

Yvonne Schweizer

Anamorphose als „Symbolische Form“:

William Kentridge und der aktivierte Betrachter

Der Aufsatz *Perspektive als „symbolische Form“*¹ von Erwin Panofsky nimmt seinen Ausgangspunkt in der Beziehung eines Gegenstandes zu seiner Abbildung. Verbunden werden diese beiden Phänomene durch eine perspektivische Übertragung. Panofsky hebt diesen Aspekt der Perspektive – die Relationierung von Bild und Gegenstand – hervor:

Wir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne ‚perspektivischen‘ Raumanschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer ‚Verkürzung‘ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen.²

Panofskys Untersuchung endet nicht mit der Feststellung einer Beziehung verschiedener Bildzeichen zueinander; vielmehr wählt er eine dritte Instanz, die an der Bildproduktion gewichtigen Anteil hält. Im *Wir*, bei den Betrachtern, offenbart sich der Kern seiner Studie, der durch Verweise auf zeitgenössische psychologische, physiologische und naturwissenschaftliche Schriften argumentativ gestützt wird. Wenngleich er im Betrachter einen unentbehrlichen Untersuchungsgegenstand sieht, attestiert Panofsky diesem doch, in eine Art Wahrnehmungsfalle zu tappen, die ihn zu einem vom Bild und seiner Darstellung dominierten Wesen degradiert: Der Betrachter eines zentralperspektivischen Bildes sei entkörperlicht und idealisiert und setze sich mit nur einem, noch dazu unbewegten Auge in Beziehung zum Bild.

¹ Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. in: ders.: Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, 664–757 (zuerst in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258–330.), Hervorhebungen im Original.

² Panofsky 1998, 664 (wie Anm. 1).

Im Folgenden möchte ich Panofsky entgegenhalten, dass es in der Geschichte der Kunst Versuche gab, der vermeintlichen Falle der Illusion durch Darstellungsmodi zu entgehen, die an einen aktiven Betrachter gebunden sind. Seit der Renaissance existieren etwa Anamorphosen, die den Betrachter aktivieren: Als ein Rätsel wahrgenommene Bilder entzerren sich zu einer figurativen Darstellung, sobald der Rezipient seinen Standpunkt von der Frontalansicht des Bildes in eine seitliche Betrachtung verlegt. Auch in der zeitgenössischen Kunst gibt es Beispiele solch anamorphotischer Kunst, die sich an aktuellen Diskursen innerhalb der Kunstgeschichte orientieren. Eines der prägnantesten Werke dieser Art zeigt die 2007 im Frankfurter Städel und der Bremer Kunsthalle stattgefundene Ausstellung *What will come (has already come)* des südafrikanischen Künstlers William Kentridge. Sie bildet die Grundlage meiner Untersuchung. Kentridge stellt in dieser Schau neuere wahrnehmungstheoretische Arbeiten aus. Das Hauptwerk der Ausstellung, welches an beiden Orten inszenatorisch hervorgehoben wurde, stellt der gleich lautende anamorphotische Film *What will come (has already come)* (2007) dar.³

Die Reproduktionen einiger Szenen des Filmes, auf die ich für die Beschreibung zurückgreife, bringen ein Problem performativer, ephemerer Installationen zum Vorschein: Die körperliche Anwesenheit des Betrachters im Ausstellungsraum wird ersetzt durch eine Imagination des Filmes seitens des Lesers. Doch verbirgt sich in der Abwesenheit des Filmes auch ein künstlerischer Kniff: Noch im Entzug des Filmes führt uns Kentridge überdeutlich vor Augen, dass Wahrnehmen eine körperliche Anwesenheit und damit eine Präsenz innerhalb der Ausstellungssituation voraussetzt. Neuere wahrnehmungstheoretische Ansätze der bildwissenschaftlichen Forschung greifen die genannten Aspekte auf und untersuchen Bilder als ein Phänomen im Spannungsfeld zwischen subjektiver Wahrnehmung und Medialität: Bilder hätten einen besonderen medialen Status, „denn nicht *etwas am* Gegenstand *macht* es

³ Kentridges filmische Anamorphose lässt sich anhand folgender filmischer Dokumentationen nachvollziehen: URL: <http://de.youtube.com/watch?v=vlrVmAflhm4> und URL: <http://de.youtube.com/watch?v=TcpZszG1R7c> sowie URL: <http://de.youtube.com/watch?v=95U8Qi3GWQI> (Datum des Zugriffs: 1.10.2008).

Die mediale Eigenart des anamorphotischen Filmes steht unter völlig anderen Betrachterprämissen als die reproduzierten zweidimensionalen Bilder, die in Panofskys Text als argumentative Stütze seiner Thesen angeführt sind. Deshalb sollte der Betrachter es als seinen Anteil an der Produktion des Werkes ansehen, es sich im originären Ausstellungszusammenhang anzuschauen oder in einer anderen Form, in unserem Fall auf youtube.com, verfügbar zu machen. Konsequenterweise werde ich daher auf fotografische Reproduktionen und damit auch auf Detailbeschreibungen einzelner Szenen verzichten.

zu einem Bild, vielmehr wäre das Bildliche erst *von der Wahrnehmung* her zu erschließen.“⁴ Ich gehe im Folgenden vom Bild als einem Phänomen aus, das es nicht an sich, „sondern nur für eine Wahrnehmung ‚gibt‘, die in gewissen sichtbaren Gebilden innerhalb eines begrenzten, überschaubaren Wahrnehmungskontinuums etwas unter bestimmten historisch oder kulturell bedingten Randbedingungen zur Anschauung kommen sieht.“⁵ Die aktuelle bildwissenschaftliche Forschung rekurriert immer wieder auf Panofsky, der bereits in seinem Perspektiv-Aufsatz von 1927 eine medienästhetische Sichtweise auf das Phänomen Bild entwickelt, die vor der Thematisierung kulturell geprägter Sichtweisen nicht zurückschreckt. In seinen Ausführungen zur Bedeutung der Perspektive stellt er eine Bipolarität von psychologisch bedingtem Wahrnehmungsbild und neurowissenschaftlich erklärbarem Netzhautbild fest:

Und wenn von den heute lebenden Menschen die wenigsten jemals diese Krümmungen gesehen haben, so ist das sicher z.T. ebenfalls in dieser [...] Gewöhnung an die planperspektivische Konstruktion begründet – die freilich ihrerseits nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist.⁶

Was auch immer dieses *Weltgefühl* bezeichnen möge: Panofsky legt mit seinem Text die Grundlagen für die sich im 20. Jahrhundert ausprägende kulturwissenschaftlich orientierte Forschung der *visual culture studies*.

Der historischen und kulturellen Verhaftung des subjektiven Wahrnehmungsaktes ist sich auch Kentridge bewusst, wenn er seine Ausstellung als eine Studie zu Wahrnehmungsgewohnheiten charakterisiert:

This exhibition is a continuation of investigations I have been doing for some time, into mechanisms of seeing. This process has involved looking at different

⁴ Mersch, Dieter: Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik. Hg. von Christian Filk, Köln 2004, 95–122, 99, Hervorhebungen im Original.

⁵ Majetschak, Stefan: Bild und Sichtbarkeit. Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 48, 2003, 1, 27–45, 45, Hervorhebung im Original.

⁶ Panofsky 1998, 675–676 (wie Anm. 1).

machines for seeing, machines that make the process of looking self-conscious, in an attempt to chart this mysterious process of looking.⁷

Kentridge nutzt für seine künstlerischen Experimente nicht nur eigene Arbeiten, sondern greift auch auf bekannte kunsthistorische Bilder zurück: Bilder, die im visuellen Gedächtnis eines europäischen Betrachters fest verhaftet sind und damit auf den Fundus einer bestimmten visuellen Kultur verweisen. Er stellt seinen eigenen Arbeiten Druckgraphiken Albrecht Dürers aus dem Sammlungsbestand der jeweiligen Ausstellungsorte gegenüber. Mit der Wahl dieses Pendants greift Kentridge auf einen Künstler zurück, der selbst immer wieder Untersuchungen zu Wahrnehmungsfragen geleistet hat. Und mehr noch: Kentridge verarbeitet diese kunsthistorischen Vorlagen und bedient sich damit etablierter Ikonen der Kunstgeschichte, die seit der Moderne exemplarisch für bestimmte Diskurse stehen: In einer Adaption von Dürers *Zeichner des weiblichen Modells* (1525) büßt das *Pförtchen* seine ursprüngliche Funktion als Gerät der Übertragung von Zeichenlinien ein und wird zum Alibi für den *glotzenden Zeichner*, sich sein weibliches Modell einmal genauer anzuschauen. Dürers Bild wandelt sich in Kentridges Adaption mit dem Titel *Étant Donnée* (2007) somit zu einem bissigen Kommentar auf ungleiche Machtverhältnisse – ein Thema, das als roter Faden zwischen allen Arbeiten der Ausstellung eine Verbindung herstellt:

In diesem raffinierten Spiel aus Projektion, Reflexion und Transformation verschiedener Formen und Szenerien bezieht sich Kentridge inhaltlich vage auf Themen wie Kolonialismus, Tyrannei und Apartheid, gewährt dem Betrachter aber [...] alle interpretatorischen Freiheiten: Ohne eine verbindliche Handlung vorzugeben, streut der Künstler Bild- und Erzählfetzen ein.⁸

Kentridges Ausstellung gibt also ein breites interpretatorisches Spektrum vor, das in der Thematisierung von Wahrnehmungsfragen den Blick für die kulturelle Verhaftung eines Ausstellungsbesuchers öffnet. Er liefert mit Hilfe des künstlerischen Mediums Anamorphose, das er als eine Art Korrektiv für die Absolutsetzung der Zentralperspektive einführt, eine Erweiterung der Ideen Panofskys.

⁷ Breidbach, Angela: Sprachliche Bildform bei William Kentridge. In: Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, Städel Museum, und Bremen, Kunsthalle 2007: *What will come (has already come)*. Bearbeitet von Sabine Schulze und Denis Conrad, Frankfurt am Main 2007, 14–57, 20.

⁸ Text des Flyers zur Frankfurter Ausstellung.

Ich werde mich in der Beschreibung der filmischen Anamorphose an Kentridges künstlerischen Produktionsstadien orientieren und damit eine chronologische Ordnung der Entstehung nachzeichnen.

What goes around, comes around ...

Eines der von William Kentridge häufig genutzten Medien ist die filmische Animation von Kohlezeichnungen. Das Besondere an Kentridges Arbeiten liegt in der folgenden Vorgehensweise: Statt für die spätere Animation der Blätter jeweils ein neues Zeichenblatt pro entstehender Zeichnung zu verwenden, fotografiert Kentridge einzelne Stadien der Zeichnungen. Nicht die Kohlezeichnungen direkt werden – wie im gewöhnlichen Animationsfilm – zu Filmbildern, sondern die Fotografien stellen die Basis für den späteren Film dar.⁹ Kentridge macht für seine Filme eine besondere Materialverwendung fruchtbar: Er verändert die bestehenden Zeichnungen, indem er Details hinzufügt oder Bestehendes ausradiert. Anstatt eine große Anzahl von Zeichenblättern herzustellen, arbeitet sich Kentridge an der relativ begrenzten Zahl von 20 bis 60 Blättern pro Film ab.¹⁰ Was am Ende auf den Blättern übrig bleibt, ist also die finale Version einer bestimmten Bildszene über einer Schicht nicht mehr sichtbarer, mehrfach überarbeiteter Kohlezeichnungen.

Das eigentliche Moment des animierten Filmes, die Illusion der Bewegung der Filmbilder, unterstützt Kentridge geschickt, indem er Kohlespuren so einsetzt, dass sie wie Linien aussehen, die eine Bewegung hinterlassen. Er verschiebt die bestehenden Kohlelinien in Überarbeitungen und Ausradierungen um wenige Millimeter, so dass nach der fotografischen Dokumentation Bilder entstehen, die Bewegung simulieren. Gleichzeitig bleiben die bisherigen Stadien der Bilder weiterhin als staubige, nicht gänzlich ausradierbare Spuren auf dem Papier erhalten. Das finale Bild, das am Ende gewissermaßen stehen bleibt, trägt damit viele verblasste Schichten Kohlezeichnungen unter sich. Tom Gunning verortet das Haupt-

⁹ Kentridge erläutert seinen Arbeitsprozess im Film *Drawing the passing. Zeichnen für den Augenblick*, der 1999 für den WDR produziert wurde: Kentridge, William: *Drawing the passing. Zeichnen für den Augenblick*. Produziert von Maria Anke Tappeiner und Reinhard Wulf. WDR 1999.

¹⁰ Vgl. Christov-Bakargiev, Carolyn: On defectibility as a resource: William Kentridge's art of imperfection, lack, and falling short. In: *Ausstellungskatalog Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea 2004: William Kentridge*. Hg. von Carolyn Christov-Bakargiev. Mailand 2004, 29–39, 32.

merkmal von Kentridges animierten Kohlezeichnungen nicht in der Bewegungsillusion, sondern in der Arbeit an metamorphotischen Bildern: „In Kentridges Animationsarbeiten geht es weniger um die Kontinuität der Bewegung als um Verwandlung, um eine fortlaufende Metamorphose [...]“¹¹

Im anamorphotischen Film *What will come (has already come)* erhöht sich die Komplexität des medialen Apparates, da ein weiterer Faktor hinzutritt. Kentridge zeichnet seine Bildzeichen nicht so, dass sie in der späteren Projektion des Filmes direkt erkennbar wären. Der Film beruht vielmehr auf zeichnerischen Bildrätseln, für die die begriffliche Umschreibung Anamorphose gesetzt werden kann. Produktionsästhetisch stellt sich die Anamorphose folgendermaßen dar: Kentridge zeichnet vor einem Zylinderspiegel, der die tatsächlichen Linien so deformiert, dass eine im Spiegel gerade wahrgenommene Linie auf einer gewölbt gezeichneten Linie beruht. Damit das Bildrätsel für den Betrachter des Werkes dechiffrierbar wird, tritt in der Präsentation eben jener Spiegel hinzu, den Kentridge bereits für die Produktion seines anamorphotischen Filmes benötigte. Im Ausstellungskontext zeigt sich die Installation der Arbeit wie folgt: Der auf Papier im Tondo-Format beruhende Film *What will come (has already come)* wird auf einen runden Tisch projiziert. Er enthält verschlüsselte Bildzeichen, die mittels eines zylindrischen Spiegels dechiffriert werden. Da der anamorphotische Film von oben auf den Tisch projiziert wird, steht das Filmbild für den Betrachter auf dem Kopf, während es im Zylinderspiegel nicht nur dechiffriert, sondern zugleich auch gedreht wird. Die Rundprojektion bringt Kentridge eine Erweiterung der Möglichkeiten des bewegten Bildes: Das Filmbild dreht sich und die Laufrichtungen des Bildes sind variabel. Das Drehmoment findet seine Entsprechung in der inhaltlichen Struktur des Filmes; bereits der Filmtitel enthält eine Anspielung auf das zirkuläre Moment bestimmter Ereignisse: *What will come (has already come)*. Die Assoziation bzw. das Thema der Drehung wird durch Medien ergänzt, die nicht visueller, sondern akustischer Art sind. Kentridge unterlegt seinen Film mit Filmmusik, die die kreisende, sich drehende Bewegung des Filmbildes deutlich unterstreicht: stampfende Marschmusik, die in ihrer repetitiven Art eine Drehung akustisch anschaulich werden lässt.

Angela Breidbach beschreibt in dem die Ausstellung begleitenden Text die Drehung des Filmbildes als eine Drehung um den Zylinderspiegel herum. Räumlicher Mittelpunkt der

¹¹ Gunning, Tom: Die Verdopplung des Blicks in Kentridges „Stereoskop“. In: Parkett 63, 2001, 75–81, 75. Gunning interpretiert diese metamorphotische Gestalt der Bilder Kentridges in einem postkolonialistischen Sinne als Zeichen für kontinuierliche Veränderung und – in äußerster Konsequenz – mit dem „Verlust von Identität“ verbunden.

Installation wie auch deren konzeptionelles Zentrum sei der Zylinderspiegel mit dem Spiegelbild.¹² Vergleicht man die Voraussetzung des Kentridgeschen Raumes des Zylinderspiegels mit dem linearperspektivischen Projektionsraum, so tritt die Körperlichkeit des Betrachters stärker in den Vordergrund: Während Panofsky dem Betrachter des neuzeitlichen zentralperspektivischen Bildes eine monokulare Blickweise attestiert, die Zentralprojektion also gewissermaßen den Betrachter entkörperlicht und ihn statisch an einen bestimmten Blickpunkt fesselt, hat der Betrachter bei Kentridge erweiterte Möglichkeiten. Angela Breidbach macht die Betrachteraktivierung an einem bestimmten Raumkonzept fest, welches Kentridges anamorphotischem Film zu Grunde liegt:

In sphärischen Räumen dreht sich der Betrachter um die eigene Achse oder geht um ein Objekt herum wie um die zylindrischen Spiegel. Dabei nimmt der Betrachter neben dem Bild sich selbst wahr. Seine wechselnden Positionen bestimmen seine Wahrnehmung des Bildes.¹³

Der Betrachter von Kentridges spiegelanamorphotischem Film kann demnach verschiedene Blickpunkte einnehmen, ein Wechsel der Blickpunkte und damit der Perspektive bedeutet einen Wechsel des Bildeindrucks und letztlich andere Sichtweisen.

Kentridge multipliziert diese Effekte noch: Während in der seit dem 17. Jahrhundert überlieferten Spiegel- bzw. katoptrischen Anamorphose sich nur der Betrachter um die Apparatur bewegt, liegt bei Kentridge eine Verdoppelung der Bewegungsmodi vor.¹⁴ Es

¹² Vgl. Breidbach 2007, 20 (wie Anm. 7). Dass es sich bei Spiegelbildern, die wie Schatten und Abdrücke den natürlichen Bildern, den sogenannten *physei eikones* angehören, um eine phänomenal andere Kategorie von Bildern als bei bildhaften, künstlichen Artefakten handelt, zeigt Oliver Robert Scholz. Er verweist gleichzeitig darauf, dass die Spiegelbilder lange als Modell für andere Bilder herangezogen wurden, was andere erkenntnistheoretische wie metaphysische Prämissen mit sich bringe, und fordert deshalb eine strengere Kategorisierung der unterschiedlichen Bildphänomene. Vgl. Scholz, Oliver Robert: Bild. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart und Weimar 2000, 618–669, 620–621.

¹³ Kentridge, William: Thinking aloud. Gespräche mit Angela Breidbach. Köln 2005, 48.

¹⁴ Die Katoptrik bezeichnet sowohl die „Lehre der von dem Spiegel zurückgeworfenen Lichtstrahlen“ wie auch die „Spiegelkunst“. Einen Überblick zur Geschichte der Katoptrik bietet Stauffer, Marie Theres: „Nihil tam obvium, quam specula; nihil tam prodigiosum, quam speculorum phasmata“. Zur Visualisierung von katoptrischen Experimenten des späten 16. und 17. Jahrhunderts. In: Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten, Standpunkte, Perspektiven. Hg. von Sebastian Schütze. Berlin 2005, 251–290. Die katoptrische Anamorphose wird als Begriff von Jean-François Nicéron eingeführt, dem die Taxonomie verschiedener anamorphotischer Typen zu verdanken ist. Er etablierte drei Gruppen von Anamorphosen: Erstens die Längenanamorphose, deren Verzerrung sich in der Betrachtung aus einem bestimmten Winkel auflöst. Zweitens die katoptrische Anamorphose, die als Überbegriff für alle Spiegelanamorphosen angesehen werden kann. Die dritte Gruppe besteht in dioptrischen

drehen sich nämlich zusätzlich die anamorphotischen Filmbilder. Diese doppelte Animation ermöglicht dem Betrachter die einerseits ungeahnte Freiheit, sich seinen Bildausschnitt jeweils selbst wählen zu können, führt ihm andererseits aber auch die Beschränktheit der eigenen Wahrnehmung überdeutlich vor Augen: Der Mensch kann jeweils nur eine Perspektive einnehmen. Es ist ihm nicht möglich, gleichzeitig die durch die Krümmung des Spiegels verborgene andere Spiegelseite wahrzunehmen. Wechselt der Betrachter seine Perspektive, so kann sich plötzlich ein völlig neuer Aspekt ergeben, der das bisher Gesehene in einen weiteren Kontext einbindet, ihm in mehrfacher Hinsicht eine andere Sichtweise ermöglicht. Der Perspektivwechsel kann einen Bedeutungswechsel mit sich bringen, der letztlich einen Erkenntniswechsel beim Betrachter anstößt. Kentridge nutzt die Voraussetzungen des gebogenen Spiegels, um häufig doppeldeutige Bilder zu transportieren.

Thomas Hensel überträgt die Wahrnehmungseinschränkungen auf die Einschränkungen menschlicher Erkenntnis. Die anamorphotischen Verfahren, so schreibt er, böten für den Betrachter die Einsicht, „daß jedes Erkennen notwendig an einen Standort gebunden ist, der stets nur einer unter vielen möglichen ist.“¹⁵ Kentridge macht diese Einschränkung durch die dauerhafte Drehung des Filmbildes kenntlich. Die Drehrichtung wird dabei ständig verändert, so dass die Betrachterperspektive unkalkulierbar ist: Jede Szene des Filmes kann entweder nur eine Ansicht eines bestimmten Filmbildes zeigen oder sich so drehen, dass der Betrachter alle Details aller Seiten wahrzunehmen im Stande ist.

Es wird deutlich, wie sehr die katoptrische Anamorphose als Bildverfahren dem der Perspektive entgegen steht. Während die Zentralperspektive – so weit meine Ausführungen zu Panofsky – den Betrachter an eine bestimmte Betrachtungsweise, an eine bestimmte Perspektive auf das Bild bindet, sieht dies beim zylinderanamorphotischen Verfahren völlig anders aus. Dem körperlosen, einäugigen Betrachter bei Panofsky steht der aktivierte Betrachter der Spiegelanamorphose gegenüber. Kirsten Kramer konstatiert zusammenfassend die Erschaf-

Anamorphosen, die spezieller Betrachtungsgeräte mit Prismenoptik bedürfen. Vgl. Nicéron, Jean-François: *Perspective curieuse*. Paris 1638. Einen Überblick über die Entstehung und Geschichte der Anamorphose bietet Baltrušaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou perspective curieuse*. Paris 1955. Der ersten Ausgabe folgen Überarbeitungen und Übersetzungen, die auch eine Änderung des Titels des Werkes mit sich bringen: Baltrušaitis, Jurgis: *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris 1969 und schließlich: *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*. Paris 1984.

¹⁵ Hensel, Thomas: *Mobile Augen. Pfade zu einer Geschichte des sich bewegenden Betrachters*: In: *Ausstellungskatalog Köln, Museum Ludwig 2002: Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*. Hg. von Bodo von Dewitz und Werner Nekes. Göttingen 2002, 54-64, 55.

fung eines taktilen Interaktionsraumes im Zylinderspiegel, der den visuellen Projektionsraum ablöse:

Das geregelte körperlose, statische und homogene Wahrnehmungskontinuum, das gleichermaßen der zentralperspektivischen Bildkonstruktion wie auch dem Visualisierungsmodus des einfachen Planspiegels zu Grunde liegt, transformiert sich in den komplexeren katoptrischen Apparaturen folglich in einen dynamisierte, entdifferenzierten und heterogenen Interaktionsraum, der keine eindeutige Lokalisierung oder Verortung optischer Phänomene an getrennten Orten mehr zulässt und bei dessen Konstitution und progressiver Erschließung der Körperlichkeit des Betrachtersubjekts eine verstärkte Bedeutung zukommt.¹⁶

Gleichzeitig dekonstruiert das anamorphotische Bildverfahren die erkenntnistheoretischen, die Rolle des Subjekts befragenden Prämissen zentralperspektivischer Konstruktion: Die Literatur zur Anamorphose führt das Verhältnis zwischen Errungenschaften um die Perspektive und deren anamorphotischer Verzerrung auf die Entwicklung des cartesischen Subjekts zurück. Die Position des Betrachters nimmt dementsprechend eine zentrale Stellung in den erkenntnistheoretischen Untersuchungen zur Anamorphose ein, die eine „logische Konsequenz zur Zentralperspektive [darstelle]: Natur wird zur Hieroglyphe verzerrt, die ihren Sinn einzig von der konstruktiven Gewalt des Subjekts empfängt. Das Spiel der Illusion bringt die Zentralität des Augenpunktes zum Vorschein.“¹⁷ Bernd Busch spricht hier die Bedeutung der Wahrnehmung für den Bildbegriff an, die er in einem zweiten Schritt auf das Subjekt und die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bild und Gegenstand rückbezieht. Während die Zentralperspektive – wir erinnern uns an Panofsky – ein geometrisiertes Verhältnis zwischen Bild und Betrachter voraussetzt, scheint das im anamorphotischen Film Kentridges zunächst ausgeblendet. Kaja Silverman vervollständigt das bei Bernd Busch angedachte Verhältnis zu einer Relation, die in der Anamorphose vom Betrachter, nicht vom Bild ausgeht.¹⁸ Während die Zentralperspektive in der Betrachter-Bild-Relation das Bild und

¹⁶ Kramer, Kirsten: Frühneuzeitliche Räume des Visuellen: Zur Medialität des Spiegels in Garcilaso de la Vegas *Egloga II*. In: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive. Hg. von Jörg Dünne u.a. Würzburg 2004, 99–121, 106.

¹⁷ Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt am Main 1995, 87.

¹⁸ Vgl. Silverman, Kaja: *The threshold of the visible world*. New York und London 1996, 176. Silverman nimmt Bezug auf Jacques Lacans Ausführungen zur Anamorphose und betont

seine mathematisierten Formen in den Vordergrund rücke, sei mit der Anamorphose, insbesondere der zylindrischen, der Betrachter als sehendes und wahrnehmendes Subjekt aufgewertet. Silverman kommt zum Schluss, dass sich in der Anamorphose ein *Ich sehe, also bin ich* als Sonderform des cartesischen Diktums erfülle. Insofern sind die Bereiche *Betrachter*, *Perspektive* und *Raum* mit einer Thematisierung des selbstbewussten wahrnehmenden Subjekts verbunden. Wahrnehmung des Betrachters und Raumerfahrung hängen kausal voneinander ab.

Thomas Hensel macht die cartesische Sichtweise mehr an der Bedeutung der Sinne fest, denn am mathematischen Problem der Anamorphose, mehr an der Wahrnehmung, denn an der Perspektive: „In der Anamorphose fand sich nun ein postkopernikanisches Bewußtsein in seinem vor allem durch Descartes beflügelten Zweifel an dem Wirklichkeitsgehalt der durch die Sinnesorgane vermittelten Wahrnehmungen wieder.“¹⁹ Für Kentridge scheint gerade die Thematisierung verschiedener Sinne in seinem anamorphotischen Film eine große Rolle zu spielen. Nicht nur visuelle Wahrnehmung, sondern insbesondere auch die weiteren Sinnesindrücke hinterlassen ihre Spuren im Betrachter. Wenn er das filmische Bild so mit der Musik verquickt, dass beide den Eindruck einer latenten Drehung des Filmes hinterlassen, wird deutlich, dass die unterschiedlichen medialen Ebenen gemeinsam die Bedeutungsebene des Filmes bedingen.

deshalb den Blick als das das Subjekt konstituierende Mittel innerhalb der Betrachtung: „Since, when we occupy that [the geometral] point, everything seems to radiate out from the look, any painting organized in relation to it encourages us to enact that form of méconnaissance which is, for Lacan, the visual equivalent of the cogito - to equate our look with the gaze, and to impute to it a mastering relation to the world.“ Lacan gilt für das Verständnis der Anamorphose insofern als Referenzgröße, als er in seinem elften Seminar den *Gesandten* (1533) Hans Holbeins - dieses Gemälde enthält einen anamorphotischen Totenschädel - eine Untersuchung widmet. Die Gedanken zu Holbeins Bild verbindet er mit der Werdung des Subjekts, das sich sich sehen sieht. Die Anamorphose nimmt in Lacans Gedanken und Fragestellung eine so bedeutende Rolle ein, dass er ihr nicht nur eine eigene Seminarstunde widmet, sondern sie immer wieder als Exempel dafür anführt, sein Konzept der Spaltung von Auge und Blick zu verdeutlichen: Vgl. Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. In: Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. XI, hg. von Norbert Haas. Weinheim und Berlin 1987 (franz. Original: Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris 1964.). Des Weiteren ist Lacan für die Darstellung der Anamorphose im 20. Jahrhundert insofern relevant, als er sich in seinen Beiträgen auf die zur Seminarzeit gerade neu erschienene erste Ausgabe des Buches zur Anamorphose von Baltrušaitis 1955 (wie Anm. 14) bezieht. Kritisch sieht die Gleichsetzung von cartesischem Subjekt und Perspektive bzw. Anamorphose Massey, Lyle: *Picturing space, displacing bodies. Anamorphosis in early modern theories of perspective.* University Park, Pa. 2007.

¹⁹ Hensel 2002, 56 (wie Anm. 15).

Seeing Double

Die Anamorphose, und das ist ein Verdienst der Doppelbetrachtung, gilt als ein Mittel zur Verdeutlichung von bildlicher Konstruktion. Sie macht dem Betrachter bewusst, dass jede Form der bildlichen Komposition und jede Form der Darstellung bildlicher Wirklichkeit auf einer aktiven Konstruktion unseres Gehirns beruht. In der Literatur zum Phänomen der Anamorphose wird das bereits seit längerem folgendermaßen gefasst:

In all ihren Entwicklungsphasen und Formen erweckt die Anamorphose immer wieder Erstaunen, weil sie deutlich macht, daß die Grundlage jeder Form von Perspektive in der Täuschung und in der Künstlichkeit liegt, ob es sich nun um eine optische Verdrehung oder um eine treffende optische Täuschung handelt. Die Perspektive scheint nicht länger eine Wissenschaft der Realität zu sein. Sie ist ein Werkzeug, um Halluzinationen hervorzurufen.²⁰

Die Anamorphose relativiert demzufolge die Naturhaftigkeit der Perspektive und mehr noch: Sie entlarvt die Bildlichkeit des Bildes. Bildlichkeit entsteht erst durch Wahrnehmung, das führt uns die anamorphotische Verzerrung nur zu gut vor Augen. Und die Anamorphose schafft in anderer Hinsicht noch mehr: Sie kann dem Betrachter vor Augen führen, dass *er* es ist, der diese Konstruktionen hervorruft. Die Anamorphose fördert also einen Betrachter, der sich seiner Wahrnehmungsprozesse und seiner aktiven Rolle im Bildentstehungsprozess bewusst ist.

Ich möchte damit zur eingangs festgehaltenen These Panofskys zurückkommen, der Betrachter sei wesentlich für die Perspektive. Er ist es, der anhand bestimmter Darstellungsmodi wie der Anamorphose ihre Bildlichkeit entlarven kann: Er erkennt die anamorphotische und die Zentralperspektive als bloße Konstrukte. Wenn eine symbolische Form die Materialisierung eines „geistige[n] Bedeutungsinhalt[es]“²¹ darstellt, so erfüllt die Anamorphose das Kriterium, als „Symbolische Form“ bezeichnet zu werden.

²⁰ Leeman, Fred: Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit. Köln 1975, 7.

²¹ Panofsky 1998, 689 (wie Anm. 1): „Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener ‚symbolischen Formen‘ bezeichnet werden,

Empfohlene Zitierweise:

Schweizer, Yvonne: Anamorphose als "Symbolische Form": William Kentridge und der active Betrachter. In: Raum - Perspektive - Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr. Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL:><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3967/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39679><

ISSN 1868-7199

durch die ‚ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird‘.“