

# Ein Blick hinter den Horizont

von Gor Chahal

Das Projekt präsentiert die aktuellen Werke des Moskauer Künstlers Gor Chahal, in welchen er versucht seine Erfahrungen aus dem sakralen Bereich in die Sprache zeitgenössischer Kunst umzusetzen. Themen sind Liturgie, Ikonenmalerei, göttliche Energie und Taborlicht. Insbesondere ist es dem Künstler durch den Einsatz einer flächigen Fototechnik als Metapher für die „dokumentarisch belegte“ Existenz der transzendentalen Welt geglückt, das Prinzip der umgekehrten Perspektive, wie es in der alten Ikonenmalerei eingesetzt wurde, umzusetzen.

## Umgekehrte Perspektive

Die Entwicklung der Gesetze der Linearperspektive ist, ganz im Gegensatz zur vorherrschenden Lehrmeinung, im Allgemeinen eher indirekt von der Renaissance beeinflusst. Lange vor der Epoche der Frührenaissance findet das Grundlagenwerk *Schatz der Optik* des arabischen Denkers Ibn al-Haitham (965-1039), besser bekannt unter seinem latinisierten Namen Alhazen, in Europa bereits beachtliche Verbreitung.

Basierend auf Alhazens Abhandlung schuf der polnische Gelehrte Witelo, auch Witelon genannt, (ca. 1226-1260) seine *Prospectiva*, die unter den europäischen Gelehrten bereits im 13. Jahrhundert ungewöhnlich große Popularität genoss. Mit Giotto di Bondone (1267-1337) fanden diese Ideen Eingang in die Kunst. Mit anderen Worten: Die „optische Täuschung“ durch Linearperspektive kann nicht als Errungenschaft der Renaissance gesehen werden.

Tatsächlich waren perspektivistische Kompositionen bereits in der griechischen Antike bekannt. Da Alhazens *Schatz der Optik* als Kopie des Griechen Ptolemäus gesehen wurde, dürften Witelos spätere und weniger bedeutende Schriften populärer geworden sein als die auf Alhazens Werk basierende *Prospectiva*. Die Vorstellung von gedachten parallelen Linien, die vom Auge des Betrachters ausgehen, findet sich bereits bei Euklid, der allerdings die Linien noch nicht am Horizont in einem Punkt zusammenführte. Im Zeitalter des Hellenismus ließen die Maler die Linien bereits zusammenlaufen, allerdings bestand für jede Gruppe von parallel verlaufenden Linien ein eigener Fluchtpunkt. Man könnte sagen, die griechischen Künstler sahen jedes Objekt getrennt; eine Landschaft wurde aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig betrachtet: von oben, von unten, von vorne, von der Seite.

Das bedeutet wir haben es mit einer dynamischen, gleitenden Perspektive zu tun. Die Theorie der Linearperspektive kann also lediglich als Schlusspunkt einer Entwicklung gesehen werden, die in der Antike begann. Das Problem der perspektivischen Darstellung entsteht dadurch, dass der Maler versucht, in einem flachen Bild Objekte genauso real darzustellen wie sie in der wirklichen Welt auf uns wirken. Die Einführung der Perspektive in die Malkunst bedeutet also nicht eine neue Sicht der Welt (wir haben die Dinge immer als mehr oder weniger linear gesehen), sondern eine bestimmte Art sich einen Raum vorzustellen, der dem Blick des Betrachters, welcher in das Bild wie in ein Fenster blickt, hierarchisch untergeordnet ist.

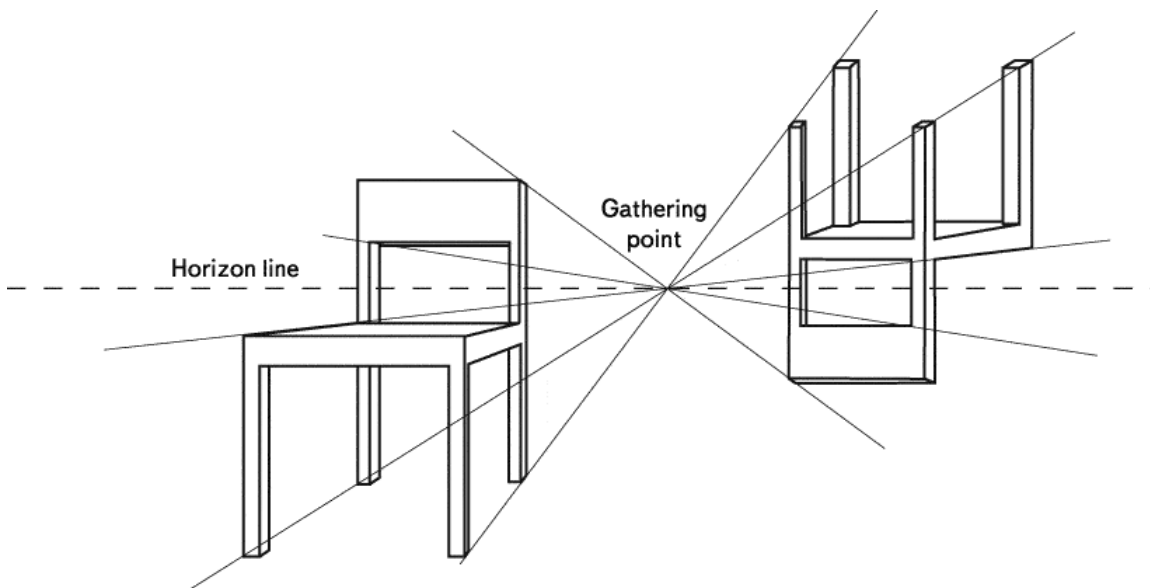
Was unsere Sicht auf die Welt betrifft, so kann nur die byzantinische oder alt-russische Ikonenmalerei mit ihrer umgekehrten Perspektive, die das Himmelreich an die Spitze unseres Lebens stellt – einer körperlich-visuellen Annäherung verschlossen – als wirklich revolutionär gesehen werden. Die Darstellung eines vorgestellten Raumes in der alten Ikonographie stellt eine wirkliche Revolution der mittelalterlichen Kunst des christlichen Ostens dar. Die Zentralperspektive, welche die räumlichen Beziehungen in der wirklichen Welt sichtbar macht, fußt in der Wahrnehmung und der deskriptiven Geometrie.

Die umgekehrte Perspektive hingegen beruht weder auf der Erfahrung unseres rationalen Wissens noch auf der Erfahrung einer Gesamtschau der Welt. Ebenso wie die Geometrie

der visuellen Wahrnehmung entwickelt sich auch die umgekehrte Perspektive nicht als unabhängiges System. Vielleicht ist daher die Frage nach den Ursprüngen und der Entwicklung der umgekehrten Perspektive so schwierig zu beantworten. Die russischen Wissenschaftler P. Florenski, L. Zhegin, A. Losev und B. Rauschenbach haben sich mit dem geschichtlichen Hintergrund der umgekehrten Perspektive beschäftigt und sind zu teilweise diametral entgegengesetzten Schlüssen gelangt: Von der umgekehrten Perspektive als illusionistischer Wahrnehmung des Raumes aus der Sicht einer jenseitigen Welt unter Einbeziehung der Riemann'schen Geometrie und der Relativitätstheorie von Einstein (Florenski), bis hin zur Erklärung alter Ikonenmalerei als unschuldige Darstellung dessen, was der Künstler aus sehr kurzer Entfernung direkt wahrnimmt (Rauschenbach).

Wenn wir aber Zentralperspektive und umgekehrte Perspektive zusammen betrachten, ohne eine Methode gegen die andere auszuspielen, führt uns das auf ganz natürliche Weise zum Grund, warum in der byzantinischen und alt-russischen Ikonenmalerei die umgekehrte Perspektive eingesetzt wurde.

Nehmen wir zu Illustrationszwecken irgendein Objekt, z.B. einen Sessel, und versuchen wir ihn in Zentralperspektive darzustellen. Der Fluchtpunkt liegt bekanntlich am Horizont. Nun wollen wir die Linien hinter dem Horizont fortsetzen und ein Bild desselben Sessels schaffen, allerdings hinter dem Horizont und mit dem selben Abstand vom Fluchtpunkt wie der erste Sessel.



Wir sehen dass die Linien hinter dem Horizont natürlich wieder auseinanderlaufen. Der Sessel hinter dem Horizont steht von unserem Standpunkt gesehen Kopf. Objekte hinter dem Horizont (in einer vorgestellten Welt) sind immer nur in umgekehrter Perspektive sichtbar. Nun wird deutlich, wohin der Blick antiker Ikonenmaler ging, wenn sie den Himmel darstellten. Gleichzeitig wird offensichtlich, dass die Rückkehr zur Zentralperspektive im Zeitalter der Renaissance lediglich bedeutet, dass man nicht mehr hinter den Horizont blicken wollte. Im Prinzip ein verloren gegangenes Interesse am Göttlichen, ein Schritt zurück in der spirituellen Entwicklung. Es ist klar, warum P. Florenskij die Zentralperspektive und die umgekehrte Perspektive als zwei Antipoden der Kunstwelt betrachtete. Sie repräsentieren zwei Kulturen, eine „kontemplativ-kreative“ und eine geradezu „gefährlich-mechanische“ Kultur.

Gor Chahal, 2010