

Der Himmel als Abgrund

Von Peter Springer

Inversion ist ein aus der Medizin, Sprache, Physik und Musik wohlvertrautes Phänomen, das für den Umgang mit Bildern bislang nicht zusammenhängend dargestellt wurde. Die Publikation einer umfassenden Untersuchung zu diesem Thema, die der komplexen Tradition und dem aktuellen Umgang mit „verkehrten“ Bildern nachgeht, ist Anlass dieses Artikels, der einige Aspekte der breit gefächerten Thematik vorstellt.



Der Sturz der Hure Babylon, Bamberger Apokalypse (vor 1020).

Inversion is a well known phenomenon in medicine, language, physics and music. But as a way to handle pictures, including its meanings and functions, it has never been fully described. The publication of a substantial analysis about this subject, which shows the complex tradition as well as the actual "fashion" of inverted pictures, is the occasion for this article, which presents certain aspects of its wide spectrum.

Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“ Überträgt man Francis Picabias berühmten Ausspruch auf unsere Augen und die Wahrnehmung von Bildern, dann nähern wir uns einem vertrauten Phänomen, das vor kurzem erstmals umfassend dargestellt wurde (P. Springer, Das verkehrte Bild. Inversion als bildnerische Strategie, Delmenhorst / Berlin, Aschenbeck & Holstein Verlag, 2004, 408 Seiten, 358 Abb.). Häufig bedeutet nämlich, die Dinge auf den Kopf zu stellen, tatsächlich (nur) Bilder zu verkehren, Bilder in ihrer uneigentlichen Orientierung zu betrachten.

Die Rede ist von einem sehr alten und offenbar in uns selber so tief verwurzelten Phänomen, dass man versucht ist, von einer anthropologischen Konstante zu sprechen. Sie besitzt offenbar eine wesentliche Voraus-

setzung in unserer elementaren körperlichen Erfahrung. Projizieren doch z.B. unsere Augen wie eine Camera obscura alle Bilder verkehrt auf die Netzhaut; erst unser Gehirn verkehrt sie nach Maßgabe unserer Erfahrungen und Erinnerungen zu „richtigen“ Bildern. Auch die wohl jedem vom morgendlichen Blick in den Spiegel beim Schminken oder Rasieren vertraute, in zahlreichen Untersuchungen aus optischer, psychologischer, physikalischer, medizinischer, kunst- und kultur- und sogar frömmigkeitsgeschichtlicher Sicht diskutierten Facetten der Rechts-Links-Problematik spielen mit hinein.

Und dann gibt es noch die kaum weniger alte Tradition der Verkehrten Welt, in der man einen anarchistischen Zug, ein trotziges „Dennoch“, ein befreiendes Aufbegehren gegen die Zwänge vermeintlicher Naturgesetzlichkeit

und Unabänderlichkeit erkennen könnte. Man denke nur an die Bilder mit moralischen Implikationen, in deren Mitte der Teufel die Welt zu regieren scheint, oder an die Illustrationen zu populären Tierfabeln, in denen Schweine den Schlächter schlachten, Hasen den Jäger jagen oder die Henne auf dem Hahn hockt. Dabei ist das Epitheton „verkehrt“ im alltäglichen Sprachgebrauch ein recht schillerndes Wort, dessen Parallelbedeutung „falsch“ darauf verweist, dass ein verkehrtes Bild häufig ein umgewertetes oder entwertetes, ein negatives Bild ist. Fast beiläufig stoßen wir so darauf, dass Bilder mit ihren Inhalten auch immer Werte und Normen transportieren, die sich mit der Positionierung des Bildes ändern können. Dabei dürften vielfach auch uns kaum mehr bewusste, bildmagische Praktiken noch mit hineinspielen. Ein aktuelles Beispiel: Prophetisch den Ansehensverlust des Bundeskanzlers bildlich umsetzend, forderte das Magazin *Wirtschaftswoche* schon 2003 auf seinem Titelblatt die Zeilen „Daheim gescheitert / In der Welt isoliert: Bitte wenden!“ und illustrierte die Forderung mit einem um 90 Grad gedrehten Schröder-Porträt.

Doch warum drehen Menschen eigentlich Bilder um? Die Frage ist leicht gestellt, doch schwer zu beantworten, handelt es sich doch um ein sehr vielschichtiges Phänomen. Hinzu kommt, dass dieses uralte Phänomen zugleich ein neues, ja, sehr aktuelles ist, das in der Medienrealität unserer Tage vielfältige Entsprechungen besitzt: Kann heute doch jedes Kind mit einem Mausklick jedes beliebige Bild in jede Richtung verkehren, drehen oder kippen. Tatsächlich meint „Das verkehrte Bild“ denn auch nicht nur alle 24 theoretisch möglichen Drehungen eines Bildes um 90, 180 und 360 Grad, sondern in der medialen Praxis natürlich auch die unzähligen Zwischenstufen zwischen flächiger Umkehr oder Klappung und räumlicher Rotation.

Als stürzende Bilder - d.h. etwa so, wie wir heute noch eine Sturzform benutzen, um unseren Gästen eine perfekte Crème Caramel zu kredenzen - hat man nicht erst im Mittelalter vielfach Bilder und ihre tragenden Motive kurzerhand umgekehrt, um ihre Entwertung,

negative Bedeutung und bedenklichen Qualitäten anzudeuten. So erscheinen Häretiker als Widersacher Christi oder die Hure Babylon der Apokalypse kopfstehend, gestürzt, verkehrt. Von hier aus wird u.a. die Tradition von Schanddarstellungen mit an den Füßen



Hendrick Goltzius: Sturz der Himmelsstürmer (hier Ikarus), Kupferstich 1588, Hamburger Kunsthalle.

Aufgehängten (bis hin zu Mussolini) verständlich.

Versehentlich verkehrt

Von solchen inhaltlich bedingten Umkehrungen sind jedoch die nur technisch bedingten zu unterscheiden. So bedeutet Drucken Umkehr des Motivs, Umkehr der Lettern, Umkehr der Richtungsorientierung. Das mag in der Praxis des Grafikers irritierend, lästig oder gewöhnungsbedürftig sein. Inhaltlich problematisch wird es dort, wo diese quasi naturgesetzliche Umkehr mit der inhaltlichen Bedeutung von rechts und links kollidiert. Ist die Seitenverteilung nämlich inhaltlich aufgeladen, soll z.B. die Seitenwunde Christi an der kanonischen Stelle erscheinen oder soll seine Rechte als segnende Hand korrekt wiedergegeben werden, dann bedarf es besonderer Maßnahmen, um dies gegen den Zwang der Technik zu gewährleisten.

Vor allem bei Reproduktionsgrafik wird aus diesem eigentlich technischen Problem häufig ein inhaltliches.

Ein Blick auf die große Zahl historischer Reproduktionsstiche zeigt jedoch eine erstaunlich lockere, oft geradezu gleichgültige Handhabung dieses Aspektes. Selbst bei künstlerisch hochwertigen Wiedergaben von prominenten Werken finden sich krasse Verkehren von rechts und links. Es ist fast so, als habe man in Zeiten, in denen man das Original fast nie zu Gesicht bekam, der Originaltreue in diesem Punkt wenig Wert beigemessen.

Doch schließlich wird auch die seitenkorrekte Wiedergabe zu einem Qualitätskriterium. Sie ist es übrigens noch heute, wo sich – achtet man erst mal drauf – unzählige versehentlich verkehrte Bilder finden lassen. Die weitaus meisten gehen jedoch in der Bilderflut unserer Tage unter, werden nie entdeckt, nie als solche wahrgenommen.

Weit über den Niederungen solcher Probleme erhebt sich ein Hauptwerk des manieristischen Kupferstichs, das als Non-plus-ultra an grafischer Raffinesse und handwerklicher Virtuosität zu den bekanntesten Werken von Hendrick Goltzius (1558-1617) gehört: seine vier Himmelsstürmer. Die Serie zeigt nach Ovids Metamorphosen, wie Tantalus, Ikarus, Phaeton und Ixion zur Strafe für ihre vermessene Auflehnung gegen die Götter aus dem Olymp in die Tiefe stürzen. Goltzius stellt ihren Sturz als vier Varianten des freien Falls dar. Formal ist dadurch die Möglichkeit gegeben, den menschlichen Körper in einer Extremsituation zu zeigen, die es dem Künstler erlaubt, mit seinen technischen Fähigkeiten und anatomischen Kenntnissen zu brillieren. Für den Betrachter der kreisrunden Grafiken stellt sich jedoch die Frage nach der intendierten - der „richtigen“ - Ansicht der vier Akte. Eine eingehende Betrachtung lässt erkennen, dass die ideale Ansicht die senkrecht von oben auf das liegende Blatt ist, das so auf einer ebenen (Tisch-)Unterlage leicht gedreht werden kann. Beiläufig versetzt die angemessene

Rezeptionsform den Betrachter also selbst in eine Dreh- und Fallbewegung, die zwischen Schwindel und Erstaunen seinen eigenen Standort in Frage stellt.

Die bewusste Verunsicherung und das intendierte Staunen des Betrachters im Nachvollzug der kreisenden, letztlich von allen Seiten anschaulichen Motive verweist auf den Wettstreit (Paragone) zwischen zweidimensionaler Malerei und dreidimensionaler Skulptur wie über den Realitätsgrad der Darstellungen auf die Fähigkeit des Künstlers zur Täuschung des Betrachters. Das wohl einfachste und zugleich faszinierendste Beispiel dafür ist ein Trompe l'oeil-Gemälde von Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ca. 1610-1675). Es zeigt scheinbar eine Gemälderückseite, d.h. den hölzernen Keilrahmen mit der nackten aufgespannten Leinwand und ein kleines Zettelchen – sonst nichts. Tatsächlich hat das Bild jedoch zwei Rückseiten: eine illusionistisch gemalte und eine faktische. Seine optimale Wirkung dürfte dieses gemalte Paradoxon freilich erst dann entfalten, wenn es nicht in herkömmlicher Weise an der Wand hängt, sondern als Atelierscherz wie beiläufig an der Wand lehnt.

Leicht nachvollziehbar sind die Faszination dieses Einfalls und seine philosophische Tiefendimension. Bis heute hat dieses im

doppelten Sinne „verkehrte“ Bild denn auch immer wieder Künstler herausgefordert und zu Varianten angeregt. Berühmt sind z.B. die des amerikanischen Popartisten Roy Lichtenstein, der es seiner signaturmotivischen Rasterung unterwirft. Der Hannoveraner Konzeptkünstler Timm Ulrichs setzte gar noch eins drauf, als er 1968 die Bildrückseite des Bildrückseitenbildes schuf. Der Betrachter stutzt, schau nochmal und gelangt im besten Falle über die Irritation zu einer Einsicht in die Verführbarkeit des Blicks. Infragestellung der traditionellen Sehgewohnheiten und Verunsicherung können aber auch noch ganz andere Dimensionen annehmen.

Halbabstrakte Farbnebel

Der Titel von Hans Sedlmayrs Bestseller *Verlust der Mitte* (1. Aufl. 1948) wurde sprichwörtlich, weil er wohl nicht nur dem Zeitgeist entsprach, sondern auch den Kern eines Problems bezeichnete, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt einer breiten, kulturinteressierten Öffentlichkeit stellte. Als Kulturkritik betrafen Sedlmayrs Thesen nicht nur alle Sparten der Kunst. Diese erschienen vielmehr nur als Symptome tiefgreifender Veränderungen des traditionellen Weltbildes und der Außerkraftsetzung aller vertrauten Koordinaten. Im engeren Sinne

künden sich in den Veränderungen der Kunst seit der Französischen Revolution diese Umbrüche an, spiegeln sie teilweise oder setzen sie bildlich um. Indizien dafür lassen sich zahlreiche finden. Hier nur drei prominente Beispiele: Maler wie William Turner und Claude Monet förderten durch ihre Malweise eine motivische Verunklärung zugunsten eines halbabstrakten „Farbnebels“, dessen motivische Identifikation und Orientierung vielfach problematisch ist.

Auf dem Gebiete der Plastik experimentierte Auguste Rodin mit einer vergleichbaren, letztlich nur von den individuellen Entscheidungen des Künstlers geleiteten Autonomisierung der menschlichen Gestalt jenseits aller anatomischen Regeln und jenseits aller gewohnten ästhetischen Normen. Das Ergebnis ist allgemein ein Verlust an Eindeutigkeit und stabiler Verortung, nicht zuletzt weil diese revolutionären Umbrüche in ihrer Summe letztlich auf die Überwindung der Schwerkraft und auf die Fragmentierung des ganzheitlichen Menschenbildes zielen.

Trotz aller Unterschiede im Kern durchaus verwandt, schreckte das keative Genie Paul Klees nicht davor zurück, eine große Zahl seiner Arbeiten kurzerhand zu zerschneiden, aus einem Bild zwei oder drei zu machen, die Fragmente neu zusammensetzen, ge-



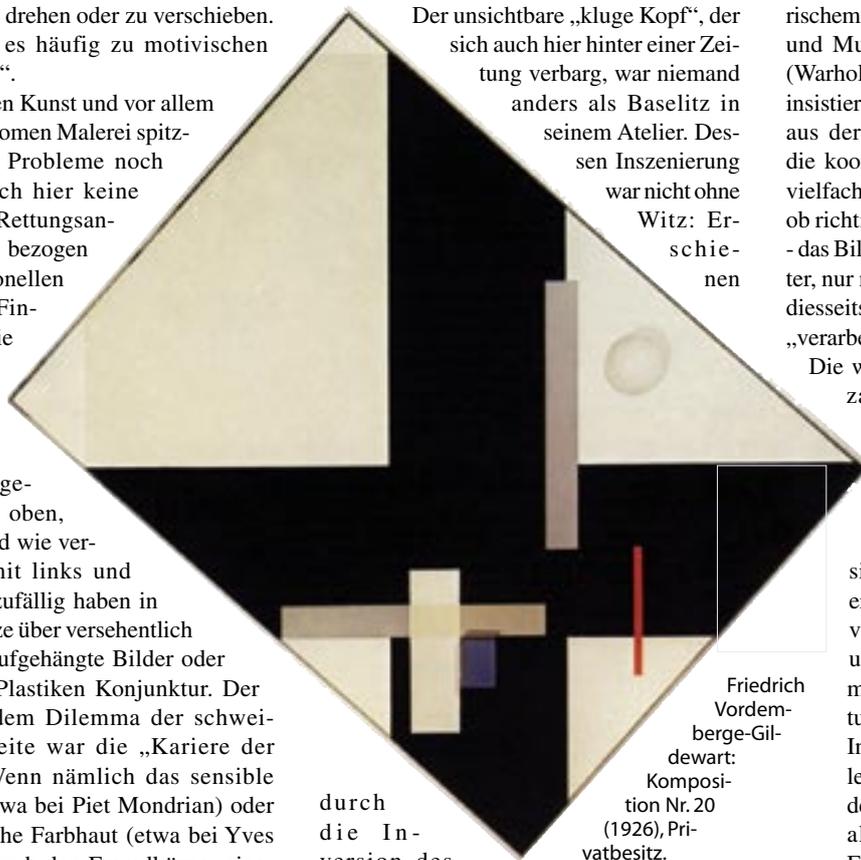
Inversion als Markenzeichen: FAZ-Anzeige von Georg Baselitz (2005).

geneinander zu drehen oder zu verschieben. Dabei kommt es häufig zu motivischen „Verkehrungen“.

In der abstrakten Kunst und vor allem in der monochromen Malerei spitzten sich diese Probleme noch zu, gab es doch hier keine motivischen „Rettungsanker“ mehr, die, bezogen auf die traditionellen Koordinaten, Fingerzeige für die Beantwortung so legitimer Fragen boten wie: Was ist eigentlich dargestellt? Was ist oben, was unten? Und wie verhält es sich mit links und rechts? Nicht zufällig haben in dieser Zeit Witze über versehentlich falsch herum aufgehängte Bilder oder kopfstehende Plastiken Konjunktur. Der Ausweg aus dem Dilemma der schweigenden Bildseite war die „Kariere der Rückseite“. Wenn nämlich das sensible Farbgefüge (etwa bei Piet Mondrian) oder die jungfräuliche Farbhaut (etwa bei Yves Klein) nicht durch den Fremdkörper einer pingeligen Signatur (wie vielfach in den Farbgespinnsten Jackson Pollocks) gestört werden sollen, dann bietet sich die Rückseite als Ausweichfläche an. Neben Namen und Datum ist hier nun der klassische Ort, um die Eindeutigkeit zu schaffen, die die Vorderseite nicht mehr bietet: „Hier oben!“

„Richtig-rum“ und „falsch-rum“

Das genau ist der Ansatzpunkt von Georg Baselitz, einem der heute weltweit renommiertesten deutschen Künstler, der in seinem malerischen Werk die letztlich im Kalten Krieg wurzelnde Scheinalternative „figürlich oder abstrakt“ zugunsten eines dritten Wegs überwinden will. Seine seit 1968 nach Ausweis der herunterlaufenden Farbspuren wirklich kopfstehend gemalten - also nicht erst nachträglich gedrehten - Kopffüßler machten Inversion zu seinem Markenzeichen von hohem Wiedererkennungswert: Solche Bilder sind es deshalb wohl zuerst, die der Laie gewöhnlich mit dem Thema „Das verkehrte Bild“ assoziiert. Wie populär und werbewirksam diese Attitüde inzwischen ist, konnte etwa der interessierte Spiegel-Leser vor kurzem an einer doppel-seitigen Werbeanzeige für die FAZ sehen.



durch die Inversion des Fotos doch nun alle Bildmotive auf seinen Leinwänden „richtig-rum“, während er selber „upside down“ in einem Sessel saß, aber die Zeitung „falsch-rum“, für den Betrachter also „richtig-rum“, las - eine doppelte Inversion als Blickfang. Allerdings verweist dieses Vexierspiel gleichzeitig unfreiwillig auch auf die Allgegenwart von bildlich-textlichen Inversionen in allen Medien unserer von Bildern überschwemmten Gegenwart. Hier sind es vornehmlich alle nur erdenklichen Formen des fotografischen Bildes, die, um in der Flut der Bilder überhaupt noch wahrgenommen zu werden, gedreht, gekippt, verkehrt werden. Inversion als grafische Mode hat freilich den Nachteil, dass sie inzwischen selbst schon als Konvention erscheint, deren Reize inzwischen reichlich abgegriffen erscheinen. Die darin unabweisbare Entwertung der Inversions-Geste, wie überhaupt des einzelnen Bildes, in der schier überwältigenden Bildermenge, mit der man heute konfrontiert ist, hat wohl kaum ein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts so häufig thematisiert - und so inflationär gefördert - wie Andy Warhol. Von daher ist es kein Zufall, dass in der ausufernden Produktion seiner „Factory“ die Grenzen zwischen fotografischem und male-

rischem Bild verwischen, dass mit Repetition und Multiplikation des singulären Bildes (Warhol: „Tausend sind besser als eins“) die insistierende Präsenz als klassische Strategie aus der Werbung übernommen und auch die koordinatenhafte Verortung des Bildes vielfach aufgehoben werden: Ganz gleich, ob richtig oder invers, gekippt oder verkehrt - das Bild ist nur mehr ein piktoraler Platzhalter, nur noch optische Verfügungsmasse, die diesseits und jenseits gestalterischer Willkür „verarbeitet“ wird.

Die wenigen genannten Beispiele bieten zahlreiche Anstöße, um über die heutige Handhabung von Bildern nachzudenken. Man braucht eigentlich gar nicht erst auf Plastik, Denkmal und sogar Architektur zu verweisen, wo Inversionen sich auch zunehmender Beliebtheit erfreuen, um zu erkennen, dass das verkehrte Bild nicht nur etwas mit unseren Augen, sondern - vielleicht mehr noch - mit unserm Denken zu tun hat.

In diesem Sinne umschreibt die geniale Formulierung Paul Celans „Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ mit allen Freuden und Schrecken, im Positiven wie im Negativen ein Phänomen, dem wohl jeder schon einmal begegnet ist.

Der Autor



Prof. Dr. Peter Springer ist seit 1980 Hochschullehrer für Theorie und Geschichte der Bildenden Kunst in Oldenburg. Er studierte Kunstgeschichte, Germanistik, Archäologie und Philosophie in Heidelberg, Köln, Münster und Berlin. Nach seiner Promotion über mittelalterliche Bronzen war er Wissenschaftlicher Assistent an den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin sowie Stipendiat der Max-Planck-Gesellschaft an der Bibliotheca Hertziana in Rom. Springer, der sich an der Freien Universität Berlin mit einer Untersuchung zum Kölner Dommosaik habilitierte, war 1994/95 Member des Institute for Advanced Study in Princeton. Jüngste Publikation: Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier, Berkeley 2002 (dt. Ausgabe 2005).