

vorgesehen sind. Vermutlich erteilte der Kardinal den Auftrag im Anschluß an die für ihn im Jubiläumsjahr 1675 vollendeten Werke, den Altar der Sel. Ludovica Albertoni und den Altar der Cappella del Sacramento in St. Peter. Ihm hinterließ Bernini auf dem Sterbebett eine Büste des Altieri-Papstes; es fragt sich, ob dies das unvollendete Original oder eine (1676 nachweislich begonnene) Replik war. Jedenfalls erhielt sich ein Marmorexemplar in dem früher als Bibliothek, danach als Archiv benutzten Saal des Palazzo Altieri in Rom, eine sehr interessante, mit der Papstfigur vom Grabmal Alexanders VII. vergleichbare Halbfigur. Auch in diesem Falle ist Werkstattarbeit nach Modell und unter Aufsicht Berninis anzunehmen; es besteht ein enger Zusammenhang mit der Leipziger Zeichnung des Papstes im Profil. – Mag so Wittkowers Buch nicht Abschluß und Stillstand der Erforschung des Bildhauers Bernini bedeuten – für lange Zeit wird es gewiß die Grundlage jeder weiteren Beschäftigung mit ihm darstellen.

Wilhelm Boeck

JURGIS BALTRUSAITIS, *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (Collection Jeu savant, dirigée par André Chastel). Paris 1955, 82 Seiten, 32 Textfiguren, 15 Tafeln.

Anamorphosen (Umbildungen, Truggebilde) treten in der Kunstgeschichte als Zerrbilder von Naturformen auf, die in normaler Ansicht bis zur Unkenntlichkeit deformiert erscheinen, während sie sich in scharfer Seitenansicht als natürlich gestaltete Bilder entpuppen. Die Wissenschaft hat sich bisher von ihnen ferngehalten.

Jetzt versucht J. Baltrusaitis als erster, eine Kunstgeschichte der Anamorphosen zu schreiben. Sein nicht sehr umfängliches Buch vermittelt in locker gereihten Kapiteln Kenntnis von der mannigfachen Verwendung anamorphotischer Bildungen. Dabei enthüllt sich ihre experimentelle, spielerische und verblüffende Seite – aber auch ihre geschichtlich bleibende Bedeutung. Ihre ins Gebiet der Mathematik hineinreichenden Wurzeln werden ebenso erkennbar wie ihre letzten Verzweigungen in optischen Kunststücken. Der Verfasser hat die verschiedenen Aspekte kundig geordnet und die Gewichte sicher verteilt.

Die frühesten Anamorphosen (in Lionardos Codex atlanticus) scheinen sich auf eine Dehnung in die Breite zu beschränken. Obwohl sie schon das wichtigste Charakteristikum der Anamorphosen besitzen (erst von der Seite aus betrachtet natürliche Proportionen anzunehmen), läßt sich noch nicht erkennen, nach welchem Verfahren sie gemacht worden sind. Um 1533 scheint Erhard Schön in Deutschland das jeder anamorphotischen Gestaltung zu Grunde liegende Prinzip entdeckt zu haben: Verlegung des Augenpunktes weit aus dem Bildfeld heraus, Hereinnahme des Distanzpunktes ins Bild. Diese Praxis wird längere Zeit als Geheimnis gehütet worden sein, denn wir kennen von ihr keine zeitgenössische Beschreibung. Noch 1559 weiß Barbaro in der frühesten uns bekannten Erläuterung einer Anamorphose nur von Breitendehnung zu sprechen und auch Vignola kommt in seinem (1583 gedruckten) Perspektivtraktat im Grunde nicht über Leonardo hinaus.

Die mathematische Durchdringung der Anamorphosen hat erst das 17. Jahrhundert geleistet, der Schwerpunkt der Entwicklung liegt jetzt in Frankreich. Im Gegensatz zur Zentralperspektive, die als ein Faktor des Realismus eingeschätzt wird, rückt Anamorphose das Gegebene in einen irrealen Bereich, indem sie den Bildträger gewissermaßen ausschaltet. Vom abseits liegenden Augenpunkt aus betrachtet scheint sich das Gebilde von der Malfläche zu lösen und in einer nicht näher lokalisierbaren Projektionsebene zu schweben; zudem wirkt das Bild unscharf in sich, so daß der Beobachter sich ständig getäuscht fühlt. Das Auge tastet, die Sache entgleitet ihm. Das Sehorgan ist in Frage gestellt. Man liest mit Interesse von Descartes' Anteil zusammen mit dem Mathematiker und Theologen Marin Mersenne und indirekt auch mit Jean-François Nicéron, dessen „*Perspective curieuse*“ (1638) zu den Hauptwerken der Anamorphosenlehre gehört. An den Anamorphosen hätte die Philosophie die Fragwürdigkeit sinnlicher Wahrnehmung und die Berechtigung des Zweifels demonstrieren können; (in den Anmerkungen fehlt ein Hinweis auf René Taton, der sich in seinem Buch „*L'oeuvre mathématique de Desargues*“, Paris 1951, zuletzt mit Descartes und der Perspektivkunst seiner Zeit befaßt hat).

Hier beginnen kunsthistorische Fragen, Probleme einer stilistischen Beurteilung der Anamorphosen, in den Vordergrund zu treten. Einen Ansatz liefert der Verfasser mit einer Deutung von Holbeins berühmten Londoner Gesandtenbild. Es zeigt auf dem Fußboden einen länglichen Schemen, die Anamorphose eines Totenschädels. Man hat sich vorzustellen, daß in Polisy – dem alten Platz des Bildes – der Betrachter zunächst vor das (ursprünglich beträchtlich höher als heute hängende) Gemälde hintrat, dabei blieb die Anamorphose rätselhaft; erst als er sich anschickte, den Raum durch eine links neben dem Bild zu vermutende Tür zu verlassen, erkannte er den Schädel, während die Personen bei solcher Verkürzung verschwanden. Holbein hat also das Bild auf zwei Ansichten hin angelegt: außer jener Fläche, die die Gesandten trägt, gibt es eine zweite, ungreifbare, nur für die anamorphotische Konstruktion gültige. Denkt man daran, wie oft ein Schädel als Zeichen von „*Vanitas*“ auf der Rückseite von Bildnissen vorkommt, so könnte man sagen, Holbein vereinige Vorder- und Rückseite auf einer Fläche und halte sie doch durch Anamorphose auseinander.

Dieses Beispiel vermag zu veranschaulichen, daß Anamorphose in der Geschichte des künstlerischen Flächenbewußtseins ihren Platz einnimmt. Dürer untersuchte die optischen Korrekturen von Buchstaben an einer Mauer mit dem Ergebnis, daß die höher gelegenen auch höher gestreckt sein müßten, wobei er von der Annahme ausging, daß die Größe der Dinge in ihrer Projektion auf ein kugelförmiges Sehfeld, d. h. in Winkelmaßen (nicht in Längenerstreckungen) wahrgenommen werde. Deshalb müßten auch die Windungen gedrehter Säulen oben weiter auseinandergezogen oder hochgestellte Figuren größer gebildet werden als tieferstehende. Alle drei Beispiele haben eines gemein: bestimmte Größen (Buchstaben, Säulenwindungen, Figuren) nicht in ihrer Erstreckung in der Wirklichkeit zu messen, sondern untereinander

der in den Maßen zu vergleichen, die sie auf die Sehebene projizieren; Dürer rechnet dabei mit den selben optischen Wirkungsverhältnissen, die gesteigerter an den Verzerrungen der Anamorphosen beteiligt sind. Nicht umsonst haben die Theoretiker des Zerrbildes wie ihre Vorläufer (Barbaro, Cousin, Vignola, Desargues und Bosse) auf Dürer zurückgegriffen.

Der Verfasser ist nicht darauf zu sprechen gekommen, in welchem Maße die Verbreitung der Anamorphose an eine auf die Fläche konzentrierte Anschauung geknüpft ist, hat doch Desargues, dieser genialste Geometer des 17. Jahrhunderts, die mathematische Definition des Kegels aus der perspektivischen Konstruktion des Kreises, die Bestimmung eines Körpers also aus einer flächigen Darstellung abgeleitet. Bosse bezeichnet Perspektive als „deformierte Geometrie“ (vgl. A. Bosse: *Pour pratiquer la perspective sur les surfaces irrégulières*, Paris 1665, p. 5 f.), ihm dient perspektivische Konstruktion weniger der Tiefenillusion eines Bildes als der durch Zentralisierung aller Fluchtlinien bedingten einheitlichen Organisation der Bildebene; in den gleichen Zusammenhang sind auch seine mannigfachen Versuche einzuordnen, einem drei-dimensionalen Bildträger (z. B. einem Gewölbe) ein Bild zu applizieren, das so gemalt ist, daß es die Wölbung auszugleichen scheint und so aussieht, als befände es sich auf einer platten Oberfläche.

Auf diese Umstände einzugehen ist ratsam, weil gleichzeitig, d. h. um die Mitte des Jahrhunderts die französische Akademie unter LeBrun eine andere Richtung einschlägt und zu malen sucht „wie das Auge sieht“, wobei ein Bild in alter Weise als Fenster aufgefaßt wird, durch das man in die Ferne zu sehen glaubt. Wenn auch verständlich ist, daß diese Empiriker des Raumes zu den Theoretikern der Fläche – wie die Meister der Anamorphose genannt werden könnten – kein rechtes Verhältnis zu finden vermochten, bleibt doch verwunderlich, daß sie mit ihnen in offenen Streit verwickelt worden sind, der zeitweise einen Grad der Hitzigkeit erreichte, wie er in der neueren Kunstgeschichte kaum eine Parallele finden dürfte. Baltrusaitis geht auf die Gründe des Streites nicht näher ein, zudem werden die künstlerischen Motive durch die – irrige – Bemerkung verschleiert, Grégoire Huret, „le porte-parole de l'Académie de Colbert et de LeBrun“ habe die Anamorphosen gerühmt, ja sogar verherrlicht (p. 45). So entsteht der Eindruck, die Gegensätzlichkeit zwischen Raum und Fläche, als deren Symptom die Auseinandersetzung um die Anamorphosen aufzufassen ist, sei nicht prinzipiell gewesen; in Wahrheit sucht Huret die Unbrauchbarkeit der Anamorphosen zu erweisen (vgl. G. Huret: *Optique de Peinture et Peinture*, Paris 1670. Die Behandlung der Anamorphosen beginnt in section 183 und endet sect. 209 unter der Überschrift „Inconvenient ou défautosité qui arrive de l'aspect desdits tableaux irrégulières“. Charakteristischerweise geht mit dieser Verurteilung eine Ablehnung von Dürers Methode menschlicher Proportion, die ja planimetrisch auf der Malfläche arbeitet, Hand in Hand; vgl. section 231). In dieser Gegensätzlichkeit spiegelt sich die Unsicherheit wider, mit der französische Barockkunst um die Jahrhundertmitte zwischen räumlicher und flächenhafter Anschauung

schwankt, beispielsweise sucht Poussin in den vierziger Jahren den Ausgleich zwischen perspektivischer Raum- und planimetrischer Flächenkonstruktion; schließlich wendet er sich in einer Serie von Zeichnungen, die bis an das Jahr 1648 heranreichen, dem reinen Flächenaufbau zu. Im selben Jahr gibt Bosse seine „Manière universelle“, eine planimetrische Grundlegung anamorphotischer Bildungen heraus. Ideen, die nicht ohne weiteres verwandt erscheinen, hängen innerlich zusammen. Eben damals trat Poussin Bosse persönlich nahe.

Nicht unerwähnt bleibe, daß die deutschen „Visionäre“ Kircher und Schott behandelt werden und daß ein Absatz anthropomorphen Landschaften gewidmet ist. Auch dehnt sich die Untersuchung des Gesandtenbildes von Holbein weit über das Referierte hinaus auf die ikonographische Ableitung jedes der im Gemälde sichtbaren Gegenstände aus; der gemalte Fußboden wird dabei als das Mosaik des Altarraums von Westminster angesprochen, eine Bestimmung, die mir der Vergleich an Ort und Stelle zweifelhaft erscheinen läßt. Dem Leser kommt der schwierige Stoff durch faßlichen Text, zahlreiche Abbildungen und eine für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich weitblickende Literaturübersicht entgegen. Hierzu sei ergänzend nur am Rande bemerkt, daß sich erst neuerdings Panofsky mit dem verzerrten Schädel bei Holbein (*Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag 1954, p. 14, fig. 5 u. 6) befaßt hat.

Georg Kauffmann

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Christoph Bernoulli: *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Band XIII. Hrsg. v. Joseph Gantner. Basel, Birkhäuser Verlag 1956. 123 S., 32 S. Taf. Fr. 12.50.
- T. H. B. Burrough: *South German Baroque*. An introduction based on a group of ten churches: Obermarchtal - Weingarten - Ettal - Steinhausen - Wies - Birnau - Zwiefalten - Ottobeuren - Rott am Inn - Wiblingen. London, Alec Tiranti Ltd., 1956. 40 S. u. 54 Abb. auf Taf.
- Miguel Covarrubias: *Mezcala. Ancient Mexican Sculpture*. Vorwort von André Emmerich, Textbeitrag von William Stratling. New York, 1956. 36 S., \$ 1.50.
- Herbert von Einem: *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*. Hamburg, Marion von Schröder Verlag, 1956. 265 S., Leinen DM 13.80.
- Nicholas von Eleneff: *Darstellende Rossica und Aquarelle von Thomas Ender*, New York 1956. 10 S., 5 Taf. (In russischer Sprache.)
- Rupert Feuchtmüller: *Ein Wunder gotischer Schnitzkunst*. Monographie über Kirche und Altar von Mauer bei Melk. Wien-St. Pölten-München, Pressvereinsdruckerei GmbH., 1955. 62 S. m. Abb., 88 S. Taf. u. 1 Farbtaf. n. Phot. v. Eugen Santol.
- Ernst Gall: *Dome und Klosterkirchen am Rhein*. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glaßner. München, Hirmer-Verlag, 1956. 147 S. m. 82 Grundrissen und Schnitten, 200 S. Taf., Leinen DM 38. - .