

Das bildphilosophische Stichwort 20

Yvonne Schweizer

Anamorphose

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Das anamorphotische Bild

Bei einer Anamorphose handelt es sich um ein Bild, welches auf einem besonderen geometrischen Konstruktionsverfahren beruht. Dem zentralperspektivischen Bild ähnlich, gründet die Anamorphose auf einem mathematischen Raster. Das geometrisch berechnete Konstruktionsschema wird allerdings in einer anamorphotischen Darstellung verzerrt dargestellt, indem die einzelnen Trapez-Raster stark verlängert sind (vgl. TOPPER 2000). Im anamorphotischen Bild erscheint der abgebildete Gegenstand daher in elongierter Form. Um diese Verzerrung auszugleichen, muss der Betrachter die Anamorphose von einem seitlichen Blickwinkel aus oder mit optischen Geräten betrachten.

Verschiedene Typen anamorphotischer Darstellungen existieren seit deren neuzeitlicher Erfindung. Die basale Form ist die oben beschriebene optische bzw. Längenanamorphose. Sie beruht auf dem Prinzip der perspektivischen Verzerrung und wird für den Betrachter in der Dislozierung des eigenen Blickpunktes lesbar. Daneben existieren sogenannte katoptrische sowie dioptrische Anamorphosen. Diese dechiffriert der Betrachter mittels eines Spiegels, Prismas oder gar einer facettierten Linse (DEWITZ/NEKES 2002: 430).

2. Der Begriff der Anamorphose

Die Bezeichnung ›ana-morphosis‹ umschreibt zugleich die Form und die Funktion des Darstellungsverfahrens: Im ›doppelgestaltig[en]‹, anamorphotischen Bild ist bzw. wird etwas ›um-geformt‹ (ESER 1998: 7; FÜSSLIN/HENTZE 1999: 7). Mit dieser Bestimmung verweist der Begriff auf die Rolle des Rezipienten bei der Bildbetrachtung: Er ist es, der modelliert, aktiv umformt, sei es durch den Wechsel des eigenen Standpunktes vor dem Tafelbild oder durch optische Hilfsmittel (vgl. LEEMAN 1975: 9). Die Anamorphose wird damit zum Instrument, die Wahrnehmung des Betrachters nicht nur zu affizieren, sondern ins Bild zu setzen. Dieser Aspekt eines aktiven Betrachters begleitet die Geschichte der Anamorphose und führte insbesondere im 20. Jahrhundert zur Präsenz der Anamorphose in Kunsttheorie und Philosophie.

Gaspar Schotts 1657 erschienene Schrift *Magia Universalis Naturae et Artis* enthält ein Kapitel zur *Magia Anamorphotica* (vgl. SCHOTT 1657). Dieser Traktat gilt heute gemeinhin als erster Beleg für die Verwendung des Ausdrucks. Zu dieser Zeit hatte die Anamorphose bereits praktische Anwendung gefunden: Das Konstruktionsverfahren war unter anderem bei der Gestaltung von Fresken eingesetzt worden, »um perfekte Proportionen sogar unter ungünstigen Rezeptionsbedingungen zu gewährleisten« (MERSMANN 2008: 25; vgl. dazu auch HENSEL 2009). Auch beeinflussten anamorphotische Verfahren wesentlich die Entwicklung naturwissenschaftlicher und geographischer Darstellungen im 16. und 17. Jahrhundert (vgl. SCHÄFFNER 2003). Im Laufe des 17. Jahrhunderts setzte schließlich im Zuge des Rationalismus in Künsten und Philosophie eine praktische wie theoretische Erschließung der Anamorphose ein (vgl. CHA/RAUTZENBERG 2008; HICK 1999).



Abb.1:

Hans Holbein der Jüngere: Die Gesandten (1533)

Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=de [letzter Zugriff: 07.10.2017]

Die Anamorphose als ein Korrektiv zur Darstellung der Linearperspektive zu interpretieren, erfolgt spätestens im 20. Jahrhundert. Die Philosophie und Kunsttheorie der Moderne hat sich das Darstellungsverfahren der Anamorphose vor allem mit Blick auf das wahrnehmende Subjekt zunutze gemacht. Gerade bei Lacan taucht die Längenanamorphose als ein Leitmotiv postmoderner Subjektkritik auf (vgl. LACAN 1987). Er sieht in dieser ein Erkenntnisinstrument, das Sehen und den Blick des Subjekts evident zu machen. Den psychoanalytisch bedeutenden *Blick zurück* erkennt Lacan paradigmatisch in der Darstellung eines anamorphotischen Totenschädels auf Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten*.¹ So beschreibt er das anamorphotische Detail: »Mit Sicherheit ist es die außergewöhnliche, [...] letztlich aber doch völlig offenkundige Absicht, uns zu zeigen, daß wir als Subjekte auf dem Bild buchstäblich angerufen sind und also dargestellt werden als Erfasste« (LACAN 1987: 98).

Lacans Ergebnisse postmoderner Bildinterpretation sind mitunter der Lektüre historischer Analysen von Anamorphosen durch den Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis geschuldet (LACAN 1987: 93). Dieser widmet dem Holbeinschen Gemälde ein Kapitel seines Buches über das Phänomen der Anamorphose (vgl. BALTRUŠAITIS 1977), wobei sich seine Kernthese auf den Handlungsvollzug der Bildbetrachtung stützt: Einer theatralen Aufführung gleich interpretiert er die Rezeption des Bildes als einen Zweiakter, in dem der Betrachter zunächst vom starken Realismus des Gemäldes affiziert ist und alsbald ein störendes Detail am unteren Bildrand entdeckt. Aus Enttäuschung darüber, diesen blinden Fleck des Bildes nicht entziffern zu können, verlässt er den Raum, nicht ohne einen letzten Blick zurück zu werfen. Erst in diesem Augenblick eröffnet sich eine andere Perspektive auf das Bild und er bemerkt die Verwandlung des verzerrten Flecks in einen Totenkopf (BALTRUŠAITIS 1977: 104f.).

Mit dieser Bildgeschichte legt Baltrušaitis den Grundstein für eine Debatte, die die Anamorphose zu einem paradigmatischen Beispiel für bildwissenschaftliche Theorien werden lässt. Die sogenannte *bildwissenschaftliche Wende* nimmt ihren historischen Ausgangspunkt unter anderem in den anglo-amerikanischen kunsthistorischen Debatten der 1980er und 90er-Jahre aus der Auseinandersetzung um optische Modelle heraus. Diese Diskurse läuten eine Beschäftigung mit den Wahrnehmungsbedingungen der Zentralperspektive als eines Dispositivs ein, in dessen Zusammenhang auch der Anamorphose eine zentrale Position als erkenntnistheoretisches Modell zugewiesen wird (vgl. MASSEY 2007; VELTMAN 1986).

Die Anamorphose als ein Korrektiv zu sehen setzt sich in der aktuellen Bildforschung fort. Zwei Stränge lassen sich dabei unterscheiden, deren Argumentationen einerseits in eine medienphilosophische und andererseits in die Richtung der Visual Studies zielen. Beide Ansätze gehen jeweils von der Anamorphose als einer Kippfigur aus, die im Augenblick des Betrachtens existent ist und in dieser ephemeren Situation etwas augenscheinlich macht.

¹ Vgl. etwa https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Gesandten [letzter Zugriff: 07.10.2017]

3. Anamorphose und Medienphilosophie

Dieter Mersch sieht in der Anamorphose das Paradigma einer negativen Medientheorie veranschaulicht. Ausgehend von Holbeins Gemälde argumentiert er, dass dieses die »Medialität der Bildkonstruktion« zu erhellen im Stande sei (MERSCH 2006: 8). Mersch macht den »Blick von der Seite her« (MERSCH 2006: 8) zur einzigen Möglichkeit, die Medialität des Gemäldes in einem kurzen Aufblitzen wahrzunehmen: Normalerweise bleibe die Medialität eines Mediums verdeckt, lediglich im Kippzustand eines anamorphotischen Bildes oder in vergleichbaren »Strategien einer Differenz« (MERSCH 2006: 9) zeige sich diese. Anhand der Anamorphose verdeutlicht Mersch damit die Struktur von Medialität generell als eine negative.

4. Anamorphose und Visual Studies

Auch Kyung-Ho Cha und Markus Rautzenberg betonen die Auführungssituation der Anamorphose. Als ein Bild, das »kinetische Qualität« (CHA/RAUTZENBERG 2008: 15) aufweist, bleibt dieses dauerhaft in der Schwebelage zwischen bildlichen Zuständen. Die Vorstellung kinetischer Bildlichkeit ersetzt das Konzept des statischen Bildes (vgl. CHA/RAUTZENBERG 2008: 18). Ein Bild wird dann zu einem ephemeren Ereignis, das den Betrachter in seiner jeweiligen kulturellen Disposition zum konstitutiven Part ernennt. Es ist die Geschichte des Sehens, die sich ins anamorphotische Bild schleicht und die sie zum geeigneten Exempel macht, die Themenkomplexe »Bild« und »Wahrnehmung« zu überdenken (vgl. SCHÜRMAN 2008).

5. Beispiele für Anamorphosen

Erste anamorphotische Versuche lassen sich bereits im 15. Jahrhundert bei Leonardo da Vinci nachweisen. Dieser hatte um 1485 zwei verzerrt gezeichnete Skizzen angefertigt (vgl. LEEMAN 1975: 10). Zu einer vielzitierten Ikone anamorphotischer Kunst wurde insbesondere Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533; s. Abb. 1). Aktuell greift eine medien- und bildwissenschaftlich geschulte Kunstszene auf anamorphotische Verfahren zurück: Der südafrikanische Künstler William Kentridge kombiniert 2007 in der Arbeit »What will come (has already come)« Anamorphose und Film (vgl. SCHWEIZER 2012).

Doch nicht nur im künstlerischen Zusammenhang findet die Anamorphose Anwendung. Im kinematographischen Breitwandverfahren CinemaScope wird ab den 1950er Jahren erstmals ein spezielles Objektiv eingesetzt, der sogenannte *Anamorphot*. Dieser staucht und verzerrt das kine-

matographische Bild zunächst in der Breite, um es anschließend entzerrt zu projizieren (vgl. BELACH/JACOBSEN 1993).

Literatur

- BALTRUŠAITIS, JURGIS: *Anamorphic Art*. Cambridge [Chadwyck-Healey] 1977
- BELACH, HELGA; WOLFGANG JACOBSEN: *CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme*. Berlin [Spiess] 1993
- CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG: Einleitung: Im Theater des Sehens. Anamorphose als Bild und philosophische Metapher. In: CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG (Hrsg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München [Fink] 2008, S. 7-22
- DEWITZ, BODO VON; WERNER NEKES (Hrsg.): *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*. Ausstellungskatalog, Museum Ludwig, Köln. Göttingen [Steidl] 2002
- ESER, THOMAS (Hrsg.): *Schiefe Bilder. Die Zimmernsche Anamorphose und andere Augenspiele aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg [Germanisches Nationalmuseum] 1998
- FÜSSLIN, GEORG; ERWALD HENTZE: *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*. Stuttgart [Füsslin] 1999
- HENSEL, THOMAS: Aperspektive und Anamorphose. Zu Raumbildern der Vormoderne. In: WINTER, GUNDOLF; JENS SCHRÖTER; JOANNA BARCK (Hrsg.): *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. München [Fink] 2009, S. 159-176
- HICK, ULRIKE: *Geschichte der optischen Medien*. München [Fink] 1999
- LACAN, JACQUES: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Berlin [Quadrige] 1987
- LEEMAN, FRED: *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*. Köln [DuMont] 1975
- MASSEY, LYLE: *Picturing Space, Displacing Bodies. Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective*. University Park [Pennsylvania State UP] 2007
- MERSCH, DIETER: Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. In: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz*, 6, 2006
- MERSMANN, JASMIN: Wandelgänge. Monumentale Anamorphosen im 17. Jahrhundert. In: CHA, KYUNG-HO; MARKUS RAUTZENBERG (Hrsg.): *Der entstellte Blick. Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. München [Fink] 2008, S. 23-41
- SCHÄFFNER, WOLFGANG: Instrumente und Bilder. Anamorphotische Geometrie im 16. und 17. Jahrhundert. In: SCHRAMM, HELMAR et al. (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin [Dahlem UP] 2003, S. 92-109

- SCHOTT, KASPAR: De Magia Anamorphotica. In: SCHOTT, KASPAR (Hrsg.): *Magia Universalis Naturae et Artis*. Würzburg [Schönwetter] 1657, S. 100-169
- SCHÜRMAN, EVA: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- SCHWEIZER, YVONNE: Das gespiegelte Karussell. Zur Medialität katoptrischer Anamorphosen. In: FINKE, MARCEL; MARK A. HALAWA (Hrsg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin [Kadmos] 2012, S. 212-227
- TOPPER, DAVID: On Anamorphosis. Setting Some Things Straight. In: *Leonardo*, 33(2), 2000, S. 115-124
- VELTMAN, KIM H.: Perspective, Anamorphosis and Vision. In: *Marburger Jahrbuch*, 21, 1986, S. 93-117