben und zu einem ganzheitlichen Bewußtsein

zurückzukehren. In diesem Sinne sieht Gebser mit der klassischen Moderne seit etwa 1880 eine 'aperspektivische' Welt im Werden begriffen, deren Eigenarten er, ästhetisch gewendet, am Beispiel einer kubistischen Zeichnung Picassos auffaltet. Picasso gebe in seiner Kunst einen Blick auf den ganzen Menschen, nicht nur einen Aspekt oder eine mögliche Ansicht, sondern gleichzeitig seine Frontal-, Seiten- und Rückenansicht, und bündele damit die vielfältigen Sehsektoren zu einem Ganzen. Wesentliches Merkmal der aperspektivischen Welt sei, dass sie die Dimension der Zeit in die Darstellung miteinbeziehe und dadurch vierdimensional sei. Mit dieser Konkretisierung und Realisierung von Zeit sei selbige nicht mehr in ihre drei Phasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zerfallen, wie Picasso mit seiner im Räumlichen verwirklichten zeitlichen Ganzheit demonstriere. Und genau aus dieser 'Temporik' resultiere der zu erstrebende Ganzheits- und Gegenwartscharakter des menschlichen Bewußtseins (siehe Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 60-69, und Bd. 2 (Kommentar): 18-20).

Den Terminus "Aperspektive" beziehungsweise "aperspektivisch" kreist Gebser im ersten Kapitel des ersten Teils mit dem Titel "Grundlegende Betrachtungen" ein: "Aperspektivisch" sei nicht als Gegensatz oder bloße Verneinung von "perspektivisch" zu verstehen, denn der Gegensatz zu "perspektivisch" sei "unperspektivisch" oder auch "nicht-perspektivisch". Zwischen den drei Formen "unperspektivisch", "perspektivisch" und "aperspektivisch" bestehe dasselbe Sinnverhältnis wie beispielsweise zwischen "unlogisch", "logisch" und "alogisch", oder wie zwischen "unmoralisch", "moralisch" und "amoralisch". Mithin intendiere der Gebrauch der Bezeichnung "aperspektivisch", die Antinomie jener gegensätzlichen Begriffe zu überwinden – nach dem Muster etwa des lateinischen Wortes "altus", das sowohl "hoch" als auch "tief" bedeutet, oder des lateinischen "sacer", das sowohl mit "heilig" als auch mit "verflucht" übersetzt werden kann. Wie in diesen beiden Beispielen ist in dem Begriff "Aperspektive" – im Unterschied etwa zu dem der "Polyperspektive" – der jeweilige Gegensinn mit-enthalten: Perspektive und Unperspektive beziehungsweise Nicht-Perspektive. Der Terminus der "Aperspektive" stellt sich über den Dualismus dieser Gegensatzbegriffe und bezeichnet eine Doppelwertigkeit. Wenn das Wort "Perspektive" mit der griechischen Vorsilbe "a" gekoppelt wird, dann sei diese laut Gebser nicht im Sinne eines alpha negativum zu verstehen, als Verneinung, sondern in dem des alpha privativum (von "privare"="befreien"). In dem Begriff "Aperspektive" kommt also keine Verneinung zum Ausdruck, sondern – als eine Synthese der Gegensatzbegriffe – eine so genannte Befreiung, eine Befreiung nämlich von der ausschließlichen Gültigkeit sowohl der perspektivischen als auch der un- beziehungsweise nicht-perspektivischen Darstellung, die jeweils ihren Gegensinn ausschließen. "Es ist die unterscheidende Bezeichnung für eine Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht perspektivisch fixiert nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit gibt oder unperspektivisch verfließend nur eine Ahnung der Wirklichkeit erfüllen läßt" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 26).

Entgegen Gebasers in seiner Dreistufigkeit grobem teleologischem Schema läßt sich sein Denkbild der Aperspektivität für eine Charakterisierung schon der europäischen Renaissance fruchtbar machen. Faßt man auf der vorgestellten Folie die bildtheoretischen Überlegungen zu Masaccios "Trinität" zusammen, so wird erkennbar, dass sich hier das Bild gleichsam als eine

Membran zwischen dem zeitgebundenen Diesseits und dem zeitlosen Jenseits selbst thematisiert, im Sinne einer Medialisierung der unschaubaren Ganzheitlichkeit und Gegenwärtigkeit des Heiligen und Göttlichen wie auch der irdischen Historia (vgl. Krüger 2001: 45). Der bildliche Diskurs, den die Darstellung hier in Szene setzt, und der die Wirklichkeit des Dargestellten ebenso wie ihre eigene Wirklichkeit zum Gegenstand hat, ist wesentlich inhaltlich motiviert. Die Undarstellbarkeit und Überzeitlichkeit des Göttlichen findet ihren analogen formalen Ausdruck in einer Paradoxie der bildlichen Darstellung, die wesentlich durch die Aperspektivität der Raumanlage und Figurenverortung erreicht wird. Die Aperspektive als symbolische Form hebt auf eine mediale Reflexivität ab, mittels derer die Unterscheidung zwischen (transzendenter) Wirklichkeit und bildlicher Anschauung in der Darstellung selbst, als eine Diskontinuität des Sehens, verankert wird. Oder anders gesagt: Handelt es sich bei der Perspektive um den Versuch einer Darstellung von Wirklichkeit, so ist die Aperspektive der Versuch einer Darstellung der Darstellung von Wirklichkeit. Dachte Panofsky die Renaissanceperspektive qua Rationalisierung des individuellen Seheindrucks noch als "Objektivierung des Subjektiven" (Panofsky 1998: 741), kann die Aperspektive als neuerliche Subjektivierung der Objektivierung des Subjektiven verstanden werden.

Vor dem Hintergrund des wachsenden epistemologischen Zweifels an einem universalen, unter Zuhilfenahme der Linearperspektive eindeutig zu konstruierenden System von Analogien, mittels dessen sich das Unsichtbare im Sichtbaren erschließen ließe, erprobt die ästhetische Theorie in der Frühen Neuzeit mit zunehmender Faszination gerade die Aperspektive. Der mit ihr angestrebte Ausdruck eines Oszillierens von res und verba, Welt und Bild, Sein und Schein wurde wohl am nachdrücklichsten in der Anamorphose manifest. Soweit heute nachweisbar, taucht die Bezeichnung "Anamorphose" 1657 zum ersten Mal in Kaspar Schotts Traktat "Magia universalis naturae et artis" auf. Der aus dem Griechischen stammende Begriff ("Umformung") bezeichnet die deformierte Darstellung eines Motivs auf der Grundlage perspektivischer Gesetzmäßigkeiten (siehe Baltrušaitis 1969; Leeman; Elffers; Schuyt 1975; Füsslin; Hentze 1999). Das Motiv erscheint von einem zentralen oder frontalen Betrachterstandpunkt aus als verzerrt; erst durch eine Verlagerung des Standpunktes wird die anamorphotische Darstellung von einer genau festgelegten Sehposition aus entzerrt und entzifferbar. Erste Experimente mit anamorphotischen Perspektiven führte schon Ende des Quattrocento Leonardo da Vinci durch, der seine Beschreibung einer Anamorphose in den Kontext von Überlegungen zur linearperspektivischen Konstruktion stellte. War die Zentral- oder Linearperspektive ein Instrument, das durch seine rationale, in Mathematik gründende Gesetzmäßigkeit dem Menschen eine kontrollierte Beherrschung der Natur zusprach und mit der "apriorischen Funktion des Augenpunktes" (Hick 1999: 90) als dem Ursprung der Konstruktion das betrachtende Subjekt im Zentrum des perspektivischen Verfahrens inthronisierte, forcierte die Anamorphose dieses System bis an seine Grenzen und hob es gleichsam aus seinen Angeln. Indem sie den Betrachter aus seiner idealen Position im Zentrum der perspektivischen Konstruktion drängte, stiftete die Anamorphose die Einsicht, dass jedes Erkennen notwendig an einen Standort gebunden ist, der stets nur einer unter vielen möglichen ist. Die Erkenntnis, dass ein und dasselbe Regelwerk Formation wie Deformation bedingen konnte und ein Wechsel der Perspektive immer Klärung und Verunklärung zugleich bedeutete, demonstrierte die Relativität der menschlichen Wahrnehmung und setzte der Illusion ihrer Natürlichkeit einmal mehr das Wissen um ihre Konstruiertheit entgegen. Die

experimentelle Erprobung anamorphotischer Verfahren vor allem im 17. und 18. Jahrhundert erschütterte das Verständnis der linearen Perspektive als eines Repräsentationssystems, das eine verlässliche Welterkenntnis verbürgt. In der Anamorphose fand sich ein postkopernikanisches Bewusstsein in seinem vor allem durch Descartes beflügelten Zweifel an dem Wirklichkeitsgehalt der durch die Sinnesorgane vermittelten Wahrnehmungen wieder. Die anamorphotische Perspektive demonstrierte den Augenschein als Augentrug und unterminierte ein Wissen, das auf Ähnlichkeitsbeziehungen aufgebaut hatte. Mit der epistemologischen Sensibilisierung gingen theologische Reflexionen über die Möglichkeitsbedingungen einer Erkenntnis des göttlichen Heilsplans Hand in Hand. Auch diesbezüglich galt es eine Sehweise zu propagieren, die dem Oberflächenschein misstraute.



Abb. 3: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, 1533, London, National Gallery.



Abb. 4: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, Detail: Anamorphose.



Abb. 5: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, Detail: in Schrägsicht entzerrte Anamorphose.

Mit der wohl berühmtesten Anamorphose war bereits im 16. Jahrhundert die erkenntnistheoretische Einsicht in die Notwendigkeit einer steten Veränderung des eigenen Standpunktes manifest geworden, die der Betrachter erstmals auch körperlich zu vollziehen hatte. Hans Holbeins d. J. im Jahr 1533 gemaltes Doppelporträt "Jean de Dinteville und Georges de Selve" ("Die Gesandten") gilt der Kunstgeschichtsschreibung als eines ihrer rätselhaftesten Objekte (Abb. 3).

Vielfältig und mitunter kontrovers gedeutet – als überbordende Vanitas-Darstellung oder humanistisches Lehrstück, als staatspolitische Propaganda oder Signet eines in Textu-

ren schwelgenden Künstlerstolzes, um nur einige Deutungen zu nennen (siehe jüngst Foister; Roy; Wyld 1997; North 2002; auch Baltrušaitis 1969: 91-116; Reck 2001: 294-296) –, weist es zuvorderst die irritierende Anamorphose eines Totenschädels auf, die sich nur für einen einige Meter seitlich des Bildes stehenden Betrachter entzerrt und als Schlüssel zum Verständnis des Bildes betrachtet werden kann (Abb. 4 und 5).

Die Anamorphose sorgt für eine förmliche 'Verschrägung' der perspektivischen Konstruktion, die die Flächigkeit des Bildes und mit ihr seine spezifische Materialität und Medialität betont. Indem Holbein zwei perspektivische Systeme miteinander verschränkte, thematisierte auch er, wie ein halbes Jahrhundert vor ihm bereits Leonardo da Vinci, die dialektische Beziehung zwischen vermeintlicher *costruzione legittima* und Anamorphose. Für eine Reflexion dieser Beziehung spricht bereits die Betonung der Kunst mathematisch exakt konstruierter Perspektive nicht nur durch die Anlage des gesamten Gemäldes als *trompe l'œil*, sondern auch vermittelt der vielgestaltigen Instrumente, die wie die Globen, aber auch die Laute, in zahlreichen zeitgenössischen Lehrbüchern einer Exemplifizierung der Projektionsmethode dienen. Es sind gerade jene wissenschaftlichen Instrumente, "Monstration[en] einer Welt des Scheins" (Lacan 1987: 94), welche die Unmöglichkeit einer einsinnigen Präzisierung der Bildbedeutung nahe legen. So wie sich die meisten der von ihnen angezeigten Daten und Uhrzeiten widersprechen (siehe Dekker; Lippincott 1999),³ gibt es im übertragenen Sinne auch keine einheitliche Skala, auf welcher der Sinn des Gemäldes eindeutig festgelegt werden könnte. Genau hier kommt die Verkehrung der zentralen Perspektive in Form der Anamorphose zum Zug. Analog den wissenschaftlichen Instrumenten demonstriert auch sie die Notwendigkeit unablässiger Standortveränderungen, und zwar auf formaler, bildmedialer Ebene. Damit bietet sich in Hinblick auf den Bildgehalt die Polysemie an sich als die das Gemälde tragende Sinnschicht an. Ist doch die einzige Deutung, die folgerichtig aus der annähernden Gleichwertigkeit der bislang gewonnenen Einzeldeutungen resultiert, die der Vieldeutigkeit. Für Holbein ist die Variabilität des Betrachterstandpunktes im buchstäblichen eine optische und im übertragenen Sinne eine hermeneutische *conditio sine qua non*. So wie sich der Betrachter vor dem Bild tatsächlich hin- und herbewegen muß, um es visuell erfassen zu können, muß er auch eine intellektuelle Beweglichkeit an den Tag legen, welche ihn die Vielzahl möglicher Interpretationen finden und anerkennen läßt, um das Bild semantisch angemessen aufschlüsseln zu können. Dank einer Anamorphose erweist sich Holbeins Doppelporträt gleichsam als eine Allegorie der Allegorie, mithin als eine sehr moderne Reflexion über die Relativität und Unabschließbarkeit des hermeneutischen Prozesses (siehe Hensel 2002: 56 f. und 421).

Auch bei Holbein wird durch das in der Form der Anamorphose ausbuchstabierte Prinzip der Aperspektivität die Vermitteltheit des Dargestellten im Medium seiner Darstellung zu einem eigenen Diskurs erhoben und dieser konsequent in die fiktionale Struktur des Bildes eingeschrieben. Das Wirkungsziel der Illusionsschaffung "wird dabei immer zugleich zu einer instrumentellen Funktion im Dienst einer anders gewichteten Wirkungsabsicht, die sich erst im übergreifenden Widerspiel mit dem Gegenprinzip der Illusionsbrechung erfüllt" (Krüger 2001: 120 f.). Wie die Masaccios realisiert auch Holbeins vierdimensionale Temporik mustergültig eine im Räumlichen verwirklichte zeitliche Ganzheit, und zwar nicht nur in ikonographischer Hinsicht, durch Lebenszeichen und Todessymbole, sondern auch und vor allem durch die rezeptions-

ästhetische Notwendigkeit unablässiger Standortveränderungen in der Zeit. Diese mit jenem Widerspiel von Illusionsschaffung und Illusionsbrechung einhergehende Konkretisierung und Realisierung von Zeit erachtet Gebser als wesentlich für die aperspektivische Darstellung. Und was er mit Blick auf ein von Picasso gemaltes Portrait formuliert, lässt sich auch für die Kunst Holbeins behaupten: "Das, was auf den ersten Blick als Verzerrung erscheint oder als Dislozierung, [...] wird zu einer sich *ergänzenden* Überschneidung zeitlicher Faktoren und räumlicher Sektoren durch das Wagnis, sie auf eine Bildfläche *gleichzeitig* und *gleichräumig* zu bannen" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 65).

Das Gewährwerden einer Differenz zwischen Anschauung und Erkenntnis ließ schon im 15. und 16. Jahrhundert den Wunsch nach einer Bestimmung der Medialität des Bildes zunehmen, und selbiger musste umso dringlicher werden, als mit dem Zugewinn einer "mimetischen Durchsichtigkeit" (Marin 1994: 388) des Bildes zugleich seine Markierung als ein materielles und mediales Artefakt zu schwinden begann. In diesem Kontext und angesichts der skizzierten Beispiele wird es verständlich, dass die Spannung, die sich hier aus zwei unterschiedlichen Anforderungen an das Bild ergab, nach Lösungsformen verlangte, die die Problematisierung der Repräsentation selbst zu einem produktiven Moment der Darstellung erhob. Die Aperspektive trug genau diesem Bedürfnis Rechnung, und zwar als eine symbolische Form im Sinne Cassirers: weniger als einfache Konvention oder allegorisches Zeichen für eine abstrakte Idee, sondern als Entfaltung der autonomen Eigenwirklichkeit des Bildes. Wenn sich für Arthur C. Danto Kunstwerke "auf 'etwas' [beziehen], aber [...] zugleich die Mittel, mit denen sie sich darauf beziehen[, thematisieren]" (Danto 1993: 204), dann hat der Kunstphilosoph diese grundsätzliche Bestimmung von Kunst, das Wissen um ihre Doppelkodierung, im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart gewonnen. Andy Warhols Brillo-Boxes, Robert Rauschenbergs Combine-Paintings oder Roy Lichtensteins Gemälde nach Comicstrips, die schon Marshall McLuhan wie gesehen aufhorchen ließen, haben das Problem von Referentialität und Mehrfachkodierung zugespitzt und ließen es im 20. Jahrhundert zu einer für den ästhetischen Diskurs maßgeblichen Kategorie werden. Doch tatsächlich waren aperspektivische Modellierungen von Welt und mit ihr eine "metapikturale Arbeit" als "moderne *Conditio der Kunst*" (Stoichita 1998: 10) bereits in der Frühen Neuzeit am Werk.

Literatur

- Aiken, J. A.: The Perspective Construction of Masaccio's Trinity Fresco and Medieval Astronomical Graphics, in: Goffen, R. (Hg.): *Masaccio's Trinity*, Cambridge 1998, S. 90-107
- Asendorf, C.: Alles fließt, alles berührt sich. Die Moderne und das Problem der Distanz, in: Pias, C. (Hg.): *[me'dien]i. Dreizehn Vortraege zur Medienkultur*, Weimar 1999, S. 71-108
- Baltrušaitis, J.: *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1969
- Bredenkamp, H.: *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, 2., überarb. Aufl., Worms 1991
- Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. (Cassirer, Ernst: Gesammelte Werke, hg. von Recki, Birgit, Bd. 11-13) Hamburg 2001f. [Orig. 1923-1929]

- Damisch, H.: *The Origin of Perspective*, Cambridge (Mass.); London 1995 [Orig. 1987]
- Danto, A. C.: Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto, in: *Kunstforum International* 123 (1993), S. 200-208
- Dekker, E.; Lippincott, K.: The Scientific Instruments in Holbein's "Ambassadors": A Re-Examination, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62 (1999), S. 93-125
- Deleuze, G.: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993 [Orig. 1969]
- Dotzler, B. J.: Vom E und A der Medientheorie. Über Marshall McLuhan/Quentin Fiore: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, New York/London/Toronto 1967, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 2, 2 ("Instrumente des Sehens"), 2004, S. 98 f.
- Edgerton, S. Y.: *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002 [Orig 1975]
- Elkins, J.: *The Poetics of Perspective*, Ithaca/London 1994
- Foister, S.; Roy, A.; Wyld, M.: *Making & Meaning. Holbein's Ambassadors*, London 1997
- Füsslin, G.; Hentze, E.: *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*, Stuttgart 1999
- Gebser, J.: *Ursprung und Gegenwart*, 3 Bde., 2. Aufl., München 1986 [Orig 1949, 1953]
- Hensel, T.: Mobile Augen. Pfade zu einer Geschichte des sich bewegenden Betrachters, in: Dewitz, B. von; Nekes, W. (Hg.): *"Ich sehe was, was Du nicht siehst!" Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Göttingen 2002, S. 54-63 und S. 420 f.
- Herrmann, M.: Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin, in: Evers, B. (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München; New York 1995, S. 56-73.
- Hertlein, E.: *Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz*, Florenz 1979
- Hick, U.: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999
- Krautheimer, R.: The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered, in: Millon, H. A.; Lampugnani, V. M. (Hg.): *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, London 1994, S. 232-257
- Krüger, K.: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001
- Lacan, J.: Die Anamorphose, in: Ders.: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 3. Aufl., Weinheim; Berlin 1987, S. 85-96 [Orig. 1973]
- Leeman, F.; Elffers, J.; Schuyt, M.: *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln 1975
- Marin, L.: Die klassische Darstellung, in: Hart N.; Christiaan L.: *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt am Main 1994, S. 375-397
- McLuhan, M.: *Die magischen Kanäle ("Understanding Media")*, Düsseldorf; Wien 1968 [Orig. 1964]
- McLuhan, M.; Fiore, Q.: *Das Medium ist Massage*, Frankfurt am Main/Berlin; Wien 1969 [Orig. 1967]
- North, J.: *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*, London; New York 2002
- Panofsky, E.: Die Perspektive als "symbolische Form", in: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, hg. von Michels, Karin/Warnke, Martin (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 1),

Berlin 1998, S. 664-757

Reck, H. U.: On Friendship. Philosophical Reflections on an Economy of Giving and a Style of Expenditure, in: Diebner, H. H.; Druckrey, T.; Weibel, P. (Hg.): *Sciences of the Interface*, Tübingen 2001, S. 292-305

Stoichita, V. I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 [Orig. 1993]

Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, 9 Bde., hg. und kommentiert von Milanesi, G., Florenz 1906 [Orig. 1550]

Wood, C. S.: Introduction, in: Panofsky, E.: *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991, S. 7-24 und S. 73-75