

WANDELGÄNGE. MONUMENTALE ANAMORPHOSEN IM 17. JAHRHUNDERT

JASMIN MERSMANN

Immer, so klagt Pascal, sei man zu alt oder zu jung, zu distanziert oder zu involviert, um richtig urteilen zu können. Denn wie vor Gemälden gebe es auch vor metaphysischen oder epistemologischen Fragen nur einen idealen Blickpunkt. „In der Malkunst bestimmt ihn die Perspektive, wer aber tut dies in Bezug auf Wahrheit und Moral?“¹ Auch wenn Pascal nicht grundsätzlich an der Existenz eines „wahren Ortes“ (*véritable lieu*) zweifelt, ist dessen Lage offenbar unsicher geworden.² Die Welt ähnelt damit weniger einem klassischen zentralperspektivischen Gemälde als der verzerrten Frontalansicht einer Anamorphose, die sich erst von einem bestimmten, meist seitlich gelegenen Punkt aus entwirrt. Diesen Vergleich zieht zumindest der Jesuitenprediger Jacques-Bénigne Bossuet in einer Fastenpredigt aus dem Jahr 1662:

C'est, ce me semble, messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparente, et de sa justesse cachée, que nous ne pouvons jamais remarquer qu'en le regardant par un certain point que la foi en Jésus-Christ nous découvre [...] ce tableau a son point, n'en doutez pas...³

Ganz im Sinne der gegenreformatorischen Kirche, die sich gerne als Platzanweiserin anbietet, markiert Andrea Pozzo (1642–1709) den besten Blickpunkt zur Betrachtung seines illusionistischen Deckengemäldes in Sant' Ignazio durch eine in den Boden eingelassene Marmorscheibe. Wie um Pascals Wunsch zu erfüllen, markiert die Platte zugleich auch den Ort, von dem aus sich eine Lösung für metaphysische Fragen bietet – der Augpunkt liegt direkt unter der das Licht der Wahrheit aussendenden Christusfigur.⁴ Von Anamorphosen unterscheidet sich das Gemälde weniger durch die Konstruktion als durch die Funktion der Verzerrung, denn während sie bei

¹ Vgl. Pascal, Blaise: *Pensées*. Paris 1976, B381-L21, S. 155 [meine Übersetzung]: „Ainsi les tableaux, vus de trop loin et de trop près; et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu: les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais, dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera?“

² Vgl. dazu Serres, Michel: *Le Système de Leibniz et des modèles mathématiques. Étoiles – Schémas – Points*. Paris 1968, S. 655.

³ Zit. nach Baltrušaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris 1996, S. 306.

⁴ Die interessanteste Interpretation des Gemäldes liefert Pape, Helmut: *Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*. Frankfurt am Main 1997, S. 122–130.

Pozzo nur ein zugunsten der Illusionswirkung in Kauf genommener Nebeneffekt ist, wird sie in der Anamorphose zum eigentlichen Thema. Doch auch dort wird dem Betrachter die Suche nach dem ‚richtigen‘ Blickpunkt oft durch die Anbringung eines Gucklochs abgenommen, von dem aus sich das Chaos schlagartig entwirrt. In der Forschung wird diese Erfahrung vor-schnell auf monumentale Ausführungen übertragen, dabei liegt deren Pointe gerade nicht in der Alternative von Konfusion und Erkenntnis, sondern im langsamen, tastenden Übergang. Die eigentliche Operation des Bildes vollzieht sich in der Passage von einem Standpunkt zum nächsten. Mit jedem Schritt konkretisiert sich eine Gestalt aus der amorphen Masse und zerfließt auf dem Weg zurück.

Besonders langsam vollzieht sich dieser Prozess in den beiden großformatigen Anamorphosen, die die Minimennönche Jean-François Nicéron (1613–1646) und Emmanuel Maignan (1601–1676) im Jahr 1642 im römischen Kloster der *Trinità dei Monti* konstruierten. Baltrušaitis interpretiert diese Wandgemälde aufgrund ihrer ephemeren Erscheinung als sowohl religiös als auch cartesisch motivierte Mahnung an die Unbeständigkeit alles Irdischen.⁵ Doch auch wenn beide Aspekte eine Rolle spielen, übersieht diese Deutung doch den performativen Charakter der Fresken und damit auch den Zusammenhang zwischen ihren konstruktionsbedingten Eigenschaften und den dargestellten Themen. Indem monumentale Anamorphosen die Bildgestalt in Relation zur Betrachterbewegung setzen, vermögen sie mithilfe der zerfließenden Formen Veränderungsprozesse zu figurieren. Die im Rezeptionsakt jeweils wiederholte De- und Re-Formation der Bildgestalt macht somit erfahrbar, was die Malerei, wie Nicéron selbst bedauernd feststellt, nie befriedigend darzustellen vermag: Bewegung und Wandel.⁶ In Maignans Fresko lässt die zeitweilige Verwandlung eines Mönchs in eine Landschaft den geistigen Prozess des Betenden erahnen. Bei Nicéron wird der Körper des Evangelisten Johannes selbst zu der apokalyptischen Welt seiner Vision.

Es sind solche Formprozesse, die der Begriff „Anamorphose“ – von *ανα*, erneut/wieder und *μόρφωσις*, Gestalt – beschreibt. Erstmals belegt ist diese Bezeichnung bei Gaspar Schott, welcher der „magia anamorphotica“ 1657 ein Kapitel seines Optiktraktats widmet.⁷ Da er den Begriff nicht für erklärungsbedürftig erachtet und allgemein als Kompilator bekannt ist, erscheint es mir wenig plausibel, dass Schott den Terminus selbst eingeführt oder gar

⁵ Baltrušaitis (Anmerkung 3), S. 100.

⁶ Vgl. Nicéron, Jean-François: *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique*. Paris 1663, S. 21 (fortan: PC) über die Camera Obscura: „...les objets de dehors n'envoyent pas seulement leurs grandeurs, figures & couleurs, mais aussi leurs mouvements; ce qui manquera tousiours aux tableaux des peintres, quand mesme ils surpasseroient Apelles, Protogene, Parrhasius, Michel Ange & tous les autres peintres, tant passez, que presens & futurs...“

⁷ Schott, Gaspar: *Magia universalis naturæ et artis*. Bd. 1: *Optica*. Herbipoli 1657, S. 100.

geprägt haben soll. Tatsächlich bezeichnet dieser in der Literatur stets als „Neologismus“ bezeichnete Begriff im Mittelgriechischen die Neuformung des Menschen in der Taufe.⁸ Doch auch ohne den Verweis auf die Etymologie fallen Korrespondenzen zwischen den Sujets und der Erscheinungsweise der Anamorphosen ins Auge. Die römischen Fresken sind nicht allein cartesische Exempel für die Täuschbarkeit der Sinne und religiöse Demonstrationen der Eitelkeit des Irdischen, sondern Installationen zur Verlebendigung spiritueller Erfahrung visionärer und meditativer Art.

Anamorphose und Perspektive

Weder auf konstruktiver noch auf metaphorischer Ebene lässt sich die Anamorphose ohne einen Vergleich mit der Zentralperspektive verstehen. Albertis *costruzione legittima* ist seit langem in Verruf geraten, ein immobiles, körperloses Subjekt zu hypostasieren, dessen zyklischer Blick von seiner zentralen Machtposition aus alle Bestandteile des Sehfeldes seinem geometrischen Regime unterwirft. Damisch hat dies mit dem Hinweis relativiert, der Betrachter beherrsche zwar die Perspektive, nicht aber das Gemälde als Ganzes, da schließlich nicht allein das Gerüst, sondern auch Identifikationsfiguren, Komposition, Farbe etc. das Verhältnis des Betrachters zum Bild bestimmen.⁹

Insofern die Anamorphose den Betrachter durch die Konfrontation mit etwas Unbeherrschbarem aus seiner zentralen Position „vertreibt“ und ihm nur „schräges“ Erkennen erlaubt, wurde sie häufig als „Kritik“ an der Zentralperspektive beschrieben.¹⁰ Doch obgleich die amorphen, aber regelgenau konstruierten Bilder die rationale Ordnung der Perspektive gleichsam von innen unterminieren, bestätigt die Entwirrung vom Augpunkt aus letztlich die Gültigkeit des perspektivischen Systems. – Immerhin wurde das Deformationsverfahren auch genutzt, um perfekte Proportionen sogar unter ungünstigen Rezeptionsbedingungen zu gewährleisten.

Die Anamorphose, die sich mit gleichem Recht als rational und als irrational, als subjektivistisch und objektivistisch beschreiben lässt, erscheint damit wie eine Inszenierung der Erfahrung des Verlusts privilegierter Fixpunkte und der Betrachterabhängigkeit jeder Beobachtung. Nicht der schräge, sondern der orthogonale Schnitt durch die Sehpyramide ist die Ausnahme; die Perspektive ist ein Sonderfall der Anamorphose. Gerade diese jedoch legt die verleugneten Bedingungen perspektivischer Bilder

⁸ Für diesen Hinweis danke ich Wiebke-Marie Stock.

⁹ Vgl. Damisch, Hubert: *L'origine de la perspective*. Paris 1993, S. 68, 73, 387 und 433.

¹⁰ Vgl. z.B. Lyotard, François: *Discours. Figure*. Paris 2002⁵, S. 378–379; Lacan, Jacques: *Le Séminaire. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Bd. 9: Paris 1973, S. 80 und Collins, Daniel: „Anamorphosis and the Eccentric Observer. Inverted Perspective and Construction of the Gaze“. In: *Leonardo* 25–1 (1992), S. 73–82.

offen, indem sie den immobilen Punkt, auf den diese zugeschnitten sind, in Bewegung versetzt und die als transparent vorgestellte Bildebene – das albertinische Fenster – ganz oder teilweise opazifiziert. Die undurchsichtigen, amorphen Partien verweisen auf den Unterschied zwischen materiellem Bildträger und virtueller Projektionsfläche, die im Idealfall koinzidieren. Wird diese Fläche jedoch unabhängig von der Leinwand konzipiert, lässt sie sich in eine beliebige Position zum Bildträger bringen. Steht sie schräg, muss der Betrachter sich so positionieren, dass sein Sehstrahl sie trotzdem orthogonal, die Leinwand aber in einem spitzen Winkel schneidet. Insofern die virtuelle Ebene frei in den Raum hineinragt, ist es bei monumentalen Anamorphosen möglich, durch die *finestra aperta* hindurch zu schreiten. Hinter dem Fenster angekommen, findet der Betrachter sich jedoch nicht im Bildraum, sondern vor einer farbenbedeckten (Lein-)Wand wieder.

Perspective Curieuse und Perspectiva Horaria

Besonders eindrucksvoll ist der Eintritt ins Bild, wenn das virtuelle Fenster, wie im Kloster der Trinità dei Monti, in einem langen Korridor steht, der eine extreme Verstreckung der Vorlage erlaubt. Adressaten der im Zellentrakt angebrachten Fresken waren in erster Linie die Mönche, aber auch die gelehrten Gäste des Klosters, das – in regem Austausch mit dem Pariser Konvent – während der Blütezeit des Ordens im 17. Jahrhundert ein intellektuelles Zentrum bildete.¹¹ Das wohl bekannteste Mitglied der Kongregation, Marin Mersenne, ist Knotenpunkt einer *république des lettres*, der neben Descartes u.a. auch Galilei, Pascal, Mydorge, Huygens, Carcavi und de Montmor angehörten.¹²

Die Anregung zu den Fresken ging vermutlich von dem jungen Nicéron aus, der sich 1638 mit seinem Traktat *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* einen Namen als Spezialist für Anamorphosen gemacht hatte, die er allerdings noch als „kuriose Perspektiven“ bezeichnet – einem Begriff, der auf deren Herkunft aus der Welt der Wunderkammern und der optischen Magie verweist.¹³ Der Traktat liefert die erste vollständige Konstruktionsanleitung auf der Grundlage des so genannten Distanzpunktverfahrens. Um Bilder zu deformieren, genügt es fortan,

¹¹ Vgl. Bruley, Yves/ Rauwel, Alain (Hg.): La Trinité-des-Monts. Cinq cents ans de présence française à Rome. Lens 2001.

¹² Vgl. Whitmore, P.J.S.: The Order of Minims in seventeenth-century France. Den Haag 1967, S. 155–161 und 241 und Krakovitch, Odile: 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 (1981), S. 87–258.

¹³ Vgl. Gronemeyer, Nicole: Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit. Bielefeld 2004.

die Horizontlinie zu verlängern und den Flucht- dem Distanzpunkt anzunähern. Da sich dadurch die Betrachterdistanz verringert, spricht Lyle Massey von „derationalized images“, die den Betrachter mit der Bildebene verschmelzen.¹⁴ Wie die Untersuchung der römischen Fresken zeigen wird, trifft diese These jedoch nur für die kleinen Traktatabbildungen zu. In der monumentalen Ausführung wird die Distanz zum Bild nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil verabsolutiert: Tritt man der anamorphotischen Gestalt zu nahe, löst sie sich in Farbschlieren auf.

1635 und 1642 geht Niceron von Paris nach Rom, um bei dem heute in Vergessenheit geratenen Emmanuel Maignan zu studieren, den Pierre Bayle immerhin noch als „un des plus grands philosophes du XVII^e siècle“ bezeichnet.¹⁵ Maignans Interesse gilt neben der Philosophie und Theologie vor allem der Zeitmessung.¹⁶ Es überrascht allerdings nur auf den ersten Blick, die Erörterung des als „ars deformandi“ bezeichneten anamorphotischen Verfahrens in einem Traktat über *Gnomonik* zu finden – nicht umsonst erscheint dieser 1648 unter dem Titel *Perspectiva horaria*.¹⁷ Wie der Kartograph ist auch der Zeitmesser auf perspektivische Projektionstechniken angewiesen, beispielsweise um den Fixsternhimmel auf dem Tympanon eines Astrolabiums abzubilden. Auch in der Trinità dei Monti konstruierte Maignan einen Meridian, auf dem ein über das verzerrte Gitter wandernder Sonnenfleck die Uhrzeit anzeigt (Abb. 1). Insofern das projektive Abbild der Sonne durch die schräge Auffangfläche verzerrt wird, könnte man es mit gutem Recht als ‚anamorphotisch‘ bezeichnen.

Gnomonik und Anamorphose ähneln sich außerdem in ihrer Auffassung des Betrachterstandpunktes. Mit an Pascal erinnernder Metaphorik konstruiert Leibniz ein Gleichnis für die Perspektivität menschlicher Erkenntnis: Außerhalb des „rechten Gesicht-Punktes“ erscheine der Lauf der Sterne wie „ein wunderliches Wesen“. Nur wer die „Augen des Verstandes“ in die *Sonne* stelle, werde der verborgenen Ordnung gewahr.¹⁸ Ein Zeitmesser jedoch darf seinen virtuellen Standort gerade nicht dort wählen, denn er ist auf die Beobachtung der scheinbaren Sonnenbahn angewiesen. Dazu stellt er seine Verstandesaugen allerdings in den Erdmittelpunkt – „quasi in mundi centro locum“, wie es in der Inschrift heißt. Von diesem imaginären Blickpunkt aus lassen sich Phänomene erkennen, die zwar standpunktab-

¹⁴ Massey, Lyle: „Configuring Spatial Ambiguity: Picturing the Distance Point from Alberti to Anamorphosis“. In: *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Washington 2003, S. 171.

¹⁵ Bayle, Pierre: Art. „Maignan“. In: *Dictionnaire historique et critique*. Bd. 10. Paris 1820, S. 125; vgl. Spink, J. S.: *French Free-Thought from Gassendi to Voltaire*. London 1960, S. 77.

¹⁶ Vgl. Maignan, Emmanuel: *Cursus philosophicus*. Toulouse 1652 (fortan: CPh) und ders.: *Philosophia Sacra*. 2 Bde., Toulouse 1661–1672 (fortan PhS).

¹⁷ Ders.: *Perspectiva Horaria sive de Horographia Gnomonica tum Theoretica, tum Practica Libri Quatuor...* Rom 1648, S. 438 (fortan: PH).

¹⁸ Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die Philosophischen Schriften*. Bd. 2. Hg. v. C. I. Gerhardt. Hildesheim 1978, S. 131–132.

hängig, aber doch messbar sind. Wie sich die Sonne nur für einen Beobachter auf der rotierenden Erde zu bewegen scheint, bewegt sich die anamorphotische Gestalt nur für einen bewegten Betrachter. In beiden Fällen ist die scheinbare Bewegung subjektiv relevant, nur sie erlaubt die Zeitmessung bzw. verrät etwas über die Bildgestalt.



Abb. 1

Apokalypse

Von der Sonnenuhr gelangt man zu der heute weitgehend zerstörten Anamorphose Nicerons, die dem Betrachter in der Vision des Johannes auf Patmos das Ende aller Zeiten und den Beginn einer neuen vorführt. Das Aussehen dieses Freskos, das Niceron bei seiner Rückkehr nach Paris noch ein zweites Mal ausführte, lässt sich nur anhand der lateinischen und der postumen Ausgaben seines Traktats erschließen.¹⁹ Die Illustration zeigt zwei Männer, die gerade dabei sind, ein „wie eine Tür“ an der Mauer be-

¹⁹ Niceron, Jean-François: *Thaumaturgus Opticus seu Admiranda*. Rom 1663 (fortan: ThO) und *La Perspective du Reverend P. Niceron minime divisée en quatre livres avec l'optique et la catoptrique*, du R.P. Mersenne du mesme ordre. Paris 1663, S. 124f. (fortan: PC 1663). Die 1998 freigelegten Fragmente liefern bisher kaum Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion.

festigtes Bild auf die große Wandfläche zu projizieren (Abb. 2). Der Sehstrahl wird durch einen Faden ‚K‘ repräsentiert, der vom Augpunkt über die auf einer Lotleine markierten Bildpunkte zur Wand gespannt wird, wo man bereits ein verzerrtes Gesicht erkennen kann.²⁰ Der rechts davon abgebildete Prototyp zeigt Johannes auf Patmos als Seher, dessen Blick aus dem Bild hinaus in die Ferne reicht. Die Tatsache, dass der Blickpunkt ‚A‘ neben einer Tür liegt, lässt darauf schließen, dass der Betrachter zuerst die unverzerrte Gestalt des Evangelisten erkennen und dann mit der Bewegung durch den Gang dessen Verformung erleben sollte.

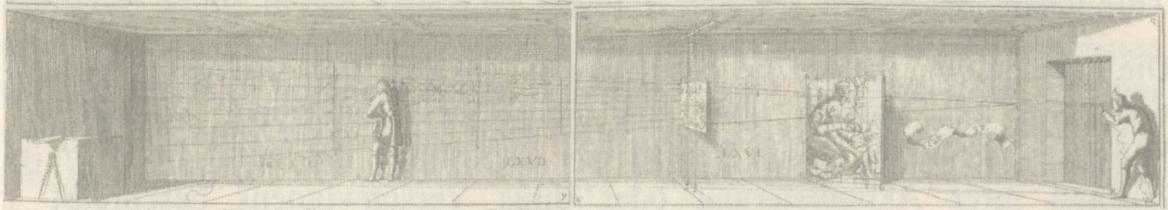


Abb. 2

Wie schon in Erhard Schöns Anamorphosen aus dem 16. Jahrhundert empfiehlt Niceron, die verzerrte Frontalansicht durch die Hinzufügung kleiner Details als eine Landschaft zu gestalten. Die lang gezogenen Falten des weinroten Mantels werden zu den Flüssen von Blut, das aus der Kelter des göttlichen Zorns strömt (vgl. Offb. 14,20), und anstelle des Gesichts öffnen sich „Höhlen, Grotten und jähe Schluchten“, zwischen denen man die „Ruinen und Häuser der gesamten Stadt Babylon mit Posaunenengeln“ erkennen können soll (ThO 1646, 177–178). Die griechische Inschrift des Buches, das aufgeschlagen auf den Knien des Evangelisten liegt, weist ihn ausdrücklich als „Augenzeugen“ (αυτοπτής) aus. Niceron nutzt die virtuelle Seinsweise des anamorphotischen Bildes, das ja allein im Auge existiert, um den Betrachter selbst zum Visionär werden zu lassen. Tritt er durch die imaginäre Bildebene, ist es, als schlüpfte er in die Haut der zerfließenden Gestalt des Evangelisten, um in der Frontalansicht selbst zu sehen, was Johannes vor seinem geistigen Auge schaut. Auf diese Weise dynamisiert das anamorphotische Dispositiv eine Komposition, die beispielsweise schon Hans Memling (um 1435–1494) für eine Patmoszene nutzte, in der ein Seher seitlich ins Leere schaut, während seine Vision hinter ihm für den externen Betrachter sichtbar wird.

Auch die Vergänglichkeit ist nicht erst in der Symbolik, sondern bereits im Dispositiv der Anamorphose selbst angelegt. Die Zerstörung der Welt vollzieht sich als Verzerrung der Bildgestalt. Deren Formen verschwimmen, bis nur noch rohe Farbmaterie an der Wand zu sehen ist. Doch Johannes

²⁰ Die Apparatur erinnert an das von Ludovico Cigoli modifizierte Portillon Dürers. Vgl. Auffarth, Eduard: Die Anamorphosen nach Jean François Niceron dargestellt und erweitert. Diss. Marburg 1866, S. 26.

schaut nicht nur das Ende, sondern auch einen neuen Anfang. Das Vergehen jeder Gestalt endet mit einer Neuformung: *Ana-morphose!* Selbst Bossuet verbindet seinen Gesang auf die Vergänglichkeit des Fleisches mit der Idee der „Wiederverwertung“ von Materie; die Natur braucht sie für neue Formen:

Tout nous appelle à la mort: la nature, presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit être éternellement dans le commerce: elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages.²¹

Die Erde ist ein „théâtre des changements“, in dem sich Übergänge von einer Form zur anderen über eine Phase des „Informen“ vollziehen.²² Maignan übernimmt diesen Begriff von Augustinus, der damit die Form im Zustand ihrer Aktualisierung oder ihres Verschwindens beschreibt – *transitum de forma in formam per informe*.²³ Wie der Urstoff ist das Informe nur „vergleichsweise“ formlos und vor allem durch seine permanente Veränderung gekennzeichnet, wobei Veränderung für Maignan eine Art von Bewegung darstellt.²⁴ Im Anschluss an Aristoteles bezeichnen Scholastiker Formwerdung als „*motus ad formam*“, also als Bewegung ohne Ortswechsel, wie Descartes abfällig bemerkt (vgl. AT XI, 39). Die „Formbewegung“ der anamorphotischen Gestalt wird durch die lokale Bewegung des Betrachters verursacht, die Maignan als „*transitus de loco in locum*“ definiert (CPh 1653, 259). Diese Bewegung besteht nicht in einem ‚Sprung‘ vom frontalen zum seitlichen Blickpunkt, sondern in der Passage unzähliger *loci medii*, die den Zusammenhang zwischen der Eigenbewegung und der Verwandlung der Gestalt erfahrbar werden lässt. Die Realzeit des Rezeptionsaktes wird zur Zeitlichkeit des Bildes.

Thaumaturgen

Die Konstruktion von Maignans Anamorphose geht aus einem Stich in seiner *Perspectiva horaria* hervor, in dem die großen Dimensionen des Freskos durch die Hinzufügung dreier winziger Figuren betont werden, welche die Anamorphose durch ein kleines Rohr ‚N‘ betrachten (Abb. 3).

²¹ Bossuet, Jacques-Bénigne: Sermons. Beyrouth 1943, S. 207.

²² Ebd., S. 208.

²³ Augustinus: Bekenntnisse. Übers. v. J. Bernhart. Frankfurt am Main 1987, XII, 6, S. 680; vgl. PH 1648, 448.

²⁴ Ebd., S. 679. Eine postmoderne Definition des Begriffs liefert Krauss, Rosalind: *Informe without Conclusion*. In: *October* 78 (1996), S. 89–105.

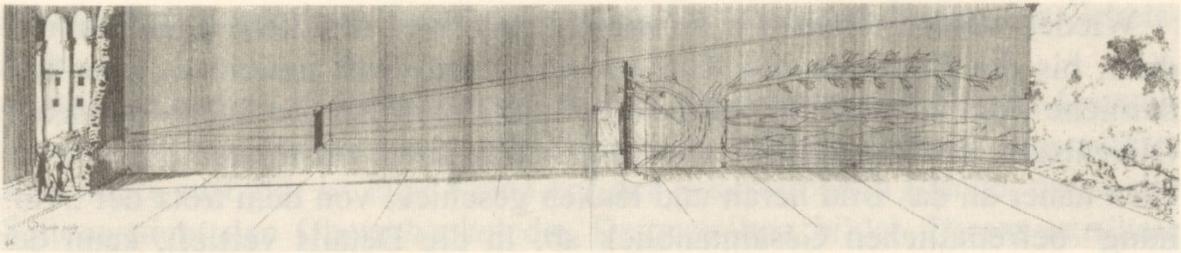


Abb. 3

Ein solches Guckloch hätte die Täuschung perfektioniert, wurde aber wahrscheinlich nicht realisiert. Die auf Grau- und Brauntöne beschränkte Anamorphose wurde in den neunziger Jahren restauriert und erlaubt somit eine anschaulichere Beschreibung: Beim Betreten des Ganges erblickt man einen bärtigen Greis in braunem Habit, der links relativ klar konturiert ist, aber aussieht, als hätte man ihn an dem wulstigen Unterarm in die Breite gezogen. Geht man von der durch die Treppe vorgegebenen Bewegungsrichtung aus, begegnet man der Gestalt zunächst von der ‚falschen‘, rechten Seite. Folglich ist sie verzerrt, aber erkennbar. Bewegt man sich nun den Gang entlang, verliert die Figur langsam an Volumen. Der Kopf strebt nach links, die Hände flachen ab und fliehen nach rechts, bis die Finger nur noch helle Streifen bilden. Die zerfließenden Gewandfalten verwandeln sich in horizontale Schlieren; Figur und Grund sind kaum mehr zu unterscheiden. Am unkenntlichsten ist das Bild von vorne, wo anstelle des Gesichts nur noch dunkle Flecken an die Augenhöhlen und schmale Streifen an den Mund erinnern (Abb. 4).

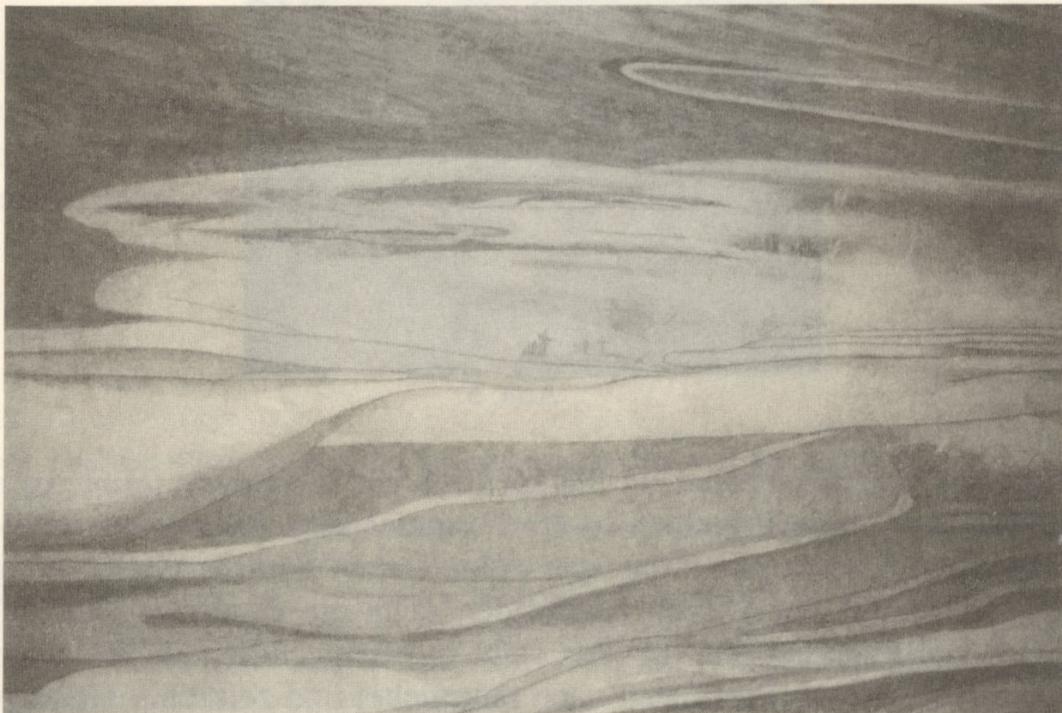


Abb. 4

Wieder werden durch den Perspektivenwechsel sämtliche Linien umcodiert, bis die Konturen des Körpers eine Landschaft umreißen. Eine einheitliche Tiefendimension fehlt, doch funktioniert der die Szene rahmende Olivenbaum als Repoussoir. Die in den Schlieren verstreuten Figuren locken näher an das Bild heran und lenken geschickt von dem trotz der „Tarnung“ befremdlichen Gesamtanblick ab. In die Details vertieft, kann der Betrachter durchaus vergessen, dass er in den Falten eines Mönchsgewandes liest. Löst er sich von der Nahansicht und schreitet weiter, ziehen sich die Schlaufen wieder zusammen, wodurch der unter dem Baum kniende Mönch allmählich Gestalt annimmt, bis er sich schließlich vom Ende des Korridors aus eindeutig identifizieren lässt: Dargestellt ist der Gründer des Minimienordens, San Francesco di Paola (1416–1507), dessen Augen aus tiefen Höhlen zum Himmel gerichtet sind (Abb. 5).

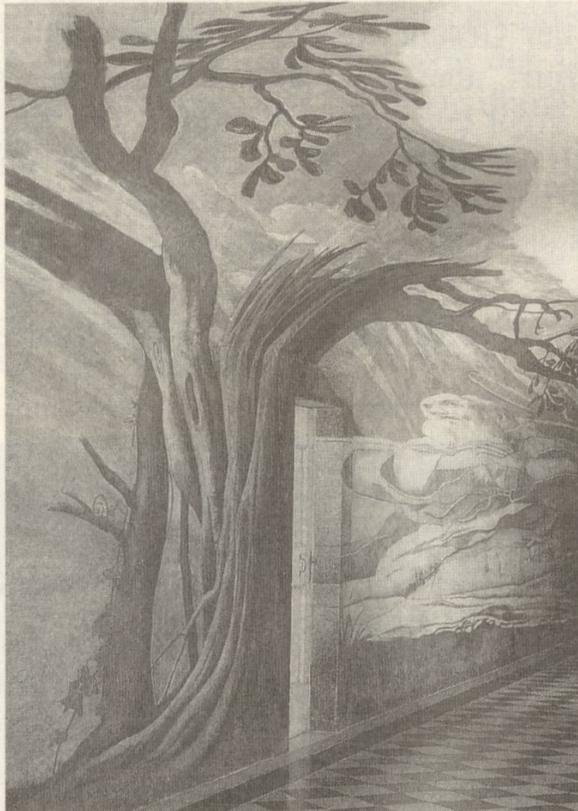


Abb. 5

So sehr das gesamte Fresko die Perspektive auf die Spitze treibt, so sehr widerspricht es ihren Prinzipien in der Frontalansicht. Dies gilt sowohl für die einzelnen Szenen mit ihren aperspektivischen Stadtansichten als auch für das Verhältnis der Szenen zueinander, denn die simultane Darstellung mehrerer Episoden der Heiligenvita steht in offensichtlichem Widerspruch zu den albertinischen Postulaten nach räumlicher und zeitlicher Homogenität. Zudem entstehen Verfremdungseffekte durch nicht sinnvoll als Land-

schaftselemente lesbare Details wie etwa die verzerrten Perlen der Gebetskette.

Bei genauerem Hinsehen lassen sich in den verstreuten Szenen Darstellungen der Wunder erkennen, die Francesco di Paola in Kalabrien wirkte. Besonders auffällig ist eine Szene auf der ockerfarbenen Fläche, die in der Seitenansicht den Oberschenkel des Dargestellten bildet. Dieses vertikale Gewandstück verwandelt sich durch die Hinzufügung einiger dünner schwarzer Linien in einen Wasserspiegel. Ein Minimönch wird darin den Golf von Messina erkennen, welchen der Heilige auf seinem Mantel stehend überquert haben soll. Die Perspektive aus Nicerons Traktat mit dem lateinischen Titel *Thaumaturgus opticus* wird hier auf einen Thaumaturgen angewandt, von dessen Wunderkraft Kunde bis an den französischen Hof gedrungen war, wo Ludwig XI. sich von Francescos Kommen die Heilung seiner tödlichen Krankheit erhoffte.²⁵ Nicerons „magie artificielle des effets merveilleux“ wird den archaisch dargestellten göttlichen *miracles* gegenübergestellt, um die *wahren Wunder* noch wunderbarer zu machen. Die künstliche Magie der Anamorphose beruht allein auf der Kenntnis der Naturgesetze; die Wunderszenen der aperspektivischen Frontalansicht zeigen deren Durchbrechung.

Als Vorlage wählt Maignan ein Gemälde von Charles Mellin (1597–1649), das Francesco in malerische Falten hüllt, die nicht nur die innere Bewegtheit anzeigen, sondern sich auch wunderbar für die Verzerrung eignen.²⁶ Darüber hinaus bietet sich die barocke (Denk-)Figur der „generativen Falte“ auch zur Beschreibung der Organisation anamorphotischer Bilder an: Alles ist bereits in sie eingefaltet; der Maler hat die Form, die sich durch die Bewegung des Betrachters entfalten wird, schon in ihnen angelegt.²⁷ Anders als im sündigen Menschenkörper, in dessen Falten (*en cent replis tortueux*) Bossuet zufolge unzählige Laster darauf warten, ihren Kopf hervorstrecken, bringt die Entfaltung von Francescos Mönchskutte allein dessen Wundertaten zum Vorschein.²⁸

²⁵ Vgl. Giuliana, Pino: *Sulle tracce di Francesco da Paola. Il più grande Santo taumaturgo.* Cosenza 2002, S. 145–51.

²⁶ Vgl. Thuillier, Jacques: „Charles Mellin“. In: Claude Gellée et les peintes lorrains en Italie au XVIIe siècle. Kat. Nancy 1982, S. 221–225.

²⁷ Vgl. Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque.* Paris 1988, S. 5: „Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. [...] Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du baroque, c’est le pli qui va à l’infini.“

²⁸ Vgl. Bossuet (Anmerkung 21), S. 197: „En effet il y a en nous une certaine malignité qui a répandu dans nos cœurs le principe de tous les vices. Ils sont cachés et enveloppés en cent replis tortueux, et ils ne demandent qu’à montrer la tête.“

Täuschung

Baltrušaitis nennt das Pariser Minimenkloster ein „centre cartésien“ und die Anamorphosen das künstlerische Pendant zum radikalen Zweifel: „... ses travaux complètent, en les confirmant avec éclat, les réflexions cartésiennes sur la réalité sensible et sur les divergences entre le vrai et l'apparent.“²⁹ Doch das Spiel mit dem Schein bildet nur einen Aspekt der Fresken, denn für Maignan ist die Arbeit daran zugleich „Streben nach Gewissheit und Erforschung des Glaubens“.³⁰

Für Baltrušaitis' These sprechen einige Fakten: Descartes hielt sich in den Jahren 1622–23 und 1625–29 häufig im Minimenkonvent an der Place Royal auf.³¹ Die Abfassung seiner Schriften fällt zeitlich mit der Entwicklung der Anamorphosen zusammen; der *Dicours de la methode* erscheint 1637, die erste Ausgabe der *Meditationes* 1641. Über seinen „intime ami“ Mersenne sind seine Ideen im Orden bekannt.³² Er ist es auch, der Descartes die *Perspective Curieuse* sendet, woraufhin dieser Nicéron fünf Jahre später seine *Principiae* zukommen lässt.³³ Indes finden sich auch in späteren Ausgaben des Perspektivtraktats keine Anzeichen für ein erkenntnistheoretisches Interesse Nicérons. Descartes' Reaktionen auf den Traktat sind nicht überliefert; immerhin jedoch existiert eine Spiegelanamorphose auf der Basis seines Porträts von Frans Hals.³⁴ Nichtsdestotrotz ist es auffällig, dass der Philosoph Anamorphosen nicht als Beispiele für seine Thesen anführt.

Möchte man tatsächlich Parallelen herausarbeiten, reicht der pauschale Hinweis auf die Illusionswirkung nicht aus, denn schließlich geht es Descartes nicht um den Aufweis der Möglichkeit von Sinnestäuschung an sich, sondern um die Entwicklung einer Methode zur Fundierung gesicherter Aussagen. Die Wahrnehmung, die er als Basis von Wissen ablehnt, trägt über den Umweg des Zweifels zur Grundlegung des Wissens bei, da Illusion und Desillusion den Geist auf die Möglichkeit von Täuschung aufmerksam machen. Die Skepsis wird zum Motor der Reflexion, dient der Selbstvergewisserung und der Neufundierung der Wirklichkeit. Damit schafft sich der Zweifel letztlich selber ab.³⁵ Diese Dynamik ließe sich durchaus im Rezeptionsprozess der Anamorphose nachzeichnen. Der „gewisse,

²⁹ Baltrušaitis (Anmerkung 3) S. 83 und 99.

³⁰ Vgl. PH 1648, 448: „... potius quæro certitudinem, & exploratam fidem, cum ea, quam possum perfectissimæ praxis ad theoriam accommodatione“.

³¹ Vgl. Krakovitch (Anmerkung 12), S. 123.

³² Vgl. Baillet, Adrien: *La vie de Monsieur Descartes*. Hildesheim/ New York 1972, S. 21–22, 108 und 178.

³³ Vgl. ebd., S. 300–301 und Descartes, René: *Œuvres*. Hg. v. Ch. Adam, P. Tannery. Bd. 4. Paris 1897–1910, S. 556 (fortan AT, Bd.).

³⁴ Vgl. dazu Baltrušaitis (Anmerkung 3), S. 192 und S. 190, Abb. 101.

³⁵ Vgl. dazu Harris, Karsten: „Descartes, Perspective, and the Angelic Eye“. In: *Yale French Studies* 49 (1973), S. 31 und Rodis-Lewis, Geneviève: „Machineries et perspectives curieuses dans leurs rapports avec le Cartésianisme“. In: *XVII^e Siècle* 32 (1956), S. 470.

unerschütterliche Punkt“ wäre dann gefunden, wenn der Betrachter (wieder) auf dem Idealpunkt steht (vgl. AT VII, 24). Auf dem ‚Umweg‘ durch den Korridor gewänne er über den bewussten Zweifel und die Erfahrung des epistemologischen Wohlwollens Gottes neues Zutrauen zu seiner Wahrnehmung. Sogar die Tatsache, dass das vom Blickpunkt aus erkannte Bild nicht wirklich existiert, ließe sich mit dem cartesischen Projekt vereinbaren, denn letztlich zielt es nicht auf absolute Wahrheit, sondern auf Erfolg: Es spielt keine Rolle, dass was vom irdischen Standpunkt aus auf legitime Weise abgeleitet wurde im Auge Gottes falsch sein könnte.³⁶

Doch noch eine weitere Parallele bietet sich an, denn mehr noch als die Täuschbarkeit der Sinne demonstrieren Anamorphosen die Unfassbarkeit alles Veränderlichen.³⁷ Die Einbildungskraft scheitert an den unendlichen Verwandlungen eines Stücks Bienenwachs ebenso wie an der Komplexität eines Tausendecks; beides kann nur gedacht, nicht aber bildlich vorgestellt werden (vgl. AT VII, 31 und 72). Dies ist auch der Grund für Descartes’ „Chronophobie“, die ihn die instantane Intuition der sukzessiv vollzogenen Deduktion vorziehen lässt. Maler, die mithilfe der Perspektive diverse Dinge so zu präsentieren vermögen, dass man sie mit einem Blick erfassen kann, gelten dem Denker als Vorbild.³⁸ Die Anamorphose hingegen erinnert wie das Wachs an den zeitlichen Charakter sinnlicher Erkenntnis. Was für das Bienenwachs die Wärme, ist für das Bild die Betrachterbewegung – beide werden flüssig und dehnen sich aus: „figura tollitur, crescit magnitudo, fit liquida“ (AT VII, 30–31).

Anders als Niceron hat Maignan sich ausgiebig mit der cartesischen Philosophie auseinandergesetzt und übernahm als erster ordensgebundener Philosoph dessen Lehren in einen *Cursus*.³⁹ Dabei gilt sein Interesse jedoch weniger dem berühmten *cogito* als der cartesischen Naturphilosophie. Die Frage nach der Fundierung des Wissens stellt sich für den Mönch offenbar nicht in der gleichen Weise wie für Descartes. Was Maignan bekämpft, ist lediglich die Dogmatisierung scholastischer Lehren, die weder auf göttlicher Offenbarung, noch auf Experimenten beruhen. Grundsätzlich jedoch liegt die Entscheidung über die Reichweite des menschlichen Erkenntnisvermögens bei Gott. Dies wird vor allem in einem Zusammenhang deutlich, in dem man das illusionistische Vokabular nicht unbedingt vermuten würde: in der Eucharistielehre.

³⁶ Vgl. Hallyn, Fernand: „Descartes und das Barock“. In: Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien o.J., S. 263.

³⁷ Vgl. Hans Holländer: „Anamorphotische Perspektiven und Cartesianische Ornamente. Zu einigen Gemälden von Jean François Niceron“. In: Rezeption und Produktion. Festschrift für Günther Weydt. Bern/ München 1972, S. 63–65.

³⁸ Vgl. AT X, 401; vgl. Harris (Anmerkung 35), S. 29 und 40.

³⁹ Vgl. z.B. CPh 1672, 653–718.; vgl. AT V, S. 371 und 392; vgl. auch Ceñal, Ramon: „La filosofia de Emmanuel Maignan“. In: Revista de Filosofia 13–48 (1954), S. 64–65.

Descartes hatte das Problem, wieso Brot und Wein nach der Wandlung genauso aussehen und schmecken wie zuvor, mit der Annahme gelöst, Gott gleiche die Oberfläche des Körpers Christi der des Brotes an.⁴⁰ Maignan dagegen behauptet, Gott affiziere lediglich die Sinne der Gläubigen so, dass sie Brot zu sehen und schmecken glauben: „Deo id providente ad occultandum miraculum“.⁴¹ Im Grunde argumentiert Maignan hier mit einem cartesischen *genius malignus*, der, wie die Anamorphose, die Sinne täuscht. Schon Zeitgenossen warfen Maignan vor, Gott als Betrüger darzustellen und die eucharistischen Gestalten auf Phantasiegebilde zu reduzieren.⁴² Doch Maignans Gott täuscht aus gutem Grund. Er verhüllt das Mysterium der Eucharistie, weil es zu groß ist, um von den Sinnen erfasst zu werden. Ebenso zielt auch Maignans Fresko nicht primär auf Täuschung, sondern darauf, das Mysterium der Vereinigung Francescos mit Gott zugänglich zu machen ohne es ‚abbilden‘ zu können. Dem Auge kommt dabei eine zwiespältige Rolle zu: Einerseits wird es als unfähig erachtet, das Wunder zu erfassen, andererseits lässt erst die belebende Betrachtung des Freskos das Mysterium erfahrbar werden.

Meditation

Wenn Maignan sein Fresko als Suche nach *certitudo* bezeichnet, muss man dahinter nicht unbedingt Cartesianismus vermuten; wenn Descartes hingegen seine Reflexionen als „Meditationes“ bezeichnet, steht dahinter zweifellos die Tradition geistlicher Praktiken.⁴³ Die bekannten Exerzitien des Ignatius von Loyola (1491–1556), der in regem Kontakt mit den römischen Minimern stand, führen in vier „Wochen“ systematisch von der Reinigung über die Vergegenwärtigung der Mysterien Christi zur Union mit Gott.⁴⁴ Der Minime François de Sales veröffentlicht 1616 eine mystisch gefärbte Meditation für Frauen, die ebenfalls über mehrere Stufen zur Vereinigung mit Gott führen sollte.⁴⁵ Allgemein fungieren bei den Minimern Fasten und Buße als „via purgativa“ zur Vorbereitung auf das persönliche Gebet, das

⁴⁰ Vgl. Grabmann, Martin: „Die Philosophie des Cartesius und die Eucharistielehre des Emmanuel Maignan O. Minim“. In: *Rivista di Filosofia neo-scolastica* 19 (1937), S. 430.

⁴¹ CPh 1653, 161; vgl. die „Obiectiones ex mysterio eucharistiae“, CPh 1673, 510.

⁴² Vgl. Grabmann (Anmerkung 40), S. 434 und Rodis-Lewis (Anmerkung 35), S. 471–472.

⁴³ Vgl. Rubidge, Bradley: „Descartes’s Meditations and Devotional Meditations“. In: *Journal of the History of Ideas* 51–1 (1990), S. 33–44.

⁴⁴ Vgl. Loyola, Ignatius von: *Gründungstexte der Gesellschaft Jesu*. Bd. 2. Übers. v. P. Knauer. Würzburg 1998, S. 85–269 und Bruley/ Rauwel (Anmerkung 11), S. 25.

⁴⁵ Vgl. Wodiaka, Stephanie: „François de Sales und die ‚Introduction à la vie dévote‘ – weibliche Meditation für jedermann?“. In: *Meditation und Erinnerung in der frühen Neuzeit*. Göttingen 2000, S. 175.

laut Ordensregel aus *lectio* und *meditatio* besteht, wobei Meditation hier im weiteren Sinne zu verstehen ist.⁴⁶

Mellins Gemälde zeigt Francesco bei einem solchen Gebet. Mit seinem symbolischen Beiwerk in Form von Putti, Lamm und Lichtstrahlen ist es ein typisches Bildwerk der Gegenreformation. In der Anamorphose hält Maignan solch explizite Hinweise auf Übernatürliches offenbar für überflüssig, da die Kommunikation mit Gott hier allein durch formale Mittel, nämlich den Gestaltwandel und die zunehmende Durchdringung von Figur und Grund zum Ausdruck kommt. Insofern Gott sich, wie es in Maignans *Philosophia Sacra* heißt, in der Natur offenbart, figuriert die zeitweilige Verwandlung der Gestalt in eine Landschaft die *unio mystica*, aus welcher der Betende verwandelt hervorgeht (vgl. PhS 1661, 109–110). Bossuet behauptet, Francesco habe seine wahre Ruhe allein in den „keuschen Umarmungen seines Gottes“ gefunden.⁴⁷

Darüber hinaus demonstriert die Verwandlung in Natur eine Einheit von Geist und Materie, die für Maignans Denken grundlegend ist. Seine Vorstellung einer Welt mit fließendem Übergang von unbewusster zu bewusster Natur basiert auf der antiken Idee der „Kette der Wesen“.⁴⁸ Wie Gassendi versucht Maignan, der Diskreditierung dieser Idee mit der atomistischen Vorstellung einer Welt aus „*minimis physicis*“ zu begegnen, in der alles beseelt ist.⁴⁹ Die Vermögen der Seele – die nichts weiter ist als ein Bewegungsprinzip oder eine bestimmte Konfiguration von Partikeln – nehmen von der pflanzlichen über die empfindende zur rationalen Seele graduell zu. Den Raum stellt Maignan sich als eine Art Netz aus Elementarteilchen vor, das sich aufgrund der leeren Zwischenräume dehnen und zusammenziehen kann: „*quasi nec secundum totum, nec secundum partes moveri, contrahi, vel distrahi possit*“.⁵⁰ Genauso kontrahiert sich das Fresko beim Blick von der Seite: „*Nam iconis obliquè in XH sitæ, contractiones ad aspectum sunt partes...*“ (PH 1648, 445).

Descartes bittet seine Leser explizit, seine *Meditationes* wie ein Exerzium selbst durchzugehen. Nur der werde sie verstehen, der sie aufmerksam lese und den Geist von sinnlichen Dingen abwende (AT IX–1, 123). Der Leser muss sich auf ein Unternehmen einlassen, das ihn wie eine geistliche Übung vollständig verändern wird. „Echos“ dieses Genres finden sich außer im Titel auch in der Einteilung des Textes in Tage, in der Betonung des Rückzugs von der Welt, der „Reinigung“ von Vorurteilen, dem intensiven

⁴⁶ Morosini, Giuseppe Fiorini: Il charisma penitenziale di S. Francesco di Paola e dell'ordine dei minimi. Storia e Spiritualità. Rom 2000, S. 437 und 648–659.

⁴⁷ Bossuet (Anmerkung 21), S. 93 und 90.

⁴⁸ Vgl. Lovejoy, Arthur: The Chain of Being. Cambridge¹⁰ 1971.

⁴⁹ Vgl. CPh 1673, S. 590–5. Vgl. Lasswitz, Kurd: Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton. Hildesheim/ Zürich/ New York 1984, S. 493 und Spink (Anmerkung 15), S. 78–84.

⁵⁰ Vgl. CPh 1653, 230 und Sander, Franz: Die Auffassung des Raumes bei Emanuel Maignan und Johannes Baptiste Morin. Paderborn 1934, S. 30.

persönlichen Einsatz und nicht zuletzt in der Kontemplation des göttlichen Wesens.⁵¹

Der Betrachter der Anamorphosen unternimmt *Meditationes* im spirituellen wie im cartesischen Sinne: Einerseits kann er sich mit San Francesco identifizieren und mit ihm die Bewegung über die Buße und die Kontemplation der Mysterien Christi zur Vereinigung mit Gott vollziehen. Andererseits stellt die ‚Bildstörung‘ seine Seh- und Denkgewohnheiten in Frage und reinigt ihn so von hartnäckigen Vorurteilen.

„Exemplaires Métamorphoses“

Zum Beleg, dass es sich bei den besprochenen Sujets nicht um Einzelfälle handelt, seien abschließend kurz zwei weitere Fresken erwähnt, in denen die anamorphotische Transformation Verwandlungen anschaulich macht. Bei dem ersten handelt es sich um die verlorene Anamorphose der *Madeleine dans la Sainte Beaume en contemplation*, die Niceron kurz vor seinem Tod 1646 im Ostflügel des Pariser Konvents anlegte und Maignan 16 Jahre später fertig stellte. Ihr Aussehen lässt sich anhand eines unsignierten Gemäldes errahnen, das Magdalena betend zeigt und ihre Konversion durch den anamorphotischen Gestaltwandel andeutet.⁵² Maria Magdalena, die schöne Büberin, ist die barocke Heilige *par excellence*. Bewundert wurde vor allem ihre „exemplaire métamorphose“, die allen zur Nachahmung empfohlen wurde: „Pécheresses voyez, celle qui vous convie/ A changer aussi bien, comme elle a fait de vie...“⁵³

Ein Detail erlaubt es, auch die am Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene Anamorphose im Collège Royal Bourbon, einer ehemaligen Jesuitenkirche in Aix-en-Provence, als Inszenierung eines Wandels zu interpretieren.⁵⁴ Die Frontalansicht zeigt eine Küstenlandschaft mit befestigter Hafenstadt, Hochseeschiffen und im Gelände verstreuten Gebäuden. Beim Entlanggehen zieht sich die Landschaft zu einer knienden Gestalt mit gefalteten Händen zusammen. Zwei große Schlüssel kennzeichnen die bärtige Figur als Apostel Petrus, doch seine abgewandte, gekrümmte Haltung und der Hahn am rechten Bildrand machen deutlich, dass es sich um eine Darstellung seiner Reue nach dem dritten Hahnenschrei handelt – eine weitere Büberzene!

⁵¹ Vgl. Rubidge (Anmerkung 43), S. 37–38 und 48–49.

⁵² Vgl. Baltrušaitis (Anmerkung 3), S. 80 und Krakovitch (Anmerkung 12), S. 226.

⁵³ Louis le Labourer und Pierre de Saint-Louis, zit. n. Leiner, Wolfgang: „Métamorphoses magdaléennes“. In: *La métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et résurgences*. Tübingen/ Paris 1980, S. 47 und 49.

⁵⁴ Vgl. dazu Julien, Pascal: „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.

In allen drei Fällen hat das anamorphotische Dispositiv einen bemerkenswerten Nebeneffekt: Es stellt sicher, dass man den Meditierenden nicht zu nahe tritt; mit der Annäherung zerfließt das Bild. Darin unterscheiden sich die monumentalen Anamorphosen von den Traktat-Illustrationen, die Massey als Dispositive zur Aufhebung der Distanz zwischen Bild und Betrachter beschrieben hat.⁵⁵ Zwar liegt der Blickpunkt auch in den Fresken relativ nah an der Wand, doch paradoxerweise wird gerade dadurch, dass mit der Schrägstellung des virtuellen Fensters der Eintritt ins Bild möglich wird, die ästhetische Grenze konsolidiert. Der konkreten ‚Unnahbarkeit‘ entsprechen auf inhaltlicher Ebene die Berichte über Magdalenas und Francescos Zurückgezogenheit.⁵⁶ Bei Bossuet beispielsweise heißt es, man habe den Mönch oft kaum aus seiner Zelle locken können, wo er „Gott in Frieden und Einsamkeit umarmte“.⁵⁷ Den Fresken kommt somit auch die Aufgabe zu, die Mönche auf ihrem Weg in die Zurückgezogenheit ihrer Zellen auf das eigene Gebet vorzubereiten.

„Barocke“ Anamorphosen?

Sind die Anamorphosen Nicerons und Maignans „barock“? Wölfflins Definition trifft deren Wesen überraschend exakt: „Der Barock gibt nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern die Unruhe des Werdens, Spannung eines veränderlichen Zustandes“.⁵⁸ Tatsächlich ließe sich das ambivalente Wesen der Anamorphose außer durch die Dialektik von „rationaler“, geometrischer Konstruktion und „irrationaler“, informeller Erscheinungsweise auch mit dem Gegensatzpaar von „linear“ und „malerisch“ beschreiben: „Dort ist es die feste Gestalt, hier die wechselnde Erscheinung; dort ist es die bleibende Form, messbar, begrenzt, hier die Bewegung, die Form in Funktion...“.⁵⁹ Der Barock, so Wölfflin, verflüssigt die Masse und erweicht den „von einem vielfältigen Formtrieb“ erfüllten Stoff.⁶⁰ Seine Vermutung, dem liege eine veränderte Auffassung der Materie zugrunde, findet sich in Maignans atomistischer Philosophie bestätigt: Form und Materie sind, wie Körper und Seele, nicht real getrennt; beide bestehen aus selbstbewegten Teilchen, deren Konstellation sich ständig ändert.

⁵⁵ Vgl. Massey (Anmerkung 14), S. 171.

⁵⁶ Vgl. Morosini (Anmerkung 46), S. 138 und 207.

⁵⁷ Vgl. Bossuet (Anmerkung 21), S. 90 [meine Übersetzung].

⁵⁸ Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Leipzig 1986, S. 69; vgl. auch S. 39 und 75.

⁵⁹ Ders.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Dresden 1983, S. 38.

⁶⁰ Wölfflin (Anmerkung 57), S. 77 und 49; vgl. auch ders. (Anmerkung 58), S. 208–209.

„Werden“ charakterisiert die anamorphotische Gestalt jedoch nicht nur auf morphologischer, sondern auch auf inhaltlicher Ebene. Das Zeitalter ist fasziniert von transitorischen Figuren, die zwischen Welt und Gott, Luxus und Askese, Zeit und Ewigkeit vermitteln. Trotzdem lässt sich das Zusammentreffen von anamorphotischer Gestalt- und inhaltlichem Wesenswandel nicht allein als epochenspezifische Koinzidenz der Begeisterung für das Wunderkammerobjekt „Anamorphose“ einerseits und bestimmte Sujets andererseits erklären. Die Omnipräsenz dieser Themen spricht nicht gegen das Bestehen eines Zusammenhangs, sondern ist, im Gegenteil, ein Argument dafür: Gerade ein so transformationsbegeistertes Jahrhundert musste das Potential des anamorphotischen Dispositivs zur Inszenierung von Veränderungsprozessen erkennen. Mit seiner Hilfe lassen sich traditionelle Bilder neu beleben, so dass sich die dargestellte meditative Bewegung gehend mitvollziehen lässt. Wie das lesende Durchlaufen der cartesischen Meditationen verlangt ein solches Bild wesentlich mehr vom Rezipienten als die ‚bloße‘ Betrachtung von einem vorgeschriebenen Standpunkt. Der ersehnte „wahre Ort“, von dem aus sich die verborgene Ordnung der unstillen, konfuse Welt offenbaren würde, ist nicht einfach gegeben, sondern findet sich erst nach einer subjektiven Anstrengung. Mit der Verschiebung des Idealpunktes wird nicht lediglich ein neues Zentrum gesetzt, sondern auch ein temporaler Faktor eingefügt, der zur Aufwertung aller anderen potentiellen Blickpunkte beiträgt. Die Zeit der Bildhandlung – Gebet, Offenbarung, Buße und Reue – ist deckungsgleich mit der Zeit der Rezeption. Durch seine Bewegung erschafft der Betrachter ein lebendiges Gegenüber, das sich jedoch gleichsam von ihm emanzipiert. Denn obwohl er sich des Zusammenhangs zwischen der eigenen Bewegung und dem Gestaltwandel bewusst wird, scheint die Bildgestalt eine gewisse Eigendynamik zu besitzen. Der gehende Betrachter wird zur ‚*anima picturalis*‘, einer das Bild belebenden Kraft.

Will man Anamorphose und Perspektive in ein Verhältnis zueinander setzen, ist es angemessener, die *ars deformandi* nicht als ‚Kritik‘, sondern als Explizierung und Ergänzung der Perspektive zu beschreiben. Sie stört die Selbstverständlichkeit, mit welcher wir Bilder intuitiv erfassen und deckt so die Voraussetzungen der perspektivischen Konstruktion, aber auch die Bedingungen von Bildlichkeit überhaupt auf. Durch die Schrägstellung der imaginären Bildebene wird diese opak und zeigt das Fresko als das, was es ist: eine mit Farbe bedeckte Wand. Aber die Anamorphose pocht nicht nur auf die Materialität, sondern führt auch das Wunder des Bildersehens vor. Das Wissen um die real vorhandenen Schlieren hindert nicht daran, von einem Punkt aus eine wohlgeformte Gestalt zu erblicken. Verleiht sonst allein die Imagination einem Bild Leben, so geschieht dies nun konkret durch die Bewegung des Betrachters. Die Anamorphose beruht auf einem Akt der Animation, der lokale Bewegung in einen Formprozess umsetzt. Dieser kann wiederum als Anzeichen eines inneren Wandels gesehen wer-

den, den der Animator seinem eigenen Geschöpf unterstellt und der sich zugleich an ihm selbst vollzieht.

Footnote: ...