

Im Jahr 1754. Eines seltsamen Sonntags öffnet der Maler und Kupferstecher William Hogarth seine Haustür und erblickt die verkehrte Welt. England ist plötzlich ein Ort, an dem die Dinge aus den Angeln der Zentralperspektive hüpfen und sich wie Sehnsüchtige gebärden, die einander zugeneigt sind, auch um den Preis, daß Wasser bergauf fließt und eine riesige Amsel statt im Vordergrund am Horizont ihr dunkles Lied singt. Die verkehrte Welt, die sich in Hogarths Kopf einnistet, ist eine zusammengesobene Welt. Ferne und Nähe oszil-

der umblickt, läßt seine Angel vom Rand bis in die Mitte der zusammengesobenen Welt ragen. „Ein Auswuchs des Phantastischen“, denkt Hogarth. Dann entdeckt er das besoffene Wirtshauschild, das sich mit dem entfernten Hügel vermählt hat und in ihm zu versinken droht – während ein Wanderer, am entfernten Hügelhorizont angelangt, sich für seine Pfeife Feuer geben läßt von einer Frau, die sich nicht weit von Hogarth aus dem Fenster lehnt.

Es ist merkwürdig still. Auf dem Fluß schießt ein Jäger gegen die Brücke. Die

PATRICIA GÖRG

## Der lange Arm des Auges

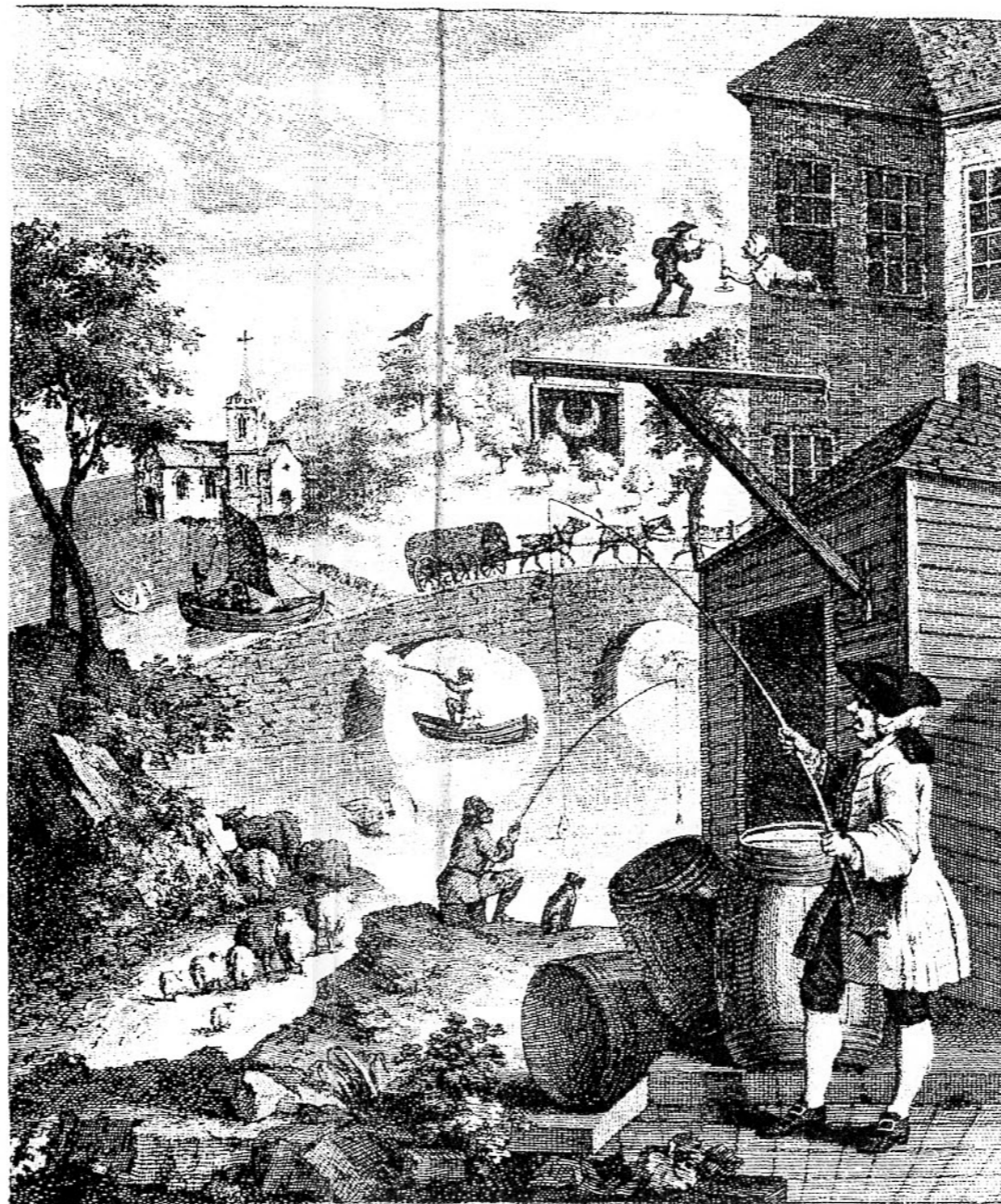
Wie der englische Maler und Kupferstecher William Hogarth die Perspektive neu erfand

lieren in ihr als unbrauchbar gewordene Kategorien, springen vor und zurück und tasten verblüfft das Gelände ab, das sie durch eine Art Kurzschluß miteinander verbindet.

Hogarth reibt sich die Augen. Er zieht seinen Skizzenblock aus der Rocktasche und beginnt, die Verhältnisse aufzuzeichnen: eine Herde Schafe, im Weggehen immer größer werdend; die Linien toll gewordener Gebäude; eine Brücke, die gar nicht daran denkt, den Fluß zu überspannen. In unbestimmter Entfernung hat sich eine Kirche so verdreht, daß Hogarth sie zugleich von mehreren Seiten zu sehen vermag. Drei Fässer im Vordergrund leiden an der gleichen Krankheit, und sie haben wohl den gefliesten Fußboden angesteckt, auf dem die Schnallenschuhe eines seelenruhigen Anglers eigentlich keinen Halt mehr finden dürften, stehen sie doch im Nichts über einer stürzenden Wand. Der Angler, der sich nicht nach dem Kratzen der Zeichenfe-

Stille ist bevölkert mit riesigen Booten, riesigen Bäumen und riesigen Schwänen. Einzig der Himmel scheint frei von Ungereimheiten zu sein.

Er brütet wie immer Wolken aus und schickt sie als vertrauensbildende Maßnahme über das Land – Hogarth schraffiert sie mit wenigen, geübten Strichen, um seiner Zeichnung einen normalen Rahmen zu geben. Dann kneift er sich in den Arm. Er hat genug gesehen: Am helllichten Tag ist eine Verschwörung im Gange. Die Dinge wollen dem Raum angehören, aber auf ihre eigene verschrobene Weise, weder gebunden an Gesetze, die sie nicht gemacht haben, noch belastet durch eine Logik, die streng von einem Punkt aus denkt. Hogarth schaut genauer hin. Am rechten Bildrand, neben dem Rockschoß des Anglers, tut sich der größte Abgrund auf: Dort steht eine Hauswand, deren Latten es sich genau in ihrer Mitte anders überlegen und sie dadurch gleichzeitig in zwei verschiedene



WAS KLEIN sein müßte, wird groß: William Hogarths „Satire auf die falsche Perspektive“

Wirklichkeiten zwingen. Hogarth schwindelt es. Er klappt seinen Skizzenblock zu.

Die Zeichnung William Hogarths, nach der später der Kupferstich „Falsche Perspektive“ angefertigt wurde, diente als Titelblatt zu einer Zeichenlehre. Aus den willkürlichen Fehlern, die sie gewissermaßen durchbuchstabierte, sollte der angehende Schüler das Richtige lernen, nämlich die perspektivischen Abbildungsregeln, die seit der Renaissance

das Sehen mit einem stationären Auge nachahmen.

Oberflächlich betrachtet, ähnelt das Blatt einem gutmütigen Wimmelbild in Breughelscher Manier; nur daß die Episoden nicht aneinandergedrängt sind, um Sprichwörter, Kinderspiele oder Jahreszeiten zu illustrieren, sondern einzig um eines didaktisch erhobenen Zeigefingers willen. Es scheint, als ob der beißende Moralist, der Hogarth war, sich hier die Pantoffeln angezogen hat und ein Haus-

vaterspäßchen macht – das ihm aber unter der Hand zu einer beunruhigenden Hypothese gerät. Im allgemeinen arbeitete Hogarth ohne Interesse am Möglichen, weil er vollkommen ausgelastet damit war, der englischen Gesellschaft unachtsichtig wie niemand sonst das Wirkliche vorzuhalten: Seine Kupferstich-Zyklen spiegeln Bigotterie, Grausamkeit und weitere Mißstände mit solcher Treffsicherheit, daß ein Zeitgenosse einmal über ihn schrieb, er besitze die Fähigkeit, in Bildern an den Galgen zu bringen. Die „Satire auf die falsche Perspektive“ fällt aus diesem Zusammenhang heraus. Sie beginnt als Untersuchung und endet als Science Fiction.

Ungefähr zur gleichen Zeit, zu der Hogarths Blatt entstand, schuf in Italien Giovanni Battista Piranesi seine berühmte Serie von Radierungen, die er „Carceri“ nannte. Mit der bodenlosen Logik von Fieberträumen beschworen sie Kerker-Topologien – Räume, die sich aus monströsen Architekturelementen zusammensetzen und die von kleinen, vieldeutigen Figuren belebt sind, deren größte Qual vielleicht in der endlosen Verzweigung dieser Räume liegt. Piranesi, der weder die Regeln des perspektivischen Zeichnens verletzt (sondern nur eine Extremform ihrer Anwendung vorführt), noch irgendein Detail ab-

bildet, welches für sich genommen unrealistisch wäre, erzielt eine Wirkung, die trotz Beklemmung und Fremdheit auf ein Wiedererkennen hinausläuft. Die „Carceri“ scheint es zu geben – zumindest als vorhandene Bilder unseres Unbewußten –, denn sie beanspruchen sofort psychologische Wirklichkeit.

Die „andere Welt“, die Piranesi auf die Beine stellt, läuft keinen Sehbeziehungsgesetzen zuwider, sondern nur unserem Wunsch nach

Überschaubarkeit. Die Parallelwelt jedoch, die Hogarth, ohne es recht zu wollen, aus seinem Ärmel zaubert, nimmt Abgründe vorweg, in denen 200 Jahre später M. C. Escher systematisch experimentieren wird. Beide, Hogarth mit diesem Stich und Escher mit seinem Gesamtwerk, untergraben Gewißheiten, obwohl sie auf verschiedene Art an dieses Ziel gelangen.

Escher verknüpft präzise berechnete Möglichkeiten, bis auf einmal etwas ganz und gar Unmögliches dabei herauskommt, zum Beispiel ein Bild, in dem man gleichzeitig in so viele Richtungen schauen kann, daß der Betrachterstandpunkt sich als aberwitzige Hypothese erweist; Hogarth zählt ein paar Unmöglichkeiten auf und erreicht damit plötzlich, daß sie zu einer neuen Möglichkeitsform verschmelzen. Die „Satire auf die falsche Perspektive“, die eigentlich weniger eine Satire als vielmehr eine Travestie ist, funktioniert zunächst nach dem Prinzip eines lächelnd umgestülpten Handschuhs: Was klein sein müßte, wird groß – und umgekehrt; Linien, die zusammenlaufen müßten, laufen auseinander; Dinge, die eine Seite von sich verbergen müßten, zeigen sie gerade her. Nach einer Weile aber, wenn alle Umkehrungen durchgeführt – und auch gefunden – sind, wenn man selbst jene Partien der Landschaft entdeckt hat, die vom Verwandlungsspiel unberührt geblieben sind, um ihm eine Bühne bieten zu können – nach einer Weile erlangen die schulmeisterlich versammelten Fehler eine unerwartete Kohärenz. Irgendwo, spürt man, existiert diese Rückseite unserer Wirklichkeit, und wahrscheinlich wird eine Herde Schafe beim Weggehen immer größer in ihr. Die Gegend, in der eine unbestimmbar riesige Amsel am Horizont ihr dunkles Lied singt, beginnt, ihren Betrachter aufzusaugen.

1754, während des seltsamen Sonntags, öffnet William Hogarth später noch einmal seine Haustür, um nachzuschauen, ob wieder alles beim Alten ist. Nichts ist im Lot. Die ausgerutschte Welt hat sich in ihrer neuen Lage eingerichtet. In ihrer Mitte sieht er, vom Brückenbogen und dessen Spiegelung im Wasser wie von einem Medaillon gefaßt, den Jäger, der in seinem Boot knieend zielt – und immer nur den Brückenbogen trifft. „Wie die Stümper, die beim Zeichnen die rechten Proportionen nicht treffen können“, denkt Hogarth, aber insgeheim bewundert er den Mann. „Er schießt vielleicht den Weg frei“, überlegt er.

Dann geht er ins Haus zurück, holt seinen Hund und seine Köder und setzt sich am Rande des Flusses nieder, um nach neuen Perspektiven zu angehen.