

Jasmin Mersmann

Heilige/Landschaft Anamorphosen in der Trinità dei Monti

Vor dem Bau der Spanischen Treppe führte ein steiniger Weg vom Trubel der Stadt zum Minimenkonvent auf dem Monte Pincio in Rom. Das 1494 gegründete Kloster an der Kirche Santa Trinità dei Monti war eine der bourbonischen Krone unterstellte, französische Enklave, in der Mönche nach der streng asketischen Regel des Hl. Francesco di Paola (1416–1507) lebten.¹ Ihr Weg in die Zurückgezogenheit ihrer Zellen im Obergeschoss des Klosters führte die Mönche an zwei Fresken vorbei, die ihre Mitbrüder, der Philosoph und Mathematiker Emmanuel Maignan (1600–1676) und der Perspektivtheoretiker Jean-François



Abb. 1: Emmanuel Maignan/
Jean-François Niceron,
Anamorphose, Seitenansicht,
Trinità dei Monti, Rom 1642
(mit freundlicher Genehmigung
der DAPE, Rom:
Députation Administrative
des Pieux Établissements,
Rom; Foto Jasmin Mersmann)

Niceron (1613–1642), im Jahr 1642 konstruiert hatten. Beim Betreten des Korridors erblickt man noch heute einen überlebensgrossen, in eine braune Kutte gekleideten Mönch, in dem jeder Ordensangehörige sogleich den Gründer, Francesco di Paola, erkennen wird. (Abb. 1) Mit zum Gebet gefalteten Händen richtet er seine Augen gen Himmel, ohne den Eintretenden zu bemerken. Bewegt dieser sich jedoch weiter in den Gang hinein, zerfliessen die Konturen der Gestalt, gleichsam als wolle sich der Eremit jeder Zudringlichkeit entziehen. Die Falten seines Gewandes dehnen sich zu langen Schlingen, die verschränkten Hände werden zu horizontalen Streifen und die Gesichtszüge verschwimmen, bis Figur und Grund zusammenfliessen und die Gestalt schliesslich nicht mehr auszumachen ist. Unverzerrt bleibt allein der knorrige Baumstamm, der zusammen mit dem langgezogenen, grossblättrigen Ast das braun-graue Farbenmeer rahmt. (Abb. 2)

Tritt man jedoch näher an das Fresko heran, entdeckt man in den Schlieren winzige Figuren, Bäume, Häuser und Boote, die geschickt von dem merkwürdigen Gesamtanblick ablenken und vergessen lassen, dass man in den Falten eines Mönchsgewandes liest. Flächen und Linien sind doppelt codiert: der Stoff der Kutte wird zur Wiese, der Saum zur Küste und ihre Falten oder Kanten verwandeln sich in Pfade, auf denen das Auge mit den Staffagefiguren entlang wandern kann. (Abb. 3)

Das zweite, heute weitgehend zerstörte Fresko, zeigte Johannes auf Patmos, dessen Gestalt sich beim Nähertreten in eine apokalyptische Landschaft verwandelte. In der lateinischen Ausgabe seines Perspektivtraktats beschreibt Niceron mit grosser Freude am Detail, wie der rote Mantel des Evangelisten zu einem Meer von Blut zerfliesst, während in seinem Körper sichtbar wird, was der Visionär schaut: «Wälder, Felder, Haine, Häuser, Gärten und Bäume, Kräuter und verschiedene Blumen, Grotten, Höhlen, Lebewesen, Tiere, gewundene Meere, Ufer, Strände, Schiffe, Feuer, Seen, Fischerboote, Lastschiffe und zum Kampf aufgestellte Dreimaster.»² Die Zeilen des aufgeschlagenen Buches werden in Frontalansicht zu Gräben mit Herden, im 'Kopf' des Visionärs erscheint die Stadt Babylon samt Posaunenengeln.³

Anamorphosen

Der Effekt dieser Fresken verdankt sich dem unter dem Namen 'Anamorphose' bekannten Verfahren zur projektiven Verzerrung von Bildern, das Niceron in seinem gleichnamigen Perspektivtraktat noch als «perspective curieuse» und Maignan in seiner *Perspectiva Horaria*

1 Zu dem 1472 gegründeten Orden vgl. P.J.S. Whitmore, *The Order of Minims in Seventeenth-Century France*, Den Haag 1967.

2 Vgl. Jean-François Niceron, *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda*, Rom 1663, S. 177: «... in quo sylvas, agros, nemora, aedes, hortos, arborumque, herbarum & florum insignes varietates, antra, cavernas, animantia, bestiolas, sinuosos marium anfractus, ripas, littora, naves, incendia, lacus, piscatorum

cymbas, naves onerarias, & triremes ad pugnam compositas effingebamus», (übers. J.M.).

3 Id., S. 178: «Sic aliquando in aperti libri paginis, ex scripturae lineis seu versibus sulcos terrae fingebamus, & in iis pascentes greges, & pastores custodientes» und S. 177: «... immo totius civitatis babylo-nis ruinam & casum, cui etiam angelos tuba canentes apponebamus.»



als «ars deformativa» bezeichnet.⁴ Eine Illustration in diesem – eigentlich dem Bau von Sonnenuhren gewidmeten – Traktat zeigt zwei Männer, die dabei sind, die mit Scharnieren an der Wand befestigte Vorlage von Charles Mellin (1597–1649) mittels eines den Sehstrahl materialisierenden Fadens Punkt für Punkt an die Wand des Korridors zu projizieren.⁵ Gemäss den Regeln der Zentralperspektive wird sich das Bild erst bei der Betrachtung vom Zentrum der Projektion erkennen lassen, das in der Zeichnung durch das Ende des Fadens markiert wird. (Abb. 4)

In der Forschung werden Anamorphosen meist als optische Spielereien gedeutet, die den Scheincharakter und die Vergänglichkeit der Welt demonstrieren.⁶ Bei der Gegenüberstellung von deformierter Frontal- und illusionistischer Seitenansicht wird jedoch oft übersehen, dass zwischen den beiden Extrempunkten unter Umständen ein langer Weg liegt, auf dem sich das Bild mit jedem Schritt des Betrachters verändert. Bei 18 m langen Anamorphosen wie sie in Rom, aber auch im Minimenkonvent in Paris oder dem Jesuitenkolleg in Toulouse geschaffen wurden, greift ihre gängige Definition als zweiansichtige Bilder deshalb im wahrsten Sinne des Wortes zu kurz.⁷ Hier gibt es nicht den einen Blickpunkt des Informen und den anderen der Gestalt, sondern unendlich viele Punkte dazwischen. Der Betrachter passiert, um Maignans Definition von körperlicher Bewegung als «transitus de loco in locum» zu zitieren, auf seinem Weg vom «locus a quo» zum «locus ad quem» unzählige «loci medii» und erlebt auf diesem Weg die langsame Verwandlung einer Gestalt in eine Landschaft und umgekehrt.⁸ Die Masse einer Anamorphose sind folglich keine bloss sekundären Grössen, sondern konstitutiv für ein Dispositiv, in dem der gehende Betrachter zum Motor der Veränderung des Bildes wird. Der performative Aspekt von Anamorphosen wirft eine zweite, bislang von der Forschung vernachlässigte Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen den konstruktiven Eigenschaften solcher Anamorphosen und ihrem Sujet auf: Im ersten Fresko, so soll gezeigt werden, figuriert die Verwandlung der Gestalt eine



Abb. 2: Emmanuel Maignan/
Jean-François Niceron,
Anamorphose, Frontalansicht,
Trinità dei Monti, Rom 1642
(mit freundlicher Genehmi-
gung der DAPE, Rom;
Foto Jasmin Mersmann)

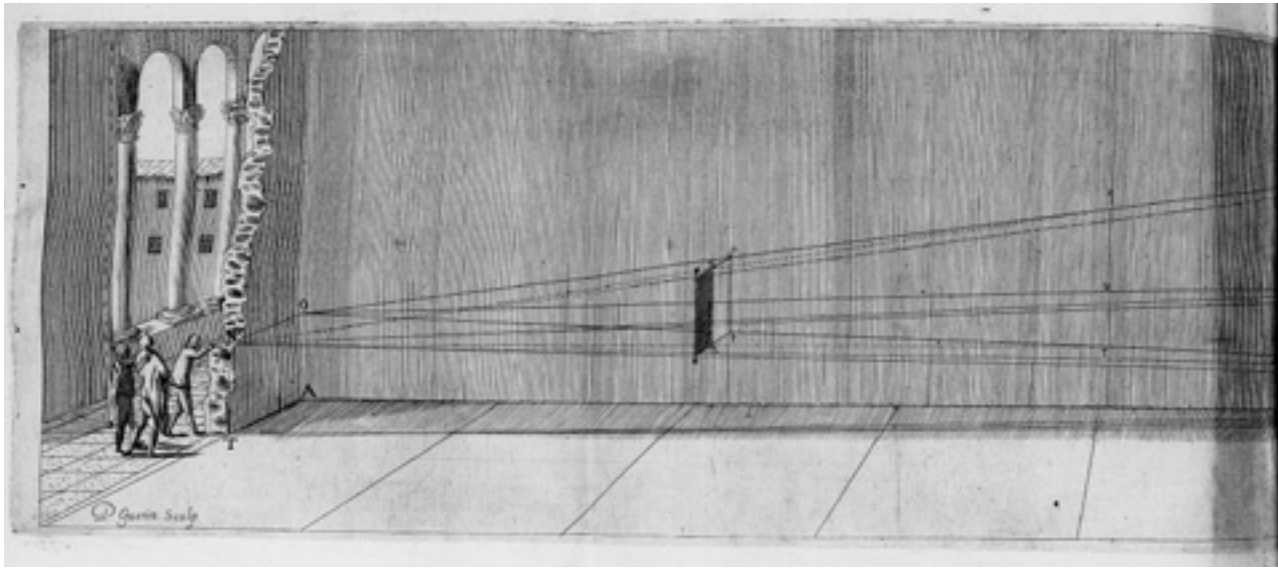
Abb. 3: Emmanuel Maignan/
Jean-François Niceron,
Anamorphose, Detail, Trinità
dei Monti, Rom 1642 (mit
freundlicher Genehmigung
der DAPE, Rom;
Foto Jasmin Mersmann)

spirituelle Wandlung des Dargestellten, die durch die Bewegung des Betrachters vorange-
trieben und potentiell mitvollzogen wird. Niceron hingegen nutzt den virtuellen Charakter
des anamorphotischen Bildes zur Darstellung einer Vision, seinen transformatorischen
Charakter zur Darstellung von deren Inhalt, der Destruktion der Welt. In beiden Fällen sind
Figur und Landschaft bildlich und inhaltlich intrinsisch verbunden.

Grundsätzlich lassen sich zwei Typen von Anamorphosen unterscheiden, die in Hans Hol-
beins *Gesandten* (1533) und Erhard Schöns Herrscherportraits (um 1525) ihren paradigma-

- 4 Die Bezeichnung 'Anamorphose' findet sich offen-
bar erstmals bei Gaspar Schott, der das dritte Buch
seines Optiktraktats *Magia Universalis nature et artis*,
Würzburg 1657, der «*magia anamorphotica*» bzw.
den «*arcana imaginum deformatione ac reformatio-
ne*» widmet. Die erste Ausgabe von Jean-François
Nicerons *La perspective curieuse ou magie artificielle des
effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique et de la
dioptrique* erscheint 1638 in Paris, weitere, postume
Ausgaben in Rom 1646 und 1663. Maignan be-
schreibt die Fresken in seiner *Perspectiva Horaria sive
de Horographia Gnomonica tum Theoretica*, Roma:
Typis, & Expensis Philippi Rubei 1648, S. 438–449.
- 5 Das Gemälde Mellins befand sich in der Infirmierie
des Klosters, für die Konstruktion wurde wahr-
scheinlich eine Kopie oder der Stich von Charles
Audran genutzt. Vgl. Jacques Thuillier, «Charles
Mellin», in: *Claude Gellée et les peintres lorrains en
Italie au XVIIIe siècle*, Kat., Nancy 1982, S. 225.
- 6 Dieser Interpretation von Jurgis Baltrusaitis (*Ana-
morphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris 1996, S. 72–

- 83) folgt auch Florence Terki, *L'anamorphose murale
de la Trinité des Monts à Rome ou l'invisible intelligible*,
Monts 2006. Odile Krakovitch hält die Anamor-
phosen 1979 noch für blosse «*experiences op-
tiques*». Vgl. id., «Le couvent des Minimes de la
Place-Royale», in: *Mémoires de la Fédération des
Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-
de-France* 30 (1979), S. 239.
- 7 In Paris realisiert Niceron eine zweite Version des
Johannes auf Patmos und eine Anamorphose der
Maria Magdalena, die beide beim Abriss der Ge-
bäude an der Place-Royale zerstört wurden. In Tou-
louse befindet sich ein anamorphotisches Fresko
mit der Gestalt des reuigen Petrus, die sich in den
Hafen von Lissabon verwandelt. Vgl. dazu Pascal
Julien, «L'Anamorphose Murale du Collège Jésuite
d'Aix-en-Provence. Jusqu'à Lisbonne par la Barbe
de Saint Pierre», in: *Revue de l'art* 123 (2000),
S. 17–26.
- 8 Emanuel Maignan, *Cursus Philosophicus concinnatus
ex notissimis cuique principiis*, Toulouse 1653, S. 250.

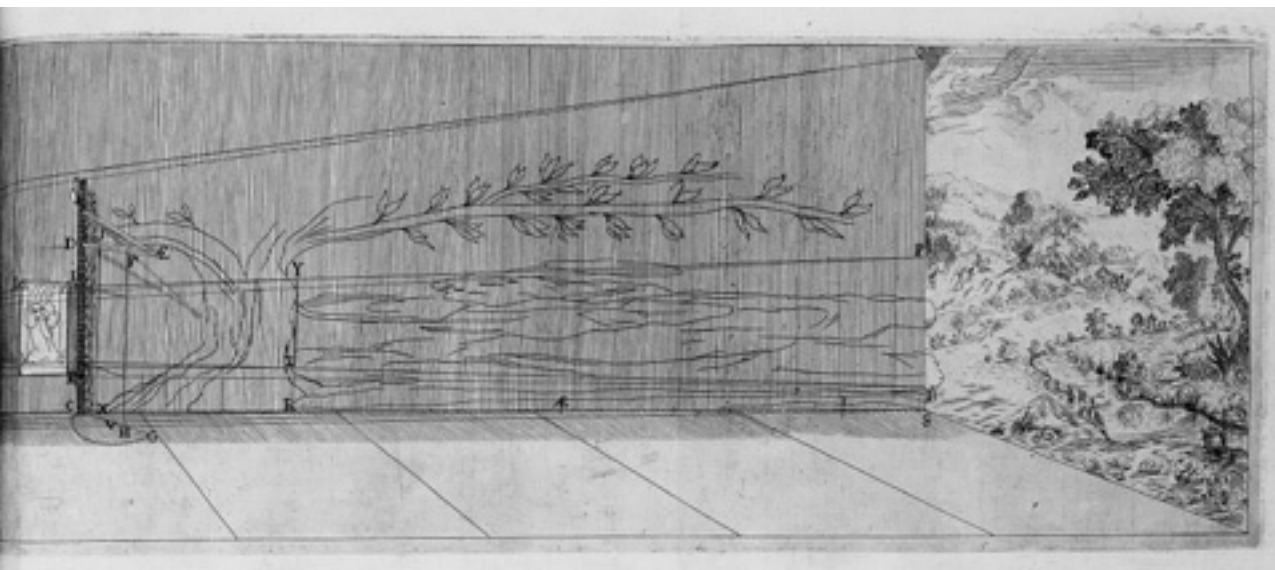


tischen Ausdruck finden. (Abb. 5a, b) Im ersten Fall ist die Anamorphose ein die Struktur der Repräsentation unterbrechender, undefinierbarer Fleck, der sich in der Schrägsicht als Totenkopf zu erkennen gibt.⁹ Im zweiten Fall erfasst die Verzerrung von vier Bildnissen die gesamte Bildfläche, deren ungestalte Farbschlieren durch die Einfügung von Details als Landschaft ‘getarnt’ werden. – Ein Vorgehen, das noch d’Alembert in seinem *Encyclopédie*-Artikel von 1751 empfiehlt, um das befremdlich Formlose zu domestizieren: «Le spectacle sera beaucoup plus agréable, si l’image défigurée ne représente pas un pur cahos, mais quelqu’autre apparence: ainsi l’on a vû une riviere avec des soldats, des chariots, &c. ...»¹⁰ Erhard Schöns Linien sind wie die der römischen Anamorphose doppelt codiert. Sie bilden die Konturen der Landschaft und zugleich jene der Gesichter: die gekräuselten Meereswellen beispielsweise verwandeln sich in die Barthaare Papst Pauls III., auf dessen ‘Kragen’ sein Namenspatron Paulus in der Frontalansicht seine Konversion erlebt und somit schon hier einen Hinweis auf den versteckt Portraitierten gibt. Anders als in dem römischen Fresko sind die Landschaftsdetails jedoch nur ausserhalb der Köpfe eingefügt, während sie dort konstitutive Bestandteile des Körpers bilden.

Landschaften

Darin ähnelt das Fresko den im 17. Jahrhundert so beliebten anthropomorphen Landschaften, die Athanasius Kircher in seiner *Ars Magna Lucis et Umbrae* anhand eines Kippbildes vorstellt, das sich entweder als Männerbildnis im Horizontalprofil oder als Landzunge lesen lässt, deren Klippen das Haar, Felsen die Nase und Böschung den Bart des Dargestellten bilden.¹¹ (Abb. 6) Während das Auge hier jedoch mühelos zwischen den beiden Lesarten hin- und herwechseln kann, liegen zwischen den beiden Ansichten der Fresken mehrere Schritte. Realisierte man einen solchen *campus anthropomorphus*, würde deutlich, dass es sich dabei um eine ‘stillgestellte’ Anamorphose handelt, also eine dreidimensionale Anlage, deren ‘Ideal-

Abb. 4: Emmanuel Maignan, Konstruktion, in: *Perspectiva Horaria ...*, Rom: Typis, & Expensis Philippi Rubei 1648, nach S. 544 (© HAB, Wolfenbüttel, <http://digilib.hab.de/drucke/17-geom-2f/start.htm?image=00544a>)



ansicht' von der Illustration festgehalten wird, während sich vor dem Auge eines Spaziergängers von anderen Blickpunkten aus nur ein Panorama aus Felsen, Wiesen und Wäldern ausbreitete.

Eine solche räumliche Umsetzung schlägt Mario Bettini in seinen *Apiaria universae philosophiae mathematicae* aus dem Jahr 1642 vor: In einem Garten werden die Wege, eine Säule, ein Polygon, eine Lanze und ein Stab so angeordnet, dass sie von einem bestimmten Blickpunkt als das von den Leidenswerkzeugen gerahmte Kreuz Christi erscheinen.¹² (Abb. 7) Mit der Annäherung an das scheinbar aufrecht stehende 'Bild' senkt sich der Kreuzesstamm in die Horizontale und wird zu einem betretbaren Weg, die Lanze zur Beeteinfassung. Der Schritt durch die virtuelle Bildebene führt den Betrachter in eine Landschaft, in die das Leiden Christi eingeschrieben ist. Das Bild ist latent im Garten vorhanden, doch dem Betrachter ist es nur noch in der Erinnerung präsent, die durch die *in realitas* betrachtbare Säule wachgehalten wird.

Zwar führt der Schritt durch die virtuelle Bildebene mit der Darstellung des betenden Ordensgründers den Besucher der Trinità dei Monti nicht in eine reale Landschaft, aber doch

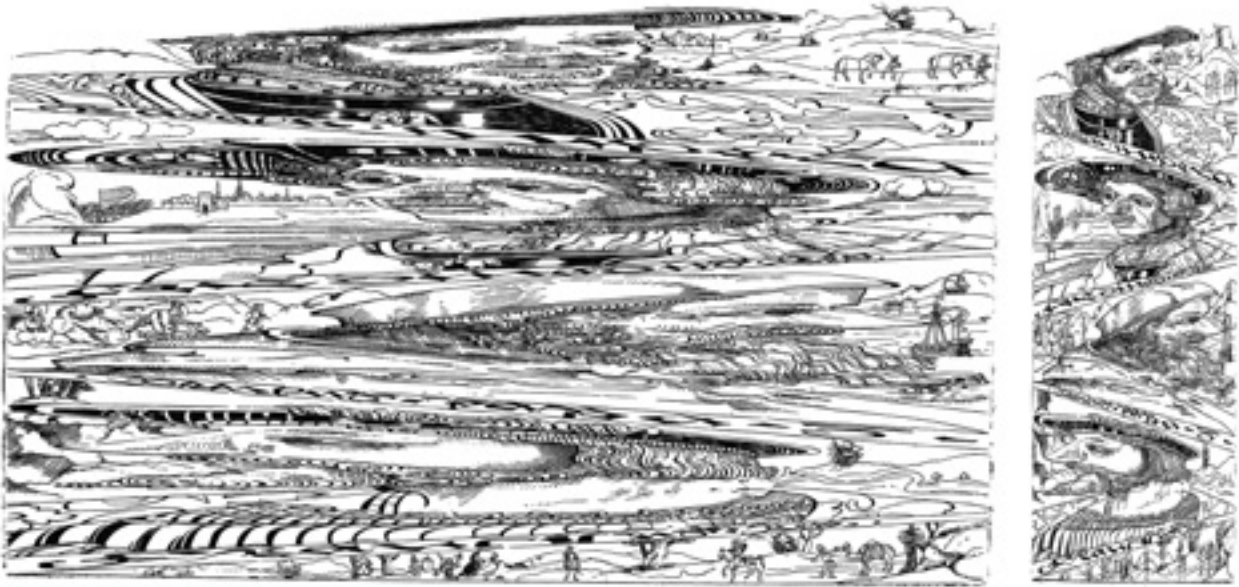
9 Aus der umfangreichen Literatur zu Holbeins *Gesandten* sei hier nur stellvertretend verwiesen auf Baltrusaitis, *Anamorphoses*, op. cit. (wie Anm. 6), S. 125–160 und Oskar Bättschmann/Pascal Griener, *Hans Holbein*, London 1997, S. 184–188.

10 D'Alembert, «Anamorphose», in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 1, Paris 1751, S. 404.

11 Vgl. Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus 1646, «Campus Anthropomorphus ...» auf der Tafel «Iconismus · XXVIII · Fol: 807», o. S. verso (Blatt

zwischen S. 806 und 807), der im Corollarium IV, S. 810f., mit Verweis auf die Anlage des Mont Athos beschrieben wird (Exemplar: Zürich, ETH-Bibliothek, Alte Drucke, Rar 8883 q, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-548>). Baltrusaitis verweist in diesem Zusammenhang auf die angeblich anthropomorphe Gartenanlage des Kardinal Montalti, die dieser 1585–1599 in Rom anlegen liess (*Anamorphoses*, op. cit. [wie Anm. 6], S. 117).

12 Mario Bettini, *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, Bologna: Typis Io. Baptistae Ferronij 1642, Caput III, S. 32–33.



vor eine gemalte, in welcher der aus ihr prospektiv hervorgehende Heilige latent vorhanden bleibt. Zu überzeugen vermag die frontale 'Tarnlandschaft' allerdings nur bedingt, denn auch wenn der dunkle Olivenbaum, den Maignan als «Beiwerk zur Sinnestäuschung»¹³ bezeichnet, wie ein Repoussoir funktioniert, werden doch in der Fläche daneben weder die Details nach hinten signifikant kleiner, noch schafft eine Luft- oder Farbperspektive den Eindruck von Weite. Die kohärente Auffassung des Bildes wird zusätzlich durch Details wie die zu Ovoiden verzerrten Perlen des Rosenkranzes oder das Kreuz am Gürtel Franciscos kompromittiert, die sich nicht sinnvoll als Bestandteile der Landschaft lesen lassen. Tatsächlich ist die Landschaft jedoch keine reine Camouflage, sondern sowohl ikonographisch als auch durch die konstruktiven Eigenschaften der Anamorphose mit dem Heiligen verbunden.

Abb. 5a und b: Erhard Schön, Anamorphotische Portraits von Karl V., Ferdinand I., Paul III. und Franz I., Holzschnitt, um 1525, Frontalansicht und Seitenansicht (Kupferstichkabinett, Berlin, Inv. D-467-1, © Staatliche Museen zu Berlin)

Wunder

Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die Detailszenen als Darstellungen der von Francesco gewirkten Wunder, die auch in den Fresken im Kreuzgang des Klosters repräsentiert sind.¹⁴ Das Verfahren aus Nicerons Perspektivtraktat, dessen lateinische Ausgabe den Titel *Thaumaturgus Opticus* trägt, wird hier also auf einen Thaumaturgen angewandt, von dessen Wunderkraft Kunde von Kalabrien bis an den französischen Hof gedrungen war, wo der todkranke Ludwig XI., nachdem Kreuzreliquien und Reimser Salböl nicht geholfen hatten, 1483 nach dem *uomo santo* schicken liess, um dem Tode noch einmal zu entrinnen.¹⁵ Auf den ersten Blick scheinen die Episoden nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich im Widerspruch zu der naturwissenschaftlichen Denkweise Maignans zu stehen, aber seit Wunder nicht mehr als Teil der ohnehin wunderbaren, göttlichen Natur, sondern als Bruch mit den Naturgesetzen verstanden wurden, bestand die Aufgabe der Gelehrten darin, Kriterien zur

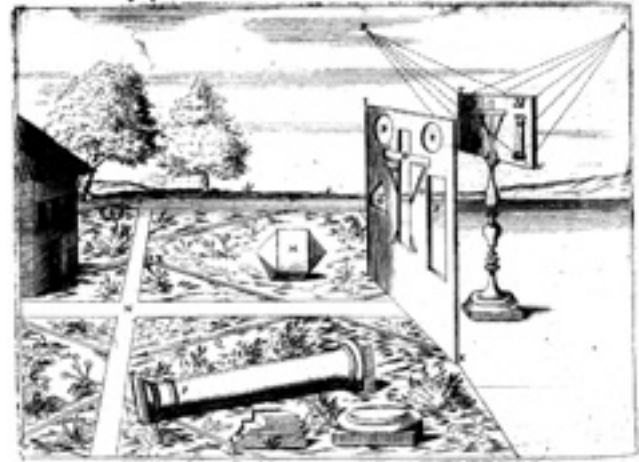


Abb. 6: Athanasius Kircher, «Campus Anthropomorphus ...» auf der Tafel «Iconismus · XXVIII · Fol: 807», in: id., *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus 1646, o. S. verso, Blatt zwischen S. 806 und 807 (Zürich, ETH-Bibliothek, Alte Drucke, Rar 8883 q, <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-548>)

Abb. 7: Mario Bettini, Anamorphotischer Garten, in: *Apiaria universae philosophiae mathematicae*, Bologna: Typis Io. Baptistae Ferronij 1642, V, III, S. 32 (© BNF, Paris)

Unterscheidung von wunderbaren Naturphänomenen und wirklichen Wundern zu finden.¹⁶ Die «magie artificielle», als welche Nicéron die Anamorphose im Untertitel seines Traktats bezeichnet, schafft zwar eine Atmosphäre des Wunderbaren, setzt sich aber selbst als künstlich hergestelltes *mirabilium* gegenüber den von Gott gewirkten *miraculi* herab, um die wahren Wunder noch wunderbarer erscheinen zu lassen. Die Anamorphose beruht allein auf den Naturgesetzen; die aperspektivische Frontalansicht zeigt deren Durchbrechung.

13 Maignan, *Perspectiva Horaria*, op. cit. (wie Anm. 4), S. 443: «parergon [...] ad visum facilius decipiendum».

14 Maignan bezeichnet die Wunderszenen als «insigniora virtutum & operum monumenta», id., S. 442.

15 Jean-François Nicéron, *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda*, Paris 1646. Die Bezeichnung Francescos als Thaumaturg ist weit verbreitet. Vgl. z.B. das Frontispiz von I. F. Fischer in F. Victons *Vita et miracula di San Francesco di Paola*, Rom 1625 mit der Inschrift: «San Franciscus [...] Thaumatur-

gus toto orbe christiano celebris». Bereits 1579 war ein Band mit Stichen von Ambrogio Brambilla nach den Wunder-Fresken des Kreuzgangs veröffentlicht worden – «ad augmendam fidelium devotionem».

Vgl. Isabelle Balsamo, «La Trinité-des-Monts à Rome: Les Décors du Cloître (1580–1620)», in: *Histoire de l'art* 8 (1989), S. 25–38.

16 Vgl. Nicole Gronemeyer, *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004, S. 59–104.



Abb. 8: Emmanuel Maignan/
Jean-François Niceron,
Anamorphose, Detail:
Baumspaltung, Trinità dei
Monti, Rom 1642 (mit
freundlicher Genehmigung
der DAPE, Rom;
Foto Jasmin Mersmann)



Abb. 9: Emmanuel Maignan/
Jean-François Niceron,
Anamorphose, Detail:
Überquerung der Meerenge
von Messina, Trinità dei
Monti, Rom 1642 (mit
freundlicher Genehmigung
der DAPE, Rom;
Foto Jasmin Mersmann)

Oberhalb der zu einem welligen Gelände verformten Hände des Heiligen ist eine Wunder-episode angesiedelt, die laut einer Franziskus-Vita das Imaginierbare übersteigt: Francesco schlichtet einen Bruderstreit um einen den Weg zum Kloster versperrenden Baum, indem er ihn zweiteilt und die Hälften von selbst an die Strassenränder rücken.¹⁷ (Abb. 8) Auf der Höhe des Kopfes bildet die Darstellung einer Krankenheilung einen dunklen Fleck, der in der Seitenansicht die ausgemergelten Wangen des Heiligen bezeichnet.¹⁸ Besondere Aufmerksamkeit zieht eine Szene auf der hellen, ockerfarbenen Fläche auf sich, die in der Seitenansicht den Oberschenkel des Dargestellten bildet. Mit einem dünnen Pinsel gemalte, schwarze Linien verwandeln die vertikale Fläche in einen Wasserspiegel, auf dem zwei Figuren zu erkennen sind, denen offenbar ein einfaches Tuch als Floss dient. (Abb. 9) Franciscos

wundersame Überquerung der Meerenge von Messina auf seinem ausgebreiteten Mantel ist in Stichen und Fresken häufig dargestellt worden.¹⁹ Sie erklärt, warum Francesco als Patron der Seeleute verehrt und seine Statue in vielen sizilianischen Städten alljährlich in einer Prozession von der Kirche an den Hafen getragen wird, wo sie die Boote segnet. Die Messina-Episode faszinierte, weil sie wie die Parallelstelle in Matthäus 14, 25–32 die Macht des Glaubens an einen Gott demonstrierte, der die Naturgesetze ausser Kraft setzen konnte. Wohl kaum zufällig lautet die zweite der «questions inouyes» aus Marin Mersennes (1588–1648) gleichnamigem Werk von 1634, ob man «ohne Wunder und ohne Magie» auf dem Wasser laufen könne («Peut-on cheminer sur l’eau sans miracle et sans magie?»). Die Antwort richtet sich ausdrücklich nur an diejenigen, die unwissenschaftlichen Erklärungen keinen Glauben schenken wollen und ist, wenn auch mit Einschränkungen, positiv. Mit einem guten Paar «luftgepolsterter Schuhe» («des bottes doubles que l’on enfle») sinke man beim Laufen im Wasser höchstens bis zum Gürtel ein. Das allerdings bedeute noch lange nicht, dass man tatsächlich auf dem Wasser laufen könne und ohnehin sei ein solches Unterfangen «tout à fait inutile» – ein Boot sei da wesentlich praktischer.²⁰

Camini spirituali

Eine Verbindung zwischen den einzelnen Szenen stiften die zahlreichen Pfade, die erst durch die wandernden Figuren und deren lange Schlagschatten als solche lesbar werden. (Abb. 10) Man könnte in ihnen eine allgemeine Anspielung auf den Lebensweg des Heiligen erkennen, der tatsächlich viel unterwegs war – belegt sind neben der Fahrt zu Ludwig XI. auch Reisen nach Neapel, Rom und Tours. Konkreter jedoch könnten sie an die Pilgerreise Francescos erinnern, die am Anfang seiner Entscheidung für das Mönchtum stand.²¹ Ein Gelübde seiner Eltern hatte ihn für ein Jahr in das Franziskanerkloster von San Marco Argentario geführt, dessen Regel ihm jedoch nicht streng genug erschien. Bei seiner Rückkehr überzeugte er seine Eltern, mit ihm eine Pilgerfahrt nach Rom und an die Wirkungsstätten des Franz von Assisi zu unternehmen. Auf diesem Weg, so die Hagiographie, reifte sein Ent-

17 Vgl. die Kompilation verschiedener Viten und Zeugenaussagen im Kanonisierungsprozess von Isidor Toscano di Paola, *Della vita, virtù, miracoli, e dell’istituto di S. Francesco di Paola fondatore dell’ordine de’ Minimi*, Venedig 1712, S. 93: «Quando i miracoli trapassan l’imaginabile, ogni esageratione si stima vana. L’arbore [...] si divide per mezzo, e quei semi-arbori voltati i fianchi a poco a poco cominciarono a camminare con moti contrarii, finche sgombrato lo spatio alla strada ...»

18 Zu den zahlreichen Krankenheilungen Francescos vgl. id., S. 82f.

19 Zu der Episode vgl. id., S. 150f. und «Supplementum Historicum ad Acta S. Francisci de Paula, Collectum ex variis auctoribus», in: *Acta Sanctorum*, col. 0201C: «... vel pedes vel supra pallium transmearet

locum, tot olim infamem naufragis, & decantatibimis Scyllae etque Charibdis periculis celebrem: ubi quod exinde minor fuerit maris saevitia hujus quoque miraculosi trajectus argumentum effectumque esse multi scribunt.»

20 Marin Mersenne, *Questions inouyes. Questions harmoniques – Questions théologiques – Les Mécaniques de Galilée – Les Préludes de l’Harmonie Universelle*, Paris 1634, Nachdruck: Paris 1985, S. 13.

21 Vgl. «Processus informativi ad canonisationem. Ex originalis authenticis», in: *Acta Sanctorum*, col. 0124A und Giuseppe Fiorini Morosini, *Il charisma penitenziale di S. Francesco di Paola e dell’ordine dei minimi. Storia e Spiritualità*, Rom 2000 (= Biblioteca Minima, 3), S. 8, 18 und 166.



Abb. 10: Emmanuel Maignan/
Jean-François Nicéron,
Anamorphose, Detail: Pfade,
Trinità dei Monti, Rom 1642
(mit freundlicher Genehmigung
der DAPE, Rom;
Foto Jasmin Mersmann)

schluss zum Leben als Eremit.²² Francesco kehrte nicht mit seinen Eltern nach Hause zurück, sondern bezog eine Höhle in den kalabrischen Bergen, wo er später seinen auf Askese konzentrierten Orden gründete.²³ Nahezu alle Darstellungen zeigen den Heiligen folglich mit einem Pilgerstab,²⁴ doch *peregrino* ist Francesco nicht nur aufgrund seiner lebensverändernden Pilgerreise, sondern auch im übertragenen Sinne, denn mit der Niederlassung im Kloster verschiebt sich die *peregrinatio* nach innen und meint fortan seinen spirituellen Weg.²⁵

Der Topos vom Leben als Pilgerfahrt erreichte mit Deguilevilles *Pèlerinage de la vie humaine* von 1330–1332 und Petrarcas Bericht über die Besteigung des Mont Ventoux von 1336 einen Höhepunkt: Kaum je wird die Verschränkung von körperlicher und geistiger Pilgerschaft so deutlich wie in seinem fiktiven Brief über den Weg zum seligen Leben als «*peregrinatio*», die sich wie eine Bergwanderung in der Zeit vollzieht, während die Seele instantan und ohne Ortsveränderung zu reisen vermöge.²⁶ Das Motiv erfreut sich auch im 16. und 17. Jahrhundert noch grosser Beliebtheit, so dass sich Ignatius von Loyola in seiner Autobiographie von 1553 als «*pelegrino*» bezeichnet und der Jesuit Jacob Gretser 1606 ein Kapitel seines Traktats über Pilgerfahrten der *peregrinatio spiritualis* widmen kann.²⁷ Gerade die Verbindung der spirituellen Pilgerreise mit körperlicher Bewegung macht auch die Anamorphose aus. Die zahlreichen Wege können folglich sowohl als reale als auch als spirituelle *peregrinationes* gedeutet werden, die jeweils zu einer inneren Wandlung führen und dabei mit dem sich körperlich und mental bewegenden Betrachter korrespondieren.

Meditationes

Einen Hinweis auf den Inhalt von Francescos Gebet geben möglicherweise die abgestorbenen Äste des prominent in den Vordergrund gesetzten Baumes, die ikonographisch figurieren, was sich dank der anamorphotischen Konstruktion im Verlauf der Betrachtung vollzieht, nämlich den Verfall alles Irdischen. Die Fragilität der Figur und ihre ständige Verwandlung zeigen die endliche Welt als «théâtre des changements et l'empire de la mort».²⁸ Eine solche Interpretation liegt umso näher, als die Inszenierung des Baumes eine auffällige Änderung gegenüber der Vorlage von Charles Mellin darstellt. Zugleich ist der Baum aber auch ein unähnliches 'Portrait' des Ordensgründers: Alexander VI. nennt Francesco «un albero buono pianto nei tempi moderni nel campo della chiesa militante»²⁹, eine Metapher, welche die *Arbor religionis sancto Francisci de Paula* aus dem Jahr 1600 in Form eines Stammbaumes umsetzt, dessen Früchte die Taten der aus den drei Hauptästen hervorgegangenen Persönlichkeiten des Minimordens sind.³⁰

Ein zweiter signifikanter Unterschied des Freskos zu Mellins Vorlage besteht im Verzicht auf Putti und Lichtstrahlen, die in dem Gemälde und dem von Charles Audran gefertigten Stich auf die Verbindung des Betenden mit Gott deuten sollen. (Abb. 11) Die Anamorphose jedoch vermag diese Verbindung allein durch ihre konstruktiven Merkmale zu zeigen. Die

- 22 Vgl. Toscano, *Della vita*, op. cit. (wie Anm. 17), S. 22–23: «Con ciò compì il suo pellegrinaggio, ritornando alla patria, con risoluzione di ritirarsi al deserto.»
- 23 Als fern seiner Heimat lebender Fremder ist Francesco auch *peregrino* im antiken Sinne. Zur historischen Terminologie des Begriffs *peregrino* vgl. Bernhard Kötting, *Peregrinatio Religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Regensburg/Münster 1950, S. 7f.
- 24 Vgl. beispielsweise das Frontispiz zu der *Officia propria* von 1620, Paris Nogaris Altarbild von S. Andrea delle Fratte in Rom oder auch die Prozessions-Statue in der Kirche San Francesco di Paola in Trapani von Giacomo Tàrtaglio aus dem Jahr 1729.
- 25 Vgl. Toscano, *Della vita*, op. cit. (wie Anm. 17), S. 23: «Ei però si prese per iscorta del suo camino spirituale la vita, e costumi del Salvatore ...» Zur Verinnerlichung des Pilgerwesens vgl. Christof May, *Pilgern. Menschsein auf dem Weg*, Würzburg 2004, (= Studien zur systematischen und spirituellen Theologie, 41), S. 54ff.
- 26 Vgl. Guillaume de Deguileville, *Pèlerinage de la vie humaine* (um 1330/31), Toulouse, um 1375, Heidelberg Cod. Pal. lat. 1969 und Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*, übers. und hrsg. von Kurt Steinmann, Stuttgart 1995, §13. Vgl. dazu Ruth und Dieter Groh, «Petrarca und der Mont Ventoux», in: *Merkur* 46 (1992), Heft 4, S. 290–307 und Jens Pfeiffer, «Petrarca und der Mont Ventoux. (Zu Familiares IV, 1)», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF 47 (1997), Heft 1/2, S. 1–24. Die Metapher vom Leben als Weg findet sich schon bei Ijob 31, 4 und den Spr 20, 24. Ein Christ, so Paulus, ist zeitlebens auf Pilgerfahrt (2 Kor 5, 6). Zum Topos des Lebens als Pilgerreise vgl. Siegfried Wenzel, «The Pilgrimage of Life as a late medieval Genre», in: *Medieval Studies* 35 (1973), S. 370–388.
- 27 Vgl. Ignatius de Loyola, «Der Bericht des Pilgers», in: *Deutsche Werkausgabe*, Bd. 2: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*, übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1998, S. 13–84. Tatsächlich war die Jerusalem-Wallfahrt über den Montserrat und Manresa die wichtigste Etappe von Loyolas spirituellem Weg nach seiner Konversion. Vgl. Jacobus Gretserus, *De Sacris et Religiosis peregrinationibus libri quatuor*, Ingolstadt 1606. Im vierten Buch fragt er nach der Bedeutung der geistigen Pilgerreise und des Lebens als *peregrinatio* und dem «homo peregrinus» (4. 2).
- 28 Jacques-Bénigne Bossuet, *Sermons*, Beyrouth 1943, S. 208.
- 29 Zit. nach Morosini, *Il charisma penitenziale*, op. cit. (wie Anm. 21), S. 13.
- 30 Die Bildunterschrift zitiert Psalm 1, 3: «Er ist wie ein Baum, der an Wasserbächen gepflanzt ist, der zur rechten Zeit seine Frucht bringt und dessen Blätter nicht welken.», vgl. id., S. 14.



Abb. 11: Charles Audran nach Claude Mellin, San Francesco di Paola im Gebet, Kupferstich, vor 1630 (Musée des Beaux-Arts, Nancy, inv. TH.99.15.1149, © Ville de Nancy, P. Buren)

zunehmende Durchdringung von Figur und Grund oder Gestalt und Landschaft figuriert die Vereinigung von Mensch und Gott. In der Lobrede, die der Jesuitenprediger Jacques-Bénigne Bossuet 1655 über Francesco hält, heisst es, seine wahre Ruhe habe der Heilige allein in den «keuschen Umarmungen seines Gottes» («les chastes embrassements de son Dieu») gefunden, während sein Geist Himmel und Erde *durchlief* («il parcourt le ciel et la terre»).³¹

Die mystische Vereinigung steht am Ende einer geistigen Bewegung, die Francesco selbst mit dem Bewegungsverb «migrare»³² bezeichnet und die Ignatius von Loyola mit körperlicher Bewegung verglich: «... denn so wie das Umhergehen, Wandern und Laufen leibliche Übungen sind, genauso nennt man ‘geistliche Übungen’ jede Weise, die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich zu entfernen und nach ihrer Entfernung den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden.»³³

Für diesen Prozess zieht sich Francesco in die Natur zurück, wo er nicht gestört werden will.³⁴ Diese Ruhe garantiert ihm die Anamorphose, die ein nahes Herantreten an die Figur nicht erlaubt. Diese Erfahrung macht schon der wie Maignan in Toulouse geborene Künstler und Autor, Hilaire Pader (1617–1677), der im Traum den Palast der Malerei durchläuft und durch ein Schlüsselloch einen Mann erblickt, der derart in die Betrachtung eines Globus vertieft ist, dass der Voyeur annimmt, die Tür sei verschlossen, um ihn vor Störungen zu schützen («pour ne le point interrompre»).³⁵ Beim Eintreten allerdings entlarvt sich das Gesehene als Täuschung. Was er für einen Mann gehalten hatte, erweist sich als ein anamorphotisches Bild, das sich beim Nähertreten in eine Landschaft mit Wolken, Hügeln und einer Brücke verwandelt: «Mais ie fus bien surpris lors que ie vis que ce que j’avois pris pour un homme estoit une peinture sur l’une des faces de la gallerie, & que cette peinture d’homme se changeoit en paisage à mesure que ie m’aprochois; si bien qu’à la fin les cheveux devinrent des nuées dont les iouies & le reste du visage en faisoit la partie allumée, les doigts de ce Geografe s’alongerent si fort qu’ils formerent les Arcades d’un Pont, & le Globe enfanta des Colines & le reste d’un beau paisage.»³⁶

Die am Ende des 16. Jahrhunderts einsetzende Welle der Meditations- und Erbauungsliteratur erreichte im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt, der auch an den Minimern nicht vorbeiging: Intensive Busse und ewiges Fasten fungierten als *via purgativa*; die Ordensregel beschreibt den Betenden als einen Boten, der geistig eindringt, wohin der Leib nie zu gelangen vermöge.³⁷ 1616 veröffentlichte der Gründer des minimistischen Frauenordens, François

31 Bossuet, «Panégyrique de Saint François de Paule» (1655), in: id., Sermons, op. cit. (wie Anm. 28), S. 90 und 93.

32 Vgl. Morosini, Il charisma penitenziale, op. cit. (wie Anm. 21), S. 662.

33 Zit. nach der Übersetzung des spanischen Autographs, in: de Loyola, Bericht des Pilgers, op. cit. (wie Anm. 27), S. 92, § 1.

34 Vgl. Acta Sanctorum, op. cit. (wie Anm. 19), col. 0199B. Pascal Julien interpretiert den Baum mit Bezug auf eine Graphik aus Antoine Dondés *Vita* als Verweis auf den Park von Plessis-les-Tours, in den der Heilige sich vor den Ablenkungen des Hofes flüchtete. Vgl. id., «Anamorphoses et visions miraculeuses du Père Maignan (1602–1676)», in:

Mélanges de l’École Française de Rome. Italie et Méditerranée 117 (2005), Heft 1, S. 52–57.

35 Hilaire Pader, *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse 1658, S. 18.

36 Ibid.

37 Morosini, Il charisma penitenziale, op. cit. (wie Anm. 21), S. 437 und 655–657. «... come un fedele messaggero compie il suo mandato, penetrando là dove non può arrivare la carne.», IV. Regel 8, 35, zitiert nach id., S. 648.

de Sales (1567–1622), eine Meditation mit dem Titel *Traité de l'amour de Dieu*, die diskursiver und freier angelegt war, aber ebenfalls auf die mystische Vereinigung mit Gott zielte.³⁸

Die bedeutende Wirkung der Meditationsliteratur zeigt sich nicht zuletzt in der Übernahme ihrer Form durch René Descartes, der dem Minimenorden aufgrund seiner Freundschaft mit dessen berühmtestem Mitglied, dem Pater Marin Mersenne (1588–1648), sehr nahe stand. «Echos» des Genres finden sich in der Einteilung seiner *Meditationes* in Tage, in der Forderung nach einem Rückzug von der Welt, in der rigorosen Reinigung von Vorurteilen, dem intensiven persönlichen Einsatz und zuletzt natürlich auch in den Kontemplationen über das Wesen Gottes.³⁹ Bei der Wahl seines Titels ging es Descartes allerdings wohl vor allem um Anweisungen bezüglich des Lesemodus – «attentis & meditantibus»⁴⁰. Zugleich aber war der Titel eine Aufforderung an den Leser, sich auf ein Unternehmen einzulassen, das ihn vollständig verändern würde.⁴¹ Das Hauptanliegen von Exerzitionsbüchern wie dem *Manuale Sodalitatis* von François Véron (mit dem Descartes wahrscheinlich besser vertraut war als mit den Schriften Loyolas) war es, den Meditierenden zu einer Entscheidung über sein Leben zu führen.⁴² Und tatsächlich stellt sich Descartes in seinem Traum in der Nacht vom 10. auf den 11. November des Jahres 1619 die Frage nach dem richtigen Lebensweg: «Quod vitae selectabor iter?»⁴³ Aus Dankbarkeit über den wegweisenden Traum gelobt Descartes am darauffolgenden Morgen eine Wallfahrt zur Jungfrau von Loreto, die er 1624 auch unternimmt, bevor er sich an die Abfassung seiner *Meditationes* macht.⁴⁴ Zieht der Philosoph sich dazu auch in sein Kaminzimmer zurück, wird ein Teil seiner Überlegungen, nämlich die Reflexion über den trughaften Charakter der Welt, dem Besucher des Minimenkonvents gerade in der Bewegung vor dem Bild deutlich.

Rinde

Wie die Anamorphose selbst gemahnt der aufwändig gestaltete Baumstamm nicht nur an die Vergänglichkeit, sondern auch daran, «hinter die Rinde» der Dinge zu sehen, die der Lüge, so Mersenne, das «Gewand der Wahrheit»⁴⁵ gibt: «il semble que [...] la capacité des hommes est bornée par l'écorce, & par la surface des choses corporelles, & qu'ils ne peuvent penetrer plus avant que la quantité».⁴⁶ Doch auch dies ist keine rein epistemologische Frage, sie paart sich mit dem Wunsch zum Blick unter die Oberfläche der endlichen Welt, zu dem Bossuet aufruft: «Ouvrez les yeux, pénétrez l'écorce».⁴⁷ Die Rinde ist somit ein «enseigne» im Sinne Hubert Damischs, also ein ikonographisches Detail, das die Operation des betreffenden Bildes komprimiert zum Ausdruck bringt.⁴⁸ Denn was anderes tut der sich von dem idealen Blickpunkt weg-, in den Korridor hineinbewegende Betrachter, als die 'anamorphotische Rinde' des Scheins zu durchdringen?

Trotzdem ist die Verwandlung der anamorphotischen Gestalt keine bloße Lektion in cartesischem Zweifel, sondern ein Dispositiv zur Meditation, das eine Wandlung figuriert und zugleich vorantreibt. Der in die Neu-Formung involvierte Betrachter des Freskos unternimmt *Meditationes* im spirituellen wie auch im cartesischen Sinne: Einerseits kann er sich San Francesco zum Vorbild nehmen und mit ihm die Bewegung über die Busse und die

Kontemplation der Mysterien Christi zur Kommunion mit Gott vollziehen. Andererseits ist das Verschwinden des Bildes auch eines der ‘Störungsmanöver’, die wir brauchen, um aus unseren Seh- und Denkgewohnheiten gerissen zu werden und uns in einer Art ‘*via purgativa*’ von Vorurteilen zu reinigen. Das Verschwinden der Gestalt macht in einem zweiten Schritt deutlich, dass die Realität sich nur mit dem Geist erfassen lässt. Die Szene in der Meerenge von Messina ruft das Wort Jesu an Petrus auf dem Wasser wach: «Du Kleingläubiger, warum hast du gezweifelt?» (Mt 14, 31) Denn auch wenn Maignan als einer der Ersten die cartesische Philosophie in einen scholastischen *Cursus* aufnimmt, bleibt die Offenbarung seine letzte Referenz. Schliesslich sind die Wissenschaften für die Miniminen, wie Mersenne schreibt, «kraftvolle Maschinen zur Vermehrung der Gottesliebe» («des puissantes machines pour elever leur amour de Dieu»):⁴⁹

- 38 Vgl. Stephanie Wodiaka, «François de Sales und die ‘Introduction à la vie dévote’ – weibliche Meditation für jedermann?», in: *Meditation und Erinnerung in der frühen Neuzeit*, hrsg. von Gerhard Kurz, Göttingen 2000, S. 175–200.
- 39 Zum Verhältnis Descartes’ zur Meditationsliteratur vgl. Bradley Rubidge, «Descartes’s Meditations and Devotional Meditations», in: *Journal of the History of Ideas* 51 (1990), Heft 1, S. 27–49, bes. S. 33–40. Zu Descartes’ Verhältnis zur Anamorphose vgl. Lyle Massey, «Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry», in: *Renaissance Quarterly* 50 (1997), Heft 4, S. 1148–1189.
- 40 René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, in: Charles Adam und Paul Tannery (Hg.), *Œuvres*, Paris [Nouvelle présentation] 1982–1991, Bd. 7 (1983), S. 157; franz. Fassung: Bd. 9.1 (1982), S. 123.
- 41 Matthew Jones, «Descartes’s Geometry as Spiritual Exercise», in: *Critical Inquiry* 28 (2000), S. 40–71, hier S. 46.
- 42 Michel Hermans/Michel Klein, «Ces exercices spirituels que Descartes aurait pratiqués», in: *Archives de Philosophie* 59 (1996), Heft 3, S. 427–440, hier: S. 433.
- 43 Vgl. Adrien Baillet, *La Vie de Monsieur Des-Cartes*, Bd. 1, Nachdruck: Hildesheim/New York 1972, S. 85.
- 44 Vgl. id., S. 86 und 120.
- 45 Marin Mersenne, *Les Questions theologiques, physiques, morales, et mathematiques*, Paris 1634, Widmung an Monsieur Melian, o. S.: «Je ne doute nullement que vous ne sçachiez tres-bien qu’il est mal aysé de rencontrer les vraies raisons dont on croit souvent envisager l’éclat, & la splendeur, encore que l’on n’ayt trouvé que l’ombre, & l’obscurité, qui font souvent paroistre le mensonge sous les habits de la verité.»
- 46 Ibid.
- 47 Bossuet, «Sermon sur l’ambition» (1662), in: id., *Sermons*, op. cit. (wie Anm. 28), S. 195.
- 48 Hubert Damisch, *L’origine de la perspective*, veränderte Neuauflage, Paris 1993, S. 379–380: «Je nomme enseigne, ou épigraphe du tableau, un élément iconique qui, sans jouer aucun rôle syntaxique, ni remplir de fonction constructive, en affiche, en la mimant, l’opération ...»
- 49 Mersenne, *Les Questions theologiques*, op. cit. (wie Anm. 45), o. S.