

Dietmar Mezler

# **Der Raumbegriff in der Malerei der Moderne**

**Exemplarische Untersuchung am Beispiel  
von Masaccio und Francis Bacon**



*Diplomica Verlag*

Dietmar Mezler

**Der Raumbegriff in der Malerei der Moderne**

Exemplarische Untersuchung am Beispiel von Masaccio und Francis Bacon

ISBN: 978-3-8366-2505-0

Herstellung: Diplomatica® Verlag GmbH, Hamburg, 2009

---

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und der Verlag, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

© Diplomatica Verlag GmbH

<http://www.diplomatica-verlag.de>, Hamburg 2009

I. EINLEITUNG .....	1
II. LINEARPERSPEKTIVE.....	4
2.1. RAUMBEGRIFF IN DER NEUZEIT (13. - 17. JHD.) .....	6
2.1.1. DIE BEDEUTUNG DES UNENDLICHKEITSGEDANKENS FÜR DIE RAUMANSCHAUUNG .....	7
2.1.2. KEMPS KRITIK AM UNENDLICHKEITSBEGRIFF .....	8
2.2. LINEARPERSPEKTIVISCHE KONSTRUKTION .....	9
2.2.1. PERSPEKTIVE – WORT- UND BEGRIFFSGESCHICHTE .....	9
2.2.2. DAS SEHEN .....	10
2.2.3. ERFAHRUNG DES RAUMES .....	11
2.2.4. BEDINGUNGEN DER PERSPEKTIVISCHEN RAUMDARSTELLUNG.....	13
2.3. LINEARPERSPEKTIVE IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE .....	14
2.3.1. VORLÄUFER DER PERSPEKTIVISCHEN DARSTELLUNG .....	16
2.3.2. ALBERTIS PERSPEKTIVKONSTRUKTION.....	18
2.4. ZUR ONTOLOGIE DES BILDES.....	21
2.4.1. KONTEMPLATIVE FUNKTION DES BILDES .....	21
2.4.2. DIE BEDEUTUNG DES AUGENPUNKTES.....	22
III. MASACCIO .....	25
3.1. HISTORISCHER KONTEXT .....	27
3.2. BESCHREIBUNG DER ‚TRINITÄT‘ .....	29
3.3. KONSTRUKTION DES FRESKOS .....	31
3.3.1. HUBERS ANSATZ .....	31
3.3.2. DER GÖTTLICHE BLICK – PERSPEKTIVE ALS SYMBOLISCHER BEDEUTUNGSTRÄGER.....	38
3.3.3. MASACCIO – BRUNELLESCHI.....	39
3.4. ÜBERLEGUNGEN ZUM RAUMPROBLEM BEI MASACCIO.....	42
3.4.1. DISTANZPUNKTVERFAHREN.....	42
3.4.2. BERÜCKSICHTIGUNG DER LOKALEN LICHT- UND RAUMSITUATION	42
3.4.3. DAS BILD ALS FENSTER? .....	43
3.4.4. DISTANZ / NÄHE .....	45
3.5. CONCLUSIO .....	46

IV. MODERNE.....	48
4.1. ENTWICKLUNG DER AVANTGARDEN.....	49
4.1.1. ESTE PHASE (1880-1908).....	50
4.1.2. ZWEITE PHASE (1908-1918).....	52
4.1.3. DRITTE PHASE (1918-1930).....	55
4.2. TENDENZEN DER MODERNE IM RÜCKBLICK.....	56
V. FRANCIS BACON.....	60
5.1. ABSTRAKTION / FIGURATION.....	62
5.2 PHASEN DER ENTWICKLUNG BEI BACON.....	64
5.2.1. ERSTE PHASE.....	64
5.2.2. ZWEITE PHASE.....	68
5.2.3. DRITTE PHASE.....	69
5.3. RAUMWIRKUNG.....	70
5.3.1. MOTIVISCH.....	71
5.3.2. TECHNISCH.....	82
5.4. KUNSTHISTORISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICH.....	86
5.4.1. DISTANZ.....	87
5.4.2. NARRATION.....	88
5.4.3. DER SPIEGEL.....	89
VI. RESÜMEE.....	93
VII. LITERATURVERZEICHNIS.....	98
VIII. ABBILDUNGSNACHWEIS.....	103

# I. EINLEITUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist meine Faszination für die Gemälde von Francis Bacon (1909-1992). Die Betrachtung seiner Werke übte auf mich eine intensive Wirkung aus, so dass sich mir die Frage stellte: Wie schafft es Bacon mit den ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln eine derartige Atmosphäre entstehen zu lassen? Die naheliegende Antwort bestand in den provokanten Deformationen der Figur und ihren nahezu anstößigen Freizügigkeit, die sich in der Nacktheit seiner Modelle und in der fleischlichen Struktur ihrer Körper manifestierte. Andererseits ist es der voyeuristische Aspekt, der das Interesse des Betrachters weckt, wobei er sich durch die Distanz zum Bildgeschehen gleichzeitig in Sicherheit wiegen kann. Doch Bacon geht noch weiter! Über die Figur hinaus sind es die bildlichen Räume seiner Gemälde, die die Wirkung der Angst, der Klaustrophobie, der Schutzlosigkeit, des Ausgeliefertseins, aber auch der erotischen Begierde erzielen und somit, wie es Bacon selbst ausdrückt, direkt „auf das Nervensystem einwirken“<sup>1</sup>.

In der umfangreichen Literatur zu Bacon wurde das Problem des Raumes, meiner Ansicht nach, nur unzureichend behandelt. Der Raum Bacons wird meist als ein notwendiges Konstrukt betrachtet. Dieses Konstrukt erhalte, zugespitzt ausgedrückt, seine Legitimation durch die Verortung der Figur auf der Leinwand und unterstütze nur noch den Effekt, den die Figur ohnehin auf den Betrachter ausübt. Die Hauptthese dieser Arbeit besteht darin, dass der Raum bei Bacon in der Bedeutung für die atmosphärische Wirkung des Bildes im Verhältnis zu der Figur mindestens eine gleichrangige, wenn nicht sogar eine überragende Stellung einnimmt. Durch eine gewisse Unterschätzung der Raumwirkung seiner Gemälde bietet die Forschungsliteratur zu Bacons Œuvre, abgesehen von tiefgründigen Interpretationen von Gilles Deleuze, keine systematische Analyse der Raumstruktur. Auch wenn die hier vorliegende Arbeit nicht den Anspruch hat diese Lücke zu schließen, so stellt sie einen Versuch dar, sich dem Phänomen der Baconschen Räume anzunähern.

---

<sup>1</sup> Sylvester, David: Gespräche mit Francis Bacon, München 1982, S. 13.

Als Referenz oder vielmehr als Vergleich zu der Raumkonzeption von Bacon dient das in der Geschichte der Malerei eine überaus wichtige Position einnehmende Modell der Linearperspektive. Von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein nahm die mimetische Repräsentation der Wirklichkeit eine Monopolstellung auf dem Bereich des künstlerischen Schaffens ein. Bereits in antiken Optiklehren und in theologischen Diskursen des Mittelalters wurden wichtige Voraussetzungen für die Entwicklung der Linearperspektive geschaffen, doch ihre Konkretisierung erfährt sie in Florenz des 15. Jahrhunderts. Die Intellektuellen der Zeit zeigen ein großes Interesse an naturwissenschaftlichen Experimenten und die Deutung der weltlichen Zusammenhänge wird von nun an nicht mehr der Religion allein überlassen. In dieser Phase der Entwicklung eines neuen Weltbildes sind es die befreundeten Künstler und Humanisten Filippo Brunelleschi (1377-1446) und Tommaso di Ser Giovanni di Simone, genannt Masaccio (1401-1429?), die mit der perspektivischen Darstellung experimentieren. Aus ihrer engen Zusammenarbeit entsteht das erste linearperspektivisch konstruierte Werk in der S. Maria Novella: Das *Trinitätsfresko*.

Von hohem Interesse für die Konstruktion der Räume bei Bacon ist daher der Vergleich mit der traditionellen Raumdarstellung. Durch eine solche Gegenüberstellung von zwei höchst unterschiedlichen Raumkonzepten kommt das Spezifische und Besondere deutlicher zum Vorschein und erlaubt es die Wirkung der Bilder von Francis Bacon besser nachvollziehen zu können.

Diese Arbeit ist in vier Themenkomplexe gegliedert. Sie beginnt mit dem Kapitel zur Linearperspektive, in dem Grundlegendes zum Verständnis der perspektivischen Konstruktion angeführt wird. Über die theoretischen Exkurse zum neuzeitlichen Raumbegriff und der Wahrnehmung des Raumes hinaus werde ich auf die Bedingungen und die Entstehung des linearperspektivischen Modells eingehen und mich hierbei besonders auf Leon Batista Albertis Traktat *de pictura* konzentrieren. Seine Arbeit gilt als die erste Schrift, die sich systematisch mit der Methode der geometrisch-mathematischen Perspektivkomposition des Bildraumes auseinandersetzte. Das Traktat Albertis richtete sich in erster Linie an die Maler seiner Generation, doch hatte es darüber hinaus Auswirkungen auf den gesamten Kunst- und Malereibegriff. Daher wird im letzten Abschnitt dieses Kapitels – ausgehend von Gottfried Böhm's „Studien zur Perspektivität“<sup>2</sup> – auf die Ontologie des Renaissance-Bildes eingegangen.

---

<sup>2</sup> Böhm, Gottfried: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit (Heidelberger Forschungen, Heft 13), Heidelberg 1969.

Exemplarisch für die linearperspektivisch konstruierten Bilder befasst sich das zweite Kapitel mit dem bereits erwähnten Werk Masaccios. Die Einordnung des Werkes in seinen historischen Kontext und die detaillierte Beschreibung der dargestellten Szene leiten über zu einer eingehenden Untersuchung des linearperspektivischen Konstruktes. Florian Hubers Arbeit zum mathematisch-geometrischen Aufbau des Freskos stellt in diesem Zusammenhang den Ausgangspunkt für weiterführende Fragestellungen. Der nächste Abschnitt „Masaccio – Brunelleschi“ erforscht das Verhältnis von den unterschiedlichen Raumkonzepten anhand von den ersten perspektivischen Experimenten Brunelleschis und dem Trinitätsfreskos Masaccios. Ausgehend von der *Trinità* Masaccios werden abschließend die Topoi der mimetischen Malerei, wie die Integration des Betrachters im Bild und die Metapher des offenen Fensters, am Bild überprüft.

Das darauf folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Raumkonzepten der Moderne. Das bis dahin geltende linearperspektivische Modell wird von avantgardistischen Künstlern in Frage gestellt. Das Problem des Raumes und das Verhältnis des künstlerischen Bildes zu der visuellen Realität werden in den Kunstdiskursen des angehenden 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Thema. Es werden hier die einzelnen Tendenzen der Kunst um 1900 und darüber hinaus vorgestellt. Dieses Kapitel bildet eine wichtige Grundlage zum Verständnis der Raumauffassung bei Francis Bacon.

Unter Berücksichtigung der bereits zusammengetragenen Ergebnisse wird im fünften Kapitel auf das Raumproblem bei Bacon eingegangen. Es soll nicht nur das Verständnis Bacons von den Möglichkeiten der Malerei geklärt werden, sondern es wird vielmehr seine Auffassung des pikturalen Raumes während seiner gesamten Schaffenszeit analysiert. Ausgehend von den Fragestellungen der Wirklichkeitsrepräsentation kommen wir zu einer systematischen Untersuchung der Raumwirkung bei Bacon und der Frage nach konkreten Lösungen des Problems.

Das zusammenfassende sechste Kapitel nimmt Bezug auf die eingangs gestellte Frage nach dem Verhältnis zwischen dem traditionellen Modell der Linearperspektive und dem Raumkonzept bei Francis Bacon und benennt die bereits in vorhergehenden Kapiteln zusammengetragenen Ergebnisse.

## II. LINEARPERSPEKTIVE

Ähnlich wie Giotto (um 1267-1337) und Cimabue (ca. 1240-ca. 1302) die Maltraditionen des Mittelalters wenn nicht ganz überwunden, so doch entschieden revidiert und weiterentwickelt haben, so war die Entdeckung der Linearperspektive ab ca. 1420 in Italien ein revolutionärer Schritt in der Malerei, der die Beziehung des Körpers zum Raum neu definierte. Die Entdeckung der Linearperspektive war ein Ausdruck für das sich neu herausbildende „Interesse für die am Naturbild orientierte Wirklichkeit“<sup>3</sup>.

Die Linearperspektive reflektiert nicht nur die historische Mentalität der Renaissancemaler, sondern definiert den Standpunkt des Betrachters neu. Dies wird durch die auf den Fluchtpunkt ausgerichtete Tiefenanordnung der Gegenstände und durch die Positionierung der Figuren am vorderen Bildrand ermöglicht.

Giotto und seine Zeitgenossen orientierten sich noch an der *maniera greca*, „das heißt, daß sie sich eines Repertoires bedienen, das die Größen- und Bedeutungsmaßstäbe, die an der Plastik orientierte Figuren, den symmetrischen Bildaufbau, aber auch Versuche dreidimensionaler Verkürzung beinhaltet. Es ist also die Zeit der *rinascità*, die Wiedergeburt des Raumes“<sup>4</sup>. Die Abbildung markanter Örtlichkeiten und die stilisierte Darstellung der Architektur als Ort einer Handlung zeigen das Interesse der neuen Generation der Maler an der Positionierung der Figuren im konkreten, der Wirklichkeit entsprechenden Raum. Das Quattrocento verinnerlicht die Bedeutung des Raumes und die Raum-Körperbeziehung und verbindet es mit dem neuen naturwissenschaftlichen, mathematisch-geometrischen und humanistischen Gedankengut, das in der Linearperspektive zum ersten Mal seinen konkretisierten Ausdruck findet.<sup>5</sup>

Dennoch löst die Entdeckung der Linearperspektive nicht alle Vorstellungen des Mittelalters ab, sondern stellt diese in einen neuen Kontext bei gleichzeitiger kritischer Betrachtung durch die Naturwissenschaften. Und auch wenn der mittelalterliche Goldgrund in sakralen Szenen der Re-

---

<sup>3</sup> Lobbenmeier, Anette: Raum und Unendlichkeit. Die Perspektive als Bedeutungsträger in Florentiner Bildprogrammen des Quattrocento (Kunst, Geschichte und Theorie, Bd. 21), Essen 1995, S. 15.

<sup>4</sup> Lobbenmeier 1995, S. 16.

<sup>5</sup> Vgl. Lobbenmeier 1995, S. 17.

naissance nicht mehr vorkommt, so lebt z.B. die Idee der Veredelung religiöser Geschichten im „Chronotopos“ des Palastes weiter<sup>6</sup>. Die rationalistischen und die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse bejahende Zentralperspektive ist daher nicht als eine Gegenbewegung zu den Lehren der Kirche zu verstehen. Vielmehr dient diese dazu die Stellung der Religion als moralische Instanz in einer zunehmend merkantilen Welt zu sichern und zu untermauern.<sup>7</sup> Religiöse Inhalte vereinigen sich mit zeitgemäßen Ausdrucksformen und zeigen somit eine tiefe Verwurzelung des Quattrocento in christlicher Glaubenstradition. Trotzdem stößt die linearperspektivische Konstruktion auf Widerstände seitens einiger Theologen. Sie kann sich somit bis in die Zeit von Leonardo da Vinci (1452-1519) nicht überall durchsetzen und stellt in der künstlerischen Produktion des frühen 15. Jahrhunderts eher eine Ausnahme dar.<sup>8</sup>

Die Vorstellung, die den Künstlern der Renaissance als Grundlage für die perspektivische Darstellung dient, beruht auf der Vermutung, dass

„visual space is ordered a priori by an abstract, uniform system of linear coordinates. The artist need only fix himself in one position for the objective field to relate this single vantage point. He can then represent the objects in his picture in such a way that the viewer can apprehend the scene exactly as if he were standing in the same place as the artist“<sup>9</sup>.

Diese Auffassung der Welt durch die scheinbar unumstößlichen Gesetze der Geometrie erweckt den Anschein einer „realistischen“, da naturwissenschaftlich nachvollziehbaren, Wiedergabe der Welt. Die Renaissance formt ein neues ästhetisches Kunstempfinden, das sich vorrangig im mimetischen Abbilden der Natur ausdrückt. Im Gegensatz dazu verurteilt man die Kunst vorangegangener Epochen als nicht wahrheitsgemäß und naiv. Dieses Vorurteil der realistischen Darstellungsweise durch die geometrisch-mathematischen Perspektive verleiht auch später viele Kunsthistoriker die Geschichte der Kunst als einen linearen Prozess der Verfeinerung der realistischen Weltwiedergabe zu begreifen. Somit werden die Werke der Renaissance zu einem qualitativen Beurteilungsmaß für andere Kunstepochen und zum Etalon für handwerkliche Fertigkeit. Erst die Kunst der Moderne stellt diesen Glauben an den Wahrheitsgehalt der Bilder und die Mimesis als das höchste Ziel der Kunst ernsthaft in Frage und die Vertreter der These von einer fortschrittli-

---

<sup>6</sup> zum Chronotopos des Palastes vgl. Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, S. 119-145.

<sup>7</sup> Vgl. Edgerton, Samuel J.: The Renaissance rediscovery of linear perspective, New York 1975, S. 6-7.

<sup>8</sup> Vgl. Edgerton 2002, S. 27-28.

<sup>9</sup> Edgerton 1975, S. 7.

chen Erfolgsgeschichte der Kunst in Erklärungsnot<sup>10</sup>. Denn auch wenn der Künstler des Mittelalters oder gar einer anderen Kultur eine Szene nicht von einem Standpunkt her und perspektivisch „richtig“ dargestellt hatte, bedeutet dies nicht, dass er nicht im Stande wäre dieses zu leisten. Vielmehr hängt dieses „Unvermögen“ einerseits mit der künstlerischen Technik, andererseits mit der Art der Wahrnehmung der Welt durch den Künstler zusammen. Alles künstlerische Schaffen entsteht vor dem Hintergrund der historischen Sichtweise. Jeder Künstler assimiliert sich demnach in seiner Kultur und in den ihm durch die Kultur gegebenen Möglichkeiten. Entscheidend für die künstlerische Wahrnehmung der Realität ist die Perzeption und die Definition des Raumes.<sup>11</sup>

Der nächste Abschnitt behandelt daher verschiedene theologisch-philosophische Positionen zum Begriff des Raumes. Dadurch soll einerseits das Raumproblem vorgestellt und andererseits das für die Entwicklung der Linearperspektive entscheidendes theoretische Fundament skizziert werden. Über die theoretischen Voraussetzungen für die Entstehung der Linearperspektive hinaus wird sich dieses Kapitel mit dem Phänomen Raum und den technischen Bedingungen der Repräsentation des dreidimensionalen Raumes auf zweidimensionaler Oberfläche der Leinwand befassen. Das Werk Albertis *de pictura* stellt in diesem Zusammenhang eine wichtige Quelle für das Verständnis neuzeitlichen Denkens dar und verdient daher einer tiefergehenden Analyse. Im letzten Abschnitt wird auf die Eigenschaften des pikturalen Raumes eingegangen und hierbei besonders Gottfried Böhms Ausführungen zu dem Problem der Perspektive berücksichtigt.

## 2.1. RAUMBEGRIFF IN DER NEUZEIT (13. - 17. JHD.)

Die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Phänomenen und der zunehmende Drang die Gesetzmäßigkeiten der Natur logisch, d.h. nicht *nur* durch die Existenz Gottes zu erklären, hat für den Raumbegriff der Neuzeit bedeutende Auswirkungen. Diese Beobachtung soll jedoch nicht den Tatbestand verzerren, dass es sich bei der neuzeitlichen Gesellschaft um eine tief religiöse Gemeinschaft handelt. Bei den ersten Versuchen die Welt zu erklären handelt es sich in erster Linie

---

<sup>10</sup> Panofsky ist einer der Kunstwissenschaftler, die eine solche Sichtweise auf die Kunstgeschichte entschieden dementieren, z.B. indem er sagt, dass die Kunstgeschichte zwar aus einer Abfolge symbolischer Formen, die einander ablösen, jedoch keine Entwicklung beschreiben. Vgl. Panofsky 1964.

<sup>11</sup> Vgl. Edgerton 1975, S. 7-9.

um Spekulationen, die auf keinen empirischen Untersuchungen, sondern allein auf Beobachtungen beruhen. Sie werden dem Wissenshorizont der Zeit angeglichen. Da die Religion in der Herausbildung der Weltsicht eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, werden theoretische Raumkonstrukte an die dogmatischen Grundlagen des Christentums angeglichen. Die konservativen christlichen Instanzen stehen solchen Tendenzen zunächst kritisch gegenüber, da sie um ihre Deutungsautorität fürchten müssen. Die Erweiterung des Raumbegriffes und die Umsetzung theoretischen Gedankengutes in der Kunst der Renaissance durch den Humanismus schaffen es dennoch die religiösen Inhalte mit avantgardistischen Ideen zu versöhnen und somit eine neue Ära der Raumerfahrung einzuleiten.<sup>12</sup>

### 2.1.1. DIE BEDEUTUNG DES UNENDLICHKEITSGEDANKENS FÜR DIE RAUMANSCHAUUNG

Der vorherrschende Raumbegriff wird von der Vorstellung geprägt, dass das Weltganze durch physikalische Phänomene und Abläufe, aber auch durch metaphysische Kräfte gelenkt wird.<sup>13</sup> Auf diesem Grundgedanken beruhend beginnt bereits im Mittelalter eine neue theoretische Diskussion, die sich von den Raumtheorien der Antike emanzipiert und den Raumbegriff erweitert. Das geozentrische Weltsystem und die aristotelische Theorie von der Endlichkeit des Universums werden verworfen. Stattdessen wird der Raum als unendlich gedeutet. Diese These wird zunächst theologisch begründet. Die Infinität der Welt findet ihre Entsprechung in der göttlichen Omnipotenz. Doch das Universum ist in der Vorstellung mittelalterlicher Theoretiker nicht nur unendlich, sondern es besitzt zudem keinen Mittelpunkt. Diese Auffassung folgern sie aus dem Glauben an die Allgegenwärtigkeit Gottes; denn wenn der Gott überall sei, so könne es gar keinen festen Ausgangspunkt im Universum geben. Dies beinhaltet die Vorstellung der Gleichrangigkeit jedes Geschöpfes vor dem Allmächtigen. Das Entscheidende ist nun, dass genau diese Annahme zu einer Wahrnehmung der Welt führt, die sich deutlich von der perspektivischen Weltsicht unterscheidet. Während der Maler des Mittelalters den Gegenstand von verschiedenen Seiten darstellt und somit der Vorstellung vom Fehlen der Mitte und des Ausgangspunktes Rechnung trägt, ist der Standpunkt des Renaissancekünstlers ein anderer. Dieser befindet sich so vor der darzustellenden

---

<sup>12</sup> Vgl. Gosztonyi, Alexander: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften (Orbis academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen), Bd. 1, Freiburg, München 1976, S. 202.

<sup>13</sup> Vgl. Gosztonyi 1976, S. 202.

Szene, dass er diese überschaut und die Beziehungen der Gegenstände untereinander anders fasst, als es der mittelalterliche Künstler vermochte.<sup>14</sup> Der mittelalterliche Maler „was absorbed within the visual world he was representing rather than, as with the perspective painter, standing without it, observing from a single, removed viewpoint“<sup>15</sup>.

Doch mit der Erfindung der Linearperspektive wandelt sich auch der Begriff von Unendlichkeit. In der perspektivischen Konstruktion transformiert das Unendliche, das durch den Augenpunkt repräsentiert wird, den Gedanken des Übernatürlichen und des Jenseitigen auf die sichtbare Wirklichkeit, also auf die diesseitige Welterfahrung. Auf der anderen Seite wird das Unendliche dem Betrachter zugeordnet, da der Augenpunkt die Position des Betrachters fixiert und sich auf diesen bezieht.<sup>16</sup>

„Diese Ermächtigung des Subjekts begünstigt die Trennung von Selbstsein und Welt (als Vorstellung, Erscheinung, Anschauung, Gegenstand).“<sup>17</sup> Wenn der Theologe Nikolaus von Kues (1401-1464) in den Bilderzeugnissen der gotischen Ära die göttliche Omnipotenz und Ubiquität visualisiert findet, so ist die

„Unendlichkeit [...] hier Ort einer Autorität, der sich der menschliche Blick nur im Akt der gläubigen Unterwerfung annähern kann. Das zur gleichen Zeit aufkommende perspektivische Zeichnen dagegen setzt einen anderen Unendlichkeitsbegriff voraus; Unendlichkeit meint hier einen zwar entrückten, aber in der Horizontalen lokalisierten Punkt, auf den sich der raumzeitliche und körperliche Blick bezieht“<sup>18</sup>.

## 2.1.2. KEMPS KRITIK AM UNENDLICHKEITSBEGRIFF

Von vielen Kunsthistorikern wird der Unendlichkeitsbegriff als ein wichtiger, wenn nicht ausschlaggebender Faktor für die neuzeitliche Raumperzeption angesehen, da er sowohl christlich-metaphysische, als auch physikalisch-pragmatische Ebene umfasst und somit am Besten die neuzeitliche Vorstellungswelt zu charakterisieren scheint. Doch Wolfgang Kemp relativiert die Bedeutung des Unendlichkeitsbegriffes für die Malerei der Renaissance und sieht stattdessen stärkere

---

<sup>14</sup> Vgl. Edgerton 1975, S. 21.

<sup>15</sup> Edgerton 1975, S. 21.

<sup>16</sup> Vgl. Schulte-Sasse, Jochen: „Perspektive/ Perspektivismus“, in: Ästhetische Grundbegriffe. (Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2), hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart, Weimar 2002, S. 770.

<sup>17</sup> Schulte-Sasse 2002, S. 769, vgl. auch Böhm 1969, S. 11.

<sup>18</sup> Schulte-Sasse 2002, S. 770.