

Hochschule für Bildende Künste Hamburg
Master of Fine Arts

Die polyzentrale „umgekehrte“ Perspektive der orthodoxen Ikonenmalerei und die Grenzen der Renaissanceperspektive

Masterthesis

Vorgelegt von:
Wilhelm Meister
Matrikel-Nr. 2454495

Betreut von:
Prof. Jorinde Voigt (Erstprüferin)
Prof. Dr. Bettina Uppenkamp (Zweitprüferin)

Hamburg, März 2026

Inhalt

Die polyzentrale Perspektive	5
Anfänge der Forschung zur „umgekehrten Perspektive“	5
Ein alternatives Raumkonzept	7
Einführung des neuen Begriffs der polyzentralen Perspektive	9
Historische Bedingungen	12
Funktionswandel des Bildes im Mittelalter	12
Florenskijs Ansatz	14
Keine einheitliche Theorie	17
Die Grenzen der Renaissanceperspektive	21
Zentralperspektive als Produkt einer bestehenden Weltanschauung	21
Konstruktion der Renaissanceperspektive	26
Die Unbegrenztheit der Renaissanceperspektive	34
Fluchtpunktverlagerung der zentralperspektivischen Moderne	39
Der zentrale Sehstrahl	39
Von Renaissance bis Impressionismus	44
Von Kubismus bis Action Painting	49
Die Zentralperspektive des Neuen Materialismus	54
Polyzentrale Perspektive als System von Beziehungen	58
Der dynamische visuelle Eindruck	58
Zeit in der orthodoxen Ikonenmalerei	62
Umfassung und Rundung	68
System von Beziehungen	75
Literaturverzeichnis	85
Abbildungsverzeichnis	90

Die polyzentrale Perspektive

Anfänge der Forschung zur „umgekehrten Perspektive“

Die Herausforderung bei der Erforschung der „umgekehrten Perspektive“ der orthodoxen Ikonenmalerei besteht darin, dass diese besondere stilistische Form über Jahrhunderte angewandt wurde, aber erste Versuche zu ihrer wissenschaftlichen Beschreibung und Erklärung erst ab Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts überliefert sind. Zwar sind mit den *Podlinniki*, den Handbüchern und authentischen Vorlagen der Ikonenmaler, die das standardisierte Wissen über die konkrete, den Traditionen entsprechende Komposition der Bilder vermitteln, Quellen aus den Hochphasen der orthodoxen Ikonenmalerei vorhanden, aber keine Aufzeichnungen über die den Konventionen und den Originalikonen zugrundeliegenden Überlegungen der Maler bekannt. Die Zentralperspektive der westeuropäischen Renaissance wurde dagegen beinahe gleichzeitig malerisch-praktisch und schriftlich-theoretisch entwickelt, sodass wir von ihrem Raumkonzept und ihren historischen und kulturellen Bedingungen explizite Zeugnisse haben. Gerade zu der Zeit, in der in Westeuropa die Renaissance begann, erreichte die orthodoxe Ikonenmalerei nach verbreiteter Ansicht im Werk von Andrei Rubljow ihre Blütezeit. Die Forschung zur „umgekehrten Perspektive“ im zwanzigsten Jahrhundert ist dementsprechend anachronistisch, denn sie geht vom später entwickelten Ideal der Renaissanceperspektive aus. Die Krise der Ikone im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Russlands verstärkte diese Entwicklung zusätzlich. Nachdem im Zuge der vorangetriebenen Orientierung an europäischen Traditionen lokale Traditionen in den Hintergrund gedrängt worden waren, begann ab dem neunzehnten Jahrhundert eine verstärkte Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Vergangenheit, die den Blick auch auf die Ikone, die vor dem Einfluss westlicher Kunstformen die einzige Form der Tafelmalerei gewesen war, lenkte.¹

Die „umgekehrte Perspektive“ wurde in der Kunsttheorie zuerst in Russland untersucht. Ajnalow beschrieb in seiner 1900 gedruckten Dissertation die „обратная перспектива“, wörtlich übersetzt „umgekehrte“, „gewendete“ oder „invertierte Perspektive“, als eine für die byzantinisch-hellenische Malerei, als deren Nachfolger

¹ Belting, Hans (1990): *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Übersetzung aus dem Deutschen von Edmund Jephcott. The University of Chicago Press, Chicago und London 1994. S. 19

die russische Ikonenmalerei gelten kann, typische Abweichung von der Zentralperspektive², und verwendete den Begriff in einer Weise, die dessen etablierte Verwendung oder zumindest allgemeine Bekanntheit des Prinzips nahelegt. Durch Florenskij, der in seinen Vorträgen ab 1919 als erster die „umgekehrte Perspektive“ als eigenes System der Raumdarstellung in der Malerei, gleichwertig zur Zentralperspektive, beschrieb³, gewann die „umgekehrte Perspektive“ in Russland weiter an Bekanntheit. Die Herkunft des Begriffs, der in der späteren Forschung bis heute mit unterschiedlich kritischer Rezeption verwendet wird, war bis Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts unklar. Die Erstbenennung wurde in der Kunstgeschichte zuerst Oskar Wulff zugeschrieben, der in einem 1907 in Deutschland erschienenen Artikel die „umgekehrte Perspektive“ der byzantinischen Ikonenmalerei thematisierte⁴. Beispielsweise wird Wulff von Arnheim als Urheber angegeben⁵, und auch Antonova erklärt, wie der Begriff „umgekehrte Perspektive“ in besagtem Artikel von Wulff geprägt worden sei⁶. Nyberg⁷ zeige nach Angaben von Lock, dass das russischsprachige Äquivalent des Begriffes tatsächlich älter ist, und vor Erscheinen Wulffs Artikels bereits von russischen Kunsttheoretikern, mit denen Wulff in Kontakt stand, verwendet wurde, darunter Ajnalow.⁸ Lock schreibt:

„die umgekehrte Perspektive was in fact not Wulff’s coinage but his translation of the Russian *obratnaja perspektiva*. This, we further learn from Nyberg, was not Florensky’s coinage either; it had been devised in 1903 by D.V. Ainalov

² Ajnalow, Dmitrij Wladimirowitsch (1900): *Эллинистические основы византийского искусства*. Dissertation. Типография Императорского Казанского университета [Verlag der Kaiserlichen Kasaner Universität], Kasan. S. 219

³ Florenskij, Pavel (1920): *Die umgekehrte Perspektive – Ikonographie und Kunst*.

Übersetzung aus dem Russischen von André Sikojev, Philosophia Eurasia, Berlin 2023. S. 41

⁴ Lock, Charles (2011): *What is Reverse Perspective and who was Oskar Wulff?* In: *Sobornost*, Bd. 33, Nr. 1, S. 60–89. Fellowship of St. Alban and St. Sergius, London. Online unter https://www.academia.edu/123984156/What_is_Reverse_Perspective_and_who_was_Oskar_Wulff?/, Zugriff 2026-02-10. S. 60

⁵ Arnheim, Rudolf (1972): *Inverted Perspective in Art: Display and Expression*. In: *Leonardo*, Bd. 5, Nr. 2, S. 125–135. The MIT Press, Cambridge und London. <https://doi.org/10.2307/1572546/>. S. 126

⁶ Antonova, Clemena (2010a): *On the Problem of "Reverse Perspective": Definitions East and West*. In: *Leonardo*, Bd. 43, Nr. 5, S. 464–469. The MIT Press, Cambridge und London. <https://www.jstor.org/stable/40864232/>. S. 464

⁷ Die Publikation stand für die vorliegende Arbeit nicht zur Verfügung: Nyberg, Kurt Wolmar (2001): *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontrovers. En kritisk begreppshistoria från det gångna seklet* [Umgekehrte Perspektive in der bildenden Kunst und Kontroverse. Eine kritische Begriffsgeschichte des letzten Jahrhunderts]. Dissertation. Uppsala Universitet, Uppsala.

⁸ Lock, S. 69

(1862-1939), who had studied under the founder of Byzantine studies in Russia, N.P. Kondakov (1844-1925). The crucial link is that Ainalov's dissertation for the University of St Petersburg, was reviewed by Oskar Wulff."⁹

Wulff, der in Sankt Petersburg aufwuchs, stand während seiner akademischen Karriere im Austausch mit seinen Kollegen in Russland, auf deren Erkenntnissen seine Forschung aufbaut. Der Begriff „umgekehrte Perspektive“ ist damit kein Exonym, sondern wurde innerhalb der Kultur, in der die orthodoxe Ikonenmalerei nach dem genannten Prinzip praktiziert wurde, entwickelt, wenn auch dieser Prozess zu unbestimmtem Grad durch den Einfluss der westeuropäischen Perspektive geprägt war.

Ein alternatives Raumkonzept

Die Rezeption anderer Raumkonzepte als des zentralperspektivischen in Westeuropa schwankte vor dem zwanzigsten Jahrhundert zwischen der Zuschreibung mangelnder Kompetenz und einer romantisierenden Idealisierung vermeintlicher Naivität. Es fällt auf, dass diese Betrachtungsweise selbst zentralperspektivisch ist, indem sie ein einzelnes Raumkonzept zum Fluchtpunkt inmitten einer Fülle möglicher Raumkonzepte ernennt. Noch in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts wird die „umgekehrte Perspektive“ dementsprechend als Spezialfall aus der Zentralperspektive abgeleitet und es werden Erklärungen für diese Abweichung von der „korrekten“ oder „für korrekt befundenen“ Perspektive gesucht. Antonova und Kemp kritisieren, dass der Begriff „umgekehrte Perspektive“ (englisch „reverse perspective“ / „inverse perspective“) an sich missverständlich sei und fälschlich vom Ideal der Renaissanceperspektive ausgehe, obwohl das räumliche System der orthodoxen Ikonenmalerei eine eigenständige Form sei, für die Begriffe wie „vanishing point“ und „picture plane“ nicht sinnvoll verwendet werden können, und schlagen deshalb vor, einen neutraleren Begriff zu finden.¹⁰ Es stellt sich die Frage, ob das Raumkonzept der Ikonenmalerei überhaupt als „Perspektive“ bezeichnet werden sollte, denn es ist keine geometrisch-mathematische Konstruktion.¹¹

Panofsky argumentiert, dass die Linearperspektive ein spezifischer konstruktiver Ansatz zur Raumdarstellung im Bild sei, charakteristisch für eine bestimmte Zeit und einen

⁹ Lock, S. 69

¹⁰ Antonova, Clemena; Kemp, Martin (2003): *"Reverse Perspective": Historical Fallacies and an Alternative View*. In: *The Visual Mind II*, S. 399–431. The MIT Press, Cambridge und London. S. 400

¹¹ Lock, S. 66

bestimmten Ort.¹² Jede historische Epoche besitze ihre eigene „Perspektive“, eine spezifische symbolische Form, die eine jeweils eigene Weltanschauung widerspiegele. Die lineare Perspektive sei somit die charakteristische Antwort der Renaissance auf das Problem der Raumdarstellung. Das Problem bei Panofsky ist, dass er andere Raumkonzepte wie die „umgekehrte Perspektive“ zwar als eigenständige symbolische Formen anerkennt, sie jedoch implizit innerhalb eines eurozentrischen und teleologischen Modells des Fortschritts gegenüber der Zentralperspektive als weniger rational oder entwickelt bewertet. So beschränkt Panofsky seinen Begriff der „Perspektive“ nur auf ein bestimmtes Raumkonzept, nämlich das der Renaissanceperspektive:

„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 – wo also die materielle Mal- oder Relieffläche, auf die die Formen einzelner Figuren oder Dinge zeichnerisch aufgetragen oder plastisch aufgeheftet erscheinen, als solche negiert ist“¹³

Auch Antonova und Kemp gelangen, jedoch interessanterweise mit entgegengesetzter Begründung, zu einem ähnlichen Schluss:

„There is no doubt that in reverse perspective there is a tendency for the lines to diverge in the distance in contrast to the convergence demanded in linear perspective. However, even though they converge in the latter and diverge in the former, they do so in a *different* manner, since linear perspective is predicated on a predetermined point for the convergence of parallel lines, whereas no predetermined point is posited in reverse perspective. The obvious conclusion is that reverse perspective should not be analyzed as perspective at all, in the normal meaning of the term.“¹⁴

Der Begriff „Perspektive“ selbst, mag er auch seit der Renaissance für ein geometrisches Verfahren verwendet worden sein, wurde uneinheitlich und für eine nicht unerhebliche Zahl an Raumkonzepten in der Kunst verschiedener Kulturen verwendet,

¹² Panofsky, Erwin (1924): *Die Perspektive als "symbolische Form"*. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, S. 99–167. Verlag Volker Spiess, Berlin 1980. S. 99

¹³ Panofsky, S. 99

¹⁴ Antonova & Kemp, S. 421

nicht ausschließlich für die Renaissanceperspektive. Eine enge Definition von „Perspektive“ als „Renaissanceperspektive“ scheint daher unpassend. Anstatt von einer Aufweichung und einem Bedeutungsverlust des Begriffs auszugehen, scheint es sinnvoll, diese Erweiterung, die inzwischen andere Raumkonzepte der Kunst miteinschließt, anzuerkennen. Das bezieht sich nicht bloß auf die Raumdarstellung in der Kunst, sondern auch, die lange Begriffsgeschichte der „Perspektive“ vor der Renaissance im Sinne der Optik berücksichtigend, ausdrücklich auf die visuelle Wahrnehmung, die kulturell geprägt ist. Eine Raumdarstellung, die für eine Kultur korrekt die visuelle Wirklichkeit abbildet, kann für andere Kulturen unzugänglich sein.¹⁵ Der Begriff „Perspektive“, der sich für verschiedene Raumkonzepte der Malerei etabliert hat, ist demnach in seiner Erweiterung weiterhin passend.

Einführung des neuen Begriffs der polyzentralen Perspektive

Die Bewertung der „umgekehrten Perspektive“ als gemessen an der Renaissanceperspektive weniger rational oder weniger systematisch entspricht weder dem aktuellen Stand der Forschung, noch ist sie bei genauer Betrachtung der orthodoxen Ikonenmalerei haltbar. Die Verwendung der „umgekehrten Perspektive“ in der Ikonenmalerei war über lange Zeit stabil und kann daher für diese als von wesentlicher Bedeutung gelten¹⁶. Die auf Tradition basierende Praxis der Ikonenmalerei und ihre religiöse Funktion schließen nicht aus, dass die Stilmittel auf theoretischen Überlegungen basieren, denn gerade die Überlieferungen aus der Zeit der Entstehung und Weiterentwicklung der Ikonenmalerei fehlen, und „what became a canon in artistic practice may originally have been the result of [...] reverse perspective”¹⁷ im Sinne eines theoretischen Konzepts. Wie in dieser Arbeit gezeigt wird, ist die „umgekehrte Perspektive“ ein eigenes räumliches System mit bestimmten Regeln, die aufgrund fehlender Aufzeichnungen nicht eindeutig überliefert wurden, aber nachvollzogen werden können. Zu betonen ist, dass die „umgekehrte Perspektive“ in keiner Weise eine Umkehrung der in der Renaissance entwickelten und bis heute die Malerei prägenden Zentralperspektive ist, sondern ein völlig unabhängiges System mit eigenen Regeln, die jedoch trotz des als typisch beschriebenen Phänomens des Divergierens der Parallelen nicht mathematisch-geometrisch sind.

¹⁵ Arnheim, Rudolf (1954): *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley und Los Angeles und London 1974. S. 136

¹⁶ Antonova, Clemena (2010b): *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*. Ashgate Publishing, Farnham und Burlington. S. 29

¹⁷ Antonova & Kemp, S. 409

Charakteristisch für dieses räumliche System (und ursächlich für den Eindruck divergierender Parallelen) ist nach Florenskij, dass das Bild so angelegt werde, als wechsele der Betrachter beim Betrachten verschiedener Objekte des Bildes zwischen mehreren Standpunkten:¹⁸

„Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы, следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место.“¹⁹

„Als unmittelbare Weiterentwicklung der umgekehrten Perspektive ist die verschieden-Zentrierung in Ikonen zu bemerken: Die Zeichnung wird so aufgebaut, als ob das Auge verschiedene Teile betrachten und seinen Standpunkt verändern würde.“²⁰

Der Ausdruck „разноцентренность“²¹ („verschieden-Zentrierung“) wird in der deutschsprachigen Ausgabe mit „Polyzentrismus“ übersetzt.²² Dieser Eindruck beim Betrachten orthodoxer Ikonen entspreche dem Sehvorgang selbst, denn das visuelle Bild entstehe aus einer Zusammensetzung verschiedener Seheindrücke aus verschiedenen Standpunkten:

„В восприятии зрительный образ не созерцается с одной точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентральной перспективы.“²³

„In der Wahrnehmung wird das visuelle Bild nicht von einem einzigen Blickpunkt aus betrachtet, sondern im Wesentlichen ist das Sehen das Bild einer multizentrischen Perspektive.“²⁴

In der deutschsprachigen Ausgabe wird auch die Zusammensetzung des Seheindrucks als „многоцентренная перспектива“ („multizentrische Perspektive“) als „polyzentrale

¹⁸ Florenskij (1920) 2023, S. 14

¹⁹ Florenskij, Pavel (1920): *Обратная перспектива*. In: *Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х тт.*, Bd. 3, S. 46–98. Мысль, Moskva 1999. Online unter https://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm/, Zugriff 2026-02-10. Kapitel II

²⁰ Eigene Übersetzung

²¹ Florenskij (1920) 1999, Kapitel II

²² Florenskij (1920) 2023, S. 14

²³ Florenskij (1920) 1999, Kapitel XV

²⁴ Eigene Übersetzung

Perspektive“²⁵ übersetzt. „Polyzentral“ ist ein passender Begriff für beide von Florenskij gewählten Ausdrücke und kann mit diesen synonym verwendet werden.

Auf Florenskij bezugnehmend, schlage ich deshalb für das räumliche System der orthodoxen Ikonenmalerei, das unter anderem durch eine gleichzeitige Darstellung mehrerer Seiten eines Objekts, die von einem Standpunkt aus nicht gleichzeitig zu sehen wären, charakterisiert ist, den Begriff *polyzentrale Perspektive* (*полицентральная перспектива*) vor.

Ziel dieser Arbeit ist, die polyzentrale Perspektive als eigenständiges räumliches System im Spannungsverhältnis zur westlichen Zentralperspektive neu zu positionieren. Zunächst werden die historischen Bedingungen ihrer Entstehung und Erforschung skizziert. Anschließend folgt eine kritische Analyse der Zentralperspektive und ihrer historischen Entwicklung als Bezugssystem, sowie ihrer kulturellen Bedeutung, um künstlerische Versuche ihrer Auflösung in der Kunst der Moderne zu untersuchen und ihren nachhaltigen Einfluss auf die westliche Kultur herauszuarbeiten. Im dritten Teil werden gegenwärtige Ansätze zur polyzentralen Perspektive untersucht, um abschließend einen Versuch der Rekonstruktion der ihr zugrunde liegenden Prinzipien zu beginnen. Die technischen Definitionen von Linear- und Zentralperspektive, welche sich durch die Anzahl an Fluchtpunkten unterscheiden, sind für diese Arbeit irrelevant. Linear- und Zentralperspektive werden hier als gleichwertige Formen des zeitlich und kulturell konzentrierten Phänomens der Renaissanceperspektive behandelt.

²⁵ Florenskij (1920) 2023, S. 100

Historische Bedingungen

Funktionswandel des Bildes im Mittelalter

Im kulturell-religiösen Rahmen der ursprünglich weströmischen und oströmischen Gebiete hatte Malerei zunächst eine religiöse Funktion; Bilder wurden nicht als Kunstwerke im heutigen Sinne verstanden.²⁶ Belting unterscheidet das erst ab der Renaissance im Westen beginnende Zeitalter der Kunst vom Zeitalter des Bildes.²⁷ Schon Ajnalow zeigte, dass die byzantinische Ikonenmalerei keine Erscheinung des Verfalls ist, wie nach der Renaissance in Westeuropa behauptet, sondern ein eigenständiger, kunstgeschichtlich relevanter Stil. Ihre Formen gehen zurück auf die hellenistische Antike, in der christliche Motive auf antike Bildtraditionen übertragen wurden, hatten ihre Anfänge also außerhalb der Theologie. Die spätere russische Ikonenmalerei ist Erbin einer kontinuierlichen stilistischen Entwicklung.²⁸

Mit der allmählichen Trennung der orthodoxen und der katholischen Kirche entwickelte sich die Malerei auch funktional auseinander. Dabei spielte im Osten die Exposition zu östlich benachbarten Kulturen eine Rolle, was in den Ikonoklasmen des achten und neunten Jahrhunderts resultierte, sodass im Osten die Ikonen verboten wurden, während im Westen die Produktion von Bildern erlaubt und lediglich die Verehrung von Bildern verboten war:²⁹

„Byzantium was forced, not least by the proximity to the Orient, into a conflict over images in which it finally had to take an uncompromising stand either for or against [...]. Because of the opposition it aroused, the decision in favor of images was subjected to a pressure that permitted only a standardized image with a precise function, a familiar appearance, and a firm theological definition.“³⁰

Die aus den Bilderverboten resultierende Standardisierung der Malerei leitete die Trennung ein vom Verständnis des Bildes als Kultgegenstand im Osten, und des Bildes

²⁶ Belting 1990, S. 9

²⁷ Belting 1990, S. 9

²⁸ Ajnalow, *passim*

²⁹ Belting 1990, S. 298

³⁰ Belting 1990, S. 297f.

mit ästhetischem Wert im Westen. Während im Osten feste Bildtypen weiter bestanden, gab es im Westen auf den ersten Blick stärkere Variation. Doch fand auch in der byzantinischen Ikonenmalerei eine Entwicklung statt. Ab dem elften Jahrhundert kam es zu einer Veränderung des Stils orthodoxer Ikonen, indem sie emotionale Zustände zeigten, beispielsweise mütterliche Liebe oder Trauer, und der dargestellten Figur ein eigener Charakter und eine narrative Rolle zugewiesen wurde.³¹ Diese Veränderung entstand innerhalb der standardisierten Bildtradition. Im Westen wurden Elemente dieses neuen Stils entsprechend der dort begonnenen Trennung der Bildfunktionen in weniger standardisierter, individuellerer Weise adaptiert, sodass sich mit dem Madonnenstil eine Darstellung entwickelte, die als zugänglicher oder emotionaler bezeichnet werden kann³². Belting fasst zusammen:

„The Western panel painting, so it appeared, soon freed itself from the rigid adherence to timeless types, which never lost their hold in the East. However, there are two objections against this easy explanation. First, the tension between norm and freedom, though with a greater concession to freedom, also applies to the West—there too types of images exerted an authority that could not be manipulated at will. Second, Western artists initially were impressed, not by rigid archetypes, but by what we have called “living painting,” which, with its rhetorical structure, was a recent phenomenon in the East [...]. Many centuries later, when development in the East came to a standstill, modern minds tended to think that development had never occurred there“³³

Sowohl in der orthodoxen als auch in der katholischen Malerei gab es demnach Tradition und künstlerische Freiheit. Die Vorstellung eines Stillstands der byzantinischen Ikonenmalerei ist nicht zutreffend. Die Entwicklung der byzantinischen Ikonenmalerei gab außerdem der Entwicklung der westeuropäischen Malerei Impulse. Als Zuspitzung dieses Phänomens kann der Import orthodoxer Ikonen nach Italien ab dem zwölften Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance gelten. Das Ansehen orthodoxer Ikonen basierte auf ihrem Alter und damit verbundener empfundener (mitunter scheinbarer) Authentizität, sowie ihrer Wundertätigkeit oder einer wundersamen Entstehungs- und Importgeschichte.³⁴ Die importierten orthodoxen Ikonen dienten dazu, das Ansehen oder den Status ihrer Besitzer zu erhöhen.³⁵ Damit

³¹ Belting 1990, S. 261f.

³² Belting 1990, S. 351

³³ Belting 1990, S. 351

³⁴ Belting 1990, S. 348

³⁵ Belting 1990, S. 348

zeichneten sich schon vor der Renaissance illusionistische Tendenzen in der westeuropäischen Kultur ab, die sich später in der Konstruktion der Zentralperspektive und der sie begleitenden Malerei manifestieren sollten. Mit der Renaissance entstanden schließlich die Autonomie von Kunstwerk und Künstler, und das Bild wird zum ästhetischen Objekt, mit der Zentralperspektive als Teil dieses Paradigmenwechsels.³⁶ „The new presence of the work succeeds the former presence of the sacred in the work”.³⁷ In der orthodoxen Ikonenmalerei blieb das Bild an seine Funktion gebunden. Mit der Christianisierung der Rus im zehnten Jahrhundert wurden auch die byzantinischen Ikonen übernommen. Ikonen wurden aus Byzanz importiert, und byzantinische Ikonenmaler arbeiteten in der Rus und bildeten dort aus. Die zunächst praktisch weitergegebene Tradition der Ikonenmalerei wurde erst später mit den *Podlinniki*, den Handbüchern der Ikonenmaler, systematisch erfasst und standardisiert:

„The manual [Painer’s manual of Mount Athos] had been compiled only at the end of the eighteenth century, [...] by the monk Dionysios of Phurna. While there were certainly earlier practices reflected in the work, and although fragments of earlier writings were found later, none of these goes very far back. It does not seem likely that manuals of this kind existed in Byzantine time.”³⁸

Die bereits in byzantinischen Ikonen verwendete polyzentrale Perspektive wird in der russischen Ikonenmalerei zunächst noch intensiviert und konsequenter verwendet, bevor ab dem siebzehnten Jahrhundert durch Einflüsse der westlichen, inzwischen zentralperspektivischen Malerei eine Tendenz zum Illusionismus mit Auflösung der polyzentralen Perspektive festgestellt werden kann.

Florenskijs Ansatz

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, als im Westen mit Postimpressionismus und Kubismus die offen kritische Auseinandersetzung mit der Renaissanceperspektive begann, steigerte sich in Russland das Interesse an der polyzentralen Perspektive, die als fester Bestandteil der Kulturgeschichte nicht wie die neuen Stilrichtungen im Westen erst konstruiert werden musste, sondern deren Bedeutung für diese Epoche als bereits seit Jahrhunderten vorhandener „Gegenentwurf“ bloß erkannt werden brauchte. Russische Autoren wie Florenskij begannen, die polyzentrale Perspektive gegenüber der

³⁶ Belting 1990, S. 471

³⁷ Belting 1990, S. 459

³⁸ Belting 1990, S. 18

Zentralperspektive im Rahmen der die westeuropäische Kultur bestimmenden Paradigmen zu legitimieren. Der Ruf nach einer neuen Kunst, wie von der russischen Avantgarde verkündet, war nach Florenskij schon in der Ikonenmalerei verwirklicht. Florenskijs Anliegen war, die Position russischer Kunst gegenüber westlicher Kunst zu stärken und ihr Raumkonzept als dem tatsächlichen Sehvorgang näher zu beschreiben, was jedoch dem Postulat der Renaissance entspricht, die neue Kunst habe gleichrangig mit der Wissenschaft zu sein.³⁹ Florenskijs Ansatz zeige nach Antonova die für seine Zeit typische „inability to completely re-think the principle of pictorial space in a pre-Renaissance art form without relying on any of the Renaissance categories relating to space.“⁴⁰

Wenig beachtet ist jedoch, dass Florenskij, der Mathematik studierte, sich mit nicht-euklidischer Geometrie beschäftigte, wie Heffermehl zeigt. Überhaupt seien russische Theorien zur polyzentralen Perspektive stark durch zeitgenössische Mathematik und Physik geprägt, besonders durch neue Ideen über nicht-euklidische Geometrie und Vorstellungen vom „gekrümmten Raum“. Die scheinbar irrationale, umgekehrte Perspektive konnte so neu gedeutet werden. Auch Künstler und Künstlerinnen der russischen Avantgarde verbanden Prinzipien der Ikonenmalerei mit neuen Erkenntnissen der Naturwissenschaft.⁴¹ Nach Tarabukin entspreche der begrenzte, sphärische und nicht-euklidische Raum der räumlichen Darstellung in der orthodoxen Ikonenmalerei.⁴² Verbunden damit sind Vorstellungen vom Geozentrismus, die auch Florenskij teilte.⁴³ Florenskijs Weltanschauung kann demnach auf eine bestimmte Art der Mathematik zurückgeführt werden, die sich von der in der westeuropäischen Kultur üblichen Mathematik unterscheidet, und seine Theorie der polyzentralen Perspektive ist also möglicherweise weniger von westeuropäischen Vorstellungen geprägt, als ihre explizite Bezugnahme auf die Zentralperspektive vermuten lässt.

Die Ikonostase ist nach Florenskij die Fläche der Begegnung der Welten von Sichtbarem und Unsichtbarem.⁴⁴ An ihr begegnen sich beim Gottesdienst das Heiligste im

³⁹ Antonova & Kemp, S. 404

⁴⁰ Antonova 2010a, S. 468

⁴¹ Heffermehl, Fabian (2018): *From Curved Space to Reverse Perspective: Interdisciplinary Tendencies in Russian Theory of Painting (Tarabukin reads Florenskii)*. In: *The Slavic and East European Journal*, Bd. 62, Nr. 1, S. 93–117. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages (AATSEEL), Berkeley. <https://www.jstor.org/stable/45408808/>.

⁴² Heffermehl, S. 94

⁴³ Heffermehl, S. 106

⁴⁴ Florenskij, Pavel (1922): *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Übersetzung aus dem Russischen von Ulrich Werner, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1996. S. 37

Altarraum und die Gemeinde im Naos. Sie vermittelt den Zugang zur geistigen Welt, „schlägt Fenster in die Wand, und durch ihre Scheiben sehen wir – zumindest können wir sehen –, was *hinter* ihnen vorgeht, wir sehen die lebendigen Zeugen Gottes“⁴⁵. Sie zeigt an was im Unsichtbaren geschieht.⁴⁶ Die einzelnen Ikonen konkretisieren diese Begegnung. Die polyzentrale Perspektive der orthodoxen Ikone ist das gemäß ihrer religiösen und liturgischen Funktion effizienteste räumliche System.⁴⁷

Florenskij⁴⁸ entwickelt das Konzept der umgekehrten Zeit („время обращённое“), das dem Träumen und auch der orthodoxen Ikonenmalerei zugrundeliege.⁴⁹ Traum-Ereignisse, auf die ein Traum zuzulaufen scheint, können von externen Stimuli ausgelöst werden, die erst zum Zeitpunkt ihres Ereignisses vorliegen, im Traum aber zur kausalen Folge des Traumgeschehens gehören. Ursache und Wirkung sind im Traum demnach umgekehrt.⁵⁰ Zeit ist nach Florenskij im Traum im Verhältnis zur Zeit der sichtbaren Welt des Tages umgekehrt strukturiert.⁵¹ Nach Antonova handle es sich dabei nicht bloß um eine Umkehrung der Richtung linearer Zeit, sondern um einen grundsätzlichen qualitativen Unterschied zwischen beiden Arten der Zeit, „the distinction between directional and non-directional time, rather than between linear and reverse.“⁵² Die Ikone stellt demnach wie die Bilder des Traumes die Grenze zum Unsichtbaren dar:

„The main idea, as I see it, is to propose a conception of the time at the borderline between the two worlds which realizes the transformation from the profane to the sacred, from the visible to the invisible.“⁵³

Für die Zentralperspektive kann daraus abgeleitet werden, dass sie das Bild zur Erweiterung des Tagbewusstseins macht.

⁴⁵ Florenskij 1922, S. 70

⁴⁶ Belting 1990, S. 226f.

⁴⁷ Antonova & Kemp, S. 400

⁴⁸ Florenskij 1922, S. 38ff.

⁴⁹ Antonova 2010b, S. 15

⁵⁰ Antonova 2010b, S. 20

⁵¹ Florenskij, 1922, S. 48

⁵² Antonova 2010b, S. 23

⁵³ Antonova 2010b, S. 23

Keine einheitliche Theorie

Während Florenskij seine Theorie der „umgekehrten Perspektive“ zwar in Vorträgen und kürzeren Publikationen verbreitete, wurden seine heute als am wichtigsten geltende Texte erst spät veröffentlicht. „Die Ikonostase“ wurde erst 1972, „Die umgekehrte Perspektive“ erst 1967, nach Lebzeiten Florenskijs, gedruckt, erst da begann die Rezeption durch andere russische Autoren und schließlich auch die Übersetzung in einige westeuropäische Sprachen. Das Interesse an einer Untersuchung der Perspektive der Ikonenmalerei kam auf mit den Publikationen Uspenskis⁵⁴ und Shegins⁵⁵, beschränkte sich aber auf Russland⁵⁶. Verschiedene Autoren folgten verschiedenen Definitionen des Begriffs „umgekehrte Perspektive“/„reverse perspective“, die sich zum Teil widersprechen.⁵⁷ Eine Übersicht über verbreitete Definitionen des Begriffs und ihre jeweiligen Probleme gibt Antonova.⁵⁸ Ein in Westeuropa wiederkehrend vor der Wiederentdeckung Florenskijs (und auch von Florenskij selbst) geäußelter Erklärungsversuch ist die angebliche Übereinstimmung der polyzentralen Perspektive mit der visuellen Wahrnehmung oder bestimmten Phänomenen dieser. Deregowski und Parker wiesen in Experimenten nach, dass mit zunehmender seitlicher Verschiebung rechtwinkliger Objekte relativ zum Standpunkt des Betrachters eine Konvergenz der sich vom Betrachter entfernenden Ränder des Objekts zunehmend als parallel wahrgenommen werde, woraus folge, dass zwei sich vom Betrachter entfernende tatsächliche Parallelen als zunehmend divergierend wahrgenommen werden, je größer die seitliche Verschiebung des Objekts zum Standpunkt des Betrachters ist.⁵⁹ Wenn der Sehwinkel einer weiter entfernten Kontur des Objekts größer ist als der Winkel der näheren Kontur, jedoch beide Konturen tatsächlich gleich lang sind, entstehe eine „inverse perspective“.⁶⁰

„It seems unnecessary, therefore, to invoke a complex cultural vector derived from higher levels of cognition to explain the phenomenon of divergent

⁵⁴ Uspensky, Boris (1976): *The Semiotics of the Russian Icon*. Peter de Ridder, Lisse.

⁵⁵ Shegin, Lew Fjodorowitsch (1970): *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*. Издательство Искусство [Verlag der Kunst], Moskva.

⁵⁶ Lock, S. 63

⁵⁷ Antonova 2010a, S. 464

⁵⁸ Antonova 2010a, S. 464

⁵⁹ Deregowski, Jan B.; Parker, Denis M.; Massironi, Manfredo (1994): *The perception of spatial structure with oblique viewing: an explanation for Byzantine perspective?* In: *Perception*, Bd. 23, Nr. 1, S. 5–13. SAGE Publications, London.

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/p230005/>. S. 12

⁶⁰ Deregowski et al., S. 14

perspective in the Byzantine and other schools of art where it is found. Divergent perspective is clearly a result of direct perceptual experience. However, as always, artists have a choice from a range of perceptual experiences when constructing their work. An explanation is clearly wanting as to the reasons which cause certain schools of artists to choose visually peripheral experiences while others choose visually central experiences.”⁶¹

In der zentralperspektivischen Darstellung übliche Hinweise auf räumliche Tiefe, beispielsweise Größenverhältnisse, Überlappung von Objekten, und konvergierende Linien, werden außerdem in verschiedenen Kulturen unabhängig von Alter und Bildungsgrad unterschiedlich stark wahrgenommen.⁶² Es gibt also kulturelle Unterschiede in der Interpretation den Raum betreffender Informationen in Bildern.

Die umgekehrte Perspektive entspreche folglich einer kulturell spezifischen Art, räumliche Tiefe zweidimensional darzustellen, die erlernt sei, und in Übereinstimmung mit Phänomenen der visuellen Wahrnehmung auftrete. Ähnliche Ergebnisse beschreibt Rauschenbach: Parallele Linien, die vom Standpunkt des Betrachters wegführen (beispielsweise sichtbar an Parkettböden), erscheinen im zentralen Bereich des Sehfelds, das der Fovea centralis entspricht, auf etwa zwei bis vier Metern Entfernung parallel, und wenn sie seitlich, leicht schräg, ausgerichtet sind, nicht wie nach gängigen Annahmen über erwartete Verkürzungen und damit nicht den Regeln der Zentralperspektive entsprechend konvergierend, sondern divergierend, also ähnlich, wie Objekte in der „umgekehrten Perspektive“ der Ikonenmalerei dargestellt sind.⁶³ Ikonenmaler hätten Objekte so gemalt, wie sie sie auf kurze Distanz wahrgenommen hätten.⁶⁴ Diese beiden Phänomene scheinen grundsätzlich vielversprechend für die Forschung über Raumkonzepte der Malerei verschiedener Kulturen, doch sind ihre Effekte so gering, dass es im Vergleich mit zufällig exemplarisch ausgewählten Ikonen, die Möbel oder Architektur zeigen, weder die Intensität der Divergenz der Parallelen, noch die im letzten Kapitel dieser Arbeit beschriebene Bandbreite der Verformungs-Phänomene der Ikonenmalerei erklären können.

Für Arnheim ist die Verzerrung der Möbel eine Folge der Intention der Ikonenmaler, sowohl die Oberseite eines Objekts, etwa eines Tisches, mit allen darauf befindlichen

⁶¹ Deregowski et al., S. 12

⁶² Deregowski, Jan B. (1972): *Pictorial perception and culture*. In: *Scientific American*, Bd. 227, Nr. 5, S. 82–88. New York. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican1172-82/>. S. 84

⁶³ Rauschenbach, Boris V. (1983): *On My Concept of Perceptual Perspective That Accounts for Parallel and Inverted Perspective in Pictorial Art*. In: *Leonardo*, Bd. 16, Nr. 1, S. 28–30. The MIT Press, Cambridge und London. <https://doi.org/10.2307/1575038/>. S. 28f.

⁶⁴ Rauschenbach, S. 30

Gegenständen, als auch die Seitenflächen des Objekts darzustellen, und dabei die Seitenflächen nicht durch kleinere Winkel zwischen Seitenflächen-Außenkante und Oberflächen-Seitenkante im Verhältnis zur Oberseite schmaler erscheinen zu lassen:

„Whenever it is desirable to show the top-face and the side-face of a cubic solid rather extensively, the orthodox isometric procedure hampers a successful presentation because an enlargement of the top-face narrows the side-face and vice versa [...]. If both surfaces are given their due simultaneously, a divergent perspective result [...] The divergent edges enable the artist to show the sacrificial objects on the altar without raising the side-face from the ground at an unduly steep angle.“⁶⁵

Warum das aus Sicht des Künstlers ein Dilemma sein soll, erklärt er jedoch nicht. Auch leuchtet nicht ein, weshalb bei Fokus auf die nach Arnheim offenbar wichtigere Oberfläche die unwichtigeren Seitenflächen mit gleicher Priorität dargestellt werden sollen. Arnheim fragt nicht nach den Gründen, weshalb überhaupt die erweiterte Oberfläche und Seitenflächen gleichzeitig dargestellt werden, ebenso wenig, warum die Objekte auf dem Altar so dargestellt werden, dass sie von der Altar-Oberfläche vollständig umrahmt werden. Sie könnten doch auch darüber hinausragen.

Die Renaissanceperspektive ist nach Panofsky eine symbolische Form im Sinne Cassirers, indem eine geistige Bedeutung an ein bestimmtes Zeichen gekoppelt wird.⁶⁶ Cassirer, der in seiner Philosophie der symbolischen Formen Raum nicht als gegeben, sondern durch das Bewusstsein erst konstituiert betrachtet, unterscheidet drei verschiedene, kulturell nacheinander entwickelte Funktionen von Raum: zuerst zwischen Wahrnehmungsraum, dem unmittelbar erlebten Raum unserer Sinneserfahrung, und dem symbolisch aufgeladenen mythischen Raum, die er beide dem abstrakten, rationalen Raum gegenüberstellt:⁶⁷

„Die Homogenität des geometrischen Raumes beruht letzten Endes darauf, daß alle seine Elemente, daß die »Punkte«, die sich in ihm zusammenschließen, nichts als einfache Lagebestimmungen sind, die aber außerhalb dieser Relation, dieser »Lage«, in welcher sie sich zueinander befinden, nicht noch einen eigenen selbständigen Inhalt besitzen. Ihr Sein geht in ihrem wechselseitigen Verhältnis auf: Es ist ein rein funktionales, kein substantielles Sein. Weil diese

⁶⁵ Arnheim 1972, S. 130

⁶⁶ Panofsky, S. 108

⁶⁷ Cassirer, Ernst (1925): *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*. In: *Philosophische Bibliothek Band 608*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2010. S. 98

Punkte im Grunde überhaupt von allem Inhalt leer, weil sie zu bloßen Ausdrücken ideeller Beziehungen geworden sind – darum kommt für sie auch keinerlei Verschiedenheit des Inhalts in Frage. Ihre Homogenität besagt nichts anderes als jene Gleichartigkeit ihrer Struktur, die in der Gemeinsamkeit ihrer logischen Aufgabe, ihrer ideellen Bestimmung und Bedeutung gegründet ist.“⁶⁸

Die Zentralperspektive entspricht genau diesem abstrakten Raum; sie kann als dessen Visualisierung gelten. Jedoch gehen Cassirer und Panofsky kantianisch von einer kulturübergreifenden Ordnung aus, in der die Zentralperspektive nach Panofsky als Vertreter der hierarchisch wichtigsten Stufe Cassirers Raumfunktionen einen privilegierten Status einnehme, während andere räumliche Systeme als nicht gleichwertige Vorstufen oder Abweichungen gelten.

Dieses Kapitel zeigt, dass die polyzentrale Perspektive eng mit gesellschaftlichen und religiösen Bedingungen der Zeit ihrer Entstehung verbunden zu sein scheint, und ihre Rezeption vom Dogma der Zentralperspektive überlagert wurde. Trotz zahlreicher Versuche ließ sich keine einheitliche Erklärung der polyzentralen Perspektive finden. Zwar gibt es, neben bisher wenig beachteten Konzepten Florenskijs, mit Shegins Arbeit, auf die im letzten Kapitel eingegangen wird, einen außerordentlich wertvollen Ansatz. Bis heute gibt es jedoch keine überzeugende Theorie der polyzentralen Perspektive. Eine Rezeption Florenskijs oder Shegins und überhaupt der polyzentralen Perspektive ist in Westeuropa weitgehend nicht erfolgt. Es muss danach gefragt werden, weshalb trotz der in den folgenden Kapiteln angedeuteten Symbolhaftigkeit der Zentralperspektive für den Eurozentrismus in Wissenschaft und Kultur und dem großen zeitgenössischen Interesse an dessen Aufarbeitung, die polyzentrale Perspektive nur im bisherigen Ausmaß behandelt wurde, obwohl sie als weit verbreitetes kontrastierendes Beispiel für nicht-westliche Raumkonzepte vor der Haustür des Westens liegt.

⁶⁸ Cassirer, S. 98f.

Die Grenzen der Renaissanceperspektive

Zentralperspektive als Produkt einer bestehenden Weltanschauung

Die Zentralperspektive, die sich im Westen als dominantes Bezugssystem durchsetzte, erscheint als kohärentes und rationales System, und ihr plötzliches Auftreten ein Bruch mit der mittelalterlichen Kunst, doch sie entspricht einer bestimmten Weltauffassung und bestimmten kulturellen Bedingungen, die bereits zuvor in Westeuropa vorhanden waren. Der historische Bezug der Renaissanceperspektive zu den Ansätzen der Konstruktion einer antiken Perspektive wird in der Literatur häufig genannt. Edgerton bezeichnet die Konstruktion der Renaissanceperspektive dementsprechend als Wiederentdeckung der Linearperspektive.⁶⁹ Die im Mittelalter aufgelösten⁷⁰ Ansätze waren in der angewandten Kunst der griechisch-römischen Antike verwendet worden, und zwar im Bühnenbau, zwecks der Erzeugung der Illusion von Tiefe.⁷¹ Das Fehlen der Raumillusion nach ihrer Rückbildung war nach Panofsky die Vorbedingung für die Konstruktion der Zentralperspektive in der Renaissance.⁷² Panofsky stellt das als Verlust der Perspektive dar, doch tatsächlich lässt sich für die Malerei des nach-römischen Mittelalters lediglich ein *anderes* Raumkonzept feststellen, in der Position und Größe der dargestellten Objekte an ihre Bedeutung geknüpft ist. Das soll hier aber nicht weiter ausgeführt werden. Eine wichtige Vorbedingung für die Renaissanceperspektive ist außerdem die euklidische Geometrie und mathematische Vorstellungen von der potenziellen Unendlichkeit des Raumes⁷³ und die zur Zeit der Renaissance in Italien bekannte arabische Theorie der Optik⁷⁴. Über diese Bezugnahme auf antike und mittelalterliche Theorien hinaus ist die Zentralperspektive jedoch vor allem durch die gesellschaftlichen Bedingungen der Vorrenaissance geprägt, an die sie unmittelbar anknüpft. Die Zentralperspektive wurde zu einer Zeit entwickelt, in der ökonomische und urbane Ideen begannen, die moralische und spirituelle Autorität des europäischen

⁶⁹ Edgerton Jr., Samuel Y. (1975): *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Basic Books, New York. S. 5

⁷⁰ Panofsky, S. 111

⁷¹ Florenskij (1920) 2023, S. 22f.

⁷² Panofsky, S. 113

⁷³ Heffermehl, S. 94

⁷⁴ Belting, Hans (2008): *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*.

Übersetzung aus dem Deutschen von Deborah Lucas Schneider. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge und London 2011. S. 90

Katholizismus in Frage zu stellen.⁷⁵ Auch Florenskij sah in der Loslösung vom Theozentrismus in der Renaissance die Ursache für das Bestreben, „an die Stelle der Theourgie eine illusionistische Kunst“ zu setzen.⁷⁶ Dabei begann die Verwendung der Zentralperspektive mit anderen Intentionen:

„In our modern attempts to see the unfolding Renaissance as a forerunner of contemporary individualism, rationalism, and agnosticism, we often forget [...] that the era of civic humanism in the early fifteenth century was also a period of intense civic Christianity.“⁷⁷

Die Verwendung der künstlerisch-wissenschaftlichen Methode sollte in Westeuropa die Autorität der Kirche in einer als zunehmend materialistisch empfundenen Kultur wiederherstellen.⁷⁸

„The image formerly had been assigned a special reality and taken literally as a visible manifestation of the sacred person. Now the image was, in the first place, made subject to the general laws of nature, including optics, and so was assigned wholly to the realm of sense perception. Now the same laws were to apply to the image as to the natural perception of the outside world.“⁷⁹

Optik und Geometrie wurden von Roger Bacon in dem von Papst Clemens IV. in Auftrag gegebenen *Opus majus*⁸⁰ Mitte des 13. Jahrhunderts verbreitet, mit der Absicht, zum Schutz des Christentums vor nicht christlichen Mächten, Gottes in alle Bereiche der Wirklichkeit ausstrahlendes Wirken verständlich zu machen, die wörtliche Auslegung der Bibel durch Künstler sichtbar zu machen, und Künstler dazu aufzurufen, ein geometrisches System zu diesem Zweck zu entwickeln.⁸¹ Auch bildeten sich Vorstellungen von Homogenität und Unendlichkeit des Raumes heraus, die bei Euklid

⁷⁵ Edgerton Jr., S. 6f.

⁷⁶ Florenskij (1920) 2023, S. 45

⁷⁷ Edgerton Jr., S. 23

⁷⁸ Edgerton Jr., S. 7

⁷⁹ Belting 1990, S. 471

⁸⁰ Hier in einem Druck von 1900 verfügbar: Bacon, Roger (1267): *The ,Opus Majus‘ of Roger Bacon*, Williams and Norgate, London 1900. Online unter <https://archive.org/details/opusmajusrogerb01bridgoog/>, Zugriff 2026-02-10.

⁸¹ Edgerton, S. 16ff.

angelegt, aber für die körper- und gegenwartsbezogene antike Kultur⁸² nicht relevant gewesen waren:

„Late in the century, controversy surrounded the hitherto unassailable teachings of Aristotle. Finally, in 1277, Aristotle was banned altogether by the bishop of Paris on the grounds that the philosopher had described the universe as finite. According to Aristotle, all the planets and stars revolved in fixed spheres around the earth, but beyond the last sphere there was nothing, only void. To this the bishop of Paris now raised the proposition that God could, if He would, make the universe move off from its earthbearing location to some other place; or God could create as many universes as He wished. There can therefore be no such thing as a void in which God cannot operate; to believe otherwise denies His omnipotence“⁸³

Das zeigt, wie wichtig die Vorstellungen des unendlichen Raumes und der unbegrenzten Macht Gottes bereits vor der Renaissance waren, und deutet darauf hin, dass die westeuropäische Weltanschauung sich trotz Bezugnahme auf antike Konzepte grundlegend von der antiken Weltanschauung unterschied, sodass die spätere Renaissance zwar möglicherweise mit einer Wiederentdeckung antiker Konzepte einherging, diese aber nach den Prinzipien einer bereits zuvor vorhandenen Weltanschauung verwendet wurden. Gott wird hier dem grenzenlosen, homogenen Raum gleichgesetzt. Aussagekräftig ist dazu auch ein Zitat des Mathematikers und Theologen Thomas Bradwardine aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts:

„Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique et circumferentia nusquam“⁸⁴

Nach dieser Aussage sei das Zentrum Gottes nicht bloß überall, sondern irgendwo, es ist beliebig, und eine praktikable Definition damit an die subjektive Raumerfahrung des Betrachters geknüpft. Diese Vorstellung passt zu dem sich nach der Blütezeit des Feudalsystems in Westeuropa allmählich herausbildenden Individualismus. Die spätere Konstruktion der Zentralperspektive war das Mittel, das die grenzenlose, göttlich-

⁸² Spengler, Oswald (1918): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Anaconda Verlag, Köln 2017. Kapitel *Makrokosmos/I. Apollinische, faustische, magische Seele*, S. 309–364

⁸³ Edgerton Jr., S. 19

⁸⁴ Bradwardine, Thomas, zitiert nach Edgerton Jr., S. 20

geometrische Harmonie im Bild verwirklichen konnte.⁸⁵ Die Zentralperspektive kann als Ausdruck der gleichen Gottesvorstellung verstanden werden, die sich im Zitat von Bradwardine zeigt. In ähnlicher Weise wird nach Panofsky in der Zentralperspektive eine universelle mathematische Ordnung mit einem gleichzeitigen Subjektivismus verknüpft:

„sie bringt die künstlerische Erscheinung auf feste, ja mathematisch-exakte Regeln, aber sie macht sie auf der andern Seite vom Menschen, ja vom Individuum abhängig, indem diese Regeln auf die psychophysischen Bedingungen des Seheindrucks Bezug nehmen, und indem die Art und Weise, in der sie sich auswirken, durch die frei wählbare Lage eines subjektiven „Blickpunktes“ bestimmt wird.“⁸⁶

Nach dem Zerfall des Karolingerreichs im 9. Jahrhundert kam es zu einer territorialen Zersplitterung, die im Heiligen Römischen Reich über Jahrhunderte hinweg bestand. In diesem von Selbstverwaltung und Handel geprägten Kontext entwickelten sich in Florenz die Bedingungen, die das emanzipatorische, göttlich-harmonische und kapitalistisch-rationale Verfahren der Zentralperspektive ermöglichten.

„The miracle of Renaissance art and thought, including the advent of linear perspective, owed in large measure to the unique institution of the Italian city-state, with its republican form of government. The relatively small size of these Italian states itself encouraged individuality by making possible frequent and easy communication between the lowliest citizens and the top-level governmental administrators, for new ideas to find reception and reward, and for unorthodox opinion to enjoy tolerance. Indeed, the city-state society fostered a general feeling that any citizen could make his fame and fortune through the exercise of pure intelligence.“⁸⁷

Florenz war zur Zeit der Renaissance von der Vorstellung geprägt, die Stadt sei ein Mikrokosmos göttlicher Ordnung, die sich in mathematischen Gesetzen und dem sich aus ihrer praktischen Anwendung in Landwirtschaft⁸⁸, Handel und Verwaltung ergebenden wirtschaftlichen Aufschwung zeige:⁸⁹

⁸⁵ Edgerton Jr., S. 55

⁸⁶ Panofsky, S. 123

⁸⁷ Edgerton Jr., S. 32f.

⁸⁸ Edgerton Jr., S. 35

⁸⁹ Edgerton Jr., S. 36

„a passionate interest among Florentines not only in the moral but the *practical* application of arithmetic and geometry in all walks of the city's life. Mathematics was becoming a kind of social lingua franca, linking upper and lower classes, creating a bond among humanist intellectuals, bankers, artisans, and shopkeepers“⁹⁰

Dem Zeitgeist entsprechend, beschreibt Alberti in seiner Verschriftlichung der Zentralperspektive zunächst die mathematischen Grundlagen, aus denen er das Verfahren für die Kunst ableitet, das er im zweiten Buch an den im Stadtstaat zum gleichberechtigten, Individuum gewordenen Künstler gibt und ihn durch die Mathematik an der göttlichen Ordnung teilhaben lässt. Bereits Ende des dreizehnten Jahrhunderts zeigte sich dieser Individualismus in der Malerei, beispielsweise im Navicella-Mosaik von Giotto in Rom. Jede der darauf dargestellten Figuren zeigt eine individuelle Gestik oder Mimik, und sogar Alberti, der das rationale geometrische Verfahren vertritt, setzt als scheinbaren Kontrapunkt den individuellen Gefühlsausdruck, sowohl in der Figur, als auch im Betrachter:

„Finalmente come io dissi penso che sia da affaticarsi che in nessuna immagine si vegga il medesimo gesto, o la medesima attitudine. Farà oltra di questo l'istoria stare gli spettatori con gli animi attenti, quando quegli uomini che vi saranno quieti, rappresenteranno grandissimamente i moti degli animi loro.“⁹¹

„Schließlich, wie ich sagte, denke ich, dass es sich lohnt sich zu bemühen, dass in keinem Bild dieselbe Geste oder dieselbe Haltung gezeigt werden soll. Darüber hinaus wird die historia die Zuschauer mit aufmerksamer Seele verharren lassen, wenn jene Figuren, die darin ruhig sein werden, in höchstem Maße die Regungen ihrer Seelen widerspiegeln werden.“⁹²

Dennoch sieht Alberti die geometrische Konstruktion nicht als Hilfsmittel der subjektiven Idee des Künstlers, sondern als unverzichtbare Grundlage:

⁹⁰ Edgerton Jr., S. 36

⁹¹ Alberti, Leon Battista (1435): *Della pittura*. In: *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*. Übersetzung aus dem Lateinischen von Cosimo Bartoli. Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1804. Online unter <https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe/>, Zugriff 2026-02-10. S. 63

⁹² Eigene Übersetzung

„Ne mi piacciono coloro che dicono che ei non è bene che i Pittori si assuefacino a queste cose, le quali sebbene arrecano grandissimo ajuto al dipignere, sono nondimeno tali, che senza esse, un Pittore a gran pena potrà mai far da se stesso cosa alcuna.“⁹³

„Mir gefallen diejenigen nicht, die sagen, dass es nicht gut sei, dass die Maler sich an diese Dinge gewöhnen, welche, obwohl sie beim Malen sehr große Hilfe bringen, dennoch solche sind, dass ohne sie ein Maler mit großer Mühe jemals aus sich selbst irgendeine Sache machen können wird.“⁹⁴

Nach Panofsky „war eine Überführung des psychophysiologischen Raumes in den mathematischen erreicht, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven.“⁹⁵ Durch die Loslösung von traditionellen Arten der Wissensweitergabe hält Alberti den Leser jedoch dazu an, selbst nachzuprüfen und auszuprobieren. Albertis Arbeit ermöglichte es den Künstlern der Renaissance, nicht mehr als bloße Kunsthandwerker, sondern als Intellektuelle zu gelten.⁹⁶ Der Künstler selbst wurde durch die Verwendung der Zentralperspektive zum Individuum.

Konstruktion der Renaissanceperspektive

Die Konstruktion der Zentralperspektive gilt im Unterschied zur in verschiedenen Kulturen unabhängig voneinander entwickelten Parallelperspektive als einzigartig in ihrem Versuch der objektiven Darstellung der Wirklichkeit.⁹⁷ Eine Tendenz zur zentralisierten und illusionistischen Komposition gab es in der italienischen Malerei bereits am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Edgerton gibt dafür die Fresken im unteren Kirchenschiff in der Oberkirche der Basilika San Francesco in Assisi an, die wahrscheinlich von Giotto konzipiert wurden.⁹⁸ Die gemalten Modillione entsprechen ganz dem Illusionismus und ihre Parallelen konvergieren zu mehreren, auf einer vertikalen Achse in der Bildmitte liegenden Fluchtpunkten.⁹⁹ Erst etwa 130 Jahre später sollten die Fluchtpunkte ab Brunelleschi zu einem einzigen Fluchtpunkt vereint werden.

⁹³ Alberti, S. 48

⁹⁴ Eigene Übersetzung

⁹⁵ Panofsky, S. 123

⁹⁶ Damisch, Hubert (1987): *The Origin of Perspective*. Übersetzung aus dem Französischen von John Goodman. The MIT Press, Cambridge und London 1994. S. 44

⁹⁷ Arnheim 1954, S. 283

⁹⁸ Edgerton Jr., S. 14

⁹⁹ Edgerton Jr., S. 14f.

Im vierzehnten Jahrhundert wurde die Malerei am Standpunkt eines Beobachters ausgerichtet¹⁰⁰, beispielsweise von den Brüdern Pietro und Ambrogio Lorenzetti¹⁰¹, es gab aber noch keine geometrische Definition der Perspektive. Diese erfolgte nach Überlieferung zuerst praktisch durch Brunelleschi in seinem bekannten Spiegel-Experiment, der seine Methode weitergab an Masaccio, Masolino und Donatello.¹⁰² Dadurch breitete sich das Wissen um die Methode schnell aus. Das Dreifaltigkeits-Fresko von Masaccio in der Santa Maria Novella ist das früheste erhaltene, nach Brunelleschis Methode zentralperspektivisch konstruierte Bild.¹⁰³ Danach erfolgte die schriftliche Definition durch Alberti und Piero della Francesca. Bereits Brunelleschis Experiment zeigt, dass die Zentralperspektive bestimmte Vorstellungen vom Sehsinn zum normativen Maß der Darstellung erhebt. Ob das Bild und das Gesehene übereinstimmen, soll durch einen Spiegel überprüft werden.¹⁰⁴ Alberti entwickelt das Konzept der *Sehpyramide*, mit deren Spitze im Auge. Das Bild ist ein ebener Durchschnitt dieser Sehpyramide. Zwischen jedem Punkt des Sehfeldes und dem Auge als Zentrum der Sehpyramide verlaufen die Sehstrahlen. Parallelen laufen in Fluchtpunkten zusammen. Das Bild ist in Albertis Anleitung ein Fenster zur Welt, auf die zu malende Szene.

„Alberti would first outline his quadrangular drawing space, which he wanted to think of as a window or, more scientifically, as an intersection through the visual pyramid. He would then draw in the figure of a man, presumably standing on the base line, and would divide him into three parts or *braccia* (a Florentine unit of measurement equivalent to just under two feet); Alberti would use this unit of measurement to mark off the base line of his drawing space. Next he would locate a *centric point*, level with the top of the head of his depicted man. From this centric point he would draw diagonals to each division of the base line. These lines represent what are today called *orthogonals* in perspective parlance. Further on, Alberti mentions that the artist should draw a horizontal through the centric point, which he calls the centric line and which we now refer to as the horizon“¹⁰⁵

¹⁰⁰ Belting 2008, S. 135

¹⁰¹ Heffermehl, S. 95

¹⁰² Edgerton Jr., S. 5

¹⁰³ Edgerton Jr., S. xvii

¹⁰⁴ Edgerton Jr., S. 4

¹⁰⁵ Edgerton Jr., S. 43

In einem zweiten Schritt werden die Horizontalen und ihre Abstände zueinander mittels Verschiebens einer Geraden zu einem Bündel Orthogonalen bestimmt.¹⁰⁶ Piero della Francesca führt aus, welche Rolle die Entfernung zwischen Bildfläche und Auge spielt¹⁰⁷, und beschreibt das größere oder kleinere Erscheinen von Objekten je nach Größe des Gesichtswinkels, den das Objekt mit dem Projektionspunkt (dem Auge) bildet¹⁰⁸. Die Konstruktion der „korrekten“ Perspektive, beispielsweise von Gesichtern, wird von Piero della Francesca in aufwendigen Verfahren mittels Papierstreifen und Fäden beschrieben.¹⁰⁹ Er geht außerdem besonders auf die Darstellung von Architektur in der Malerei ein.¹¹⁰

Die Malerei wird dabei auf ein mechanisches Verfahren reduziert. Im Norden, beispielsweise bei van Eyck, scheint zur Zeit der Renaissance die naturgetreue Beobachtung wichtiger gewesen zu sein als die exakte Konstruktion der Zentralperspektive, doch wurde die Zentralperspektive auch im Norden verbreitet, beispielsweise von Dürer. Beide Ansätze basierten auf dem gleichen Prinzip, der korrekten Darstellung entsprechend dem, worauf der Sehsinn jeweils reduziert wurde. Dass es grundsätzliche Probleme einer auf den zentralperspektivischen Prinzipien beruhenden Malerei gibt, zeigt sich besonders deutlich an folgendem Zitat Albertis:

„Però che quelle cose che non sono comprese dall' occhio, non è alcuno che non confessi che elle non hanno niente che fare col Pittore. Conciossiachè il Pittore si affatica di imitar solamente quelle cose, che mediante la luce si possano vedere.“¹¹¹

„Doch was die Dinge betrifft, die dem Auge verborgen bleiben, so gibt es niemanden, der nicht zugibt, dass sie nichts mit dem Maler zu tun haben. Denn der Maler ist bestrebt, nur das nachzuahmen, was durch das Licht sichtbar ist.“¹¹²

Für Alberti ist nur das Sichtbare und Beobachtbare wichtig für den Künstler, und er setzt dies gleich mit den beleuchteten Dingen. Was nicht vom Licht hervorgehoben wird, sei

¹⁰⁶ Alberti, S. 31

¹⁰⁷ Piero della Francesca (1474): *De prospectiva pingendi*. Übersetzung aus dem Italienischen von Constantin Winterberg. Heitz & Mündel, Strassburg 1899. Online unter <https://archive.org/details/petruspictorburg00pier/>, Zugriff 2026-02-10. S. VI

¹⁰⁸ Piero della Francesca, S. I

¹⁰⁹ Piero della Francesca, S. XXXTff.

¹¹⁰ Piero della Francesca, S. XIVf.

¹¹¹ Alberti, S. 2

¹¹² Eigene Übersetzung

für die Malerei, die das Wirken Gottes darstellen sollte, nicht von Interesse. Im Vergleich zur orthodoxen Ikonenmalerei fällt auf, dass dort keine definierte Lichtquelle vorhanden ist, und die Darstellung von Hell und Dunkel dadurch im Widerspruch zur naturalistischen Darstellung steht, dass eigentlich schattige Objekte wie beleuchtet dargestellt werden.¹¹³ Alberti geht noch weiter, laut ihm sei es nicht notwendig, die Physiologie des Auges zu berücksichtigen, insbesondere die Frage, ob es sich beim Sehzentrum tatsächlich um einen Punkt, oder um die Projektion eines Bildes handle:

„Né in questo luogo si ha a disputare se essa vista si quietata, come ci dicono, in essa giuntura del nervo interiore, o se pure si figurino le immagini in essa superficie dell' occhio quasi come in uno specchio animato. Ma non si devon in questo luogo raccontare tutti gli officj degli occhi quanto al vedere.“¹¹⁴

„An dieser Stelle hat man auch nicht zu erörtern, ob sich das Sehen, wie man uns sagt, in dieser Verbindung des inneren Nervs zur Ruhe kommt, oder ob sich die Bilder auf der Oberfläche des Auges bilden, fast wie in einem belebten Spiegel. Aber man braucht an dieser Stelle nicht alle Funktionen der Augen, insoweit sie das Sehen betreffen, erzählen.“¹¹⁵

Auch Piero della Francesca zeigt eine ähnliche Haltung. Es wird klar, dass es sich bei der Zentralperspektive um ein abstraktes Verfahren handeln *soll*, in dem andere als die geometrischen Bedingungen nicht berücksichtigt werden:

„La prima [parte] dissi essere lochio del quale non intendo tractare se non quanto si e necessario ala pictura.“¹¹⁶

„Der erste [Teil], sagte ich, sei das Auge, von dem ich nicht zu handeln beabsichtige, wenn es nicht insoweit für die Malerei erforderlich ist.“¹¹⁷

Das Auge wird demnach in seiner auf den geometrischen Punkt reduzierten Form als gegeben betrachtet, woran sich der Subjektivismus abzeichnet, in dessen Extrem der subjektive Standpunkt zum Zentrum der Welt erklärt wird. Die Zentralperspektive wird von Piero della Francesca in langen, abstrakten Abhandlungen aus der Geometrie

¹¹³ Florenskij (1920) 2023, S. 16

¹¹⁴ Alberti, S. 10

¹¹⁵ Eigene Übersetzung

¹¹⁶ Piero della Francesca, S. I

¹¹⁷ Eigene Übersetzung

heraus konstruiert, wobei er sich stark auf Euklid bezieht, ohne die Gültigkeit des Verfahrens zu prüfen. Es erfolgt keine objektivere Darstellung der Wirklichkeit, sondern eine Loslösung von der Wirklichkeit unter der Illusion, ihr geometrisch näher zu kommen.

Konkret zeigt sich die Reduktion in der Zentralperspektive dadurch, dass ihr Konzept des Sehens mit der visuellen Wahrnehmung nicht übereinstimmt. Beispielsweise fasst Winterberg in der Einleitung zu seiner Übersetzung Piero della Francescas Arbeit das Problem der Verzerrung in der Zentralperspektive wie folgt zusammen:

„Der Autor berührt hiermit einen Gegenstand, der als die Achillesferse seiner Theorie in Künstlerkreisen noch oft zum Vorwande dient, die Anwendung der Perspective zu verwerfen: die Zerrbildern der weit seitwärts stehenden Objecte. Statt dass die Bilder, wo sie auch auf der Bildfläche sich befinden, der Entfernung vom Auge gemäss sich verkürzen sollten, zeigen im Gegentheil die seitwärtsstehenden grössere Breiten oder Tiefen, als die dem Auge ungleich näheren, aber mehr gegen die durch den Augenpunct zur Bildebene senkrechten Verticalebene hin liegenden, was nicht anders sein kann, solange man statt des Bogens die Tangente des Gesichtswinkels, oder statt der Kugelfläche die Tangentialebene als Bildfläche wählt. Daher kommen nur in diesem Falle Verzerrungen der genannten Art vor; die Gewölbemalereien sind davon frei. Man sieht aber zugleich, dass der fragliche Fehler um so kleiner wird, je weniger Kugel- und Tangentialfläche von einander differiren, d. h. je weiter die Augendistanz, oder je geringer die Dimensionen des Bildes sind. Bei einem Winkel von 90° der einem Kugeloctanten entspricht, werden sie nach Piero's Deduction schon merklich; aber widersinnig wäre es die ganze Methode desshalb zu verwerfen, weil sie versagt, wo man mehr von ihr fordert, als sie leisten kann.“¹¹⁸

Der Raum wird in allen Bereichen des Sehfeldes, außer dessen Zentrum, nicht zentralperspektivisch wahrgenommen. Das Modell der Zentralperspektive geht außerdem von nur einem Auge aus, was von vielen Kritikern der Zentralperspektive erwähnt wurde, beispielsweise auch von Florenskij¹¹⁹. Sämtliche durch das Binokularsehen verursachten Phänomene, die zu großen Teilen die Tiefenwahrnehmung betreffen, können in der Zentralperspektive nicht dargestellt werden. Die Bilder beider

¹¹⁸ Winterberg, Constantin (1899): *Piero de Franceschi's Tractat de prospectiva pingendi*. In: *De prospectiva pingendi*, S. 70–79. Heitz & Mündel, Strassburg. Online unter <https://archive.org/details/petruspictorburg00pier/>, Zugriff 2026-02-10. S. 76

¹¹⁹ Florenskij (1920) 2023, S. 96

Augen sind außerdem leicht unterschiedlich, beispielsweise durch unterschiedliche Verteilung der Photorezeptoren. Auch sind beide Augen ständig in Bewegung. Piero della Francesca betont dagegen ausdrücklich die Richtigkeit eines unbewegten Auges des Betrachters.¹²⁰ Die visuelle Wahrnehmung folge nach Florenskij einer „polyzentralen Perspektive“¹²¹ dadurch, dass das Bild Stück für Stück auf Basis verschiedener Sinneseindrücke zusammengesetzt wird, wobei der psychophysiologische Prozess der Erinnerung und Spiritualität eine große Rolle spielt. Die Eigenschaften des psychophysiologischen Raumes werden nach Panofsky in der Zentralperspektive negiert.¹²² Im Zusammenhang von im Gehirn stattfindenden Prozessen und dem Binokularsehen scheint dabei die partielle Kreuzung der Sehbahnen auf dem Weg des visuellen Reizes von der Retina zum Gehirn besonders interessant. Die Zentralperspektive der Renaissance setzt den dreidimensionalen Raum jedoch gleich mit dem Sehfeld des Auges, was überhaupt erst die Konstruktion der Sehpyramide ermöglicht.¹²³ Die Zentralperspektive ist, wenn überhaupt, und dann rein optisch ohne die weiteren Bedingungen des Gehirns, nur im Zentrum des Sehfelds korrekt. Von diesem Zentrum aus wird es der Peripherie des Sehfelds übergestülpt. In Verbindung damit steht Albertis Begriff der „historia“, der eine auf ein Ereignis bezogene, narrative, emotional berührende und damit illusionistische, auf Bacons Forderung der Illustration und Vermittlung basierende Malerei zum Ideal erklärt:

„As the noblest form in which a painter can cast his work, a historia is neither merely epic narration nor a retelling of history but a theatrical situation such as exists between the stage and spectators.“¹²⁴

Dadurch, dass die Zentralperspektive das Bild einem Blick von einem bestimmten (subjektiven) Standpunkt zuordnet, wird es auch zu einer Aufnahme eines einzelnen zeitlichen Zustands. Dem Kunstverständnis der westeuropäischen Neuzeit entsprechend solle nur ein Ereignis in korrekter Zentralperspektive dargestellt sein, nicht mehrere zeitliche Zustände, wie sie in der mittelalterlichen und byzantinischen Malerei vorkamen. Ereignisse, die nicht zeitlich begrenzt, sondern wiederkehrend oder langanhaltend sind, oder eine Transformation beinhalten, können in der Zentralperspektive nicht erfasst werden, sondern sind auf außerhalb des einen Bildes liegende Hilfsmittel angewiesen. Parallel zur Individualisierung über die

¹²⁰ Piero della Francesca, S. XVII

¹²¹ Florenskij (1920) 2023, S. 100

¹²² Panofsky, S. 101f.

¹²³ Belting 2008, S. 147

¹²⁴ Belting 2008, S. 246

Gleichzeitigkeit vieler subjektiv richtiger Standpunkte kommt es zu einer Individualisierung zeitlicher Zustände, und damit auch zum Ausschluss jener Ereignisse aus dem Bewusstsein der Kultur und der Rezeption und der Bewusstwerdung innerhalb der Gesellschaft, deren Zeitlichkeit nicht in der zentralperspektivischen Momentaufnahme dargestellt werden kann. Die Zentralperspektive fördert eine zeitlich lineare Malerei, und auch da, wo eine Darstellung mehrerer zeitlicher Zustände, beispielsweise in Diagrammform, verwendet wird, ist diese als lineare Abfolge lesbar.

Florenskij fasst die Voraussetzungen der geistigen Haltung, aus der die Zentralperspektive entwickelt wurde, wie folgt zusammen: Übereinstimmung des Raumes mit dem euklidischen Raum (isotrop, homogen, unendlich); Einzigartigkeit des Projektionspunkts als Position des Künstlers und Betrachters; Reduzierung des Standpunkts auf ein Auge, wo es doch zwei gibt; der Betrachter habe unbeweglich zu sein; die Welt habe unbeweglich und unveränderlich zu sein; das Sehen sei ein mechanischer Prozess und nicht begleitet von psychophysiologischen Prozessen.¹²⁵ Daraus folge eine Passivität des Künstlers¹²⁶, der wie ein mechanischer Apparat seinen Blickwinkel wiedergebe, und dessen Auge „diesem Verständnis nach nicht das Organ eines lebendigen Wesens, das in der Welt lebt und wirkt, sondern die Glaslinse einer camera obscura“ sei.¹²⁷ Das Subjekt, Zentrum der Zentralperspektive, wird passiv.¹²⁸ Die im zentralperspektivischen Bild dargestellten Objekte nehmen einen bestimmten Platz ein, konstituieren den Raum jedoch nicht. Alberti schreibt in seinem zweiten Buch:

„Principalmente quando noi squadriamo qualche cosa, noi veggiamo quella cosa esser un certo che, che occupa luogo.“¹²⁹

„Hauptsächlich sehen wir, wenn wir etwas anschauen, diese Sache als etwas Bestimmtes, das einen Platz einnimmt.“¹³⁰

Es geht dabei um die Position und Ausdehnung des Objekts, nicht um die Beziehung der Objekte zueinander oder zum Betrachter. Diese Überlegung ist erst zweitrangig. Die nachträglich eingezeichneten Verbindungen zwischen den Oberflächen der Objekte

¹²⁵ Florenskij (1920) 2023, S. 86f.

¹²⁶ Florenskij (1920) 2023, S. 89

¹²⁷ Florenskij (1920) 2023, S. 87

¹²⁸ Florenskij (1920) 2023, S. 90

¹²⁹ Alberti, S. 45

¹³⁰ Eigene Übersetzung

ergeben die *componimento*, die Zusammensetzung, und die Beziehungen zwischen den Oberflächen werden damit wieder auf die starre Lokalisierung zurückgeführt:

„Dopo questo nel guardare noi consideriamo in che modo si congiunghino iusieme le diverse superficie del veduto corpo infra di loro, e disegnando il Pittore questi congiugnimenti delle superficie a lor Inoghi, potrà e bene chiamarlo il *componimento*.“¹³¹

„Danach bedenken wir beim Betrachten, auf welche Weise sich die verschiedenen Oberflächen des gesehenen Körpers untereinander verbinden, und indem der Maler diese Verbindungen der Oberflächen an ihren Stellen zeichnet, wird er es wohl die *Zusammensetzung* nennen können.“¹³²

Die reale Welt des Betrachters wird durch die Zentralperspektive mit dem Raum des Bildes verbunden. Engel, biblische Szenen, göttliche Manifestationen werden direkt im zum Raum des Betrachters verwandelten Bildraum erfahrbar.¹³³ Das Bild wird zur Erweiterung der realen Welt, ganz im Sinne des unbegrenzten euklidischen Raumes, der eines bloßen Willens, eines Subjekts, der zentralen Sehstrahlen, der Zentralperspektive, bedarf, um zu existieren. Gleichzeitig werden Wunder im Bewusstsein der dargestellten Menschen im Kunstwerk erfahrbar, beispielsweise sind im Barock Emotionen und inneres Erleben der Figuren ausgearbeitet.¹³⁴ Wie im zweiten Kapitel festgestellt wurde, kann das zentralperspektivische Bild eine Erweiterung des Tagbewusstseins sein, ausgehend von Florenskijs Konzept nichtlinearer Zeit. Es handelt sich um einen Raum, der sich vollständig in der Kontrolle des wachenden Subjekts befindet. Es handelt sich nach Panofsky um den „Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und [den] Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre“.¹³⁵ Die Willkür von Richtung und Entfernung im zentralperspektivischen Denken entspreche der Umwandlung des euklidischen Sehkegels der antiken Optik in ein „allseitiges „geometrisches Strahlenbündel“ [...], sodass die Blickrichtung nicht mehr festgelegt ist und alle Raumrichtungen gleichberechtigt erschlossen werden können.“¹³⁶

¹³¹ Alberti, S. 45

¹³² Eigene Übersetzung

¹³³ Panofsky, S. 126

¹³⁴ Panofsky, S. 126

¹³⁵ Panofsky, S. 123

¹³⁶ Panofsky, S. 125

Die Unbegrenztheit der Renaissanceperspektive

Die Zentralperspektive der Renaissance basiert auf der zur Zeit der Renaissance bekannten arabischen Theorie der Optik und der Wiederentdeckung der Optik der Antike und sei damit nach Belting keine neue Erfindung¹³⁷, sondern eine Umwandlung der Theorie des Sehens in eine Theorie des Bildes¹³⁸. Eine antike Theorie wurde von der westeuropäischen Kultur auf eine Weise bearbeitet, die ihren spezifischen Leitmotiven entspricht. Spengler beschreibt die westeuropäische Kultur als „faustisch“, der Unendlichkeit zustrebend, mit dem Leitmotiv (bei Spengler „Ursymbol“) des grenzenlosen Raumes¹³⁹, charakterisiert durch ausgeprägten Individualismus und Subjektivismus, welche sich unter anderem in den verbreiteten Kunstformen der Heldengeschichte und des Portraits zeigen¹⁴⁰. Die Zentralperspektive kann als eine der westeuropäischen Kultur eigene Ausdrucksform gesehen werden, in der sich der Raum dem Subjekt unterordnet.

Entsprechend ihrer Vorstellung von der Grenzenlosigkeit des Raumes habe sich die westeuropäische Kultur als bisher einzige global ausgebreitet.¹⁴¹ Dadurch erfolgte eine Globalisierung der Renaissanceperspektive:

„The globalization of perspective, supported today by Western-model television and press, has an astonishingly long history in the West’s colonization of other parts of the world and its missionary activities on behalf of Christianity. In this process perspective was virtually forced on people of other cultures, who had to give up their own established modes of seeing“¹⁴²

Belting nennt als Beispiel die Praxis der jesuitischen Missionierung in China am Ende des sechzehnten Jahrhunderts, bei der als Mittel zur Konversion auch eine wissenschaftliche Bibliothek gegründet wurde, in der Arbeiten zur Zentralperspektive bereitgestellt wurden, und die Verbreitung von Drucken im westlichen (zentralperspektivischen) Stil in den Massenmedien Japans ab dem 18. Jahrhundert.¹⁴³ In Ostasien, insbesondere in der chinesischen Malerei, herrschte die Parallelperspektive

¹³⁷ Belting 2008, S. 90

¹³⁸ Belting 2008, S. 211

¹³⁹ Spengler, Kapitel *Makrokosmos/II. Apollinische, faustische, magische Seele*, S. 309–364

¹⁴⁰ Spengler, Kapitel *Musik und Plastik/II. Akt und Portrait*, S. 422–480

¹⁴¹ Spengler, Kapitel *Die Formenwelt des Wirtschaftslebens/II. Die Maschine*, S. 1418–1432

¹⁴² Belting 2008, S. 42f.

¹⁴³ Belting 2008, S. 43f.

vor¹⁴⁴, in der es keinen Fluchtpunkt gibt, aber manchmal zusammenlaufende Diagonalen vorhanden sind, die dem Betrachter Möglichkeiten anbieten, bestimmte Stellen des Bildes zu fokussieren¹⁴⁵.

Auch in Indien wurde im Zuge der von den britischen Besatzern geförderten Bildung die Zentralperspektive verbreitet.¹⁴⁶ Belting gibt als weiteres Beispiel das Osmanische Reich an, das im Zuge seiner Modernisierungsbestrebungen im Militär am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Zentralperspektive aus Westeuropa übernahm.¹⁴⁷ Durch kulturellen Austausch im Kolonialismus gelangte die ostasiatische Malerei mit ihrem eigenen Raumkonzept auch nach Europa. „Western artists developed a great affinity for the free “subjectivism” and gestural creativity“.¹⁴⁸ Dieses Interesse basierte jedoch auf einem Missverständnis der ostasiatischen Kulturen. Die auf Grundlage anderer, unabhängiger Raumkonzepte entwickelte Malerei wurde, weil diese Raumkonzepte der westeuropäischen Kultur weniger zugänglich waren, in Westeuropa im Sinne eines irrtümlichen „Wiedererkennens“ des der westeuropäischen Kultur eigenen subjektiven Betrachter- und Künstlerstandpunkts gedeutet; entsprechend ihrem Anteil an Bildinhalten, die aufgrund von oberflächlichen Ähnlichkeiten mit (verschiedenen) westeuropäischen Leitmotiven missverstanden werden konnten. Belting fasst zusammen:

„There can be no doubt that perspective functioned as an instrument of colonialism. Europeans considered it the “natural” way of seeing, and thought such realism was a demonstration of the progress that would bring the blessings of the modern world to the colonies.“¹⁴⁹

Die Zentralperspektive durchdringt ab der Renaissance auch die Architektur. Straßen und Parkanlagen um Herrschaftsgebäude in Westeuropa, beispielsweise Versailles und Schönbrunn, aber auch in den spanischen Kolonialstädten, orientieren sich an ihrem Raumkonzept, und maximieren ihren illusionistischen Eindruck. Der Sitz der Herrscher wird zum Fluchtpunkt und die zentralperspektivische Anlage der Architektur erhält die Funktion von Machtrepräsentation und militärischer Kontrolle. Diese Art der

¹⁴⁴ Caswell, James O. (2001): *Lines of Communication: Some "Secrets of the Trade" in Chinese Painters' Use of "Perspectives"*. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 40, S. 188–210. The University of Chicago Press, Chicago. <https://www.jstor.org/stable/20167546/>. S. 199

¹⁴⁵ Caswell, S. 204

¹⁴⁶ Belting 2008, S. 44

¹⁴⁷ Belting 2008, S. 46

¹⁴⁸ Belting 2008, S. 45

¹⁴⁹ Belting 2008, S. 45

Architektur scheint es in den Gebieten, deren Kultur von der orthodoxen Ikonenmalerei geprägt wurde, nicht zu geben. Interessanterweise hielt sich bis in das sechzehnte Jahrhundert die Praxis, wissenschaftliche Publikationen und architektonische Pläne mit Illustrationen zu versehen, welche Frontal- und Seitenansichten in ein und demselben Bild zeigen.¹⁵⁰ Eine solche Illustration findet sich beispielsweise bei Cesare Cesariano unter den Holzschnitten zu seiner 1521 verfassten Ausgabe von Vitruvius „De architectura“, in denen auf Blatt LXXXIIv gleichzeitig Frontal- und Seitenansichten eines Gebäudes dargestellt werden, dessen darunter abgebildeter Grundriss es eindeutig als rechtwinklig kennzeichnet¹⁵¹. Arnheims zu derselben Illustration geäußerte These, divergierende Seiten machen das Volumen des Objekts besser erkennbar¹⁵², kann hier nicht weiter beachtet werden. Die Zentralperspektive war zu Cesarianos Zeit bereits entwickelt, und in den Illustrationen des Buches finden sich vor allem die Parallel- und auch die nach Maßstäben der Renaissance korrekt angewandte Zentralperspektive. Bis auf die erwähnte eine Illustration sind alle anderen Illustrationen in Parallel- oder Zentralperspektive angefertigt. Insbesondere Türme und Innenräume werden in illusionistischer Zentralperspektive dargestellt. Die These, Architekturzeichnungen erfordern die Parallel- oder Zentralperspektive, erweist sich als haltlos. Die heutige Verwendung der Parallel- und Zentralperspektive in der Architektur ist damit als kulturelle Konvention entlarvt.

Albertis didaktischer Ansatz macht die Zentralperspektive zu einem reproduzierbaren System. In Verbindung mit einem erleichterten Zugang zu (Schul-) Bildung im Florenz der Renaissance wurde ihre schnelle Verbreitung begünstigt. Wie Edgerton hervorhebt, war die Schulbildung aufgrund des Bedarfs an gut ausgebildeten Angestellten und Kaufleuten im Handelswesen ein wichtiges Anliegen.¹⁵³ Zum Lehrplan der *abacchi* genannten Schulen gehörten das Lesen und Schreiben der italienischen Sprache sowie Grundlagen der Mathematik.¹⁵⁴

Die Reproduzierbarkeit und die Einbettung in den Bildungskontext ermöglichten der Zentralperspektive eine Ausbreitung weit über ihren Entstehungsort hinaus, was schließlich dazu führte, dass sie sich global etablieren konnte. Bis heute ist die zentralperspektivische Zeichnung Teil der Lehrpläne in vielen Staaten. Florenskij bezeichnete die Entwicklung der Zentralperspektive als „наси́льственн[о]е“

¹⁵⁰ Edgerton Jr., S. 24

¹⁵¹ Cesariano, Cesare (1521): *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece*. Gottardo da Ponte, Como. Online unter https://archive.org/details/gri_33125008262210/, Zugriff 2026-02-10. fol. LXXXIIv

¹⁵² Arnheim 1954, S. 266

¹⁵³ Edgerton Jr., S. 37

¹⁵⁴ Edgerton Jr., S. 37

перевоспитани[е] [...] в смысле отвлеченных требований нового миропонимания“¹⁵⁵ („erzwungene Umerziehung [...] im Sinne abstrakter Forderungen einer neuen Weltanschauung“¹⁵⁶), und in Anbetracht der Tatsache, dass die autonom entwickelte Raumdarstellung in Kinderzeichnungen eine grundsätzlich andere als die der Zentralperspektive ist, erscheint das nachvollziehbar. Die für Kinderzeichnungen typischen Formen „do not come about as a deviation from an earlier adherence to convergent perspective, but are worked out as an elementary device of spatial representation, long before the sophisticated artifice of central perspective is conceived.“¹⁵⁷ Kinderzeichnungen zeigen eine Raumdarstellung, die ähnlich der Perspektive mittelalterlicher Malerei sei, und nur dann werde nach Florenskij die Zentralperspektive gewählt, wenn Kinder die unmittelbare Beziehung zur Welt verlieren.¹⁵⁸ Die Zentralperspektive ist nicht bloß ein Überbleibsel einer spezifischen Zeit und eines spezifischen Ortes, sondern ein bis heute produktives System.¹⁵⁹ „[T]oday our culture is massively informed by the perspectival model, far more so than was the Renaissance, for which perspective did not so much constitute a privileged ideological form as give historical *point* to the work of the symbolic.“¹⁶⁰ Nicht nur in Schulen, sondern auch im Alltag erfolgt eine Gewöhnung an die Zentralperspektive durch das wiederholte Sehen von Fotografien, Videos, Fernsehen und zentralperspektivischen Grafiken und auch Malerei. Durch die Computertechnologie wurde die Zentralperspektive zum dominanten Raumsystem. Interessanterweise entspricht die Darstellung von Bildern durch Pixel auf einem Bildschirm exakt dem Verfahren Albertis, bei dem jedem Punkt des Raumes ein Sehstrahl zugeordnet wird. Es scheint ein interessanter Gedanke, inwiefern wir uns eine Fotokamera, einen Computerbildschirm oder ein digitales Bild vorstellen können, die auf Basis eines anderen als Albertis Raumkonzept entwickelt werden.

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, war die Entwicklung der Zentralperspektive kein Bruch in der Geschichte der westeuropäischen Kultur, sondern verlief im Einklang mit den bereits zuvor existenten kulturellen Bedingungen. Die Konstruktion der Zentralperspektive ist nur der Gipfel einer Entwicklung, die in den spezifischen Fragen der westlichen Kultur ihren Ursprung hat. Die Zentralperspektive ermöglichte es der westeuropäischen Kultur, ihre charakteristischen Eigenschaften räumlich unbegrenzt

¹⁵⁵ Florenskij (1920) 1999, Kapitel X

¹⁵⁶ Eigene Übersetzung

¹⁵⁷ Arnheim 1954, S. 264

¹⁵⁸ Florenskij (1920) 2023, S. 41

¹⁵⁹ Damisch, S. 30

¹⁶⁰ Damisch, S. 86

auszudrücken. Was während der Kreuzzüge des Mittelalters nicht gelang, war ab der Renaissance als Fluchtpunkt anvisierbar geworden und nahm im spanischen und portugiesischen Kolonialismus seinen grenzenlosen Anfang. Das Ausmaß des zentralperspektivischen Eurozentrismus zeigt sich, wenn Arnheim schreibt:

„Inverted perspective is a small matter. It would hardly deserve renewed attention, were it not for two facts. It lends itself to illustrating the fundamental difference between two ways of interpreting pictorial form and it has found new applications in the art of our century, especially in the work of Picasso.“¹⁶¹

Und Florenskij, der nicht vorausahnte, zu welchen Extremen Individualismus und Subjektivismus im einundzwanzigsten Jahrhundert führen konnten:

„ни один человек, сущий в здравом уме, не считает свою точку зрения единственной“¹⁶²

„kein Mensch, der bei gesundem Verstand ist, hält seinen Standpunkt für den einzigen“¹⁶³

¹⁶¹ Arnheim 1972, S. 125

¹⁶² Florenskij (1920) 1999, Kapitel XV

¹⁶³ Eigene Übersetzung

Fluchtpunktverlagerung der zentralperspektivischen Moderne

Der zentrale Sehstrahl

Das Auge setzt den Betrachter in Relation zu seiner Umgebung, wobei diese Relation je nach Distanz und Blickrichtung variiert. Zwar kommt es durch die Stellung der Augen und die Beschaffenheit der Retina zu einer Zentrierung des Sehfeldes, diese ist jedoch bei weitem nicht so sehr ausgeprägt, wie sie in der Konstruktion der Zentralperspektive, in welcher der Betrachter nur in Relation eines einzigen Punktes, Ziel seines Blickes und Wollens, vorkommt. Dass das Modell der Zentralperspektive auf einer willkürlichen Zentrierung basiert, zeigt sich bei Alberti, der unter den Sehstrahlen einen besonders hervorhebt:

„De' raggi ancora se ne trova uno così fatto che a similitudine di questa linea centrica che noi dicemmo, si può chiamare raggio centrico o del centro“¹⁶⁴

„Von den Strahlen findet man noch einen, der so beschaffen ist, dass man ihn, ähnlich dieser zentralen Linie, von der wir sprachen, einen zentralen Strahl oder Strahl des Zentrums nennen kann.“¹⁶⁵

Alberti bezeichnet diesen zentralen Sehstrahl als den lebendigsten und stärksten aller Sehstrahlen:

„e veramente per quanto si appartiene a questo raggio centrico, è cosa verissima che questo di tutti i raggi è il più fiero, e di tutti vivacissimo.“¹⁶⁶

„und wahrlich, soweit es diesen zentralen Strahl betrifft, ist es sehr wahr, dass dieser von allen Strahlen der stärkste und von allen der lebendigste ist.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Alberti, S. 8

¹⁶⁵ Eigene Übersetzung

¹⁶⁶ Alberti, S. 13

¹⁶⁷ Eigene Übersetzung

Das ergibt zusammen mit der Fixierung auf das Subjekt eine doppelte Zentrierung. Eine dritte Zentrierung produziert Alberti, indem er das Sehfeld auf eine dreieckige Fläche reduziert und den Durchschnitt durch diese Sehpyramide als rechteckige Fläche wiedergibt. Das periphere Sehen wird dabei ignoriert. Auch bei Piero della Francesca zeigt sich die unreflektierte Übernahme des in der westeuropäischen Kultur vor der Renaissance bereits angelegten Subjektivismus in der gleichen Willkür bei der Zentrierung des Fluchtpunkts:

„Ma setu dicesse perche mecti tu lochio nel mezzo perche me pare piu conueniente auedere illauoro niente di meno sepo mectare doue alomo piace nonpassando itermini che nellultima figura semostrara et doue tu il mectera i uerra in quella medesima proportione.“¹⁶⁸

„Aber wenn du sagen würdest, warum setzt du das Auge in die Mitte, [antworte ich,] weil es mir dort bequemer erscheint, die Arbeit zu sehen; nichtsdestoweniger kann man es setzen, wo es einem gefällt, ohne die Grenzen zu überschreiten, die in der letzten Figur gezeigt werden, und wo du es setzen wirst, wird es im gleichen Verhältnis sein.“¹⁶⁹

Der zentrale Sehstrahl und auch die zu Albertis Zeit vorherrschende Konvention, Gebäude in Frontalansicht, also auf kürzestem Weg, darzustellen, stimmt nach Edgerton mit der katholischen Moralauffassung überein, in der Aufrichtigkeit, ein „direkt in die Augen schauen“, als moralisch gut bewertet wird. „The shortest, clearest distance between two points was also the most Christian.“¹⁷⁰ Dabei hat die Zentralperspektive darin einen großen Nachteil: Das Objekt, auf dem der Fokus liegt, das Objekt im zentralen Sehstrahl, das Gegenüber, befindet sich zwar in einem von gegenseitiger Direktheit und Aufrichtigkeit geprägten Verhältnis zum betrachtenden Subjekt, in dem sich beide spiegeln, das Objekt im zentralen Sehstrahl ist jedoch im Bild tendenziell weiter vom Betrachter entfernt, als dessen Peripherie. Während beim physiologischen Sehvorgang mit der Einstellung der Schärfe die Distanz überbrückt oder generell betrachtet die Distanz einzelner Objekte zum Betrachter angepasst werden kann, ohne dass der Betrachter seinen tatsächlichen Standpunkt ändert, bleibt im zentralperspektivischen Bild die Distanz zwischen dem Betrachter und dem im zentralen Sehstrahl positionierten Objekt proportional zur Distanz zwischen dem

¹⁶⁸ Piero della Francesca, S. VI

¹⁶⁹ Eigene Übersetzung

¹⁷⁰ Edgerton Jr., S. 86

Betrachter und den anderen Objekten des Bildes, sodass ein durch den zentralen Sehstrahl als wichtig gekennzeichnetes Objekt tendenziell distanziert bleibt.

Der Fluchtpunkt wird zum Zentrum der Welt erhoben. Obwohl jeder mögliche Standpunkt entsprechend dem euklidischen Raum gleich ist, wird durch die Wahl des einen Standpunkts jedoch der Standpunkt des Betrachters erhöht, während das fokussierte Objekt distanziert wird. Durch den Fluchtpunkt wird eine Hierarchie konstituiert.¹⁷¹ Die katholische Kirche, mit dem Papst als distanzierterm Oberhaupt und universellem Autoritätsanspruch, folgt dem gleichen Prinzip. Im Gegensatz dazu steht die dezentralere Organisation der orthodoxen Kirche, mit kollektiver Leitung und Autonomie der Landeskirchen. Der Fluchtpunkt in einer katholischen Kirche liegt auf dem zentralen Altarbild, das aus der Distanz betrachtet wird, während in orthodoxen Kirchen mit ihrer ganzen Länge der Ikonostase die Figuren einzeln abgeschritten werden.

Ab Giotto ist die Bildfläche „nicht mehr die Wand oder die Tafel, auf die die Formen einzelner Dinge und Figuren aufgetragen sind, sondern sie ist wieder die durchsichtige Ebene, durch die hindurch wir in einen, wenn auch noch allseitig begrenzten, Raum hineinzublicken glauben sollen.“¹⁷² Nach Belting integriert die Zentralperspektive den Betrachter in das Bild, indem sie seinen Blick abbildet. Das Subjekt muss dabei nicht als in einer Figur dargestellt erscheinen, sondern es ist schon dann vorhanden, wenn das Bild einen Blick zeigt, den der Betrachter als seinen eigenen übernimmt. Der Betrachter nimmt eine Position ein, in der er sich die Welt in Form des Bildes zu eigen macht.¹⁷³ Das in der Renaissance verwendete Symbol des isolierten Auges steht nicht bloß für das physische Organ, sondern für die Lösung des Blickes vom Körper des Betrachters, für ein entkörperlichtes Sehen.¹⁷⁴ Dieser abstrakte, allumfassende Blick aus übergeordneter Position war zuvor ein göttliches Privileg, und die Übertragung des körperlosen göttlichen Sehens in ein Verfahren der bildlichen Darstellung stellt den Menschen in das Zentrum der Welt.¹⁷⁵

„An observer standing in front of a picture painted in linear perspective could feel—and wanted to feel—the same dominance toward it that people attributed to God’s relationship with the world. The difference is significant. Artists had represented the eye of God in their paintings as detached, without any

¹⁷¹ Arnheim 1954, S. 295

¹⁷² Panofsky, S. 116

¹⁷³ Belting 2008, S. 211

¹⁷⁴ Belting 2008, S. 211

¹⁷⁵ Belting 2008, S. 211f.

relationship to the rest of a picture's content; in other words, this eye was both above and outside the world. Alberti's eye, in contrast, projects its own gaze into a picture, where the gaze feels as though it is located within the world."¹⁷⁶

Während das Auge Gottes außerhalb der Welt steht, befindet sich der menschliche Blick im zentralperspektivischen Bild in der dort dargestellten Welt, der Betrachter befindet sich im Bildraum. Albertis rationaler Ansatz geht von der Sinneswahrnehmung aus und stellt das Individuum ins Zentrum. Natur ist für Alberti im Sinne der Renaissance alles außerhalb des Individuums. Martin Jay fasst diese Trennung von Subjekt und Objekt, die durch ein einzelnes, souveränes Subjekt, den homogenen und messbaren Raum, und das Sehen als kontrollierendem und distanzierter Mittel zur Erkenntnis gekennzeichnet ist, die später von Descartes zugespitzt wird, unter dem Begriff „Cartesian perspectivalism“ zusammen.¹⁷⁷ „Since the early Renaissance the interior has represented the symbolic location of a subject (the ego), while the exterior world can be reached only in the gaze.“¹⁷⁸ In dieser Trennung in Innen und Außen kann das Äußere nur abstrakt, mit den Sehstrahlen der Zentralperspektive, mit der Mathematik und den Naturwissenschaften erforscht werden. Das Bild ist dabei die Trennfläche. Eine solche Trennung entspreche auch dem Gegensatz von öffentlich und privat, Ego und Welt.¹⁷⁹ Anders als Belting und Jay meinen, war die Trennung zwischen Subjekt und Objekt jedoch nicht vollständig klar, sondern sie lag in einer eigenartigen Spiegelung vor.

“What Brunelleschi *discovered* [...] was not that the vanishing point could be taken for the image at infinity of a painting's orthogonal lines [...], but rather that it functioned, within the limits of the painting [...], as the semblance of an eye [...] – the fan pattern of the receding lines representing the equivalent on the plane, of that in space, of the rays included within the visual pyramid whose apex was the eye.“¹⁸⁰

In dieser Spiegelung von Betrachterstandpunkt und Fluchtpunkt ist deren gemeinsame Achse, gebildet aus dem zentralen Sehstrahl, als dynamische Verbindung zu verstehen, über die Eigenschaften der an einem Ende gelegenen Entität auf die am anderen Ende gelegene übertragen werden konnten. Alberti erwähnt die Uneinigkeit seiner

¹⁷⁶ Belting 2008, S. 212

¹⁷⁷ Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, Berkeley und Los Angeles und London, 1994. S. 69

¹⁷⁸ Belting 2008, 244

¹⁷⁹ Belting 2008, S. 244f.

¹⁸⁰ Damisch, S. 157f.

Zeitgenossen über die Frage, ob die Sehstrahlen vom Auge des Betrachters oder vom Objekt ausgehen, was für seine Konstruktion der Zentralperspektive unwichtig sei:

„Ma non fu appresso degli antichi piccola disputa, se questi raggi uscivano dagli occhi, o dalla superficie. La qual disputa in vero molto difficile, e quanto a noi non necessaria, la lasceremo da parte.“¹⁸¹

„Aber es war bei den Alten kein kleiner Disput, ob diese Strahlen aus den Augen oder von der Oberfläche ausgingen. Dieser Disput ist in Wahrheit sehr schwierig, und was uns betrifft, nicht notwendig; wir lassen ihn beiseite.“¹⁸²

Die in der Renaissance verbreitete Unentschiedenheit über diese Frage zeigt sich in der gleichzeitigen Gültigkeit der Auffassungen, das Licht gelange von außen in das Auge, und der Raum werde vom Auge aus konstruiert. Diese Verbindung über den zentralen Sehstrahl ermöglicht einen Austausch zwischen Fluchtpunkt und Betrachter. Der Ort des Fluchtpunkts im Bild wurde in der Malerei der Vorrenaissance, beispielsweise bei Giotto, noch versucht zu verschleiern, indem er von Objekten verdeckt wird.

„it is almost as though the point designated by the construction was somehow so powerful, yet so suspect, that it cannot be openly acknowledged, that it had to be dissimulated behind a mask or veil.“¹⁸³

Gott galt als unsichtbar und transzendent und wurde in der Malerei vor der Renaissance nicht direkt dargestellt. Mit dem sich herausbildenden Verfahren der Zentralperspektive bestand aber die Möglichkeit, Gott als Fluchtpunkt sichtbar zu machen und zu lokalisieren. Gott wird in Gestalt des Fluchtpunkts auf die Erde geholt und dem Tagbewusstsein zugeordnet. Dies könnte das Zögern der Maler der Vorrenaissance erklären, einen einheitlichen Fluchtpunkt unverdeckt in die Bildmitte zu setzen, obwohl das Kircheninnere mit Kreuz und Altarbildern bereits im Hochmittelalter zentriert war. Erst mit Legen des Fluchtpunkts auf eindeutig christliche Symbole, wie die Christusfigur, konnte er in der Malerei offen gezeigt werden. Die Erfindung des in der Unendlichkeit gelegenen Fluchtpunkts bringt Gott in den Fokus menschlichen Strebens. Mit der Setzung des Fluchtpunkts als erstem Schritt der zentralperspektivischen Zeichnung erfolgt, vor allem anderen, die Setzung und Gleichsetzung von Gott und

¹⁸¹ Alberti, S. 7

¹⁸² Eigene Übersetzung

¹⁸³ Damisch, S. 81

Mensch. Die Zentralperspektive „did suit a period in the history of Western thought in which man took his stand against God and nature, and the individual began to assert his rights against authorities of any kind.“¹⁸⁴ Gott und Mensch stehen beide auf einer Achse, die durch den zentralen Sehstrahl verläuft, und deren Rolle als Verbindung zum Austausch von Bedeutungen zwischen beiden die Entwicklung der westeuropäischen Kultur und ihrer Malerei bis heute prägt. Die Polarität von Fluchtpunkt und Subjekt, die direkte Verbindung von Gott und Mensch mit ihren beliebigen Standpunkten führte zu einem die westeuropäische Kultur prägenden Phänomen. In einem mehrere Jahrhunderte dauernden Prozess wird der grenzenlose euklidische Raum entlang der Verbindungsachse Schritt für Schritt in das Innere, das Subjekt, erweitert. Dabei wird das Spiegelbild des Fluchtpunkts im Subjekt mit der Bedeutung des göttlichen Fluchtpunkts aufgeladen. Das am ursprünglichen Fluchtpunkt liegende fokussierte Objekt wird gleichzeitig mit der Bedeutung des Subjekts aufgeladen. Die Bedeutungen des göttlichen Fluchtpunkts im Bild mit dem an seiner Stelle fokussierten Objekt und des neuen physiologisch-subjektiven Fluchtpunkts werden vertauscht. Der Fluchtpunkt verlagert sich in das Subjekt.

Von Renaissance bis Impressionismus

Alberti, Piero della Francesca und Dürer machten die zentralperspektivische Malerei aus Florenz verständlich für Künstler und Akademien und sie verbreitete sich weit über ihren Entstehungskontext hinaus. Jedoch wurde die Zentralperspektive in der Malerei nicht konsequent angewandt¹⁸⁵, sie war vielmehr ein Ideal, an dem sich Künstler orientierten. „During the centuries following the introduction of central perspective into the pictorial practice of the West, the rules were never literally applied.“ Viele Maler wichen nach einer ersten Hochphase der Zentralperspektive wieder von ihr ab. Leonardo da Vinci und Raffael setzten in ihren Bildern Jahrzehnte nach der Verschriftlichung der Zentralperspektive zum Teil mehrere sich widersprechende Fluchtpunkte¹⁸⁶, und Michelangelos *Jüngstes Gericht* in der Sixtinischen Kapelle weicht unter anderem in der Skalierung der Figuren von der Zentralperspektive ab, was Florenskij, der zwar motiviert war, die Singularität und Irrelevanz der Zentralperspektive in der Kunstgeschichte herauszuarbeiten, jedoch die Abweichungen

¹⁸⁴ Arnheim 1954, S. 296

¹⁸⁵ Arnheim 1972, S. 13

¹⁸⁶ Florenskij (1920) 2023, S. 55f.

in der Malerei der westeuropäischen Moderne korrekt diagnostizierte, irrtümlich als „umgekehrte Perspektive“ bezeichnete.¹⁸⁷

Mit der wissenschaftlichen Revolution und der Auflösung der geometrisch-göttlichen Ordnung durch die Reformation ab dem sechzehnten Jahrhundert und der Erschütterung des westeuropäischen Weltbildes, die zur absoluten Trennung von Subjekt und Objekt bei Descartes und der Destabilisierung des Geozentrismus bei Kopernikus und Galileo führt, kam es zu einer Destabilisierung des Fluchtpunkts. Die Folge für die Kunst war ein verstärkter Subjektivismus, eine Richtungsänderung der Bewegung entlang der Achse zwischen Betrachter und Fluchtpunkt:

„In the age of the baroque, faith in the human gaze had shifted. The gaze was at the mercy of a world full of illusions, a world that it no longer controlled.“¹⁸⁸

Die Rolle des Spiegels im Barock kann als Symbol für die Richtungsänderung der Sehstrahlen gelten. Bei Raffael löst sich das Bild auf „into a fantasy image that is justified by the artist’s imagination and is addressed to that of the beholder.“¹⁸⁹ Der Illusionismus Selbst wird zum Thema der Malerei. “The work loses its aura as an “original” in the religious sense – an image exercising power over believers by its actual presence. Instead, it becomes an “original” in the artistic sense, in that it authentically reflects the artist’s idea.”¹⁹⁰ Belting erwähnt die niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, in der sich die Blickrichtung des Bildes als Fenster zu drehen scheint, und Innenräume dargestellt werden, der Blick sich also in das Innere wendet, beispielsweise bei Jan Vermeer:

„The option for the interior suggests a crisis of the window view, a crisis that also undermines the idea of the subject. In an interior there is no privileged location, nor is there a framed view. The subject remains with himself, without sending the gaze outward.“¹⁹¹

Das Fenster der Renaissance war zum Spiegel geworden. Betrachter und Fluchtpunkt spiegelten sich im Sinne des richtungslosen Raumes an der gesamten Bildfläche. Die linienhafte Verbindung weitete sich zu einer imaginären Grenzfläche, die das Subjekt vollständig umhüllte, und die Reflexion des Fluchtpunkts vom Ende der linearen Achse

¹⁸⁷ Florenskij (1920) 2023, S. 58

¹⁸⁸ Belting 2008, S. 221

¹⁸⁹ Belting 1990, S. 484

¹⁹⁰ Belting 1990, S. 484

¹⁹¹ Belting 2008, S. 251

von allen Seiten auf das Subjekt stürzte. Der göttliche Fluchtpunkt verlagerte sich in Richtung des (beliebigen) Subjekts. Von der Konstruktion der Renaissanceperspektive bis heute ist eine kontinuierliche Weiterentwicklung der Zentralperspektive entsprechend den Verlagerungsbewegungen entlang der Achse und im Subjekt erkennbar.

Der Impressionismus wird typischerweise als Beginn des Versuchs der Abkehr von der Zentralperspektive betrachtet. Nach Crary war die zu seiner Zeit verbreitete Ansicht, dass mit dem mit Manet aufkommenden Impressionismus ein neues Modell der visuellen Darstellung mit dem perspektivischen System der Renaissance brach, die Renaissanceperspektive sogar beendete.¹⁹² Doch auch im Impressionismus hatte sich bloß der Fluchtpunkt entlang seines an der Oberfläche des Subjekts gespiegelten grenzenlosen Strahlenbündels verlagert, und zwar in das Subjekt hinein. Um diese Entwicklung nachzuvollziehen, muss im frühen neunzehnten Jahrhundert angesetzt werden, als sich die Beziehung zwischen Körper und institutioneller und diskursiver Macht insofern umgestaltete, dass sich der Status des zuvor unbeteiligten Betrachters änderte¹⁹³ und das Individuum als Beobachter zum Objekt der Investigation wurde¹⁹⁴. „If Cézanne, Ruskin, Monet, or any other artist of the nineteenth century is able to conceive of an “innocence of the eye,” it is only because of a major reconfiguration of the observer earlier in that century.“¹⁹⁵ Das Aufkommen der neuen Wissenschaft der Physiologie „signals how the body was becoming the site of both power and truth“.¹⁹⁶ Mit dem zunehmenden Interesse an der Physiologie wird der Körper zum Produzenten der visuellen Erfahrung.¹⁹⁷

„One result of the new physiological optics was to expose the idiosyncrasies of the “normal” eye. Retinal afterimages, peripheral vision, binocular vision, and threshold of attention all were studied in terms of determining quantifiable norms and parameters. The widespread preoccupation with the defects of human vision defined ever more precisely an outline of the normal, and generated new technologies for imposing a normative vision on the observer.“¹⁹⁸

¹⁹² Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. The MIT Press, Cambridge und London, 1992. S. 3f.

¹⁹³ Crary, S. 3

¹⁹⁴ Crary, S. 16

¹⁹⁵ Crary, S. 66

¹⁹⁶ Crary, S. 79

¹⁹⁷ Crary, S. 69, 79

¹⁹⁸ Crary, S. 16

Von Spengler ausgehend lässt sich sagen: die in der Blütezeit der frühchristlich-islamischen Kultur entsprechend ihrem Ursymbol der Höhle entwickelte Optik beeinflusste bis nach der Renaissance die westeuropäische Kultur noch, bevor die Abstraktion, das Messbare, und das Subjektive im Sinne des Ursymbols der westeuropäischen Kultur vorherrschend wurden:¹⁹⁹

„the visible escapes from the timeless incorporeal order of the camera obscura and becomes lodged in another apparatus, within the unstable physiology and temporality of the human body.“²⁰⁰

Neu entwickelte Medien, die zur Darstellung der Wirklichkeit benutzt wurden, wie beispielsweise das Stereoskop, basierten auf einer starken Abstraktion und Rekonstruktion der optischen Erfahrung.²⁰¹ Gleichzeitig wird das Modell des Gehirns mit seinen verschiedenen Bereichen mit spezifischen Funktionen, die als Zentren bezeichnet werden, entwickelt. Der Fluchtpunkt, das Zentrum der visuellen Erfahrung, zuvor am äußeren Ende des zentralen Sehstrahls, hatte sich nach innen verlagert.

„Man halte ein kleines Stück lebhaft farbigen Papiers, oder seidnen Zeuges, vor eine mäßig erleuchtete weiße Tafel, schaue unverwandt auf die kleine farbige Fläche und hebe sie, ohne das Auge zu verrücken, nach einiger Zeit hinweg; so wird das Spectrum einer andern Farbe auf der weißen Tafel zu sehen seyn. Man kann auch das farbige Papier an seinem Orte lassen, und mit dem Auge auf einen andern Fleck der weißen Tafel hinblicken; so wird jene farbige Erscheinung sich auch dort sehen lassen: denn sie entspringt aus einem Bilde, das nunmehr dem Auge angehört.“²⁰²

Dieses Zitat von Goethe fasst gut die Wanderung des Fluchtpunkts in den Körper zusammen. Goethes letzter Satz hätte auch als allgemeine Aussage darüber Gültigkeit, und nimmt die Entwicklung zum Impressionismus vorweg. Die Semiotik der neuen Malerei entspringt dem Fluchtpunkt eines inneren Bildes. Der Fluchtpunkt hat sich in den Körper, hier in das Auge, verlagert. Gut sichtbar ist die Umkehrung der Sehstrahlen auf das Subjekt auch in und ab der Romantik, in der das Subjekt sogar erstmals im Bild

¹⁹⁹ Spengler, Kapitel *Makrokosmos/II. Apollinische, faustische, magische Seele*, S. 309–364

²⁰⁰ Crary, S. 70

²⁰¹ Crary, S. 9

²⁰² Goethe, Johann Wolfgang von (1810): *Zur Farbenlehre. Erster Band*. Cotta, Tübingen. Online unter https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_farbenlehre01_1810/, Zugriff 2026-02-10. S. 19

dargestellt wird, beispielsweise bei Caspar David Friedrich, und auch später, in *Le Déjeuner sur l'herbe* von Manet.

Nach Crary sei auch die Entwicklung der neuen Medien der Fotografie und Computertechnologie eine Erscheinung der Wende des visuellen Systems zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts²⁰³, obwohl sie die Renaissanceperspektive fortzusetzen scheinen²⁰⁴.

„Overwhelmingly, these developments have been presented as part of the continuous unfolding of a Renaissance-based mode of vision in which photography, and eventually cinema, are simply later instances of an ongoing deployment of perspectival space and perception.“²⁰⁵

Die neuen Medien trennen das Sehen vom Körper. Der Blick des Subjekts wird durch Analyse und Messung der menschlichen Physiologie zum Objekt, sodass sich der Betrachterstandpunkt auflöst. Crary schließt:

„These apparatuses are the outcome of a complex remaking of the individual as observer into something calculable and regularizable and of human vision into something measurable and thus exchangeable.“²⁰⁶

Dennoch kann nicht außer Acht gelassen werden, dass Fotografie und digitale Bilder die Zentralperspektive in Masse reproduzieren und global verbreiten. Die Renaissanceperspektive ist nach wie vor der Standard in der räumlichen Darstellung der neuen Medien. Die Technologie beseitigt gerade die Phänomene des Sehens, auf die sich nach Crary ab dem neunzehnten Jahrhundert die Aufmerksamkeit richtete. Diese Entwicklung ist kein Bruch mit der Renaissanceperspektive, sondern zeigt die Verlagerung des Fluchtpunkts der Renaissanceperspektive in das Innere des Subjekts.

„Rather than painting theatricalized scenes in an idealized, geometricalized space on the other side of the canvas/window as seen from afar, the Impressionists sought to reproduce the experience of light and color on the retinas of their eyes“²⁰⁷

²⁰³ Crary, S. 5

²⁰⁴ Crary, S. 3f.

²⁰⁵ Crary, S. 4

²⁰⁶ Crary, S. 17

²⁰⁷ Jay, S. 154

Diese Imitation der Lichteffekte durch die Maler des Impressionismus entspricht der im vorigen Kapitel erwähnten Rolle des Lichtes bei Alberti, nur befindet sich der Fluchtpunkt nicht mehr im Äußeren, sondern im Innern des Subjekts. „[T]he external model became little more than an occasion for the stimulus of their retinas.“²⁰⁸ Der Raum im Impressionismus erscheine nach Shegin zwar zu allen Seiten unendlich, aber verflacht, und das Prinzip der Zufälligkeit spiele eine Rolle.²⁰⁹ Das, was Viele, wie auch Jay, als „flattened or foreshortened space“²¹⁰ bezeichnen, ist tatsächlich die Tiefe des Subjekts, der unendliche Raum des Subjekts, konstruiert mit den gleichen Mitteln, mit denen die Renaissanceperspektive im Äußeren konstruiert worden war. Spengler greift die zu seiner Zeit verbreitete These zu Leonardo da Vincis Malstil auf:

„Sein vielbewundertes *sfumato* ist das erste Zeichen einer Verleugnung der Körpergrenzen um des *Raumes* willen. Von hier geht der Impressionismus aus.“²¹¹

Auch Crary und Jay wiederholen diese These insofern, dass William Turner Leonardo da Vincis Technik wieder aufnahm und damit den „Cartesian perspectivalism“ herausforderte.²¹²

Von Kubismus bis Action Painting

Innerhalb des Subjekts durchläuft der Fluchtpunkt auf seiner Verlagerung in den Jahrhunderten ab seiner Entstehung in den nachfolgenden Kunstrichtungen verschiedene Bereiche von zunehmender Tiefe. Ist es am Anfang im Barock noch die Umkehrung der energetischen Richtung des Fluchtpunkts, gelangt dieser in der Romantik bis an das Subjekt, und bis zum Impressionismus in den menschlichen Körper des Subjekts. Im Kubismus und parallelen Stilrichtungen wird der Bereich der Intention vom Fluchtpunkt durchwandert, bis er schließlich im Action Painting in der *Tat* angelangt.

Vielversprechende Versuche zur Auflösung der Zentralperspektive unternahmen die Maler des Post- und Neoimpressionismus, beispielsweise Cézanne und Seurat, deren

²⁰⁸ Jay, S. 154f.

²⁰⁹ Shegin, S. 69

²¹⁰ Jay, S. 154

²¹¹ Spengler, S. 451

²¹² Jay, S. 153f.

Malerei ohne Abbild der Zentralperspektive auf der Bildfläche funktionierte. „[T]he autonomy of picture space was asserted, stressing the interest in composition and the emotions in the creation of pictures; interest in the positive relation between picture space and spectator space became secondary to other considerations.“²¹³ Dies markiert den Wendepunkt, an dem die Verlagerung des Fluchtpunkts in das Subjekt im Subjekt überwog, während im Raum die Eigenschaften des Subjekts überwogen, sodass er zum subjektivierten Raum wurde. Die rapide Entwicklung des Versuchs der Auflösung der Zentralperspektive im frühen zwanzigsten Jahrhundert brachte eine Vielzahl an Versuchen alternativer Raumkonzepte hervor, beispielsweise den abstrakten Expressionismus, den russischen Suprematismus und den Kubismus. Diese Stilrichtungen, besonders der westeuropäische Kubismus, der in Russland aufgrund seiner oberflächlichen Gemeinsamkeit mit der polyzentralen Perspektive der wieder in den Fokus gerückten Ikonenmalerei großes Interesse weckte, wurden auch Jahrzehnte später in Russland im Sinne einer „umgekehrten Perspektive“ gedeutet, die verschiedene Ansichten desselben Objekts in einem visuellen Eindruck zusammenfasse, beispielsweise von Shegin²¹⁴, und Uspenski, der die Entwicklung der westeuropäischen Malerei beginnend mit Cézanne eine Rückkehr zu den Prinzipien der polyzentralen Perspektive nennt:

„Если в известном смысле общие принципы прямой перспективы (одна точка зрения и один заданный момент) нашли наиболее последовательное выражение в искусстве XIX века (прежде всего, в «классическом» импрессионизме), то последующее развитие живописи (начиная с Сезанна) во многом знаменует возврат к принципам обратной перспективы“²¹⁵

„Wenn im gewissen Sinne die allgemeinen Prinzipien der direkten Perspektive (ein Blickpunkt und ein gegebener Moment) den konsistentesten Ausdruck in der Kunst des 19. Jahrhunderts gefunden haben (vor allem im ‚klassischen‘ Impressionismus), dann bezeichnet die folgende Entwicklung der Malerei (beginnend mit Cézanne) in vielerlei Hinsicht die Rückkehr zu den Prinzipien der umgekehrten Perspektive.“²¹⁶

²¹³ Donnell, Radka Zagoroff (1964): *Space in Abstract Expressionism*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Bd. 23, Nr. 2, S. 239–246. Wiley-Blackwell, Hoboken. <https://www.jstor.org/stable/427786/>. S. 240

²¹⁴ Shegin, S. 69

²¹⁵ Uspenski, S. 16

²¹⁶ Eigene Übersetzung

Der Kubismus ist als Antwort auf die Flüchtigkeit und Subjektivität der Zentralperspektive zu verstehen. Sein Ziel war die Rückbesinnung auf eine unvoreingenommenere Sicht, aber auf moderne Weise.²¹⁷ Arnheim beschreibt das Raumkonzept des Kubismus als charakterisiert von multiplen Ansichten der Objekte von mehreren Seiten gleichzeitig, die sich zwar durch die korrekte Wiedergabe von Symmetrien und Proportionen zu einem harmonischen Ganzen fügen sollen, aber in Konflikt zueinander stehen.²¹⁸ Die eigenständigen Objektteile stehen durch die Entgegengesetztheit ihrer Richtungen in einem Gleichgewicht zueinander.²¹⁹ Im Konflikt der einzelnen Objektteile miteinander zeige sich ihre einzige Interaktion:

„Being forced into spatial simultaneity, the individual units cannot replace one another like film scenes but must refute one another's solidity. From the point of view of any one of them, the others are unreal. Only a delicate balancing of the innumerable forces meeting one another at innumerable angles can provide a semblance of unity. Perhaps this is the only kind of order available to modern man in his social relations and in dealing with the contradictory powers of his mind.“²²⁰

Dennoch wird im Kubismus und anderen Stilrichtungen des zwanzigsten Jahrhunderts mit ähnlich kritischem Ansatz der Subjektivismus der Zentralperspektive noch intensiviert, denn „linear perspective has come to be regarded as unaesthetic, since it implies the primacy of objective realism over true artistic subjectivity.“²²¹ Der Fluchtpunkt liegt im Kubismus nicht mehr physisch auf der Bildfläche, sondern erscheint in der Intention des Künstlers. Diese Verlagerung des Fluchtpunkts in den Geist stellt eine weitere Abstraktion von der zuvor in Romantik und Impressionismus von der Bildfläche entlang der Achse der zentralen Sehstrahlen auf das Subjekt umgeklappten und in die Physiologie des Auges hinein verlagerten Position des Fluchtpunkts dar. Außerdem hielten sich Picasso und Braque an bestimmte bildliche Gestaltungsregeln der Zentralperspektive, beispielsweise die Skalierung von Objekten und Figuren in Abhängigkeit zur dargestellten Distanz.

²¹⁷ Arnheim 1954, S. 132

²¹⁸ Arnheim 1954, S. 132

²¹⁹ Arnheim 1954, S. 133

²²⁰ Arnheim 1954, S. 302

²²¹ Edgerton Jr., S. 56

Im Action Painting Pollocks wird das Bild zur Projektionsfläche einer inneren Welt. Die Grenzen der Leinwand, die Richtung, aus der sie bearbeitet wurde, wurde dabei bewusst ignoriert.²²² Der in das Innere des Subjekts gespiegelte grenzen- und richtungslose Raum spiegelt sich auf der Leinwand, und das zentralperspektivisch, aus dem Fluchtpunkt der Tat. Der Boden fängt in Pollocks Malerei die Spuren der Bewegungen auf, die unabhängig von ihm ausgeführt werden.²²³ Leicht könnte diese Praxis gedeutet werden als Bemächtigung des Raumes auf der Bildfläche mittels der Tat durch das Subjekt, als ein Ausdruck westeuropäisch-zentralperspektivischen Unendlichkeitsstrebens, oder auch antithetisch dazu als Versuch der Zerstörung der rigiden zentralperspektivischen Konstruktionsmethode. Ganz im Sinne des Individualismus wurde die abstrakte Malerei als Emanzipation der Malerei betrachtet. Diese oberflächlichen Ansätze fügen sich jedoch nicht in die Entwicklung der Rollen und Mechanismen von Fluchtpunkt, Betrachter, Subjekt, Objekt und Konstruktionsmethode ein, die die Entwicklung der zentralperspektivischen Kunst ab der Renaissance prägten. „The fact is that Pollock’s “originality” has nothing to do with either aesthetic “virginity” or clear, paradigm-sorting foresight. Pollock neither leapfrogged over his contemporaries with prescient naïveté nor systematically worked through art history as Arshile Gorky, de Kooning, or Philip Guston did.”²²⁴ Pollock war weder Kritiker der Zentralperspektive, noch identisch mit der von Greenberg, den Massenmedien und Anderen zum Künstler-Ego stilisierten Bild seiner Person. Nach Pollock ginge es dem Künstler der Moderne darum, eine innere Welt auszudrücken, und dabei explizit die Energie, Bewegung und andere innere Kräfte.²²⁵ Es ist die Tat, die im Tun untersucht werden will, so, wie im intentionalen Kubismus die Intention, oder im Impressionismus die Sinneswahrnehmung mittels der Sinneswahrnehmung. Das Action Painting macht die Zeit sichtbar, es ist jedoch keine Darstellung von Zeit. Zeit ist in den sich überlagernden Farblinien als Kontinuum sichtbar, und zwar in linearer Form. Es handelt sich dabei aber nicht um ein abstraktes Konzept, sondern vielmehr um Spuren, vergleichbar mit den Spuren, welche der göttliche Fluchtpunkt und die Linien der Perspektivkonstruktion im Subjekt der Renaissance hinterlassen, wenn sie dessen Geist geometrisch ordnen. Das Raumkonzept Pollocks Arbeiten wurde in der Kunstgeschichte diskutiert in Hinblick auf mögliche letzte Anklänge der Zentralperspektive, deren Überwindung in diesen Arbeiten als gegeben betrachtet wurde:

²²² Storr, Robert (1999): *A Piece of the Action*. In: *Jackson Pollock. New Approaches*, S. 33–70. The Museum of Modern Art, New York. S. 62

²²³ Storr, S. 60

²²⁴ Storr, S. 34

²²⁵ Storr, S. 58

„as Rubin insists, "Pollock's drawing derives from a tradition in which space is not thought of as an autonomous void but in reciprocity with solids. Even though Pollock's space is drained of illusion, his articulation is informed by the optical vestiges of this Western spatial bipolarization." His lines still carry "the connotations of dissolved sculptural conceptions from which contouring has been liberated." Need it be said that the kind of space that exists "in reciprocity with solids" is precisely the illusionistic space of Renaissance art?"²²⁶

Rubin hält Pollocks Arbeiten für Teil einer Tradition, in der Raum, wie im illusionistischen Raum der Renaissanceperspektive, in Beziehung zu Körpern existiere. Reste dieser Vorstellung seien bei Pollock insofern zu finden, da die Linien und Farbfelder seiner Malerei noch auf Volumen und Form verweisen.²²⁷ Zu Konturen und Volumen soll hier nicht viel gesagt werden. Wichtig ist Folgendes: Tatsächlich ist der Fluchtpunkt in Pollocks Arbeit noch vorhanden, nicht als Überbleibsel, sondern klar definierbar, in einer Intensität, die an seine Verwendung durch Brunelleschi heranreicht, jedoch nicht explizit auf dem Bild, sondern in die Tat verlagert, als Fortsetzung der Fluchtpunktverlagerung entlang der Achse zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Fluchtpunkt. Was bedeutet die Umkehr der Richtung der Achse zwischen Betrachter und Fluchtpunkt, Subjekt und Objekt, für das Action Painting? Der aktuelle Fluchtpunkt liegt beim Action Painting im Innern in abstrakter Form vor. Die ehemaligen Konstruktionslinien sind die Methode, mit der der innere Fluchtpunkt nun erschlossen wird. Das Subjekt wurde objektiviert, es ist zum Bild geworden. Das Gegenüber, das Bild, wurde im Action Painting zum neuen Subjekt. Der Künstler, das ursprüngliche Subjekt, wurde im Prozess der Verlagerung des Fluchtpunkts im Gegenzug objektiviert:

„It is the painter himself changed into a ghost inhabiting The Art World. Here the common phrase, "I have bought an O." (rather than a painting by O.) becomes literally true. The man who started to remake himself has made himself into a commodity with a trademark."²²⁸

²²⁶ Karmel, Pepe (1998): *Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth*. In: Varnedoe, Kirk: *Jackson Pollock*. The Museum of Modern Art, New York. Online unter https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300086900.pdf, Zugriff 2026-02-10. S. 131

²²⁷ Karmel, S. 132

²²⁸ Rosenberg, Harold (1952): *The American Action Painters*. In: *ARTnews*, Bd. 51, Nr. 8, S. 22–23, 48–50. Online unter <https://arte365.com.br/wp-content/uploads/2023/07/rosenberg-american-action-painters.pdf>, Zugriff 2026-02-10. S. 48

Die Zentralperspektive des Neuen Materialismus

Barrads Theorie des „agential realism“ geht, anstatt von unabhängigen, durch sich selbst abgegrenzten Objekten, von Phänomenen als primärer ontologischer Einheit aus.²²⁹ Der Begriff „Interaktion“ lege die vorherige Existenz unabhängiger Entitäten nahe, weshalb sie den neuen Begriff „intra-action“ konzipiert.²³⁰

„relata do not preexist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions“²³¹

Die Entitäten interagieren nicht, sondern entstehen erst durch ihre Intra-Aktionen. Materie sei kein passives Produkt, sondern ein „active agent participating in the very process of materialization.“²³² Körper seien demnach keine Objekte mit innewohnenden Grenzen und Eigenschaften, sondern „material-discursive phenomena“²³³. Die wissenschaftliche Methode und überhaupt alle Wissenspraktiken seien performative Handlungen, welche die Wirklichkeit erst selbst konstituieren. Aufgrund dieser Vorstellung der Erschaffung von Wirklichkeit durch bestimmte Intra-Aktionen müssen ethische Überlegungen darüber berücksichtigt werden, welche Intra-Aktionen eine Rolle spielen sollen. Barrads Theorie stellt den Anspruch, die Subjekt-Objekt-Dichotomie aufzulösen²³⁴ und weist auf die Möglichkeit einer engeren und wechselseitig konstitutiven Beziehung zwischen dem menschlichen, vorherigen Subjekt und dem vorherigen Objekt der Welt hin. Für die Kunst folgt daraus, dass Arbeiten, Material und Techniken nicht als passive Entitäten verstanden werden, sondern aktive Teilnehmende am Prozess der Beteiligung und Deutung des Künstlers und Betrachters. Auch in Bennetts Ansatz ist die unbelebte Materie kein passives, stabiles Objekt, sondern ist aktiv und hat eine eigene Lebendigkeit und politische Handlungsmacht, wenn auch keine Intentionalität.²³⁵ Der Status von Subjekt und Objekt gleicht sich bei Bennett dadurch an, dass Eigenschaften des Subjekts auf das Objekt übertragen werden.

²²⁹ Barrad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham und London. S. 139

²³⁰ Barrad, S. 139

²³¹ Barrad, S. 140

²³² Barrad, S. 151

²³³ Barrad, S. 153

²³⁴ Barrad, S. 333f.

²³⁵ Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham und London. S. 20

Eine Übertragung in die entgegengesetzte Richtung wird nicht explizit thematisiert, sondern es geht um die Aufwertung der Materialität von Objekt und Subjekt gleichermaßen:

„If matter itself is lively, then not only is the difference between subjects and objects minimized, but the status of the shared materiality of all things is elevated. All bodies become more than mere objects, as the thing-powers of resistance and protean agency are brought into sharper relief.“²³⁶

Auch Bennetts Theorie setzt die Ethik über die Beziehungen der Entitäten zueinander. Die Beziehung zwischen Entitäten unterschiedlicher Materialität, belebt und unbelebt, soll ohne Hierarchie erlebt werden, um größere ökologische Sensibilität zu erreichen.²³⁷

„The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations“²³⁸

Haraways Konzept des „Chthulucene“ setzt den Schwerpunkt auf eine Vision von artübergreifender Koexistenz in gegenseitiger Beeinflussung, vergleichbar mit Barrads Rolle der Materie als „active agent“, und das Eingehen von „kinship“ zu nicht-menschlichem Leben.²³⁹ Die Gleichstellung ursprünglicher Subjekte und Objekte bezieht sich bei Haraway auf die belebte Materie. Die auch konflikthaft gedachte gegenseitige Beeinflussung deutet nicht nur auf eine Subjektwerdung des Objekts, sondern auch auf eine Objektwerdung des Subjekts hin.

Für die Behauptung der Auflösung der Zentralperspektive im Neuen Materialismus problematisch ist die übergeordnete Position der Ethik. Zwar realisiert der Neue Materialismus seinen Anspruch der Entzentrierung des Menschen. Doch rückt damit nicht das Nichtmenschliche ins Zentrum, sondern ein neuer, abstrakter hierarchischer Blick aus einer als objektiv dargestellten Position, ein neuer Blick, der nicht ins Horizontale ordnet, sondern von oben urteilt. Der Fluchtpunkt wird weiter abstrahiert und verlagert sich erstmals in eine dem Subjekt und Objekt übergeordnete Ebene, die

²³⁶ Bennett, S. 13

²³⁷ Bennett, S. 10

²³⁸ Bennett, S. 13

²³⁹ Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham und London. Kapitel *Making Kin*, S. 99–103

Ethik. Im Neuen Materialismus bleibt der Raum immer noch unbegrenzt und isotrop. Das Subjektive des Subjekts ist in den grenzenlosen Raum verlagert, auf die unendliche Zahl möglicher Betrachterstandpunkte. Die Vielfalt möglicher menschlicher und nichtmenschlicher Narrative ist ein Ausdruck der durch die Abstraktion des Fluchtpunkts zugespitzten Beliebigkeit des Betrachterstandpunkts im grenzenlosen Raum der Zentralperspektive. Die Standpunkte werden gegeneinander relativiert, jeder Standpunkt wird gleichermaßen zu Objekt und Subjekt.

Nicht das Subjekt ordnet den Raum wie in der Zentralperspektive vom Betrachterstandpunkt in Richtung eines Fluchtpunkts. Dabei richtet sich der Neue Materialismus nur scheinbar gegen eine Subjekt-Objekt-Konstellation, die in den etablierten Praktiken der westeuropäischen Kultur (etwa in der Fotografie) überdauert, die es aber, wie im vorigen Unterkapitel festgestellt wurde, mit dem Action Painting in der Kunst schon nicht mehr gab. Vielmehr soll die hierarchische und kategorisierende Ordnung des Raumes selbst aufgelöst und das immer noch im Zentrum befindliche Subjekt aus diesem entfernt werden. Nicht nur eine nach außen ordnend wirkende Konstruktion der Zentralperspektive ist betroffen, sondern auch der ins Innere verlagerte Fluchtpunkt. Was mit dem Fluchtpunkt auf der Bildfläche geschah, als sich die Bewegung entlang der Achse des zentralen Sehstrahls auf den Betrachter umkehrte, geschieht im Neuen Materialismus nicht nur mit den in Bereichen etablierter Praktiken der westeuropäischen Kultur (wie der Fotografie und Digitalität) überdauernden Resten eines exakten Renaissance-Verhältnisses von Subjekt und Objekt, sondern auch mit allen zu ihrer jeweiligen Zeit den vorausseilenden Impuls der kulturellen Entwicklung (im Sinne von Veränderung, nicht Hierarchie) beherbergenden Praktiken, beispielsweise der künstlerischen „Avantgarde“ jeder Zeit, und damit den entsprechend der Weiterentwicklung der Zentralperspektive auftretenden veränderten Konstellationen von Subjekt und Objekt, etwa im Barock oder Impressionismus, und auch mit dem seit dem Action Painting vertauschten Subjekt und Objekt, indem nach der erfolgten Umkehr und Verlagerung der Eigenschaften des Subjekts auf das Bild, und der Verlagerung der Eigenschaften des Objekts auf den Künstler und Betrachter, die das Bild zum neuen Subjekt und den Betrachter zum neuen Objekt (einer Impression des Künstler-Egos von Seiten des Bildes) machen, die Rolle der Entitäten Subjekt und Objekt durch genau diese Umkehrung an Bedeutung verloren hat und der Neue Materialismus das Subjekt und das Objekt, in welcher Form auch immer sie nun vorliegen, folglich korrekt als irrelevant deklariert, und stattdessen den Prozess der Bewegung entlang der Subjekt-Objekt-Achse selbst, mit ihrem konkreten Phänomen der Fluchtpunktverlagerung, als Intra-Aktion anerkennt.

Der Neue Materialismus ist demnach nicht die Auflösung der Zentralperspektive, sondern ihr nächster logischer Schritt. Er verlagert den Fluchtpunkt vollständig ins

Abstrakte, dem Raum mit seinen Entitäten Übergeordnete. Im spiralförmigen Modell seiner Entwicklung in der linearen Zeit markiert der Neue Materialismus die nahende Rückkehr des vorausseilenden Impulses der (nicht-hierarchischen) Entwicklung der westeuropäischen Kultur auf die Seite der Spirale ihrer Entwicklung, an der sich vor der Renaissance (eine Spiralwindung zuvor) ein noch nicht des Raumes bemächtigt, Noch-nicht-Subjekt, noch kulturell ohnmächtig gegenüber den erst später, durch die Konstruktion eines spezifischen der Kultur entsprechenden Systems (in dieser Kultur der Renaissanceperspektive), zu Objekten geordneten Entitäten seiner Welt, befand. Der Fluchtpunkt ist überall und nirgendwo, ein omnipräsenter singulärer Punkt.

Was am Neuen Materialismus im Vergleich zur vorherigen Entwicklung der Zentralperspektive vielversprechend scheint, sind zwei Dinge: Erstens, die Welt als Netzwerk aus Beziehungen ihrer Akteure. Zweitens, die Grundbedingung des Aufbaus sämtlicher Erscheinungen dieser Welt aus gleicher Essenz (im Einklang mit Spinozas Lehre).

Der Fluchtpunkt wird im Versuch der Dekonstruktion der Zentralperspektive ab der Renaissance nicht aufgelöst, sondern wandert über die Achse der zentralen Sehstrahlen vom Bild in den Betrachter. Objekt und Subjekt tauschen dabei ihre Funktionen. In der Renaissance liegt der Fluchtpunkt im Bild, ab dem Impressionismus zunehmend im Betrachter, schließlich verliert er im Action Painting seine physische Position vollständig. Der sich verlagernde Fluchtpunkt durchläuft nacheinander folgende ursprünglich dem Subjekt zugeordneten Bereiche: Dasein (Romantik), Physiologie (Impressionismus), Intention (Kubismus), Tat (Action Painting), Ethik (Neuer Materialismus). Es ist klar, dass diese Darstellung nicht als unilinearer Übergang, sondern als grundlegendes Prinzip der Entwicklung zu verstehen ist, und sich zu jeder Zeit verschiedene Strömungen entwickelt haben, in denen ähnliche Varianten der Fluchtpunktverlagerung nach diesem Prinzip erfolgten, beispielsweise in der stilistischen Vielfalt des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Interessant ist diese Abfolge wegen ihrer Parallelen zur Bewusstseinsentwicklung des einzelnen Menschen. Die Zentralperspektive der Renaissance kann rückblickend als ein Mittel zur Selbsterkenntnis der westeuropäischen Kultur gelten. Die Entwicklung der Zentralperspektive ab der Renaissance ist ein kollektiver Bewusstwerdungsprozess, der, im Sinne des Neuen Materialismus ausgedrückt, durchlebt werden möchte. Die westeuropäische Kultur ist auch heute noch von der Zentralperspektive geprägt, ihr Raumkonzept ist zentralperspektivisch.

Polyzentrale Perspektive als System von Beziehungen

Der dynamische visuelle Eindruck

Raum in der orthodoxen Ikonenmalerei ist ein „pictorial space that is fundamentally different from the three-dimensional space all too frequently taken for granted by viewers accustomed to images in the Western tradition.“²⁴⁰ In der polyzentralen Perspektive der orthodoxen Ikonenmalerei ist die Subjektzentrierung des Betrachters aufgehoben. Subjekt und Objekt als Endpunkte einer dynamischen Verbindungsachse spielen hier keine Rolle. Ein auffälliges Merkmal der polyzentralen Perspektive ist die Darstellung von Objekten von mehreren Seiten gleichzeitig. Sowohl Objekte mit geraden als auch mit gekrümmten Oberflächen werden von mehreren Seiten gleichzeitig dargestellt.²⁴¹ Letzteres ist sogar in der Darstellung menschlicher Figuren erkennbar, deren Gesichter sowohl in Frontalansicht als auch gleichzeitig in Seitenansicht gezeigt werden.²⁴² Auf den ersten Blick erscheinen die Gesichtsdarstellungen in der Frontalansicht. Die Aufnahme von Haar und Ohren in die Darstellung und die typische Rundung der Kopfoberseite entsprechen Teilen der seitlichen Ansichten, ähnlich wie in der Darstellung des Evangeliums Vorderdeckel, vorderer Schnitt und Kopf- oder Fußschnitt gleichzeitig gezeigt werden. Die Nase erscheint häufig zu einer Seite gedreht, aber mit langer schmaler Vorderseite und symmetrisch, beispielsweise in der Christusdarstellung, und besonders deutlich bei leicht seitlich gedrehten Gottesmutter- und Heiligenfiguren. Dass dies kein „Versehen“ ist, zeigt sich in der Farbgebung: die seitlichen Ansichten sind farblich hervorgehoben, entweder bei den Gesichtern durch die beidseitige „Schattierung“ des Proplasmos (der dunklen Untermalung), oder durch Verwendung auffälliger Farben und Farbunterschiede bei den Evangelienbüchern (rote Seiten) und Architektur (verschiedenfarbige Seiten).²⁴³ Florenskij erkannte, dass die Darstellung so aufgebaut ist, „als würde das Auge bei der Betrachtung verschiedener Teile des Bildes seinen Standpunkt verändern.“²⁴⁴

²⁴⁰ Antonova 2010a, S. 464

²⁴¹ Florenskij (1920) 2023, S. 9

²⁴² Florenskij (1920) 2023, S. 10

²⁴³ Florenskij (1920) 2023, S. 13

²⁴⁴ Florenskij (1920) 2023, S. 14

Shegin, der 1970 mit (Wieder-) Beginn der Rezeption Florenskijs in Russland als erster die polyzentrale Perspektive systematisch beschrieb, nennt eine Reihe weiterer, für die polyzentrale Perspektive charakteristische Formen. Die Darstellung verschiedener Seiten eines Objekts, die von einem einzigen Standpunkt aus nicht gleichzeitig sichtbar wären, ist vor allem in der Architekturdarstellung erkennbar, wo sie zum Phänomen von Brüchen in der Ansicht führt. Während ein mehrteiliger Gebäudeteil von einer Seite gezeigt wird, kann ein benachbarter, logisch mit den Einzelteilen des ersten zu verknüpfender Gebäudeteil ohne diese Verknüpfung architektonischer Elemente dargestellt sein. Das Ergebnis ist beispielsweise die „Seitenverschiebung“ von Säulen des oberen Stockwerks eines Gebäudes, sodass sie nicht mehr auf dem darunter liegenden Stockwerk zu stehen scheinen (oben in Abb. 1).²⁴⁵ Ein Zeltdach des oberen Stockwerks mit Säulen ist mit einer seiner Seiten frontal und wie auf Augenhöhe ausgerichtet, oder eine zusätzliche Seitenfläche der senkrechten Wand des oberen Stockwerks ist sichtbar, ähnlich wie in der Darstellung des Evangeliums, während die darunter liegende tragende horizontale Decke des unteren Stockwerks aus einer Aufsicht und mit Frontalausrichtung einer der senkrechten Kanten dargestellt ist, sodass eine der Säulen nicht von der sie tragenden Fläche umrahmt wird. Auch an Möbeln sind ähnliche logische Entknüpfungen sichtbar, beispielsweise an den Füßen des Podiums in Abbildung 1. Die Ordnung der Welt gemäß einer bestimmten Geometrie kann hier nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Ikonenmalerei trifft damit folgende Aussage über die Wirklichkeit: Raum ist *nicht* nach konsistenten geometrischen Prinzipien geordnet. Raum ist *nicht* homogen.

Ähnlich wie bei den einzelnen Stockwerken oder Seiten der Gebäude, können auch Möbel (-teile) und darauf befindliche Objekte als verschiedene Entitäten mit unterschiedlicher Ausrichtung zur Bildfläche dargestellt sein. Während ein Tisch aus Aufsicht dargestellt ist, sind die darauf stehenden Objekte in strenger Seitenansicht dargestellt, jedoch mit ihrer unteren Kante an die Vorderkante des Tisches gerückt. Objekte auf dem Tisch sind zum Betrachter hin verschoben, während das tragende Objekt vom Betrachter weg verschoben wird.²⁴⁶ Das gleiche Phänomen kommt bei Figuren vor, die an den Rand von Sitzen verschoben sind.²⁴⁷ Bei den hier beschriebenen Phänomenen werden die verschiedenen Ansichten eines Objekts vom Betrachter zu einem dynamischen visuellen Eindruck summiert.²⁴⁸

²⁴⁵ Shegin, S. 50

²⁴⁶ Shegin, S. 47

²⁴⁷ Shegin, S. 49

²⁴⁸ Shegin, S. 40



Abb. 1: Detail mit Architekturdarstellung einer Verkündigungs-Ikone (Благовещение Богородицы) in der Kirche Warlaam Chutynskis (Варлаама Хутынского) der Basiliuskathedrale, Moskau, 16./17. Jahrhundert, eigenes Foto.

Die Betrachtung der Objekte von mehreren Seiten bezeichnet Shegin als „Динамическая зрительная позиция“ („dynamische visuelle Position“).²⁴⁹ Wenn dies bei mehreren Objekten gleichzeitig geschieht, muss der Betrachter seinen Fokus auf ein Objekt verengen, sodass die Darstellung Sinn ergibt. Auch die Lichtdarstellung stimmt mit der Verengung des Sichtfeldes überein: Objekte sind einzeln und vom Standpunkt des Betrachters aus beleuchtet; wenn Schatten dargestellt sind, fallen sie in der Regel

²⁴⁹ Shegin, S. 70

auf das sie bildende Objekt.²⁵⁰ Jedes Objekt hat seinen eigenen Betrachterstandpunkt. Nur ein Objekt ist jeweils im Fokus des Betrachters. „Сколько предметов, столько и зрителей или точек зрения“²⁵¹ („Soviele Gegenstände es gibt, so viele Betrachter oder Standpunkte gibt es“²⁵²). In der umgekehrten Perspektive sei nur ein Objekt je Sichtfeld wichtig, weshalb die Objekte in Konflikt zueinander erscheinen können, beispielsweise bei den beschriebenen architektonischen Elementen oder auch bei den Füßen der Figuren.²⁵³

Sowohl Florenskij²⁵⁴ als auch Shegin²⁵⁵ stellen die These auf, jedes Objekt in der polyzentralen Perspektive habe seinen eigenen Fluchtpunkt. Shegin unterscheidet dabei zwischen vier verschiedenen perspektivischen Formen in der westeuropäischen und der orthodoxen Ikonenmalerei je nach Anzahl und Position der Fluchtpunkte.²⁵⁶ Die direkte Perspektive entspricht der Zentralperspektive, in der ein einziger Fluchtpunkt auf der Horizontlinie liegt. In der direkten Form der umgekehrten Perspektive, die den bekannten Formen der polyzentralen Perspektive der orthodoxen Ikonenmalerei entspricht, gibt es für jedes Objekt einen Fluchtpunkt, der sich unterhalb des jeweiligen Objekts befindet.²⁵⁷ Daraus entstehe eine konkave Erscheinung von Objekten und Bildraum. Darüber hinaus beschreibt Shegin die diskrete Form der umgekehrten Perspektive, bei der die Objekte ihren eigenen Fluchtpunkt haben, der aber oberhalb der Horizontlinie liegt, was zur Konvergenz der Parallelen führt, ähnlich wie in der direkten Perspektive. In der verstärkt konvergenten Perspektive schließlich liegen die mehreren Fluchtpunkte über den Objekten, aber unter dem Horizont. Die verstärkt konvergente Perspektive ist die Umkehrung der „umgekehrten Perspektive“, hier erscheinen das Objekt und der Bildraum konvex, was beispielsweise in der Malerei der Renaissance und des Barock vorkam.²⁵⁸ Die Vielzahl an Fluchtpunkten ist damit die Grundlage der „umgekehrten Perspektive“, bei deren Extrem jedes Objekt einen eigenen Fluchtpunkt hat.²⁵⁹ Die genaue Konstruktion der Fluchtpunkte nach Shegin ist für diese Arbeit nicht von Bedeutung. Die Verwendung des Konzepts der Fluchtpunkte gipfelt bei Shegin in der Beschreibung der Felsen in der Landschaftsdarstellung der Ikonen, die sich sowohl

²⁵⁰ Shegin, S. 100

²⁵¹ Shegin, S. 52

²⁵² Eigene Übersetzung

²⁵³ Shegin, S. 55

²⁵⁴ Florenskij (1920) 2023, S. 14

²⁵⁵ Shegin, S. 52

²⁵⁶ Shegin, S. 41

²⁵⁷ Shegin, S. 52

²⁵⁸ Shegin, S. 56f.

²⁵⁹ Antonova & Kemp, S. 406

nach oben zu strecken scheinen als auch in sich horizontal abwechselnd in ihrer Richtung widerstrebende Blöcke geteilt sind, die jeweils noch einmal gespalten sind, deren Konstruktion in einem komplexen Verfahren nachvollzogen wird.²⁶⁰ Shegins geometrisches Verfahren basiert auf Konzepten, die zur Beschreibung der Zentralperspektive entwickelt wurden.²⁶¹ Die Terminologie der Zentralperspektive wird dabei übernommen.²⁶² Antonova und Kemp urteilen:

„Even Zhegin’s theory, which is valuable as a practical mode of visual analysis, fails to provide a wholly satisfactory solution to the role of representation in relation to function.”²⁶³

Zeit in der orthodoxen Ikonenmalerei

Ein vielversprechender Ansatz ist jedoch das Konzept der Summierung der Standpunkte zu einem dynamischen visuellen Eindruck, der auch für Antonovas Arbeit von Bedeutung ist. Das Konzept wird von Antonova in Bezug zum Kubismus gesetzt, der aus einem ähnlichen Ansatz resultiere, nämlich der Findung einer bestimmten übergeordneten Form der Darstellung von Objekten, die deren Essenz am besten ausdrückt.²⁶⁴ Auch Florenskijs Theorie sei von dessen Impressionen vom Kubismus geprägt, die durch Ausstellungen kubistischer Malerei in Russland zu Florenskijs Zeit ermöglicht worden seien.²⁶⁵ Das Interesse am Kubismus war in Russland groß, und der kulturelle Austausch brachte den Kubofuturismus hervor.²⁶⁶ Antonova führt das Thema weiter aus und zeigt die Verbindungen zwischen Kubismus, Florenkij, und Theosophie auf.²⁶⁷ Die Verwendung der polyzentralen Perspektive sei direkt an metaphysische Vorstellungen geknüpft. Der dynamische visuelle Eindruck entspreche einem übergeordneten Betrachter:

„A being who exists beyond time and, implicitly, beyond space and who, therefore, has no point of view, would perceive all aspects of an object in our world simultaneously, that is, in a manner similar to that described by the

²⁶⁰ Shegin, S. 87ff.

²⁶¹ Antonova & Kemp, S. 405

²⁶² Antonova & Kemp, S. 414

²⁶³ Antonova & Kemp, S. 415

²⁶⁴ Antonova 2010b, S. 110

²⁶⁵ Antonova 2010b, S. 111

²⁶⁶ Antonova 2010b, S. 109

²⁶⁷ Antonova 2010b, S. 112ff.

principle of “supplementary planes.” In other words, to a divine vision, objects would not appear from a single point of view; all sides of an object would be perceived at the same time.²⁶⁸

Antonova kommt zu dem Schluss, dass manche der stilistischen Formen der polyzentralen Perspektive von einer zeitlosen Vorstellung Gottes geprägt sind. Es ergibt sich eine interessante Verbindung zu Florenskijs Konzept der nichtlinearen Zeit des Traumbewusstseins, im Gegensatz zur linearen Zeit des Tagbewusstseins. Für einen die Zeit transzendierenden Gott existieren die Ereignisse der Welt gleichzeitig, weshalb der göttliche Blick auf die Wirklichkeit keinen bestimmten Standpunkt habe, sondern alle möglichen Standpunkte gleichzeitig einnehme.²⁶⁹ Es stehen sich zwei zeitliche Zustände gegenüber: die Ewigkeit Gottes und die Zeitgebundenheit der irdischen Dinge.²⁷⁰ Das Konzept der Zeitlosigkeit spiele im orthodoxen Christentum eine große Rolle und durchziehe Liturgie und Heilsgeschichte; Ereignisse wie Christi Geburt sind demnach nicht-zeitlich zu verstehen, sondern sind ewige Ereignisse.²⁷¹ Antonova legt eine Beeinflussung der Ikonenmaler durch unbewusste Vorstellungen über eine solche Zeitlichkeit nahe:

„it is suggested that while artists may not be explicitly aware of the conceptual meaning, works of art can nevertheless express unconscious attitudes that both artists and audience share.“²⁷²

Ikonenmaler hätten demnach ihre unbewussten Vorstellungen in der Ikonenmalerei ebenso ausgedrückt, wie Renaissancemaler ihre eigenen Vorstellungen unbewusst durch die Verwendung der geometrischen Konstruktionsmethode der Zentralperspektive ausgedrückt haben. Die gleichzeitige Darstellung verschiedener Ebenen des Bildes sei an die Lehre eines zeitlos-ewigen Gottes geknüpft, der gleichzeitig und nicht lokalisierbar existiert.²⁷³

„there is an underlying structural similarity, a “structural intuition”, between a certain understanding of “reverse perspective” and the doctrine of a timelessly eternal god. This idea, however, has depended on a critique of the

²⁶⁸ Antonova 2010a, S. 467

²⁶⁹ Antonova 2010b, S. 103

²⁷⁰ Antonova 2010b, S. 127

²⁷¹ Antonova 2010b, S. 134f.

²⁷² Antonova 2010b, S. 131

²⁷³ Antonova 2010b, S. 152

existing understanding of “reverse perspective” and on the working out of an alternative position. Thus, I understand “reverse perspective” in terms of “simultaneous planes”. A structural analogy can be drawn between this principle of “reverse perspective” and the simultaneity of a timelessly eternal god. It is in this sense that the icon represents, in a visual manner, “the way God sees the world”. In simple terms, a simultaneously existing god, who is outside space (i.e., has no “point of view”) and time (i.e., has no “successive vision”) would perceive the various aspects of objects all at once.²⁷⁴

Eine Parallele dazu ist die Position des Altars im orthodoxen Christentum. Dieser befindet sich hinter der Ikonostase, unsichtbar für die Gläubigen, nicht genau lokalisierbar. Auch die Unterschiede in der Architektur und Innenausstattung orthodoxer und katholischer Kirchen können hier erwähnt werden. Während in der orthodoxen Ikonostase viele Figuren neben- und übereinander gezeigt werden und dem dynamischen visuellen Eindruck entsprechen, ist in der katholischen Kirche die Position der zentralen Christusfigur gleich dem Fluchtpunkt der Zentralperspektive. Es wäre interessant, zu untersuchen, inwiefern sich die orthodoxe Gottesvorstellung von der Gottesvorstellung der Vorrenaissance, wie sie im dritten Kapitel angedeutet wurde, unterscheidet, und unterschiedliche Raumkonzepte prägen konnte.

Das beschriebene Konzept der Zeit wird in manchen Ikonen sogar offensichtlich visualisiert. Ein Beispiel ist die Kombination verschiedener visueller Eindrücke an Figuren, was als Torsion der Körper erscheint²⁷⁵, und als Summierung der Betrachterstandpunkte im Laufe einer Bewegung der Figur, also im Laufe der Zeit, gedacht ist. Auch die unten beschriebenen *Rasdelki*, die potenzielle Bewegungen darstellen, ergeben einen dynamischen visuellen Eindruck, nicht durch Bewegung im Raum, sondern in der Zeit. Eine noch deutlichere Kombination mehrerer zeitlicher Zustände ist in der Ikone „Усекновение головы Иоанна Предтечи“ („Die Enthauptung Johannes des Täuflers“) aus dem sechzehnten Jahrhundert, die zur Sammlung des *Nationalmuseum Kiewer Gemäldegalerie* gehört, abgedruckt bei Shegin auf Tafel XVIII, zu sehen, in der sowohl Johannes mit Kopf, als auch der abgetrennte Kopf auf dem Boden vor einer Höhle dargestellt sind.²⁷⁶ Aus dem Vorkommen sowohl der Darstellung mehrerer Seiten von Objekten, als auch klar unterschiedlicher zeitlicher Zustände, kann geschlossen werden, dass auch der dynamische visuelle Eindruck weniger als Bewegung im Raum, sondern vielmehr als übergeordneter (*nicht-*) *zeitlicher*

²⁷⁴ Antonova 2010b, S. 153

²⁷⁵ Shegin, S. 104

²⁷⁶ Shegin, Tafel XVIII

Standpunkt zu verstehen ist. Ein Blick auf ein Objekt, das von mehreren Seiten dargestellt ist, ist dem Blick auf ein anderes, nur von einer Seite dargestelltes Objekt zeitlich übergeordnet. Es ergibt sich eine Verschachtelung unterschiedlicher zeitlicher Dimensionen. Die Darstellung verschiedener Zustände und der dynamische visuelle Eindruck sind nicht linear, denn es wird keine lineare Abfolge dargestellt. Die Enthauptungsdarstellung zeigt keine zeitliche Richtung, sondern zwei Zustände, die gleichzeitig real sind. Auch hier wird auf das Konzept der nichtlinearen Zeit und das Traum- und Tagbewusstsein bei Florenskij verwiesen.

Florenskij gibt eine Bestimmung des Siebten Ökumenischen Konzils an, die besagte, dass Maler lediglich die technische Ausführung der orthodoxen Ikonenmalerei zu leisten haben, während die Komposition und künstlerische Form von den „heiligen Vätern“ bestimmt werde: „Sie sind es, die Kunst schaffen, denn sie schauen das, was auf der Ikone abzubilden ist“.²⁷⁷ Entsprechend der orthodoxen Theologie ist in der Ikone ein Urbild gegenwärtig, das in einer geistlichen Beziehung zur bildlichen Darstellung stehe.²⁷⁸ Die Person, die in der Originalikone erschienen sei, solle durch die Tradition, die in den *Podlinniki*, dokumentiert wurde, in den nachfolgend erstellten Kopien wieder zum Vorschein gebracht werden. Unterschiedliche Ausführungen einer Ikone seien kein Zeichen für Subjektivität des Malers, sondern Ausdruck der erneuerten Erscheinung der geistigen Welt durch die Erfahrung des Malers, also einer erneuten Offenbarung.²⁷⁹ Die Funktion der Ikone sei, zwischen dem Betrachter und dem Urbild zu vermitteln.²⁸⁰

„In der Blütezeit der Gebete der großen Asketen waren die Ikonen oftmals nicht nur Fenster, durch die die auf ihnen abgebildeten Personen zu sehen waren, sondern eine *Tür*, durch die diese Personen in die sinnliche Welt eintraten. Gerade aus Ikonen stiegen die Heiligen am häufigsten herab, wenn sie den Betenden und Gläubigen erschienen“²⁸¹

In der westeuropäischen Malerei wurde die Gegenwart Gottes mit Hilfe eines abstrakten, ordnenden Verfahrens stets aufs Neue aus der Wirklichkeit extrahiert. In der orthodoxen Ikonenmalerei stellt das räumliche System der polyzentralen Perspektive die Gegenwart des Urbildes in der Ikone sicher.²⁸²

²⁷⁷ Florenskij 1922, S. 74

²⁷⁸ Antonova 2010b, S. 64

²⁷⁹ Florenskij 1922, S. 82

²⁸⁰ Antonova 2010b, S. 76

²⁸¹ Florenskij 1922, S. 79

²⁸² Antonova 2010b, S. 2

Bei Berücksichtigung der religiösen und liturgischen Funktion der orthodoxen Ikone liege nach Antonova und Kemp die Wirkung der Ikone nicht in der Raumwahrnehmung, sondern in den Verhältnissen von aufmerksamem und flüchtigem Streifen der bildlichen Darstellung durch den Blick über eine Zeitspanne.²⁸³ Die Bedeutung der Ikone entfalte sich im Prozess des Betrachtens.

Antonova und Kemp stellen zu dieser These zehn Prinzipien über die Blickführung bei der Betrachtung bildlicher Darstellungen auf, die sie aus Erkenntnissen aus der Wahrnehmungsforschung des zwanzigsten Jahrhunderts ableiten. Von diesen werden hier die letzten fünf, die sich auf Aufmerksamkeit und Gedächtnis beziehen, und am wichtigsten für die Rolle der polyzentralen Perspektive und das Verhältnis von Urbild zu Blickführung sind, zitiert.

- „6. simpler distributions of forms and centers of interest across a surface produce longer eye fixations;
- 7. the clustering of related shapes, as in a repeated pattern, acts as an attractor for eye fixation;
- 8. “canonical” forms, seen from their most lucid viewpoints, singly, and particularly in combination, detach themselves from any sense of an “eyewitness moment” involved in the depiction of an event and therefore exist in an undefined time;
- 9. “canonical” forms stand in a particularly direct relationship to the storage mechanisms of memory;
- 10. “prototypical” faces with regular features seen in canonical views, even if not previously seen, are seen as if already remembered.“²⁸⁴

In der langen Tradition der orthodoxen Ikonenmalerei seien diese Erkenntnisse aus Erfahrung entwickelt und zur Perfektion der religiösen Funktion der Ikone verwendet worden, um die unveränderliche Essenz der Figuren und Objekte zu vermitteln und die Betrachtung in einem meditativen Zustand außerhalb der Zeit zu ermöglichen.²⁸⁵ Punkt sechs wird durch den einfachen Bildaufbau der Ikone erfüllt, in der Folge wird der Blick verlangsamt und auf die detailreicher herausgearbeiteten, besondere Bedeutung enthaltenden Elemente des Bildes gelenkt.²⁸⁶ Dem kann die unterschiedliche Verteilungsdichte der Objekte und Objektteile hinzugefügt werden. Während Figuren, Möbel und Podeste mit einfachen und großen Formen dargestellt sein können, hebt sich

²⁸³ Antonova & Kemp, S. 421

²⁸⁴ Antonova & Kemp, S. 422

²⁸⁵ Antonova & Kemp, S. 422

²⁸⁶ Antonova & Kemp, S. 422

die Darstellung von Architektur oder den bereits erwähnten Felsen in ihrer Kleinteiligkeit von Ersteren ab. Muster und Wiederholungen dienen dabei der Blickführung.²⁸⁷ Eines dieser Muster bilden die *Rasdelki*²⁸⁸ (*разделки*²⁸⁹), beispielsweise als dünne schraffurartige Linien vor allem auf den Darstellungen von Kleidung. Florenskij schreibt über die *Rasdelki*:

„линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. [...] линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии — схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т.е. иными словами — не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще.“²⁹⁰

„es sind Linien des Aufbaus des gegebenen Gegenstandes, ähnlich zum Beispiel den Kraftlinien eines elektrischen oder magnetischen Feldes, oder Systemen von Äquipotential- oder Isothermen- und dazu ähnlichen Kurven. [...] [E]s sind Linien der dem Auge vorgegebenen Bewegungen beim Betrachten der Ikone. Diese Linien sind — ein Schema der Rekonstruktion im Bewusstsein des betrachteten Gegenstandes, und wenn man nach den physikalischen Grundlagen dieser Linien sucht, dann dies — Kraftlinien, Spannungslinien, d.h., mit anderen Worten — keine Falten, die aus Spannung entstehen, noch keine Falten, sondern Falten nur in Möglichkeit, in Potenz — jene Linien, auf welchen die Falten liegen würden, wenn sie sich überhaupt falten würden.“²⁹¹

Die *Rasdelki* haben, ausgehend von Antonova und Kemp, folglich die Funktion, den Blick oder auch die dabei produzierten Vorstellungen zu lenken. Im gleichen Sinne kann die Dichte an Brüchen und verschiedenen Ansichten desselben Objekts gedeutet werden. Es geht beim Bildaufbau demnach nicht um die Darstellung des Raumes, sondern um die Beziehungen der Figuren und Objekte untereinander und zum

²⁸⁷ Antonova & Kemp, S. 423

²⁸⁸ Florenskij (1920) 2023, S. 16

²⁸⁹ Florenskij (1920) 1999, Kapitel II

²⁹⁰ Florenskij (1920) 1999, Kapitel II. In der deutschsprachigen Ausgabe: Florenskij (1920) 2023, S. 16f.

²⁹¹ Eigene Übersetzung

Betrachter. Der Raum hat hier die Funktion, die Figuren und Objekte in eine Beziehung zueinander zu setzen. Dies steht im Gegensatz zur auf ein singuläres Prinzip hin ordnenden Funktion des Raumes in der Zentralperspektive. Es geht weniger um die Signifikanz der Figur für die Handlung in der Szene, sondern um ihre zeitliche Signifikanz, durch alle Ikonen, in denen sie sich offenbart, hinweg.

Umfassung und Rundung

Die gleichzeitige Darstellung von Front und Seiten der Objekte führe dadurch, dass die Seiten im Gesamteindruck des Objekts als nach vorn geklappt erscheinen, zu einem konkaven Seheindruck des Objekts.²⁹² Die Verformung ergebe sich durch die gleichzeitige Darstellung der Seiten- und Frontalflächen eines Objekts, was den Eindruck einer Biegung des Raumes an den Rändern hin zum Betrachter erzeugt, und gleichzeitig den Eindruck einer zu allen Seiten hin stattfindenden Bewegung um das Objekt erzeugt. Nicht nur einzelne Objekte, sondern das gesamte Bild unterliegt einer übergeordneten konkaven Verformung.²⁹³ Es gebe mehrere Ordnungsebenen dieser Verformungen, ähnlich Fraktalmustern, die einzelne Objekte, einzelne Bildbereiche, und das ganze Bild einschließen.²⁹⁴ Ein Beispiel für die Konkavität ist die deutlich gebogene Darstellung der Kanten von Thronlehnen, deren physische Vorlage nachweislich gerade Kanten hatte.²⁹⁵ Shegin hebt diese „fassförmige“ Form der polyzentralen Perspektive als ihre charakteristischste Eigenschaft hervor:

„«Бочкообразная» форма может быть признана одной из самых характерных для форм обратной перспективы.“²⁹⁶

„Die ‚fassförmige‘ Form kann als eine der charakteristischsten Formen der umgekehrten Perspektive anerkannt werden“²⁹⁷

Die Konkavität könne mit der Summierung der Betrachterstandpunkte erklärt werden. Im Beispiel der gerundeten Form der Thronlehne seien die in der Rundung summierten Standpunkte in zwei zueinander senkrechte Blickrichtungen geteilt, in die vertikale und

²⁹² Shegin, S. 43

²⁹³ Shegin, S. 55

²⁹⁴ Shegin, S. 56

²⁹⁵ Shegin, Tafel VII a-b

²⁹⁶ Shegin, S. 45

²⁹⁷ Eigene Übersetzung

die horizontale.²⁹⁸ Die vertikalen und horizontalen Blickrichtungen werden kombiniert. Dieses Prinzip betrifft rechteckige Objekte, doch unterliegen prinzipiell alle Objekte einer solchen Verformung. Durch das Kombinieren der verschiedenen Standpunkte und das Auseinanderfalten der Seitenansichten werden voluminöse Objekte flach, und flache Objekte konkav.²⁹⁹ Gerade Objekte werden konkaver, und konkave Objekte gerader, bis das Objekt gebrochen wird.³⁰⁰ Beispielsweise wird in der Darstellung von Stuhllehnen die konvexe (vordere) Seite begradigt, und die konkave (hintere) Seite noch mehr konkav. Shegin beschreibt eine Reihe an Ausprägungen dieses Phänomens für verschiedene Formen. Besonders an Objekten und Figuren mit geschwungenen Formen zeigen sich Brüche, weil die konkaven Teile der Form stärker konkav werden, während die konvexen Teile der Form abgeflacht werden. An der Stelle des fließenden Übergangs entsteht ein Bruch. Ein Beispiel dafür ist die bereits beschriebene Darstellung der Nasen von Figuren:

„Волнообразная форма, подвергнутая действию вогнутой системы, — надламывается. Это происходит потому, что вогнутая форма становится еще более вогнутой, а выпуклая выпрямляется — вместо плавного перехода обозначается «слом» или «ребристость» формы [...]. Такая ребристость появляется даже в органических формах лица, обуславливая иконописные «движки», ребра граней. Например, на носу, в переходе от вогнутой к выпуклой форме“³⁰¹

„Die wellenförmige Form, die der Wirkung des konkaven Systems unterworfen ist, — bricht. Das geschieht, weil die konkave Form noch stärker konkav wird, und die konvexe begradigt sich — anstelle eines sanften Übergangs wird ein ‚Bruch‘ oder eine ‚Kante‘ der Form gezeigt [...]. Solch eine Kante erscheint sogar in organischen Formen des Gesichts, was die ‚Verschiebungen‘ der Kanten der Gesichter der Ikonenmalerei bedingt. Zum Beispiel an der Nase, im Übergang von der konkaven zur konvexen Form.“³⁰²

Die Gesamtheit der Verformungen eines Bildes der orthodoxen Ikonenmalerei deutet Shegin als grundlegende Struktur des Bildes, die für ihn eine Analogie zum System aus Fluchtlinien und Horizontlinien der Zentralperspektive zu sein scheint. Die Frage bleibt,

²⁹⁸ Shegin, S. 46

²⁹⁹ Shegin, S. 44

³⁰⁰ Shegin, S. 50

³⁰¹ Shegin, S. 50

³⁰² Eigene Übersetzung

wann diese Verformungen eingesetzt wurden, und mit welcher Funktion, denn bei der Analyse von Ikonen ist ersichtlich, dass die Verformungen nur in bestimmten Fällen vorkommen. Wird der Rundung von Objekten Bedeutung beigemessen, fällt auch die Rundung anderer, nicht verformt erscheinender Objekte auf. Das betrifft vor allem Nimbus und Mandorla. Beide werden in der orthodoxen Ikonenmalerei häufig und für bestimmte Figuren obligatorisch verwendet; sie sind ein Zeichen göttlicher Präsenz durch Zeit und Raum. Die Mandorla ist den Figuren Christus Pantokrator und Gottesmutter vorbehalten, also den beiden am wenigsten an Zeit und Raum gebundenen Figuren. In der orthodoxen Ikonenmalerei besteht die Mandorla oft aus mehreren konzentrischen Ringen als eine flächige Umfassung der Figur (Abb. 2). Es wird hier die These aufgestellt, dass Nimbus, Mandorla, Konkavität und die Verformungen in der orthodoxen Ikonenmalerei als verschiedene Ausprägungen *eines* Phänomens zu betrachten sind. Einen Hinweis auf die Funktion der Verformung gibt Shegins Ansatz selbst her, und wird von Uspenski in seiner Einleitung zu Shegin ausformuliert:

„мы последовательно скользим по предмету, огибая его с разных сторон. В этом случае изображение предмета материально, он имеет объем (действительно, наш взгляд огибает его). В других случаях мы бросаем отдельные дискретные взгляды (которые мысленно суммируем) и в результате получаем мозаику таких взглядов. В этом случае изображение предмета нематериально, не передается его объемность: наш взгляд скользит по нему, но не огибает его“³⁰³

„wir gleiten konsequent über den Gegenstand, biegen ihn von verschiedenen Seiten um. In diesem Fall ist das Bild des Gegenstandes materiell, es hat Volumen (tatsächlich umkreist unser Blick es). In anderen Fällen werfen wir separate, diskrete Blicke auf ihn (welche wir innerlich zusammenfassen) und im Ergebnis bekommen wir ein Mosaik solcher Blicke. In diesem Fall ist das Bild des Gegenstandes immateriell, sein Volumen wird nicht vermittelt: Unser Blick gleitet über ihn, aber er umkreist ihn nicht“³⁰⁴

Diese Umkreisung der Objekte lässt sich nicht nur am Blick feststellen, sondern auch Objekte selbst werden umfasst von anderen. So scheinen sich Objekte um andere herum zu legen, diese einzurahmen. Dabei spielt die in der Forschungsgeschichte als „umgekehrte Perspektive“ beschriebene Divergenz der Parallelen der Objekte eine

³⁰³ Uspenski, S. 22

³⁰⁴ Eigene Übersetzung

Rolle. Im Typus der *Mariä-Entschlafung*-Ikone liegt Maria in der Bildmitte auf einer mehr oder weniger quer zum Betrachter ausgerichteten Bahre (Abb. 2). Die Rundung des Körpers würde in zentralperspektivischer Darstellung der Bahre in manchen Bereichen über den Rand der Bahre hinausragen. Die besondere Form der Bahre bewirkt eine vollständige Umfassung Marias durch die Bahre. Auch in den Ikonen *Christi Geburt* umfasst die Liege die Figur der Gottesmutter und scheint sogar ihren Umriss nachzuzeichnen (Abb. 3).

Auch die „Mehrseitigkeit“ eines Objekts an sich kann als „Selbst-Umfassung“ oder als Umfassung darauf befindlicher weiterer Objekte gelten. Ähnliches geschieht durch die Divergenz der Parallelen von Sitzen und Podien, und auch die zuvor beschriebene Verformung des Throns. Generell ist die Verwendung von Podien in der Darstellung eine Umfassung der darauf befindlichen Figur, und es sind bestimmte Figuren, die auf Sitzen und Podien, die zusätzlich mehrseitig dargestellt sein können, platziert werden. Es wird hier die These aufgestellt, dass die Umfassung bestimmter Figuren in der orthodoxen Ikonenmalerei bestimmten Vorstellungen entspricht, die für das orthodoxe Christentum spezifisch sind, und es sich dabei um die Vorstellungen über die Zeit und Zeitlosigkeit von Figuren und Ereignissen handelt. Die Umfassung erfüllt die Funktion der Markierung der Zeitlichkeit der umfassten Figur. Ist eine Figur nicht umfasst, indem sie auf dem Boden steht oder ihr der Nimbus fehlt, ist das eine Aussage über ihre Zeitgebundenheit. Ein Nimbus oder die Platzierung auf einem Sitz, einem Podium oder einer Bahre zeigt die Zeitlosigkeit der Figur an. Eine vollständige Umfassung der Figur von Nimbus oder Mandorla zeigt die vollständige Lösung von der linearen Zeit an. Gleichzeitig zeigt eine Umfassung Zugehörigkeiten an, beispielsweise von Objekten zu anderen, von Objekten zu sie umfassenden Gemeinschaften von Figuren, oder im Falle der Mehrseitigkeit von Objekten und Figuren die abstrakte Zugehörigkeit zum dynamischen visuellen Eindruck und damit dem Prinzip der Zeitlosigkeit.

Die Platzierung von Objekten an den vorderen Rand von Tischen wird von Shegin als Summierung verschiedener Betrachterstandpunkte gedeutet.

„This is what frequently happens in representations of the chalice – as in images of The Last Supper – the position of which has moved towards the lower end of the table and thus in the direction of the viewer. The deformation affected as a move “to the side” is the result of the summarizing of the horizontally split [...] and vertically split position.“³⁰⁵

³⁰⁵ Antonova 2010b, S. 48

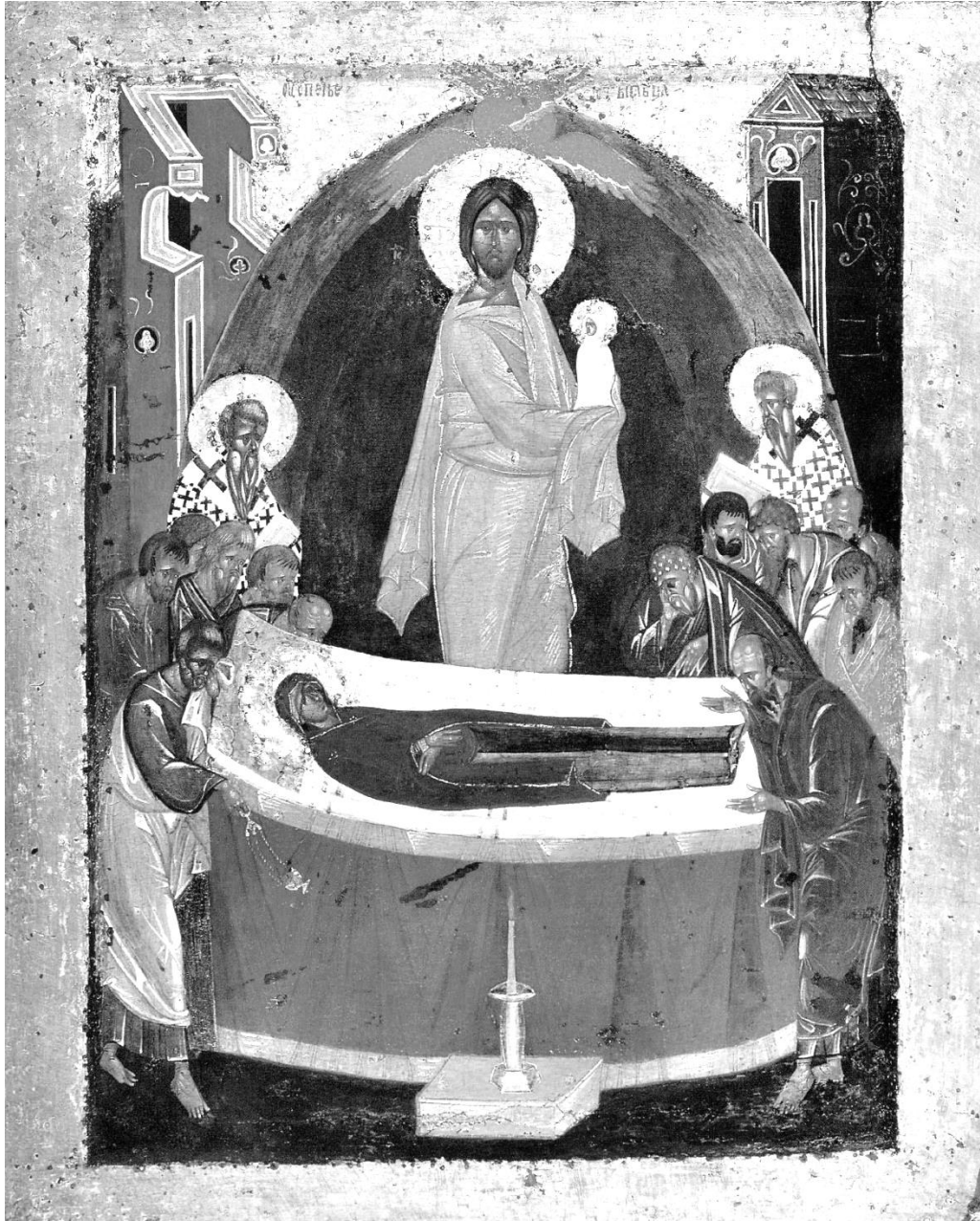


Abb. 2: *Mariä Entschlafung (Успение Богородицы)*, Theophanes der Grieche, 1392, Tretyakov-Galerie, Moskau.³⁰⁶

³⁰⁶ File: *Theofanus uspenie.jpg*. In: *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theofanus_uspenie.jpg/, Zugriff 2026-02-10.



Abb. 3: *Christi Geburt (Рождество Христово)*, 16. Jahrhundert, Eremitage, Sankt Petersburg.³⁰⁷

³⁰⁷ *File:Nativity, poss. Moscow school (16th c., Hermitage).jpg*. In: *Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nativity,_poss._Moscow_school_\(16th_c.,_Hermitage\).jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nativity,_poss._Moscow_school_(16th_c.,_Hermitage).jpg/), Zugriff 2026-02-10.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Summierung genau dieser beiden Betrachterstandpunkte, einer für den Tisch, der andere für das darauf platzierte Objekt, die Funktion der Hervorhebung einer Zugehörigkeit erfüllen soll. In Antonovas und Kemps Analyse der Dreifaltigkeitsikone Rubljows bemerken sie die Funktion der Umrahmung:

„The visible portions of the upper surfaces of the podium and table correspondingly become trapezoid in form, serving to emphasize what stands on them.“³⁰⁸

Mit dieser These kann die Architekturdarstellung mit ihren logischen Brüchen noch einmal betrachtet werden. „Objects and parts of objects hanging in the air without their natural support are explained in this context. Some of the columns, particularly those closer to the edge lose their stability and appear as hanging from the building.“³⁰⁹ Teile der Architektur, beispielsweise Säulen, erscheinen losgelöst von der sie tragenden Fläche. Demnach wären sie ihrer tragenden Fläche nicht zugehörig, sondern einer anderen, zu einem anderen Gebäudeteil gehörenden Fläche. Eine interessante Parallele ist das Vorhandensein oder Fehlen von „Stützflächen“ im russischen Relief, beispielsweise auf Kruzifixen. Ein Teil des Bodens, auf dem die Figuren stehen, ist voluminös gearbeitet und steht hervor, wie die Figur. Bei manchen voluminös gearbeiteten Figuren fehlt diese Stützfläche aber.

Figurengruppen, die in der Ikone hinter- oder nebeneinander stehen, beispielsweise Heilige und Laien, die eine andere Figur adorieren, werden wie ein einziges Objekt behandelt³¹⁰ (Abb. 4). Dies ist ein bedeutender Unterschied zur westeuropäischen Malerei, in der zu Gruppen gehörende Figuren individuell gestaltet sind, wie beispielsweise im Navicella-Mosaik. Der Nimbus kann in diesen Gruppen andere Figuren verdecken, aber auch von anderen Figuren verdeckt werden. Letzteres kommt vor in der Darstellung der Gottesmutter mit Christuskind auf dem Schoß. Der Nimbus des Christuskindes verdeckt auf diesen Bildern häufig den Nimbus der Gottesmutter, aber die Gottesmutter selbst verdeckt den Nimbus des Christuskindes, und das Christuskind wiederum verdeckt die Gottesmutter. Damit wird in hoher Dichte die Zugehörigkeit der Aspekte der Figuren gekennzeichnet. Der vorderste Adorant in einer

³⁰⁸ Antonova & Kemp, S. 423

³⁰⁹ Antonova 2010b, S. 50

³¹⁰ Shegin, S. 54

Figurengruppe wird als zugehörig zu einer Gruppe gekennzeichnet. Das Christuskind ist durch die Umfassung durch die Gottesmutter zugehörig zur Gottesmutter, aber die Gottesmutter ist zugehörig zum Nimbus des Christuskindes. Auch Figurengruppen, die von einem im Hintergrund dargestellten Sakralbau eingerahmt werden, werden so als zugehörig zu diesem Kloster oder dieser Kirche gekennzeichnet. Eine ähnliche Staffelung von Zugehörigkeiten lässt sich in der Architektur von Kirchen und Kathedralen wiederfinden, wenn mehrere Kirchen zu einer Kathedralanlage kombiniert werden, oder die einzelnen Bauelemente einer Kirchenfassade zu Gruppen zusammengefasst und einem größeren Element zugeordnet werden.

System von Beziehungen

Es ist erkennbar, dass die Parallelen von Podien in Richtung der darauf platzierten Figuren divergieren. In den Ikonen der *thronenden Gottesmutter* wird das Podium oft zur Gottesmutter-Figur hin größer, indem seine Parallelen divergieren. In Rubljows Dreifaltigkeits-Ikone fällt auf, dass die nach hinten divergierenden Linien sich nicht bloß auf die Podien und Sitze beschränken, sondern auf die gesamte Komposition erstrecken. Konkavität, besonders die mehrstufige oder übergeordnete, auf das ganze Bild oder Bildpartien bezogene, wie von Shegin beschrieben, kann auch als eine Variante der Umfassung der in ihr befindlichen Figur oder Szene gelten. Auch die Landschaft der Ikone bildet stets eine konkave Oberfläche.

„Иконногорный пейзаж древнерусской живописи представляет собой некоторую вогнутую поверхность, поставленную почти отвесно. Это как бы застывшая каменная волна, взвившаяся к самому верхнему краю композиции. Сверху донизу в этом горном массиве обозначаются вертикальные расщепы и горизонтальная ступенчатость формы. В местах пересечения этой вертикально-горизонтальной системы образуются так называемые «иконные горки».“³¹¹

„Die Felslandschaft der Ikonen der alt-russischen Malerei repräsentiert an sich eine gewisse konkave Oberfläche, die fast senkrecht aufgestellt ist. Sie ist wie eine erstarrte steinerne Welle, die bis zum obersten Rand der Komposition aufgetürmt ist. Von oben nach unten werden in diesem Gebirgsmassiv vertikale Spalten und horizontale Stufen der Form gezeigt. An den Stellen der

³¹¹ Shegin, S. 86

Kreuzungen dieses vertikal-horizontalen Systems entstehen die sogenannten „Ikonenfelsen“³¹²,³¹³

Die „застывшие каменные волны“ der Felslandschaft können sich sogar um die Figuren biegen, beispielsweise in der Ikone abgedruckt bei Florenskij mit der Bildunterschrift „Heiliger Johannes der Theologe und der heilige Prochor. Detail einer Nowgoroder Ikone des 15. Jahrhunderts“³¹⁴. Ein weiteres Beispiel sind die oberen Felsen in Abbildung 3. Es ist ersichtlich, dass es sich bei solch starken Biegungen um eine bewusste Entscheidung der Maler handelt. Eine weitere auf bestimmte Figuren ausgerichtete Formveränderung ist die Rundung von Tischen. Während die zum Betrachter zeigende Vorderkante des Tisches gerade ist, biegt sich die hintere Tischkante kreisbogenförmig in Richtung der um die hintere Tischhälfte herum platzierten, sitzenden Heiligen. Der Tisch ist in Richtung der zeitloseren Figuren gebogen, während er sich zum zeitgebundenen Betrachter hin neutral oder im Vergleich zur hinteren Tischkante, zurückweichend verhält.

„With our modern experience of reading pictorial space, we may see the table as semicircular in configuration, but there is no sense in which the intended viewer was expected to spend time wondering about the nature of a table that is straight in the front and curved at the back.“³¹⁵

Entsprechend den im zweiten Kapitel beschriebenen Erkenntnissen Deregowskis stellt sich dem an die polyzentrale Perspektive gewöhnten Betrachter also nicht die Frage nach der Form als Abweichung von einem als korrekt geltenden Ideal. Der Raum dient hier der Lenkung des Blickes im Sinne der Anzeige von Beziehungen zwischen Figuren, Objekten, und Betrachter. Der Raum in der orthodoxen Ikonenmalerei hat demnach eine relationale Funktion: Beziehungen anzuzeigen, und Figuren miteinander, mit Objekten und mit dem Betrachter in Beziehung zu setzen. „[Ч]асть же определяется через

³¹² Shegin, Lev F. (1970): *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*. Übersetzung aus dem Russischen von Klaus Städtke. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1982.

³¹³ Eigene Übersetzung. Der Begriff „иконные горки“ wird in der Übersetzung Shegins Publikation ins Deutsche von Klaus Städtke mit „Ikonenfelsen“ übersetzt. Dieser Begriff scheint sich im Deutschen etabliert zu haben und wird deshalb hier übernommen. Eigentlich ist „горки“ das Diminutiv von „гора“. Die streng wörtliche Übersetzung für „иконные горки“ müsste lauten: „Ikonenbergchen“ oder „Ikonenhügel“.

³¹⁴ Florenskij (1920) 2023, S. 11

³¹⁵ Antonova & Kemp, S. 423

отношение к целому“³¹⁶ („Der Teil jedoch wird bestimmt durch sein Verhältnis zum Ganzen“³¹⁷). Antonova und Kemp erklären:

„The painter is creating a gracious arc that allows the distribution of the figures to be more compressed than if they were seated behind a straight edge.“³¹⁸

Diese Erklärung allein leuchtet aber nicht ein, denn sie erklärt nicht den Bruch der Form zwischen Vorder- und Hinterkante, und passt nicht zu den anderen beobachteten Phänomenen der Biegung. Die Figuren krümmen entsprechend ihrer Zeitlosigkeit Raum und Objekte um sich herum. Die Konstellation der Figuren zueinander krümmt den Tisch. Der Raum biegt sich um die zeitloseren Figuren, die Heiligen, Evangelisten, Engel, Maria und Christus. Auf einem Wandbild des Marienzyklus aus dem siebzehnten Jahrhundert in der Gewandniederlegungskirche (Церковь Ризоположения) in Moskau, das dem Ikonentypus *Muttergottes vom Zeichen* (Богоматерь Знамение) zugeordnet werden kann (Abb. 4), versammeln sich unter dem vor einem Gebäude hängenden Bild der Gottesmutter mit Christuskind auf dem Schoß links eine Gruppe Heiliger und rechts eine Gruppe Laien. Zwischen beiden Gruppen, tief unterhalb des Bildes der Gottesmutter, liegt auf einem Lesepult das Evangelium. Es fallen zwei Dinge auf: Erstens, die Seitenansichten des Evangeliums befinden sich am hinteren Rand des Evangeliums, sodass sie in Richtung des Bildes der Gottesmutter zeigen. Diese hinteren Seiten des Evangeliums wären weder vom Standpunkt des Betrachters noch vom Standpunkt der Figurengruppen sichtbar. Zweitens, das Pult steht schräg, und seine vier oberen Ecken zeigen zum Bild der Gottesmutter, zu beiden Figurengruppen, und zum Betrachter. Dabei sind die beiden hinteren oberen Kanten des Podiums verlängert, sodass der Winkel der hinteren Ecke spitzer als die Winkel der anderen Ecken ist, und die hintere obere Ecke des Pultes in Richtung des Bildes der Gottesmutter verzerrt ist.

Zur Gottesmutter, zum Christuskind, zur zeitloseren Figur hin biegen sich die Möbel, die Landschaft, und gruppieren sich die anderen Figuren. Je zeitloser eine Figur ist, desto stärker ist ihre kreisförmig ordnende Wirkung auf ihre Umgebung. Die Beziehungen laufen auf diese Figur zu. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass semantisch unbedeutende Objekte verzerrt dargestellt werden.³¹⁹

³¹⁶ Uspenski, S. 18

³¹⁷ Eigene Übersetzung

³¹⁸ Antonova & Kemp, S. 423

³¹⁹ Uspenski, S. 25f.



Abb. 4: Fresko in der Gewandniederlegungskirche (Церковь Ризоположения), Moskau, 17. Jahrhundert, eigenes Foto.

Die verzerrten semantisch unwichtigeren Objekte bilden ein Koordinatensystem für die weniger verformten semantisch wichtigen Objekte, deren Beziehungen zueinander so erfasst werden können.³²⁰ Die Raumdarstellung der Ikonenmalerei ist damit ein komplexes eigenes System. „Итак, геометрические перспективные деформации (семантически менее важных предметов) указывают на реальное положение фигур в мире картины и их отношения друг к другу“³²¹ („Also geben geometrische perspektivische Verformungen (semantisch weniger wichtiger Gegenstände) die reale Position der Figuren in der Welt des Gemäldes und ihre Beziehungen zueinander an“³²²).

Es bleiben jedoch Fragen offen. Die Divergenz von Parallelen fällt vor allem bei Podesten, Hockern und Tischen auf, im Vergleich mit Architekturdarstellungen im gleichen Bild zeigt sich, dass diese jedoch oft in der Parallelperspektive angelegt sind.

³²⁰ Uspenski, S. 29

³²¹ Uspenski, S. 29

³²² Eigene Übersetzung

Die Funktion der Architekturdarstellung ist daher eine andere als die der Möbel und der Landschaft. Unter den Ikonen, die das Motiv des *Ökumenischen Konzils* (*Вселенский Собор*) zeigen, gibt es außerdem einige, deren Divergenz und Konvergenz von Parallelen eigenen Prinzipien zu folgen scheinen. Im *Stroganovischen Podlinnik* im Druck von 1869 finden sich Vorlagen zu verschiedenen Varianten des Motivs, das den Kaiser und die Kaiserin als weltliche (also zeitgebundene) Autorität auf gleicher Ebene mit (zeitloseren) Heiligen und Bischöfen über zwei links und rechts stehenden Gruppen Konzilsteilnehmern zeigt. Zwischen ihnen führt eine Treppe hinauf, deren Parallelen in den meisten Ikonen zum Thron des Kaisers hin divergieren, obwohl der Kaiser eine zeitgebundene Figur ist (Abb. 5), aber in einer der Vorlagen im unteren Bereich zunächst divergieren, ab halber Höhe bis hinauf vor den Kaiser aber konvergieren³²³, wie um die Zeitlosigkeit der Heiligen im oberen Bereich, oder allgemein des Heiligen im oberen Bereich anzudeuten, aber die Funktion der weltlichen Kaiserfigur zu relativieren (Abb. 6). Dass diese Darstellung bewusst gewählt wurde, ist offensichtlich, aber die Überlegungen dazu sind unklar. Generell fehlt eine systematische Untersuchung der verschiedenen Varianten von Verknüpfungen zwischen Objekten und Figuren.

Außerdem scheint eine Untersuchung der Verbindung zwischen griechischer und russischer Sprache und dem Raum als System von Beziehungen vielversprechend. Sowohl im Griechischen als auch Russischen gibt es ein umfangreiches Kasusystem, das die Beziehungen zwischen Wörtern anzeigt, was möglicherweise der Vielzahl an Varianten von Beziehungen der Figuren und Objekte in der orthodoxen Ikonenmalerei entspricht.

Ein weiteres Thema sind die zwischen den nach Shegin in „umgekehrter Perspektive“, also mit divergierenden Parallelen, dargestellten Objekten liegenden Bereiche in verstärkter Konvergenz; ihrer Füllung der Lücken zwischen den Objekten mit divergierenden Parallelen entsprechend. Diese Formen haben nach Shegin keine eigenständige Bedeutung, sondern seien deren negatives Abbild.

„Как говорилось уже, формы усиленного сокращения самостоятельного значения не имеют. Они могут быть поняты как некоторый отрицательный след формы обратной перспективы. Та и другая система действуют всегда вкупе.“³²⁴

³²³ Khudožestvenno-promyšlennyj muzej (Hg.) (1869): *Строгановский иконописный лицевой подлинникъ. (конца XVI и начала XVII столѣтій.)*. Moskau. Online unter <https://archive.org/details/stroganovskiiiko00mosk/>, Zugriff 2026-02-10. Im Scan S. 384

³²⁴ Shegin, S. 80

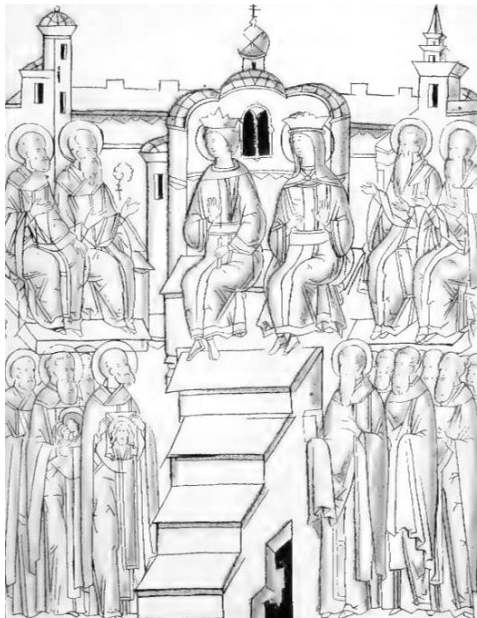


Abb. 5 (links): Detail einer Vorlage für eine Ikone des *Siebten Ökumenischen Konzils* (Седьмой Вселенский Собор) aus dem *Stroganovischen ikonographischen Podlinnik*, 16./17. Jahrhundert.³²⁵

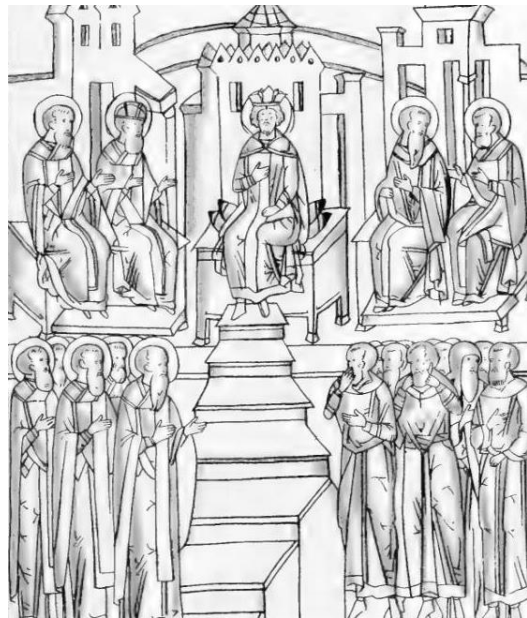


Abb. 6 (rechts): Detail einer Vorlage für eine Ikone zur *Feier des Gedenkens an die Heiligen Väter der sechs Ökumenischen Konzilien* (Собор шесту Вселенских Соборов) aus dem *Stroganovischen ikonographischen Podlinnik*, 16./17. Jahrhundert.³²⁶

„Wie schon gesagt wurde, haben Formen der verstärkten Konvergenz keine unabhängige Bedeutung. Sie können verstanden werden als eine gewisse negative Spur der Form der umgekehrten Perspektive. Das eine und das benachbarte System wirken immer zusammen.“³²⁷

Shegin gibt als Beispiel eine Szene einer byzantinischen Miniatur an, in der die Figur David zwischen den Figuren „Weisheit“ und „Prophezeiung“ steht, jede von ihnen auf einem eigenen Podium, wobei die äußeren Podien, auf denen die zeitloseren Figuren stehen, mit divergierenden Parallelen dargestellt sind, während David, als zeitgebundene menschliche Figur auf einem Podium in verstärkt konvergenter

³²⁵ Khudožestvenno-promyšlennij muzej, im Scan S. 45

³²⁶ Khudožestvenno-promyšlennij muzej, im Scan S. 385

³²⁷ Eigene Übersetzung

Perspektive steht.³²⁸ Shegin mag richtig liegen, wenn es um die wechselnde Abfolge von Fenstern oder Säulen in Architekturdarstellungen geht, die separat betrachtet womöglich keine eigene Funktion haben. Shegins Erklärung scheint aber für die Form der Podien in diesem Beispiel nicht ausreichend, und die Funktionslosigkeit der „Zwischenform“ als bloßer Lückenfüller ist nicht plausibel. Die Form der Podien leitet sich nicht bloß, wie Shegin meint, daraus ab, dass der Platz zwischen den äußeren Podien gefüllt werden müsse, oder etwa daraus, wie anhand der Ausführungen dieses Kapitels zur Funktion der Formen zur Anzeige von Beziehungen geschlossen werden könnte, dass David (oder sein Podium) im Sinne der Anzeige einer Verbindung als in Beziehung zu den beiden anderen Figuren dargestellt werden soll, sondern aus dem Prinzip der Umfassung und Zeitgebundenheit: Der Standpunkt der beiden zeitlosen Figuren wird von ihrem jeweiligen Podium weiter eingefasst, sie werden als zugehörig zum Podium gekennzeichnet. David dagegen wird, ganz im Sinne seiner ambivalenten Lebensgeschichte, eindeutig als menschlich und zeitgebunden gekennzeichnet, er ist seinem Podium weniger zugehörig. Das Podium ist dabei nicht zwingend als hierarchisierendes Element zu verstehen, sondern als Markierung eines Standpunkts, dessen Ausprägung der kreisförmig ordnenden Funktion zeitloser Figuren entspricht. Davids Podium ist sogar als einziges schattiert, was auch Shegin bemerkt, aber nicht weiter ausführt³²⁹, und die These bekräftigt, dass die Podiumsdarstellung ein Verweis auf David selbst ist.

In diesem Kapitel wurde festgestellt, dass zeitlose Figuren den Raum und ihre Beziehungen zu anderen Figuren kreisförmig ordnen, selbst aber weniger stark verformt sind. Dass dies nicht ganz zutrifft, zeigt die besondere Gesichtsform, die sich aus der Summierung mehrerer Ansichten ergibt:

„What usually evades attention is that the triangular form is an effect of the adding up of planes in the upper part of the face, where aspects of the profile view are added to the frontal view.“³³⁰

Diese Form findet sich sowohl bei Figuren ohne Nimbus als auch bei Figuren mit Nimbus. Bei den Figuren mit Nimbus ergibt das eine doppelte Umfassung des Kopfes. Die erste ist das Hinzufügen der Seitenansichten und die kreisförmige Bewegung des dynamischen visuellen Eindrucks, die zweite der Nimbus. Um eine zeitlose Figur herum

³²⁸ Shegin, S. 60

³²⁹ Shegin, S. 60

³³⁰ Antonova & Kemp, S. 407

gibt es mehr Ansichten. Der Blick wandert um die zeitlose Figur herum. Wo er aus praktischen Gründen, etwa aufgrund der Erkennbarkeit von Gesichtern, nicht weiter herumwandern und das Objekt nicht stärker formen kann, wird eine Umfassung durch ein anderes Objekt verwendet, beispielsweise Nimbus und Mandorla, aber auch die Biegung von Möbeln, Architektur und Landschaft, und die Platzierung anderer Figuren, um eine weitere Steigerung der Zeitlosigkeit auszudrücken. Nimbus und Mandorla sind dabei selbst keine Summierung der Betrachterstandpunkte im dynamischen visuellen Eindruck, denn sie bestehen nicht aus verschiedenen Ansichten eines Objekts, sondern sie sind ein zusätzliches *Symbol* der Summierung der Betrachterstandpunkte für Figuren mit bestimmten Eigenschaften. Nur diese bestimmten Figuren erhalten zur Abstraktion des Prinzips die *Summierung als Symbol*. Die Summierung der Betrachterstandpunkte erfolgt in der zweiten Umfassung hier nur in Form eines Symbols. In manchen Ikonen ist der Nimbus sogar Teil des Goldgrundes, des zeitlosen Hintergrunds der Ikone. Nimbus und Hintergrund sind dann eine zusammenhängende Fläche, und es ist der Hintergrund, der um den Kopf der Figur gebogen wird.

Interessant ist der Unterschied der Nimbus- und Mandorla-Darstellungen zwischen westeuropäischer und orthodoxer Ikonenmalerei. In der orthodoxen Ikonenmalerei ist der Nimbus immer eine flächige Umfassung der Figur oder des Kopfes, während er in der westeuropäischen Malerei ab der Renaissance zunehmend als halbtransparente, zum Rand hin diffuse Lichtimitation dargestellt wird, aber im Barock auch in der Form eines Strahlenkranzes, womöglich als Rückgriff auf den Nimbus des Sol-invincus-Kultes, und erinnert da an das System der Sehstrahlen und Fluchtlinien der Zentralperspektive. Es scheint, als könnte das Prinzip der Umfassung in der byzantinischen Malerei von der Funktion des Nimbus aus entwickelt worden sein, während sich die Form des Nimbus in der westeuropäischen Malerei zunächst (bis zur Renaissance) als Konvention hielt.

Als wichtigste Form der polyzentralen Perspektive kann die kreisförmige Ordnung des Bildraumes je nach Zeitgebundenheit der dargestellten Objekte und Figuren gelten. Nach diesem Prinzip ist das System der Beziehungen aufgebaut: Umfassung und Rundung. Tatsächlich geht es dabei nicht um den Eindruck einer Konkavität, wie Shegin meint, sondern um die Auflösung von vorn und hinten, innen und außen. So werden Figuren, deren Handlung in Innenräumen oder in einer Höhle stattfindet, vor und nicht in diesen Räumen dargestellt, beispielsweise Maria und das Christuskind in den Ikonen *Christi Geburt* (Abb. 3). Die Darstellung von Gebäuden im Hintergrund könnte bedeuten, dass die im Vordergrund außerhalb des Gebäudes dargestellte Handlung als im Gebäude stattfindend gedacht werden soll, was aber nicht heißen, dass dies in jedem Fall konkret so gedacht ist, sondern vielmehr soll der Gegensatz von Innen und Außen

aufgehoben werden.³³¹ Andererseits gibt es das Phänomen, dass Figuren, die einen Gegenstand tragen, diesen nur berühren, anstatt fest zu umgreifen.³³² Diese Berührung ist ein Gegensatz zur Umfassung von Figuren beispielsweise durch ein Podest. Der getragene Gegenstand ist nicht von der Figur umfasst, also nur bei ihr, eigenständig. Es wird eine Verbindung, aber keine Zugehörigkeit angezeigt. Das scheint auch eine Erklärung für die Trennung von Architekturdarstellung und Position der Figuren im Bild, außerhalb ihres potenziellen Handlungsortes, zu sein. Es wird die Verbindung beider angezeigt, doch findet die Handlung nicht zugehörig zu einem Ort statt, sondern sie ist zeitlos und raumlos.

Die Beziehungen werden in der Ikonenmalerei nicht nur visualisiert, sondern erzeugt: Figuren und Objekte werden durch das räumliche System der Ikone in einer ihre jeweiligen Eigenschaften erhaltende Weise dadurch, dass Ikonen keine reinen Bildträger sind, sondern auf das Urbild verweisen, in Beziehung zum Betrachter gesetzt. Die Raumdarstellung in der orthodoxen Ikonenmalerei basiert nicht auf der Darstellung von Tiefe oder Distanzen zwischen Objekten und Betrachter, sondern auf ihrer Beziehung zueinander. Objekte können in der orthodoxen Ikonenmalerei nicht aus dem Bild entnommen werden, ohne ihre Bedeutung aufzuheben, im Gegensatz zur Linearperspektive, in der Objekte isoliert werden und ihre Bedeutung dabei behalten können.³³³

Die Verkleinerung von Objekten bei größerem gedachtem Abstand zum Betrachter wird grundsätzlich eingehalten, beispielsweise werden Gebäude im Hintergrund immer in entsprechend verändertem Maßstab dargestellt. Wulff erkannte, dass auch die Größe der Figuren und Figurengruppen in der byzantinischen Malerei vom Zentrum zum Rand der Ikone abnimmt:

„So ist jenes allgemeine Gesetz entstanden, daß der Mittelgrund den groß dargestellten wichtigeren Gestalten, der Vordergrund den verkleinerten Nebenfiguren zugewiesen wird.“³³⁴

³³¹ Uspenski, Boris Andrejewitsch (1970): *К исследованию языка древней живописи*. In: *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*, S. 4–35. Издательство Искусство [Verlag der Kunst], Moskva. S. 32f.

³³² Shegin, S. 54

³³³ Uspenski, S. 16f.

³³⁴ Wulff, Oskar (1907): *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance*. In: *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, S. 1–40. Karl W. Hiersemann, Leipzig. S. 22

Wulff gibt praktische Gründe für die „umgekehrte Perspektive“ an. Die Signifikanz der Figuren allein reicht jedoch nicht aus, um ihr Größenverhältnis zu erklären. Die Skalierung zeigt nicht oder nicht nur Signifikanz an, sondern erfüllt vor allem eine Funktion. Sie ist ebenso eine Verformung wie die der anderen Objekte und Figuren, aber auf die Größe der zeitgebundeneren Figuren in Abhängigkeit zu den zeitloseren Figuren bezogen. Die irdischen, zeitgebundenen Objekte biegen sich um die oder zu den zeitlosen Figuren, und um diese herum ordnen sich auch die zeitgebundenen Figuren und Figurengruppen. Die Signifikanz der Figur für die dargestellte Handlung ist von geringerer Bedeutung als ihre Zeitlichkeit. Hierarchie ist nicht an die Zahl als Ausdruck der Macht gebunden, sondern an die Zeitlosigkeit der Macht.

Es scheint charakteristisch für den durch Subjektivismus und zentralperspektivische Vorstellungen geprägten Blick aus der westeuropäischen Kultur, eine besondere Bedeutung in die Rolle der dargestellten Figur für die dargestellte Handlung zu legen. Die Behandlung der Figuren der orthodoxen Ikonenmalerei als Individuen im isotropen Raum ist ein Irrtum. Figuren sind nicht bloß signifikant, weil sie Zentrum der Handlung sind, sondern vor allem, wenn sie zeitlos sind. Tatsächlich sind die Figuren durch die polyzentrale Perspektive nicht als Individuen in einen Kontext eingebettet, sondern existieren vielmehr aus diesem Kontext heraus, in ihrer spezifischen Funktion und Erscheinung, die sich aus dem Verhältnis von Zeitgebundenheit zu Zeitlosigkeit ergibt.

Jedes Objekt hat in der polyzentralen Perspektive einen unabhängigen Betrachter.³³⁵ In der Zentralperspektive ist das Sehfeld dagegen unbegrenzt.³³⁶ Die polyzentrale Perspektive sieht für jede Entität einen eigenen Standpunkt vor, der zusammen mit den Standpunkten anderer Entitäten mit gleicher Zeitlichkeit von der jeweils nächstzeitloseren Entität geordnet wird. Es ist nicht das homogene, isotrope Netz der Zentralperspektive, das sich zwischen dem omnipotenten Fluchtpunkt und dem beliebigen Subjekt aufspannt und Entitäten zum Subjekt oder Objekt ernennen kann. Die Frage nach Subjekt und Objekt stellt sich in der polyzentralen Perspektive der orthodoxen Ikonenmalerei nicht in der Form.

³³⁵ Shegin, S. 52ff.

³³⁶ Shegin, S. 54

Literaturverzeichnis

Ajnalow, Dmitrij Wladimirowitsch³³⁷ (1900): *Эллинистические основы византийского искусства*³³⁸. Dissertation. Типография Императорского Казанского университета [Verlag der Kaiserlichen Kasaner Universität], Kasan.

Alberti, Leon Battista (1435): *Della pittura*. In: *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*. Übersetzung aus dem Lateinischen von Cosimo Bartoli. Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1804. Online unter <https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe/>, Zugriff 2026-02-10.

Antonova, Clemena (2010a): *On the Problem of "Reverse Perspective": Definitions East and West*. In: *Leonardo*, Bd. 43, Nr. 5, S. 464–469. The MIT Press, Cambridge und London. <https://www.jstor.org/stable/40864232/>.

Antonova, Clemena (2010b): *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*. Ashgate Publishing, Farnham und Burlington.

Antonova, Clemena; Kemp, Martin (2003): *"Reverse Perspective": Historical Fallacies and an Alternative View*. In: *The Visual Mind II*, S. 399–431. The MIT Press, Cambridge und London.

Arnheim, Rudolf (1954): *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley und Los Angeles und London 1974.

Arnheim, Rudolf (1972): *Inverted Perspective in Art: Display and Expression*. In: *Leonardo*, Bd. 5, Nr. 2, S. 125–135. The MIT Press, Cambridge und London. <https://doi.org/10.2307/1572546/>.

Barrad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham und London.

³³⁷ Im Russischen: Айналов, Дмитрий Владимирович. Auch gebräuchliche englische Transliteration: Ainalov, Dmitry Vladimirovich.

³³⁸ Die Schrift ist bisher im Russischen erschienen. Der Titel kann übersetzt werden mit „Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst“.

Belting, Hans (1990): *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Übersetzung aus dem Deutschen von Edmund Jephcott. The University of Chicago Press, Chicago und London 1994.

Belting, Hans (2008): *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*. Übersetzung aus dem Deutschen von Deborah Lucas Schneider. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge und London 2011.

Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham und London.

Cassirer, Ernst (1925): *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*. In: *Philosophische Bibliothek Band 608*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2010.

Caswell, James O. (2001): *Lines of Communication: Some "Secrets of the Trade" in Chinese Painters' Use of "Perspectives"*. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 40, S. 188–210. The University of Chicago Press, Chicago.
<https://www.jstor.org/stable/20167546/>.

Cesariano, Cesare (1521): *Di Lucio Vitruuio Pollione De architectura libri dece*. Gottardo da Ponte, Como. Online unter
https://archive.org/details/gri_33125008262210/, Zugriff 2026-02-10.

Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. The MIT Press, Cambridge und London, 1992.

Damisch, Hubert (1987): *The Origin of Perspective*. Übersetzung aus dem Französischen von John Goodman. The MIT Press, Cambridge und London 1994.

Deregowski, Jan B. (1972): *Pictorial perception and culture*. In: *Scientific American*, Bd. 227, Nr. 5, S. 82–88. New York. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican1172-82/>.

Deregowski, Jan B.; Parker, Denis M.; Massironi, Manfredo (1994): *The perception of spatial structure with oblique viewing: an explanation for Byzantine perspective?* In: *Perception*, Bd. 23, Nr. 1, S. 5–13. SAGE Publications, London.
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/p230005/>.

Donnell, Radka Zagoroff (1964): *Space in Abstract Expressionism*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Bd. 23, Nr. 2, S. 239–246. Wiley-Blackwell, Hoboken.
<https://www.jstor.org/stable/427786/>.

Edgerton Jr., Samuel Y. (1975): *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Basic Books, New York.

Florenskij, Pavel (1920): *Die umgekehrte Perspektive – Ikonographie und Kunst*. Übersetzung aus dem Russischen von André Sikojev, Philosophia Eurasia, Berlin 2023.

Florenskij, Pavel (1920): *Обратная перспектива*. In: *Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х тт.*, Bd. 3, S. 46–98. Мысль, Moskva 1999. Online unter https://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm/, Zugriff 2026-02-10.

Florenskij, Pavel (1922): *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Übersetzung aus dem Russischen von Ulrich Werner, Verlag Urachhaus, Stuttgart 1996.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810): *Zur Farbenlehre. Erster Band*. Cotta, Tübingen. Online unter https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_farbenlehre01_1810/, Zugriff 2026-02-10.

Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, Durham und London.

Heffermehl, Fabian (2018): *From Curved Space to Reverse Perspective: Interdisciplinary Tendencies in Russian Theory of Painting (Tarabukin reads Florenskii)*. In: *The Slavic and East European Journal*, Bd. 62, Nr. 1, S. 93–117. American Association of Teachers of Slavic and East European Languages (AATSEEL), Berkeley. <https://www.jstor.org/stable/45408808/>.

Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press, Berkeley und Los Angeles und London, 1994.

Karmel, Pepe (1998): *Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth*. In: Varnedoe, Kirk: *Jackson Pollock*. The Museum of Modern Art, New York. Online unter https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_226_300086900.pdf/, Zugriff 2026-02-10.

Khudožestvenno-promyšlennyj muzej³³⁹ (Hg.) (1869): *Строгановский иконописный лицевой подлинникъ. (конца XVI и начала XVII столѣтій.)*³⁴⁰. Moskva. Online unter <https://archive.org/details/stroganovskiiiko00mosk/>, Zugriff 2026-02-10.

Lock, Charles (2011): *What is Reverse Perspective and who was Oskar Wulff?* In: *Sobornost*, Bd. 33, Nr. 1, S. 60–89. Fellowship of St. Alban and St. Sergius, London. Online unter https://www.academia.edu/123984156/What_is_Reverse_Perspective_and_who_was_Oskar_Wulff?/, Zugriff 2026-02-10.

Panofsky, Erwin (1924): *Die Perspektive als "symbolische Form"*. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, S. 99–167. Verlag Volker Spiess, Berlin 1980.

Pierro della Francesca (1474): *De prospectiva pingendi*. Übersetzung aus dem Italienischen von Constantin Winterberg. Heitz & Mündel, Strassburg 1899. Online unter <https://archive.org/details/petruspictorburg00pier/>, Zugriff 2026-02-10.

Rauschenbach, Boris V. (1983): *On My Concept of Perceptual Perspective That Accounts for Parallel and Inverted Perspective in Pictorial Art*. In: *Leonardo*, Bd. 16, Nr. 1, S. 28–30. The MIT Press, Cambridge und London. <https://doi.org/10.2307/1575038/>.

³³⁹ Hier wird die Transliteration nach ISO 9 verwendet, weil in der deutschen Literatur keine andere Schreibweise etabliert scheint. Im Russischen: Художественно-промышленный музей [Kunst- und Gewerbemuseum]. Es handelt sich um das Museum der damaligen Stroganov-Schule.

³⁴⁰ Deutsche Übersetzung: *Stroganovischer ikonographischer Podlinnik. (Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.)*.

Rosenberg, Harold (1952): *The American Action Painters*. In: *ARTnews*, Bd. 51, Nr. 8, S. 22–23, 48–50. Online unter <https://arte365.com.br/wp-content/uploads/2023/07/rosenberg-american-action-painters.pdf/>, Zugriff 2026-02-10.

Shegin, Lew Fjodorowitsch³⁴¹ (1970): *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*. Издательство Искусство [Verlag der Kunst], Moskva.

Shegin, Lev F. (1970): *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*. Übersetzung aus dem Russischen von Klaus Städtke. VEB Verlag der Kunst, Dresden 1982.

Spengler, Oswald (1918): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Anaconda Verlag, Köln 2017.

Storr, Robert (1999): *A Piece of the Action*. In: *Jackson Pollock. New Approaches*, S. 33–70. The Museum of Modern Art, New York.

Uspenski, Boris Andrejewitsch³⁴² (1970): *К исследованию языка древней живописи*.³⁴³ In: *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*, S. 4–35. Издательство Искусство [Verlag der Kunst], Moskva.

Winterberg, Constantin (1899): *Piero de Franceschi's Tractat de prospectiua pingendi*. In: *De prospectiva pingendi*, S. 70–79. Heitz & Mündel, Strassburg. Online unter <https://archive.org/details/petruspictorburg00pier/>, Zugriff 2026-02-10.

Wulff, Oskar (1907): *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumansehungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance*. In: *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit*, S. 1–40. Karl W. Hiersemann, Leipzig.

³⁴¹ Im Russischen Жегин, Лев Фёдорович. Auch gebräuchliche englische Transliteration: Zhegin, Lev Fyodorovich.

³⁴² Im Russischen Успенский, Борис Андреевич.

³⁴³ Zur Erforschung der Sprache der alten Malerei. Einleitung zu Shegin 1970.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Detail mit Architekturdarstellung einer *Verkündigungs-Ikone* (*Благовещение Богородицы*) der Kirche Warlaam Chutynskis (Варлаама Хутынского) der Basiliuskathedrale, Moskau, 16./17. Jahrhundert, eigenes Foto. S. 60

Abb. 2: *Mariä Entschlafung* (*Успение Богородицы*), Theophanes der Grieche, 1392, Tretyakov-Galerie, Moskau. *File:Theofanus uspenie.jpg*. In: *Wikimedia Commons*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theofanus_uspenie.jpg/, Zugriff 2026-02-10. S. 72

Abb. 3: *Christi Geburt* (*Рождество Христово*), 16. Jahrhundert, Eremitage, Sankt Petersburg. *File:Nativity, poss. Moscow school (16th c., Hermitage).jpg*. In: *Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nativity,_poss._Moscow_school_\(16th_c.,_Hermitage\).jpg/](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nativity,_poss._Moscow_school_(16th_c.,_Hermitage).jpg/), Zugriff 2026-02-10. S. 73

Abb. 4: Fresko in der Gewandniederlegungskirche (Церковь Ризоположения), Moskau, 17. Jahrhundert, eigenes Foto. S. 78

Abb. 5: Detail einer Vorlage für eine Ikone des *Siebten Ökumenischen Konzils* (*Седьмой Вселенский Собор*) aus dem Stroganovischen ikonographischen Podlinnik, 16./17. Jahrhundert. Khudožestvenno-promyšlennyj muzej (Hg.) (1869): *Строгановский иконописный лицевой подлинникъ. (конца XVI и начала XVII столѣтій.)*. Moskva. Online unter <https://archive.org/details/stroganovskiiiko00mosk/>, Zugriff 2026-02-10. Im Scan S. 45 S. 80

Abb. 6: Detail einer Vorlage für eine Ikone zur *Feier des Gedenkens an die Heiligen Väter der sechs Ökumenischen Konzilien* (*Собор шести Вселенских Соборов*) aus dem Stroganovischen ikonographischen Podlinnik, 16./17. Jahrhundert. Khudožestvenno-promyšlennyj muzej (Hg.) (1869): *Строгановский иконописный лицевой подлинникъ. (конца XVI и начала XVII столѣтій.)*. Moskva. Online unter <https://archive.org/details/stroganovskiiiko00mosk/>, Zugriff 2026-02-10. Im Scan S. 385 S. 80

März 2026

© Wilhelm Meister
Hochschule für bildende Künste Hamburg
Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg
mail@wilhelmmeister.art
<https://wilhelmmeister.art>

Buch- & Offsetdruckerei Stubbemann GmbH
Bundesstraße 10, 20146 Hamburg

