

ÜBER

» ÜBER

DIE

MALKUN

ST «

Ü B E R

» Ü B E R

D I E

M A L K U N

S T «

---

**A. Einleitung** 03

---

**B. Hauptteil**

---

b.a. Aus den Wurzeln der Natur 13

b.b. Unterscheidung und Begründung der Teile 22

b.c. Kenntnis der Kunst 53

**C. Resümee** 74

---

**D. Bibliographie** 81

---

„V o r g r a u e n  
F e n s t e r s c h e i b e n . Ist  
denn das, was ihr durch dies Fenster von  
der Welt seht, so schön, daß ihr  
durchaus durch kein anderes Fenster  
mehr blicken wollt ja selbst andere  
davon abzuhalten den Versuch macht?“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 153.

---

# A–Einleitung

---

Albertis 1436 in Florenz auf Italienisch veröffentlichte Abhandlung *Della Pittura* (ein Jahr nachdem die leicht modifizierte Fassung *De pictura* zuerst auf Latein erschien) setzt an einem Vergleichspunkt an: Mit Blick auf die Werke der Antike moniert Alberti einen Rückschritt der künstlerischen Intensität seiner Zeitgenossen, die er hauptsächlich in einer Vernachlässigung der Beobachtung der Natur begründet sieht. „Also befand ich, umso mehr als ich es von vielen bestätigt hörte, dass die Natur, die Meisterin der Dinge, längst alt und müde geworden sei und daher weder Giganten noch große Talente mehr zu bilden vermöge, von denen sie in ihren jugendkräftigen und ruhmreicheren Zeiten unzählige wunderbare

hervorgebracht hat.“<sup>2</sup> Außerdem beklagt er sich über das Fehlen einer zuverlässigen Meßmethode, ohne die der Maler dem Betrachter keine universelle und rationale Methode zur Entschlüsselung des Dargestellten zur Hand geben könne.

Alberti begriff seine Anleitung als eine Notwendigkeit um dem neuen Ideal und der geistigen Entwicklung seiner Zeit gerecht zu werden. Oder genauer gesagt: um die bereits vollbrachten Leistungen der Antike wieder auf der vormals erreichten, hohen Entwicklungsstufe fortführen zu können um wieder auf den richtigen Weg zurückzufinden. Hier zeigt sich in Albertis Grundgerüst bereits eine teleologische Auffassung von der Vorwärtsgerichtetheit und stetigen Perfektionierung der Kunst, die unter bestimmten Bedingungen und Regeln erreicht werden könne.

---

<sup>2</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 63.

Ein Aspekt dieses Fortschritts ist die Forderung nach Nachvollziehbarkeit der perspektivischen Raumkonstruktionen mittels mathematischer Prinzipien in Werken der bildenden Kunst.

Die “Entdeckung“ der Perspektive gemäß dem florentiner Modell um 1425 durch Brunelleschi, kann nur als eine “Wiederentdeckung“ der bereits seit der Antike bekannten Modelle betrachtet werden, die sich aus der Erforschung von durch winzige Löcher mittels Lichtstrahlen innerhalb geschlossener, dunkler Räume hervorgerufenen Abbildern speisten. Insofern kann hier eine Parallele zu Albertis Klage nach Wiederentdeckung antiker Ideale gezogen werden, die sich als mathematisch-künstlerische Auferstehung als auch als ideologisch-humanistische Erleuchtung deuten ließe. Kenntnis geometrischer Grundlagen bilden dabei die unabdingbare Voraussetzung aller nützlichen, edlen

und ruhmreichen Werke, denn „kein Maler könne richtig malen, wenn er sich nicht aufs Beste in der Geometrie auskenne. Unsere Lehrstücke, in welchen die Kunst des Malens in ihrer höchsten Vollkommenheit zum Ausdruck kommt, werden für den Mathematiker leicht verständlich sein. [Also für denjenigen, der eine mathematische Sicht der Welt für seinen Erfahrungsaustausch anwendet. Anmerkung von mir.] Wer dagegen kein Wissen in Geometrie hat, wird weder diese [Lehrstücke] noch andere Regeln des Malens begreifen.“<sup>3</sup> Albertis künstlerisches Perspektivmodell geht Hand in Hand mit der geistigen Entwicklung seiner und der vieler seiner Zeitgenossen, die den Menschen als Ausgangspunkt und als das stetige Zentrum der Untersuchung ansetzen. Der formale Aufbau seines Malereitraktates ist in drei Bücher gegliedert: „ [...]

<sup>3</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 151.

das erste, ganz mathematische, lässt diese anmutige und höchst vornehme Kunst aus den Wurzeln der Natur hervorgehen. Das zweite Buch legt die Kunst in die Hand des Künstlers, indem es ihre Teile unterscheidet und alles begründet. Das dritte unterrichtet den Künstler, wie er sich die vollkommene Kunst und die Kenntnis der ganzen Malkunst erwerben könne und müsse.“<sup>4</sup>

Diese Arbeit soll ein Versuch sein, die These zu bekräftigen, das unser heutiges Sehen bestimmende Prinzip nämlich das der zentralperspektivischen Raumkonstruktion und der damit verbundenen Vorstellung von Realität und in einem weiteren Schritt auch die Idee des Sehens selbst als ein elementares Grundprinzip der Sehgeschichte aufzufassen und diese bereits in dem Modell Albertis als einen Höhepunkt künstlerischer und

---

<sup>4</sup> ebd., S. 65.

wissenschaftlicher Reflexion angelegt zu sehen. Daran angeschlossen ist die Überlegung, diese liefere die Grundlagen der uns heute umgebenden Kommunikations- und Informationstechniken als auch die des Realitätsbezuges innerhalb theoretischer Diskussionen. Eine Methode zu etablieren, Gewißheit über Außendinge *per se* möglich zu machen als auch diese universell und präzise mittels bildgebender Kommunikation zu vermitteln, soll als eine Grundannahme des Albertischen Modells dargestellt werden.

Das gleiche sentimentale Seufzen, das Alberti in seinem Traktat der Antike zukommen lässt, findet sich auch bei einem ausgesprochenen Kenner beider wichtiger Pfeiler westlicher Kultur (Antike und Renaissance) in diesem Fall aber auf die Errungenschaften der letzteren blickend. „Die italienische Renaissance barg in sich alle die

positiven Gewalten, welchen man die momentanen Kulturen verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit der Menschen, Entfesselung des Individuums, eine Glut der Wahrhaftigkeit und Abneigung gegen Schein und bloßen Effekt (welche Glut in einer ganzen Fülle künstlerischer Charaktere hervorloderte, die Vollkommenheit in ihren Werken und nichts als Vollkommenheit mit höchster sittlicher Reinheit von sich forderten); ja die Renaissance hatte positive Kräfte, welche in unserer b i s h e r i g e n modernen Kultur noch nicht wieder so mächtig geworden sind. Es war das goldene Zeitalter dieses Jahrtausends, trotz aller Flecken und Laster.“<sup>5</sup> Obwohl Nietzsche die

Errungenschaften dieses Zeitalters unter anderem auf die Abneigung gegen simple Effekte und Scheinhaftigkeit zurückführt, werden genau diese Stilmittel in Albertis Traktat als ein Mittel zum Zweck angesehen.

Das Ziel ist die Verbegrifflichung der Aktualität Albertis‘ Modells und dessen Implikationen in einer zunehmend digitalen Kommunikations- und Bilderwelt. Unter Berücksichtigung weiterführender oder wieder aufgegriffener Versionen dieses Modells, sollen die "Reste" oder "Rückbesinnungen" von *Della Pitturas* Motivationen thematisiert werden, denn „[d]er Antrieb für die Abfassung des Malereitraktates ist letztlich ein ethischer. Alberti will auf eine Verbesserung der Gesellschaft hinarbeiten, indem er in der neuen Malerei ein neues Erkenntnismittel offeriert. Wie die Poesie kann Malerei erbauliche Inhalte transportieren, doch

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 195.

anders als diese kann sie Wissen sinnlich vermitteln  
 [.] [...] Malerei soll zu einer der aktuellen Welt  
 angemessenen Erkenntnismethode entwickelt  
 werden, die schließlich an der Verbesserung der  
 Gesellschaft mitwirkt.“<sup>6</sup> Für welche Art von  
 Weltanschauungen steht die Permanenz des mit ihr  
 postulierten Raummodells und beziehen sich  
 Albertis Anleitungen immer noch auf die gleichen  
 Grundprobleme oder sind die heutigen  
 Umsetzungen anderen ideologischen Positionen zu  
 verdanken? Ist deren heutiger allumfassender  
 Gebrauch eine rein ästhetische Entscheidung? Wenn  
 man in der uns heute umgebenden Umsetzung ihrer  
 Grundzüge eine Erweiterung oder Verschiebung von  
 ethischen hin zu ästhetischen Maßstäben erkennen  
 könnte, wären diese ein Paradigma heutiger  
 Verhältnisse oder bereits in Albertis Text verankert?

---

<sup>6</sup> Locher, Hubert: *Albertis Erfindung des »Gemäldes«*. In: *Theorie der Praxis*. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999, S. 106-107.



---

# *B–Hauptteil*

---

## *b.a. Aus den Wurzeln der Natur*

Hinsichtlich der Herstellung von Bildern gibt es eine kontinuierlich komplexer werdende Geschichte der Dunkelheit und der Projektion, des Unterentwickelten, noch nicht Wahrnehmbaren und der Manifestation und Konkretisierung von Zwischenstufen. In den Winkeln der steinzeitlichen Höhlen, in den erleuchteten gotischen Kapellen der religiösen Verehrung bis zu der Institution des Kinos als illuminierte Kapsel, findet sich die Idee, die Welt oder darin enthaltene Objekte möglichst direkt auf Flächen abzubilden. „Die Fotografie [als technische Version einer bestimmten Art des Abbildens]

unterscheidet sich [...] nicht von dieser Welt oder unserem Begriff des Jenseits. Die stattliche Reihe optischer Geräte, die im Laufe der Zeit erfunden wurde, ist eine Erweiterung unserer inneren fotografischen Sensibilität, ein Wunsch, durch den Versuch, die Begrenzungen von Zeit, Raum, Erinnerung und Tod zu überwinden, Licht in unsere Dunkelheit zu bringen. Die Kamera mag ein modernes Gerät sein, aber sie ist die Manifestation einer alten einäugigen Weise, die Welt zu sehen und zu verstehen. [...] [D]ie Kamera [ist] in der Erde selbst, Teil der Natur, Teil von uns.“<sup>7</sup> Das fotografische Abbildungsprinzip ist auch in seinem Urzustand eng mit einer magischen, religiösen und transzendierenden Aufladung des Dargestellten verbunden. „Nach dem Urteil des Trismegistus, eines sehr frühen Schriftstellers, entstanden die Malerei

---

<sup>7</sup> Brougher, Kerry: *Unmögliche Fotografie*. In: Hiroshi Sugimoto, Hrsg. von Kerry Brougher und Pia Müller-Tamm, Hatje Cantz, Ostfildern 2007, S. 31.

und die Bildhauerei zusammen mit der Religion. Wer könnte denn hier bestreiten, dass die Malkunst in allen öffentlichen und privaten, weltlichen und religiösen Bereichen die ehrenvollste Stellung errungen hat, sodass es mir scheint, keine andere Sache sei von den Sterblichen stets derart hochgeachtet wurde? ‘Die Menschheit hat, im Andenken an ihr Wesen und ihren Ursprung, die Götter nach ihrem eigenen Aussehen gebildet.’<sup>8</sup>

An dieser Stelle ist angebracht zu klären, was Alberti in *Della Pittura* unter einem Bild versteht und wie er sich dessen Aufbau vorstellt. Im Grunde definiert er jene Fläche als ein Bild, welche als beliebige Schnittfläche einer Sehpyramide im rechten Winkel zum Auge des Betrachters herausgelöst werden kann. „Wir stellen uns hier die Strahlen wie ganz feine Fäden vor, die am einen

<sup>8</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 105–107.

Ende im Inneren des Auges, wo der Sehsinn seinen Ort hat, gleich einem Knoten aufs Engste verknüpft sind. Und von hier aus streckt sich dieser Knoten gleichsam wie der Stamm aller Strahlen seine äußerst geraden und sehr dünnen Zweige bis zur gegenüberliegenden Fläche aus. [...] Daher pflegt man zu sagen, dass man beim Sehen ein Dreieck bildet, dessen Basis die gesehene Länge darstellt und dessen Schenkel jene Strahlen sind, welche sich von den Endpunkten der Länge bis zum Auge erstrecken. [...] Von den Winkeln dieses Sehdreiecks liegen die ersten zwei auf den Endpunkten der Länge; der dritte liegt der Basis gegenüber und befindet sich im Innern des Auges. [...] Die Pyramide hat die Gestalt desjenigen Körpers, von dessen Grundfläche alle gerade hochgezogenen Linien in einem einzigen Punkt enden. Die Grundfläche dieser Pyramide wird

eine Fläche sein, die man sieht.“<sup>9</sup> Später erläutert Alberti: „Da wir nun sehen, dass es nur eine einzige Fläche ist, sei es Wand oder Tafel, auf der ein Maler sich um die Darstellung mehrerer Flächen bemüht, die in der Pyramide enthalten sind, wird es ihm nützlich sein, diese Pyramide irgendwo zu durchschneiden, damit er durch seine Linien ähnliche Säume und Farben im Malen zum Ausdruck bringen kann. Wenn sich dies irgend so verhält, wie ich gesagt habe, sieht jeder, der ein Gemälde betrachtet, eine bestimmte Schnittfläche durch die Sehpyramide. Daher wird ein Gemälde nichts anderes sein als die Schnittfläche durch die Sehpyramide, die gemäß einem vorgegebenen Abstand, einem festgelegten Zentralstrahl und mit bestimmter Beleuchtung auf einer gegebenen Fläche mit Linien und Farben kunstgerecht dargestellt

ist.“<sup>10</sup> Die Schnittfläche einer solchen Strahlenpyramide wird als eine Zentrierung aufgefaßt, die das Konzept des zwar flachen aber auf virtuell verlängerte Räume hinweisenden Tafelbildes maßgeblich beeinflusst hat und dessen heutiges Paradigma es darstellt. „Als Abbildung der Schnittfläche der »Sehpyramide« aufgefaßt oder als Blick aus dem Fenster, ist Albertis Bild immer Momentaufnahme der Welt, wenn auch einer konstruierten Welt. Da sie illusionistisch wirken soll, kann sie nur eine einzige und geschlossene sein, da ein Mensch in einem Augenblick nur ein Bild der Welt sehen kann. Alle weiteren Angaben Albertis betonen die Ausrichtung des einen Betrachters auf dieses eine Bild, es ist fokussiert auf einen Zentralpunkt und einheitlich komponiert nach einem Modus, der den Maßen des betrachtenden

<sup>9</sup> ebd., S. 71 75.

<sup>10</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 85.

Menschen proportional entspricht. Dieser soll sich der gefühlserregenden Wirkung des Bildes bzw. des dargestellten Sujets hingeben, nicht nur als ob es Wirklichkeit wäre: das Bild wird im Akt der Betrachtung zur wirksamen Realität.“<sup>11</sup>

Albertis Abbildungsmodell liegt die geometrische Optik zugrunde, die Licht als geradlinige Strahlen behandelt, die reflektiert und gebrochen werden können – diesem Modell folgt auch die Linearperspektive als auch alle auf Linsenoptiken beruhenden technologischen Bilder, bis hin zu denjenigen Visualisierungen, die gar nicht mehr auf Linsen und Trägermaterialien angewiesen sind, aber dennoch in ihren Raumkonstruktionen diese Abbildungsparadigmen simulieren und ein Bild des Sehens propagieren und aufrechterhalten, das bereits in Albertis Modell begründet und

<sup>11</sup> Locher, Hubert: *Albertis Erfindung des »Gemäldes«*. In: *Theorie der Praxis*. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999, S. 101.

formuliert wurde. „Ich behaupte, die Aufgabe des Malers bestehe darin, auf irgendeiner ihm gegebenen Tafel oder entsprechenden Wand die sichtbaren Flächen jedes beliebigen Körpers in der Weise mit Linien zu umreißen und mit Farben zu versehen, dass sie [d.h. die Flächen] aus einem bestimmten Abstand und mit einer bestimmten Stellung des Zentralstrahls als plastische Formen erscheinen und die Körper große Ähnlichkeit [mit der Wirklichkeit] haben[.]“<sup>12</sup> Der hier propagierten monokularen, geometrischen Optik entgegengesetzt, ist die physiologische Optik, die um den menschlichen Körper, seinen Voraussetzungen und seinen Beitrag zum Sehen kreist: stereoskopische Bilder, Panoramen, Hologramme etc. zählen zu dieser Kategorie. Der zentrale Punkt der geometrischen Optik und damit des Albertischen Modells, ist die

<sup>12</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 149.

illusionistische Projektion dreidimensionaler Objekte auf eine plane Fläche. Es ist nicht eine aus der Erforschung der Wahrnehmung abgeleitete Methode (wie zum Beispiel die Stereoskopie die Binokularität des menschlichen Sehens berücksichtigt) sondern aus der abstrakten Idee des Sehens heraus behauptet. Nach solchen Regeln konstruierte Bilder werden als Quellen der Information als auch des universellen Genusses (*gaudium*) angesehen. „Und so soll alles, was auch immer die gemalten Figuren unter sich oder mit dir zusammen machen, darauf bezogen sein, den Vorgang zu schmücken und ihn dir zu erklären.“<sup>13</sup> Die mittels solcher Bilder angeregte Sehlust ist auch eine Lust an der Täuschung, denn „das wichtigste bildnerische Mittel Albertis ist die Illusion, die Vortäuschung des Blickes auf eine wirkliche Welt. Sie

---

<sup>13</sup> ebd., S. 135.

kann dann entstehen, wenn die *historia* eine der Wirklichkeit proportionale optische Einheit darstellt, wenn sie als Einzelbild die Totalität der Welt repräsentiert.“<sup>14</sup>

### *b.b. Unterscheidung und Begründung der Teile*

Der Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* von Harun Farocki – der sich mit der Genealogie des Meßbildverfahrens auseinandersetzt – bezeichnet den Begriff der Aufklärung nicht nur als einen der Geistesgeschichte sondern auch der Militärsprache zugehörig. In der Abbildung ist ein besseres Sehen

---

<sup>14</sup> Locher, Hubert: *Albertis Erfindung des »Gemäldes«*. In: *Theorie der Praxis*. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999, S. 103.

möglich als an dem Orte. Es ist sicherer, weniger mühsam wenn die Auswertung des Bildes im Refugium vorgenommen wird, es aber die Garantie seines Realitätsbezuges beibehält wie im Meßbildverfahren. „Beim Hinabsteigen kam mir der Gedanke: »Kann das Messen von Hand nicht durch das Umkehren des perspektivischen Sehens, das durch das fotografische Bild festgehalten wird ersetzt werden?« Dieser Gedanke, der die persönliche Mühe und Gefahr beim Aufmessen von Bauwerken ausschloß, war der Vater des Meßbildverfahrens. Die Idee, aus Fotografien Meßwerte zu gewinnen, kam Meydenbauer nachdem er in Todesgefahr geschwebt hatte. Das soll heißen: es ist gefährlich sich leiblich am Schauplatz aufzuhalten. Sicherer, man nimmt ein Bild.“<sup>15</sup> Das Auge kann dem Gegenstand fernbleiben und eine Erkenntnis aus der Distanz erzwingen, was

<sup>15</sup> Farocki, Harun: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Harun Farocki Filmproduktion, 16mm, 75 Min., Farbe, s/w, 1:1,37, BRD 1988, Ausschnitt 4:23 – 4:47.

den meisten anderen Sinnen verwehrt bleibt – der Mund, um etwas schmecken zu können, muß dem Gegenstand nahe kommen. Folglich ist es ein Ersatz im Sinne des *Als-ob-der-Mensch-dort-gewesen-wäre*; sogar mit automatischer Informationsverdichtung und Selektion. „Es ist vielleicht für manchen unglaublich, aber durch Erfahrung festgestellt. Man sieht im Meßbild nicht alles, aber vieles besser als am Orte.“<sup>16</sup> Dieses “besser Sehen“ sei laut Farocki die Gegenseite zur Todesgefahr. Wichtig in diesem Zusammenhang ist aber, daß die Ersatzbilder für das Auge als gleichwertig zu denen angesehen werden, die man vor Ort hätte. In allen anderen Fällen bezogen auf die Erkenntnisqualitäten der Sinne kann kein (als gleichwertig anerkannter) Ersatz zur deren Beurteilung herangezogen werden. „Wenn das Bild aber seine realistische Qualität nicht aus seiner

<sup>16</sup> ebd., Ausschnitt 5:52 – 6:02.

Ähnlichkeit mit der visuellen Erfahrung bezieht, woher dann? Die zweite Erklärung für die realistische Qualität des Bildes betont die natürliche Verbindung zwischen der Fotografie und dem Fotografierten. Realistisch wird die Abbildung demnach, weil sich der Gegenstand auf natürliche Weise und in Übereinstimmung mit den Naturgesetzen auf der lichtempfindlichen Schicht einprägt.<sup>17</sup> Selbst dieses Kausalitätsargument scheint für eine Untermauerung der realistischen Qualität von Bildern unzureichend, denn „[a]ngenommen, ich haue in einem Wutanfall mit einem großen Hammer gegen eine Wand, so wird diese vielleicht eine Delle haben, doch daraus folgt nicht unbedingt, daß die Delle eine Ähnlichkeit mit dem Hammerkopf aufweisen muß.“<sup>18</sup> Das Verhältnis

“vollkommener Bilder“ zu Gegenständen, die sie darstellen wird von Descartes im vierten Kapitel der *Dioptrik*, an der Stelle, die von den Sinnen im Allgemeinen handelt, keineswegs als isomorphisches Gefüge betrachtet; die “Vollkommenheit“ der Abbildungen hänge gerade davon ab, daß sie eben den Gegenständen nicht so ähnlich sind, wie sie sein könnten. Bilder um in ihrer Eigenschaft als Bilder vollkommen zu sein dürften Gegenständen eben nicht gleichen (allein schon deshalb nicht, da sie selbst abbildbare Gegenstände sind). Ganz im Gegensatz dazu, werden sie aber als die Dinge wahrgenommen, die sie darstellen. „Die Malerei birgt in sich eine göttliche Kraft und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt, die abwesende Menschen gegenwärtig macht; vielmehr lässt sie die Verstorbenen nach vielen Jahrhunderten noch wie lebend erscheinen, sodass sie mit großer

<sup>17</sup> Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 32.

<sup>18</sup> ebd., S. 32.

Bewunderung für den Künstler und mit vielem Genuss wiedererkannt werden.“<sup>19</sup> Bezogen auf Bildtypen die eine extrem hohe Akzeptanz genießen, hat Susan Sontag geschrieben: „Fotografien haben diese Autorität, Zeugen zu sein, fast so, als ob man in einem direkten Kontakt mit dem Ding stünde oder als ob die Fotografie ein Teil des Dings sei; obwohl sie ein Bild ist, ist sie eigentlich das Ding.“<sup>20</sup> Das Verhältnis Bild-Gegenstand wird nicht durch einen Abdruck der Realität im Bild dominiert, es herrscht keine Isomorphie, kein privilegiertes Verhältnis. „Der vorzüglichste und häufigste Irrtum aber, den man in ihnen [den Urteilen] finden kann, besteht darin, daß ich urteile, die in mir vorhandenen Vorstellungen seien gewissen außer mir befindlichen Dingen

---

<sup>19</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 101.

<sup>20</sup> Sontag, Susan: *Photography within the Humanities*. In: *The Photography Reader*. Hrsg. von Liz Wels. London und New York 2003. S.84.

ähnlich oder entsprechend; denn, in der Tat, würde ich nur die Vorstellungen selbst gewissermaßen als Bewußtseinsbestimmungen [Modi] betrachten und sie nicht auf irgend etwas anderes beziehen, so könnten sie mir kaum Stoff zum Irrtum geben.“<sup>21</sup> Diese Argumente die sich beharrlich in den Auffassungen vieler Bildkonsumenten aufrechterhalten in ihren Unzulänglichkeiten, ja gar in ihren Paradoxien zu widerlegen scheint mittlerweile mehr als trivial zu sein. Das Dilemma, ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Bild und Referent als Grundbedingung der Bildbetrachtung zu etablieren, zeigt sich schon in den verschiedenen Bildkategorien, die alle gleichermaßen als realistisch eingestuft werden können. Drucke, Gemälde etc.: all diese weit auseinanderliegenden Bildtypen können realistisch aufgefaßt werden. Die Paradoxie dieser

---

<sup>21</sup> Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960, S.33.



Sehgewohnheiten offenbart sich schon in dem Reflex monochrome Bilder oder Photographien im Vergleich zu farbigen als realistischer zu einzustufen. Eine Naturähnlichkeit ist insofern nicht notwendig, da Regeln und Schemata erfunden und in die Abbildungen eingefügt werden, die diejenigen Informationsbruchstücke ersetzen, die sonst in der Natur vorhanden sind und während des „natürlichen“ Sehprozesses gedeutet werden können. „»Ich weiß« hat eine primitive Bedeutung, ähnlich und verwandt der von »Ich sehe«. (»wissen«, »videre«.) Und »Ich wußte, daß er im Zimmer war, aber er war nicht im Zimmer« ist ähnlich wie »Ich sah ihn im Zimmer, aber er war nicht da«. »Ich weiß« soll eine Beziehung ausdrücken, nicht zwischen mir und einem Satzsinne (wie »Ich glaube«), sondern zwischen mir und einer Tatsache. So daß die *Tatsache* in mein Bewußtsein aufgenommen wird. (Hier ist

auch der Grund, warum man sagen will, man *wisse* eigentlich nicht, was in der Außenwelt, sondern nur, was im Reich der sogenannten Sinnesdaten geschieht.) Ein Bild des Wissens wäre dann das Wahrnehmen eines äußeren Vorgangs durch Sehstrahlen, die ihn wie er ist, im Auge und Bewußtsein projizieren. Nur ist sofort die Frage, ob man denn dieser Projektion auch sicher sein könne. Und dieses Bild zeigt zwar die *Vorstellung*, die wir uns vom Wissen machen, aber nicht eigentlich, was ihr zugrunde liegt.“<sup>22</sup>

Da Erkenntnis auf sensorischen Daten basiert, ist die visuelle Erscheinung der Dinge zentral und wichtig. Insofern ist Albertis Beschäftigung mit Begrenzungen, Säumen, Kränzen etc. nicht verwunderlich. „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen

<sup>22</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 31-32.

einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt.“<sup>23</sup> An dieser Stelle scheint ein Blick auf die von Alberti als Zentrum seiner Lehrbücher behandelte Malerei angemessen, denn sie scheint nicht in dem engen Sinne einer handwerklichen Tätigkeit gemeint zu sein, sondern als Metapher eines universellen schöpferischen Prozesses. „Ja, die Natur selbst scheint sich an der Malerei zu erfreuen: so stellen wir fest, wie sie in Marmorpalten häufig Hippokentauren und sogar Gesichter von Königen mit Bart und Haaren abbildet. Ja, es wird sogar berichtet, dass die Natur selbst auf einer Gemme des Pyrrhus ganz deutlich die neun Musen gemalt habe, die durch ihre Kennzeichen unterschieden waren.“<sup>24</sup> Aus dieser Schilderung kann man herauslesen, daß

<sup>23</sup> Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*. Fink Verlag, München 1994, S. 29–30.

<sup>24</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 111.

Alberti mit *Malerei* eine jegliche Form der Abbildung und Konstruktion versteht, die dazu veranlaßt, immer dann wenn er von Malerei spricht, von einem Bild im Allgemeinen auszugehen – unabhängig von seiner Entstehungsweise. Mit der Vorstellung einer gegenständlich *malenden* Natur, geht auch ein kausaler Umkehrungsprozess – in Albertis Denkmodell einher, so als ob die Bilder und die durch sie dargestellten Objekte – ganz im Gegensatz zu vorherigen Annahmen – nun der Natur zum Vorbild gelten würden.

Albertis Modell ist zunächst eine rein visuelle Verbildlichung der Idee des Sehens oder einer Idee von einem Bild. Diese Annahme zeigt, daß das Schema der Simulation bereits als Grundmuster in diesem Theoriekomplex enthalten und gänzlich davon dominiert ist. „Und so ist es mir also auf Grund natürlichen Lichtes ganz augenscheinlich,

daß die Vorstellungen in mir gleichsam Bilder sind, die zwar leichtlich hinter der Vollkommenheit der Dinge zurückbleiben mögen, denen sie entlehnt sind, die aber nicht irgend etwas Größeres oder Vollkommeneres enthalten können.“<sup>25</sup> Es ist weder Akustik, noch eine andere Sensorik zu berücksichtigen – insofern ist sie eine Reduktion der Natur auf das rein Sichtbare. Die Grundpfeiler Albertis Theorie bilden elementarste sichtbare Zeichen. „Als erstes müssen wir wissen [...], dass ein Punkt ein Zeichen ist, das sich nicht in Teile zerlegen lässt. Unter Zeichen verstehe ich hier insgesamt das, was sich auf einer Fläche in der Weise zeigt, das es vom Auge wahrgenommen werden kann. Von den Dingen, die wir nicht sehen können, wird niemand bestreiten, dass sie den Maler nichts angehen. Der Maler soll sich nur um die Nachbildung dessen

Bemühen, was man sieht.“<sup>26</sup> Anhand dieser Beschreibung der singulärsten Bestandteile von Dingen, läßt sich bereits jetzt ableiten, daß Alberti entweder einer Begriffsverwirrung unterliegt oder gar nicht die durch natürliches Sehen verursachte direkte Wahrnehmung meint, sondern die Wahrnehmung der, bereits durch ein bestimmtes Medium, dargestellten und nachgebildeten Dingen. Seine Betonung liegt auf der Wahrnehmbarkeit eines solchen unteilbaren Elements auf der Stufe der Nachbildung. Sobald ein Zeichen also in der Ebene der *Darstellung* nicht mehr wahrnehmbar ist, erfüllt es für Alberti den Tatbestand der Unteilbarkeit. Der Maler ist explizit angewiesen sich nur um Zeichen und Dinge zu bemühen, die er in der Darstellung (die bestimmten technischen Restriktionen unterworfen ist) wahrnehmen kann, nicht solche die

<sup>25</sup> Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960, S.38.

<sup>26</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 67.

*per se* wahrnehmbar wären. „Und da die Malerei bestrebt ist, gesehene Dinge darzustellen, wollen wir ausführen, wie wir die Gegenstände wahrnehmen. Erstens, wenn wir etwas erblicken, sagen wir, dass dieser Gegenstand einen Ort beansprucht. Hier wird der Maler, indem er den Raum umschreibt, sein Verfahren, mit einer Linie dem Saum nachzufahren, Umschreibung nennen. Bei erneuter Betrachtung erkennen wir dann, dass mehrere Oberflächen des gesehenen Körpers zusammentreffen; und hier wird der Maler, indem er ihre Orte bezeichnet, sagen, er mache eine Komposition. Zuletzt unterscheiden wir noch genauer die Farben und die Eigenschaften der Oberflächen, deren Verschiedenheit durch die Lichtverhältnisse entsteht, und deshalb können wir diesen Teil der Abbildung passend Lichteinfall nennen.“<sup>27</sup> Daß Alberti Wahrnehmungsprozesse rein

<sup>27</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 113.

im Hinblick auf deren Abbildungsstufen in der Bildfertigung analysiert, zeigt auch sein Verständnis von der Sichtbarkeit der Dinge.

Als Fortsatz (oder pessimistischer ausgedrückt: als Wiederbelebung) einer Kausalitätsauffassung von Welt und Bild ließen sich z.B. die sogenannten *lens-flare*-Effekte in digital erzeugten Raumsimulationen hernehmen. Obwohl in diesem Fall keine real existierenden Linsen für die Erzeugung der Bilder benützt werden, werden dennoch solcherart “Abdrücke“ imitiert. (Obwohl diese im Grunde unerwünschte und störende Fehler sind.) Darstellungen subatomarer und interstellarer Welten sind reine Produkte digitaler Optiken; selbst solche Bilder, die sich als Dokumentationen präsentieren, wie z.B. Bilder des Hubbleteleskops oder die der Rover-Marsmissionen sind digital eingefärbte, zum

Panoramaformat zusammengefügte, retouchierte Rekonstruktionen einer Vorstellung der Naturgegebenheiten vor Ort. Es gibt keine Linse, keine Blende, kein dem Menschen "natürliches" Licht und keine Trägermaterialien die einen solchen "Abdruck" erzeugen könnten – und dennoch lehnen sich digital erzeugte Bilder (hier seien an erster Stelle Computerpiele und Betriebssysteme genannt) an diese Vorstellung des "natürlichen" Sehens an, indem sie Unschärfe, Teilfokussierungen, Lichtspiegelungen etc. als Gestaltungsmittel benutzen. Der Glaube an die eigentümliche Qualität eines Bildes, das mittels physikalischem Kontakt zwischen Objekt und Medium hergestellt wird, bleibt ungebrochen und wird abseits jedes ästhetischen Betrachtungsanachronismus<sup>28</sup> weiter aufrechterhalten. Zur Legitimation von Bildern bei Staats- und Wissenschaftorganen ist anzumerken:

„Über ein solches Ansehen also verfügt die Malerei, dass ein meisterhafter Maler erfahren wird, wie seine Werke verehrt werden und er selbst für einen zweiten Gott gehalten wird.“<sup>28</sup> Das Ausnutzen der geschichtlich etablierten Erklärungsautoritäten gewisser Abdruckmechanismen in Bildern, spielt nicht nur für die Akzeptanz bildgestützter Theorien in Gebieten der Geisteswissenschaft und Kunst eine zentrale Rolle, sondern erstreckt sich insbesondere in die Naturwissenschaft und die Polizei- und Staatsebenen, die mittels solchen Bildern strenge Ordnungen, Kategorien, Beweise, Kausalitäten etc. herbeiführen und dem Betrachter gegenüber legitimieren. „Sie [die camera obscura] ist eine Metapher für den Betrachter, der nominell ein freies souveränes Individuum, zugleich aber auch ein privatisiertes und isoliertes Subjekt ist,

<sup>28</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 103.

eingeschlossen in einen quasi-privaten, von der öffentlichen Außenwelt abgetrennten Raum. Sie definierte einen Betrachter, der einem unverrückbaren Gefüge von Positionen und Unterteilungen unterworfen war. Ein autonomes Subjekt konnte sich die sichtbare Welt zwar aneignen, aber nur als privates, einheitliches Bewußtsein, losgelöst von jeder aktiven Beziehung zur Außenwelt. Die Camera obscura legitimiert den monadischen Gesichtspunkt des Individuums, seine sinnliche Erfahrung aber wird einer externen, präexistenten Welt objektiver Wahrheit untergeordnet.“<sup>29</sup> Die Autorität und Überzeugungskraft solcher Bildtypen, führt konsequenterweise zu einer Privilegierung ihrer Herstellung. Der Konsum muß nicht gesteuert werden, aber die Anfertigung derart bildgestützter

---

<sup>29</sup> Crary, Jonathan: *Die Modernisierung des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 71.

Argumentationen wird verwaltet und sanktioniert. „Bei den Griechen genoss die Malerei so hohes Ansehen und so hohe Ehre, dass sie ein Edikt und Gesetz erließen, um den Sklaven zu verbieten, die Malerei zu erlernen.“<sup>30</sup>

Das Bild eines Bildes ist ununterscheidbar von dem ursprünglichen Bild, wobei das Abbild der Welt von dieser unterscheidbar bleibt. Würden die Regeln der Photographie auf sich selbst angewendet werden, ergäben sie ein quasi identisches Bild. Also wäre ein Bild eines Hauses quasi ununterscheidbar mit dem Abbild des Bildes des Hauses. In einem solchen Fall wären die Abbildungsmechanismen bereits bei der Abbildung des Hauses hinreichend perfektioniert und eine weitere Abbildphase würde keine Verfremdung dieses Objektes mehr bewirken als

---

<sup>30</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 109.

auch keinen weiteren Erkenntnisgewinn über seine Beschaffenheit. Das Bild der Welt gleicht dem Bild des Bildes der Welt – daraus ließe sich schließen, es gäbe in diesem Fall ein universelles Realitätsmodell, das nach objektiven Regeln abläuft. Aus diesem Grund ist man geneigt Albertis Modell, als auch alle an dieses angelehnten Modelle, in ihren Grundzügen als richtig und objektiv zu bezeichnen, da unter konsequenter Befolgung dieser Regeln keine erweiternde Abbildebene hinzukommt, sondern der Erkenntnisgewinn zu stagnieren scheint. Insofern erklärt sich die Neigung, Albertis Modell als elementare und privilegierte Art der Abbildung aufzufassen und mittels einer als Spiegelung aufgefassten Methode (nämlich der selbstreferentiellen Anwendung der Fotografie auf sich selbst als Bildprodukt) deren Optimierungsgrad festzustellen. „Um dies zu erkennen, wird dir der

Spiegel ein guter Richter sein, [denn] auf irgendeine Weise gewinnen gut gemalte Gegenstände große Anmut im Spiegel. Wunderbar ist, wie jeder Fehler des Gemäldes sich im Spiegel verstärkt offenbart. Demnach sollen die von der Natur übernommenen Dinge mit Hilfe des Spiegels verbessert werden.“<sup>31</sup>

Da man also bereits das Abbildmodell Albertis als Simulation von Sehprozessen ansehen kann, ist also die Darstellung digitaler Räume eine Unterkategorie derer – eine simulierte Simulation quasi. Genau wie im Falle der abfotografierten Fotografie, stagniert der Evolutionsprozess aufgrund der der Abbildung inhärenten Mechanismen auch in diesem Fall. Es ist dennoch verblüffend „[...] wie sehr viele von uns dazu neigen, die grundlegenden und offenkundigen Diskrepanzen zwischen dem Bild und der Erfahrung, die wir beim Sehen des

<sup>31</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 141.

Abgebildeten machen, auszublenden und weiter daran festzuhalten, daß das Bild tatsächlich ein Ersatz für diese Erfahrung ist. Diese Überzeugung entsteht, weil wir das, *was* wir als Gesehenes berichten könnten, mit dem verwechseln, *wie* wir das Berichtete gesehen haben würden.“<sup>32</sup> Die Frage, was denn Natur und Abbild für den Betrachter überhaupt vergleichbar macht und weshalb ein noch so gelungenes Abbild natürlichen Objekten nicht gleichkommt (auf der anderen Seite: warum bestimmte Bildtypen trotz ihrer Beschränkungen dennoch als natürliche Abdrücke gelten), kann nur unter Zuhilfenahme eines gemeinsamen Dritten geklärt werden, auf das sich beide gleichermaßen beziehen und das diese verschiedenen Eindrücke verbindet. Diese gemeinsame (externe) Bezugsstufe scheint in der *Idee* der Realität gefunden zu sein.

<sup>32</sup> Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 34-35.

Ähnlichkeit wird nicht durch die Art der Darstellung, sondern im Urteil des Betrachters selbst hervorgerufen. Um die Ähnlichkeit eines Bildes mit dargestellten Dingen zu untersuchen, ist es notwendig diese Gegenstand-Abbild-Relation nicht als isoliertes Gefüge zu betrachten, sondern die Qualitäten einer Ähnlichkeitsbeziehung in der geistigen Aktivität des Betrachters zu suchen. Wenn nun die geistige Aktivität der Betrachtung eines Bildes der einer Naturbetrachtung gleich- oder nahekommt, kann man von Ähnlichkeit sprechen. (Unter Einwirkung bestimmter Mittel z.B., werden so geistige Aktivitäten der Bildbetrachtung durchaus vergleichbar zu denen bei einer Naturbetrachtung.) Ein Bild muß somit nicht Gegenstände real abbilden, sondern die Aktivität der Betrachtung des gleichen Sujets simulieren. Die Ähnlichkeit wird also in einem gemeinsamen Dritten etabliert und gleicht



nach Gombrich einer „Wahrnehmung *im Sinne* [Hervorhebung von mir] natürlicher Objekte“. Ließe sich eine Übereinstimmung der geistigen Aktivität einerseits der Naturbetrachtung und andererseits der Bildbetrachtung finden, so wäre das auf beide Wahrnehmungen bezogene Urteil ähnlich. „Nach Gombrich ist die Wahrnehmung selbst das Ergebnis einer Gewöhnung, obwohl sie »im Grunde« automatisch vor sich geht und darauf »programmiert« ist, unser Gesichtsfeld nach Gewissen natürlichen Elementen abzusuchen. Das Sehen ist für ihn im wesentlichen ein Prozeß des Urteilens über *Bedeutung* über Erwartungen, die durch bestimmte Hinweise in der Umwelt ausgelöst werden. Künstler erfinden Regeln oder Schemata dafür, derartige Hinweise auf die Leinwand aufzubringen. Diese

ersetzen dann die Informationsbruchstücke, nach denen wir in der Natur Ausschau halten.“<sup>33</sup>

Ist die Ähnlichkeit mit der Realität wichtig oder gar notwendig für die Akzeptanz von Bildern? Wie sieht ein Bild aus, das ein Haus *abbildet*? Und wie sollte ein Bild aussehen um auf ein Haus zu *referieren*? Es sollte so aussehen wie der Gegenstand, den es abbildet. Bilder sehen so ähnlich wie x aus, wenn x darauf abgebildet ist. „Das Bild eines Gebäudes ist nicht der Bau selbst. Daran muß im Zeitalter allgegenwärtiger Medien gelegentlich erinnert werden. Allzuoft bestätigen wir im Anblick eines Bauwerkes nur die Bilder, die uns via Fernsehen, Zeitschrift oder Buch bereits lange bekannt waren. Doch eine Darstellung von Architektur, so sehr sie sich auch um Objektivität und Wahrhaftigkeit bemühen mag, ist immer nur

<sup>33</sup> Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 25.

eine von unzähligen Möglichkeiten - willkürlich, aber sinnvoll. Wenn Photographen Gebäude aufnehmen, dann schaffen sie damit zunächst Bilder; und diese Bilder sind es, denen sich eine Interpretation zu nähern hat. Ein Buch über ein Bild des Photographenehepaars Hilla und Bernd Becher hat zunächst ein photographisches Bild zum Gegenstand, nicht die darauf dargestellte Architektur. Die Unterscheidung ist insofern wichtig, als sie in einer Buchreihe, die einzelnen Kunstwerken gewidmet ist das Verhältnis eines technischen Bildmittels zur bildenden Kunst begründet.“<sup>34</sup> Die vermeintliche Verschmelzung von Welt und Bild führt nicht nur virtuelle Bewußtseinszustände hervor; der Träger eines Bildes wird gar nicht mehr als solcher wahrgenommen, sondern mit dem dargestellten Gegenstand gleichgesetzt es findet ein Sprung über

<sup>34</sup> Sachsse, Rolf: *Hilla und Bernhard Becher: Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967*. Das anonyme und das Plastische der Industriephotographie. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1999. S. 5.

den Träger hinweg statt. „Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world, and until now they have never impeded his view, have never even seemed to be there. Oh, there are great moments when the glass gets a trifle smudged and Blue has to polish it in one spot or another, but once he finds the right word, everything clears up.“<sup>35</sup> Den Träger einer Wahrnehmung unsichtbar zu machen (wie im Falle des Lichts beim „natürlichen“ Sehen) und darüberhinweg in Bilder hindurchzuschauen, ist ein illusorischer Alltagsreflex geworden, der, wenn er zum Vorschein kommt, als Störung des Gesamtgefüges erkannt und umgehend behoben wird, „denn es ist bestimmt einfacher, die Fehler mit dem Verstand zu verbessern als sie aus dem Gemälde zu tilgen.“<sup>36</sup> Das Bild des *Sehens* wird

<sup>35</sup> Auster, Paul: *Ghosts*. In: *The New York Trilogy*. Faber and Faber Limited, London 1988, S. 148.

<sup>36</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 161.

modifiziert und angepaßt und nicht der mangelhafte Abbildungsmechanismus selbst. Die Diskrepanz von Welt und Abdruck soll Albertis Modell gemäß nicht mittels Bildern behoben werden, sondern durch eine Anpassung der Sehgewohnheiten. Unser Bild vom Sehen führt konsequenterweise zu der Vorstellung über das Aussehen eines Dinges und der Welt. Interessant ist, daß der Weg des Lichts mit dem Strahl des Sehens verknüpft wird, wenn nicht sogar als ein und dasselbe angesehen wird. Der Betrachter ist aber kein passives Element der Realität des Bildes gegenüber, sondern im Gegenteil ein Produzent dieser Realität. Das von Alberti oft benutzte Symbol des Flammenauges zeugt von seiner Faszination für das Visuelle und impliziert eine autonome Selbstbeleuchtung des Sehens durch immanente Eigenschaften. Um zu erkennen, bedarf ein solches entflammtes Auge keiner äußerlichen Lichtquellen

mehr, sondern liefert sich selbst die Voraussetzungen dafür. Licht läßt die Objekte sichtbar werden mehr noch: es läßt sie sichtbar werden, obwohl es selbst nicht sichtbar ist der Informationsträger wird unsichtbar.

Wenn der Betrachter meint, er erkenne auf oder in einem Bild eine Darstellungsweise die im Einklang mit der Vorstellung seiner eigenen Funktionsweise als Sehender steht, fällt es leichter solchen Bildtypen das Attribut des Realen zuzuschreiben. Dieses Urteil hängt jedoch nicht mit einer physiologischen Sehweise zusammen, sondern nur mit der Vorstellung des Sehens. Albertis Modell ist weniger eine Untersuchung des Sehens, sondern untersucht das Bild des Sehens selbst also macht das Sehen selbst sichtbar und faßt dieses als Metakonstrukt in eine Theorie. „Das Erklärungsmodell, das [...] hier insbesondere

interessiert eines, das nahezu allgegenwärtig geworden ist und in verschiedenen Formen noch immer weiterentwickelt wird, ist jenes, das im Erscheinen der Fotografie und des Films im 19. Jahrhundert die Erfüllung einer langen technologischen und/oder ideologischen Entwicklung im Westen sieht, in deren Verlauf die Camera obscura zur Fotokamera wurde. Implizit gelten dabei auf jeder Stufe dieser Entwicklung dieselben grundlegenden Bedingungen für die Beziehung des Betrachters zur Welt.“<sup>37</sup> Wenn nun nicht nur die technisierten Versionen dieser Abbildungsmechanismen in Betracht gezogen werden, sondern auch die ihnen zugrundeliegenden theoretischen Erklärungsmodelle des objektiven Sehens analysiert werden, so kann man bereits in einem solchen “unterentwickelten“ Stadium

dominierende Prototypen des Verständnisses für das menschliche Betrachter-Welt-Verhältnis ablesen. Das Prinzip der Camera obscura und der mit diesem verbundenen Abbildungstechniken und Modelle ist demnach lediglich als eine technische Ausformulierung eines elementaren Menschheitsbefindens zu verstehen. Die Behauptung, die in der Renaissance-Perspektive angelegten Wirklichkeitsmodelle seien ein objektives Äquivalent des natürlichen Sehens, kann ebenso in ihrer Kausalitätsabfolge umgedreht werden und behauptet werden, es verhalte sich ganz andersherum: Die Vorstellung von unserem natürlichen Sehen ist eine aus den Modellen der mathematisch-logischen Perspektivkonstruktionen des *Quattrocento* erwachsene.

<sup>37</sup> Cary, Jonathan: *Die Modernisierung des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 67.

### *b.c. Kenntnis der Kunst*

Die Bedeutung der Perspektive ist nicht nur für den kunstgeschichtlichen Übergang von Mittelalter und Renaissance, sondern auch für den geistesgeschichtlichen und humanistischen Wandel von sprichwörtlich *zentraler* Bedeutung. Nicht nur Panofsky, der die Perspektive als *symbolische* Form zu untersuchen bereit war, verweist auf die geistesgeschichtliche Komponente einer solchen Anordnung. „Albertis Traktate wären [...] unzureichend charakterisiert, wenn man in ihnen nur technische Lehrgebäude unterscheidbarer Wissensgebiete sehen wollte. Bei aller Praxisorientiertheit ist Alberti in erster Linie Theoretiker, und in seinen Schriften scheint ein großer Anteil an sich selbst genügender Gelehrsamkeitskultur manifest, auf deren Grundlage Albertis im heutigen Sinn ästhetische Kritiken

entwickelt sind. Unüberlesbar ist dennoch der gleichzeitige moralisch-philosophische Anspruch.“<sup>38</sup> Diese philosophische Ästhetik ist stets auf den Menschen als die zentrale Wahrnehmungsinstanz ausgerichtet, für die Bilder produziert werden und an deren Erkenntniskapazitäten sie angepasst werden sollen. „Auf diese Weise erkennt man alles mittels des Vergleichs. Der Vergleich enthält in sich eine solche Kraft, dass er an den Dingen sofort aufzeigt, was mehr, was weniger oder was gleich ist. [...] Doch stellt man den Vergleich zuerst zwischen bekannten Dingen an. Und da uns der Mensch unter allen Dingen am vertrautesten ist, meinte vielleicht Protagoras mit seiner Aussage, der Mensch sei Muster und Maß aller Dinge, dass alle ‘Akzidentien‘ der Dinge durch den Vergleich mit den ‘Akzidentien‘

---

<sup>38</sup> Locher, Hubert: *Anmerkungen zur Aktualität des Theoretikers Alberti*. In: *Theorie der Praxis*. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999, S. 3.

des Menschen erkannt werden.“<sup>39</sup> Das Modell einer *Camera obscura* basiert auf Veranschaulichungen von Proportionen, Abhängigkeiten; nicht *a priori*, sondern flexibel und abhängig von dem “Standpunkt“ des Menschen. Dies führt zu einer Verschmelzung von Betrachter und Bild: Der Mensch hat wie die anderen Objekte seinen Platz in einem Raum (in der *camera*); auf die Fläche projizierte Lichtstrahlen innerhalb eines abgedunkelten, von der Außenwelt abgeschirmten Gefüges, erzeugen Intimität, Seklusion und Isolation des Betrachters in einem solchen Raum. Beobachtung, Meditation, Reflexivität und schematische Rekonstruktion – dies nicht nur als metaphorische Annahmen, sondern als technische Funktionen (Wiedergabe der von Außen eindringenden Lichtstrahlen auf einen internen Träger, dies sogar auf dem Kopf stehend, also um

<sup>39</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 91–93.

180° gebeugt) werden möglich. Der Maler muß den Makrokosmos erkunden und kennen um den Mikrokosmos nachzubilden, den er benützt um die “große“ Welt in der “kleinen“ abzubilden. Er muß ferner die “beschienene“ Welt mit simuliertem Licht repräsentieren, nicht mit echtem.

Die Stellung des Menschen im Kosmos ist, an einer makroskopischen Skala abgelesen, vergleichbar mit dem Konstrukt einer *Camera obscura*: der künstlerische Mikrokosmos erscheint aufgrund der perspektivischen Übertragung als Verlängerung des Betrachtterraumes, die Figuren und ihr Raum werden in Beziehung gesetzt mit dem Betrachter und seinem eigenen Raum. Der Auslöser für die Identifikation (oder das Ausblenden dieses Bruchs), sieht Alberti in geistigen Vorgängen begründet: „Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen

Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben.“<sup>40</sup> Analog zum Kolonien -und Raundenken der antiken und nachmittelalterlichen Welt, bekommt auch der menschliche Körper ein Innen und Außen, eine subjektive und eine objektive Seite, die in dem kartesianischen Geist-Materie-Dualismus auf die Spitze getrieben erscheint. „Die Verlagerung der Triebäußerung von der Handlung ins reine Zuschauen gilt als Schritt in Richtung fortschreitender Zivilisierung.“<sup>41</sup>

Die geistige Entwicklung der Menschheit, kann durchaus als Analogon zu körperlichen Funktionsweisen gesehen werden: Als Betrachtender ist man in dem Körper selbst drin und bekommt von Außen ein Bild projiziert. Beim Verarbeitungsprozess

---

<sup>40</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 131.

<sup>41</sup> Hanke, Andrea / Kilzer, Annette: *Ode to Überviolence: A Clockwork Orange*. In: Bertz, Dieter: *Stanley Kubrik und seine Filme*. Schüren Presseverlag, Marburg 1999. S. 176.

des Auges und der Netzhaut ist dies so der Fall, aber auch bei abstrakten Ideen, die von anderen Subjekten nach Außen gelagert wurden und nun das eigene Bewußtsein formen. Die Verifizierungsprozesse sind hierbei ähnlich, wobei es keinen Unterschied macht ob der Zweifel den körperlichen oder den geistigen Bildern entgegengebracht wird. „Ich werde jetzt meine Augen schließen, meine Ohren verstopfen und alle meine Sinne ablenken, auch die Bilder körperlicher Dinge sämtlich aus meinem Bewußtsein tilgen oder, da dies wohl kaum möglich ist, sie doch als eitel und falsch für nichts achten [...]“<sup>42</sup>

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, läßt sich die Tendenz betrachten, das Sehen nach Außen hin zu verlagern und zu objektivieren. Dies zeigt sich anhand der Raumfahrt, der Fotoapparate und in

---

<sup>42</sup> Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960, S.30.

experimentellen Versuchen, die ihre Ergebnisse weniger auf isolierte subjektive Aussagen stützen, sondern diese Mechanismen für alle anderen nach Außen hin verlagern und gemeinsam einsehbar machen. Der Benutzer heutiger Bilder ist ein Betrachter, der sein eigenes Zutun zur "Realisierung" ausblendet und als Zwischenschritt transparent macht. Jedoch bedarf es der richtigen (geistigen wie materiellen) Positionierung, der starren Akzeptanz um solche nach Außen verlagerten Bilder anzuerkennen. „Sei dir dazu bewußt, dass kein gemalter Gegenstand je wie der echte aussehen wird, wenn nicht ein bestimmter Abstand beim Betrachten eingehalten wird.“<sup>43</sup> Ohne die passende Codierung des Rezipienten, bleibt die Illusion wirkungslos bzw. ist das so konstruierte Bild schlichtweg technisch falsch. Es bleibt eine einzige solitäre Haltung übrig,

<sup>43</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 95.

die den Anspruch von Realität begründet. „W e l c h e G e g e n d e n d a u e r n d e r f r e u e n . Diese Gegend hat bedeutende Züge zu einem Gemälde, aber ich kann die Formel für sie nicht finden, als Ganzes bleibt sie mir unfaßbar. Ich bemerke, daß alle Landschaften, die mir dauernd zusagen, unter aller Mannigfaltigkeit ein einfaches geometrisches Linien-Schema haben. Ohne ein solches mathematisches Substrat wird keine Gegend etwas künstlerisches Erfreuendes. Und vielleicht gestattet diese Regel eine gleichnishafte Anwendung auf den Menschen.“<sup>44</sup>

Das für Alberti zentrale Codierungsmittel ist das gerahmte und bespannte Velum, durch welches die Welt erst einmal verschleiert gesehen werden kann, um dann mathematisch codiert zu werden und dann schließlich in ein täuschend echtes Bild rückcodiert

<sup>44</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 229.



werden zu können. „Ich bin überzeugt, dass zum guten Gelingen der Umschreibung sich nichts Geeigneteres finden lässt als jenes Velum, das ich in meinem Freundeskreis Schnittfläche zu nennen pflege.“<sup>45</sup> Durch das Velum ist es möglich Objekte im Raum zu lokalisieren und sie mit der perspektivischen Konstruktion in einem zweiten Raum zu relokalisieren beziehungsweise zu übertragen. Eine weitere Codierung realistischer Bilder in Codes und diese wieder zurück in (Welt-)Bilder findet in der Radartechnik statt, die eine Eliminierung der zeitlichen Verzögerung (und damit Informationsverlust) durch maschinelle Codierung anwendet. Ein Tausch findet statt: der Versuch der Annäherung an eine Abbildung der Welt in nahezu Echtzeit, mit reduzierter Verzögerung dies schlägt sich jedoch in einer simplifizierten,

<sup>45</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 115.

minimalistischen Darstellungsweise nieder. Dadurch erfolgt zwar ein Realitätsgewinn im Sinne eines Echtheitsanspruchs der Bilddarstellung in Bezug zum Referenten jedoch abhängig von der präferierten Definition der Realität. Das Radar vermisst den Raum dreidimensional mit Hilfe des Echos. Es findet ein Zusammenspiel von auditiver Vermessung und bildlicher Codierung der Impulse statt. Die von Alberti propagierte Herstellung von Bildern nach rhetorischen Mustern, ist hier ganz im Einklang mit der Codierung von Zeichen und Zahlen in digitalen Bildproduktionen zu deuten.

Mittels der Beschneidung der echten Betrachterrealität durch ein quadratisches Display das sich innerhalb dieser Realität verschachtelt und einen Blick auf eine andere, alternative Realität zu geben scheint, wird der Betrachter Teil von zwei Realitäten. Das Resultat ist eine schizophrene

Situation, da der Betrachter verdoppelt wird und in zwei Räumen gleichzeitig existiert. Ebenso findet mit dem Prinzip der *Camera obscura* eine doppelte Gefangenschaft statt: einerseits wird das Bild innerhalb eines künstlichen Raumes gefangen, andererseits wird aber auch der Betrachter oder der Künstler darin gefangen. Objekt und Subjekt sind gleichermaßen von der Außenwelt isoliert. Das Kino als institutionalisiertes Illusionsgefängnis zur vollkommeneren Illusion, führt dies auf die Spitze, da in fast gänzlicher Dunkelheit kein Sitzplatzwechsel, keine Gespräche, etc. erwünscht sind. Dieser künstlich herbeigeführte Zustand ist vergleichbar mit Platons Höhlengleichnis, welches aber in erster Linie als Metapher des menschlichen Geisteszustandes, seines Erkenntnisvermögens und der Mitteilbarkeit von entlarvten Illusionen zu lesen ist.

Die zentralperspektivische Bild- und Raumkonstruktion blendet gewiß bestimmte Aspekte der "echten" Welt (oder des Weltbildes/der Vorstellung vom Sehen) aus: es wird also auch die Tiefenschärfe auf eine bestimmte Ebene gelegt. Davor und dahinter ist ein solches Weltbild unscharf. Man bräuchte photographisch gesprochen eine höhere Lichtmenge um die fokussierte Ebene zu erweitern. Hätte Alberti keine kulturelle Blende für sein Raummodell herangezogen, so gäbe es auch keinen Unterschied zwischen der Welt und dem Bild der Welt – sie wären als gleichberechtigt angesehen.

Der Ausgangspunkt Albertis' Überlegungen zu den Grundlagen der Malerei als auch deren heutige Manifestationen sind vor allen anderen Ansprüchen, die mit ihnen einhergehen von der Idee der Spiegelung von Objekten auf einer planen Oberfläche geprägt. Der Begriff des Spiegels (im

Falle Narziss‘ und bei Brunelleschis Spiegelkonstruktion zur Abbildung des florentiner Doms) und einer zu betrachtenden Fläche als Projektionsfläche der Objekte sind zentrale Punkte. Das gespiegelte Bild des Gesichtes Narziss‘ ist hier bereits ein prototypisches *Interface*.

Mit der, an vorheriger Stelle vorgenommenen, Erweiterung der Definition von Malerei hin zu einem Bildnis im Allgemeinen, läßt sich diese Spiegelung als ein Verschmelzen zweier entgegengesetzter Realitätsebenen interpretieren, die erst durch einen geistigen Erkenntnisinput transformiert werden können. „Deswegen pflegte ich [...] zu sagen, dass der zu einer Blume verwandelte Narziss der Erfinder der Malkunst gewesen sei. Fasst man nämlich die Malerei als Blüte aller Künste auf, so kommt die ganze Sage von Narziss hier sehr gelegen. Würdest du vom Malen sagen, es sei etwas anderes als ein

ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?“<sup>46</sup> Die mittels Albertis Modell erstellten Bilder sind unbestimmt. Wie im Beispiel des Narziss, der sein eigenes Spiegelbild erst durch sein eigenes Zutun als solches, als wahres erkennt und zu einem wahrhaften Abbild formt, brauchen Bilder das Mitwirken des Betrachters und seine Vorstellung von Realität – sozusagen die kompatible Software um zu funktionieren. Trotz der Unbestimmtheit versucht dieses Modell eine universelle Struktur und Ordnung zu etablieren – die der Welt und die des Denkens. Albertis Modell beinhaltet insofern auch eine starke Ordnung der Dinge und der Welt. Es ist deshalb als ein universell gültiges Machtinstrument anwendbar, da es Interessen, Bedürfnisse, Wissen und Kompetenzen nur innerhalb seiner eigenen Bedingungen verhandeln läßt. Nur wer eine

<sup>46</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 103.

Adaption oder Transformation in dieses Modell vornimmt, hat eine reelle Chance anerkannt und akzeptiert zu werden. Es hat eine Vorschrift, einen Zwang inne, die Dinge so herzurichten, daß sie in ihr transportiert werden können, aber auch derart, daß der Anteil den das Albertische Modell daran hat unsichtbar bleibt. Albertis Modell ist damit als ein Integrationsmodell zu verstehen, das das Resultat als objektive, von der Beeinflussung des Betrachters unabhängige Entität behauptet.

Moderne verzögerungsfrei arbeitende Medien wie z.B. Film, Photographie, Video, aber auch schon die Radartechnik, sind als Spiegelmedien anzusehen, da sie sich einer akuten Manipulation durch den Betrachter verweigern. Ihre pure Transmission kann durch den Betrachter nicht verändert werden sie sind reine Seh/Betrachtungsmedien. Die Spiegelung von Objekten im Wasser ist die ursprünglichste

solcher flacher Projektionen, wie sie von Alberti als zentraler Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Wesen der Malerei herangezogen wird.

Da Albertis Modell nur die Idee der Sehens selbst aufgreift, diese in einer Theorie darstellt, könnte nun inhaltlich argumentiert werden, diese Vorgehensweise sei ebenfalls eine reflektierte Reflexion ganz im Sinne des Ausgangsmusters seines Modells. Die Reflexion eines Betrachters darüber ob ein Bild realistisch sein kann, findet demzufolge nicht im Bild statt, sondern in der *Programmierung* dessen in der formalen und gedanklichen Reflexion des Sehens und Wahrnehmens bzw. Denkens selbst. Bilder oder bildgenerierende Programme sollen also nicht das Darstellen was gesehen wird, sondern das was der Betrachter oder Benutzer denkt zu sehen. Welche Bilder können dann noch jenseits der traditionellen Mimesis und

Repräsentation von Realität gedacht werden? Folgerichtig kann es nicht um Wissen (über die Realität der Dinge/Welt) gehen, sondern um die Vorstellung des Sehens.

Nun kann man einwenden, daß die mimetische Kunst ohnehin die denkbar niedrigste Stufe der Realität darstelle und eine Fokussierung auf eine möglichst objektive Wiedergabe der Realität ohnehin vergebliche Mühe. Diese Ernüchterung zeigt sich in dem platonischen Gedanken, der „[...] die drei Realitätsweisen eines Bettes festlegt; als Idee oder Form, als etwas, das ein Schreiner herstellt, und als etwas, was ein Maler darstellt, wobei letzterer den Schreiner nachahmt, der seinerseits die Form nachgeahmt hat. [...] Da es möglich ist, etwas nachzuahmen, so wollte Platon sagen, ohne auch nur das Geringste über den Ursprung des Nachgeahmten zu wissen [...], fehlt es den Künstlern an Wissen. Sie

kennen nur die Erscheinung von Erscheinungen.“<sup>47</sup> Die Naturordnung in Albertis Modell verliert ihre präferierte exemplarische Verbindlichkeit (obwohl sie nach strengen Regeln "nachgebaut" werden soll). Die dargestellte Welt muß stets "korrekt" auf die Natur zurückweisen. Es findet aber keine Nachahmung der Natur statt, sondern eine künstlerisch-wissenschaftliche Schöpfung vor dem Hintergrund der Nachahmung der Idee des Sehens.

Die Intention des Albertischen Modells birgt eine folgenschwere Paradoxie: einerseits soll eine naturgetreuere Nachahmung der Natur (mit dem Ziel dem Betrachter die vollkommene Illusion des Dargestellten zu ermöglichen) erstrebt werden; in dem Resultat ergibt sich für den Betrachter jedoch eine erzwungene Dichotomie, die ihn in beiden Welten zugleich zu positionieren versucht. Die

---

<sup>47</sup> Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*. Wilhelm Fink Verlag, München 2000, S. 167-168.

Konsequenz dieser Bildmetapher ist „[the] imprisonment of the body on both the conceptual and the spiritual level – both kinds of imprisonment already appearing with the first screen apparatus, Alberti’s perspectival window[.]“<sup>48</sup> Ein Großteil der Bildkonsumenten (insbesondere heutiger Bildtypen) sind bildunkundig und auf diesem Gebiet Illiteraten in Bezug auf das Entschlüsseln von Manipulationen. Sie besitzen keine Bildkompetenz, da schon simple Bildkonstruktionen weder wahrgenommen noch hinterfragt werden können. Bilder werden unreflektiert als Abdrücke der Realität betrachtet und ihre Autorität als Garanten der Beweisführung und Überzeugung selten in Frage gestellt. „[...] Bedenke, daß man von der Richtigkeit einer Anschauung manchmal durch ihre Einfachheit oder Symmetrie überzeugt wird, d.h.: dazu gebracht wird,

<sup>48</sup> Krysmanski, H.J.: *Windows. Exploring the History of a Metaphor*. PDF-Publikation, S.3.

zu dieser Anschauung überzugehen. Man sagt dann etwa einfach: »So muß es sein.«<sup>49</sup> Die Überzeugungskunst funktioniert dann am besten, wenn sie simple, ästhetische Prinzipien anwendet. „Deshalb ist es erforderlich, die Bewegungen von der Natur aus zu lernen, und stets den Dingen zu folgen, die ganz offensichtlich sind und die dem Betrachter noch mehr zu denken geben, als er sehen kann.“<sup>50</sup> Eine Übertragung von weiteren, nicht ganz offensichtlichen Informationen, die tiefer liegen als das zunächst durch das Sehen wahrgenommene, wird nicht nur der Naturbeobachtung zugesprochen, sondern auch von Bildern verlangt.

Das Spiegelbild, das Alberti als Ausgangspunkt seiner Überlegungen dient, ist vielmehr der *virtual*

<sup>49</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 33.

<sup>50</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 133.

*reality* nah, da es abhängig von der Bewegung des Betrachters kontinuierliche Bilder produziert und den Körper des Betrachters in verschiedenen Ansichten flexibel wiedergeben kann. Aber Albertis herausgearbeitetes Modell ist insofern kein Prototyp der *virtual reality*, da der Betrachter einen fest vorgegebenen und permanenten, starren Standpunkt einnehmen muß um in den Genuß der räumlichen Perspektivillusion zu kommen. In modernen *virtual realities* jedoch wird das Bild abhängig von der Position des Betrachtersauges (des Kopfes) perspektivisch abgeändert, so daß dieser aus jeder beliebigen Sicht ein perspektivisch korrektes Bild zu sehen bekommt. Während in dem Albertischen Modell das Display noch in der realen Welt merklich verschachtelt war, versucht die moderne *virtual reality* das gesamte Sichtfeld des Betrachters auszufüllen

und das Display in der Wahrnehmung somit verschwinden zu lassen.

---

## *C-Resümee*

---

So wie Alberti die Malerei als Kulturindikator betrachtete, kann man heute, fast 600 Jahre danach, die auf seinem Modell basierenden Darstellungsprinzipien als Indikatoren ideologischer Positionen betrachten, die die Rolle des Menschen im Umgang mit seiner Umwelt exemplarisch veranschaulichen und sein Selbstverständnis als, primär mittels Sehen, erkennendes und kommunizierendes Subjekt nicht in Frage stellen, sondern den Glauben daran weiter bekräftigen, „dass diese Kunst als einzige gleichermaßen den

gebildeten wie den Ungebildeten Vergnügen schafft; was irgendeine andere Kunst höchst selten vollbringt, nämlich sowohl Sachkundige zu entzücken als auch Unerfahrene zu bewegen. Ganz selten wirst du jemanden finden, der nicht in der Malkunst wohl unterrichtet sein möchte.“<sup>51</sup>

*Della Pitturas* theoretische Begründung einer neuen Art von Malerei in Form eines Lehr- und Erbauungsbuches, wurzelt in einer humanistischen Vorstellung, die sich einerseits die Leistungen der Antike als Maßstab ersann und andererseits den Menschen als Zentrum jeglicher Erkenntnis behauptete. Als Zusammenfassungen solcher Überlegungen, ließe sich behaupten, Albertis Modell sei eine technische Umschreibung des Bildes auf uns selbst und weniger eine Anleitung zur richtigen Darstellung der Welt – es stellt die Grenze des

<sup>51</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 111.

Sichtbaren aber auch die des Denkbaren dar. Das Ausgangsargument für die Qualität der, durch Albertis Text nicht erfundenen sondern lediglich populär gewordenen, zentralperspektivischen Konstruktion, liegt in der Behauptung, diese würde dem natürlichen Sehen des Menschen gleichkommen. Das Auge der Kamera würde das zeigen, was ein Mensch an der gleichen Stelle genau so sehen würde. Eine Beeinflussung durch die Kamera wird hiermit ausgeschlossen und die Welt würde sich in einem zweiten Schritt direkt und unverfälscht abdrücken.

Bleibt die Frage, was das für eine Welt sein soll, die nach Albertis Modell modelliert wird? Es ist eine malbare, darstellbare Welt, die zunächst als mathematisch konstruiert und geordnet gedacht wird und zudem in ihrer Grundeigenschaft die Abbildbarkeit der Realität postuliert. „Doch unsere



Maler würden sich gewiss in großem Irrtum befinden, wenn sie nicht begreifen sollten, dass derjenige, der etwas malte, sich das wiederzugeben bemühte, was du durch unser oben genanntes Velum wie von der Natur selbst anmutig und richtig gemalt betrachten kannst.“<sup>52</sup> Mathematik und Geometrie werden benutzt um den Raum zu konstruieren und zu kontrollieren, in dem der Mensch gleichzeitig Akteur und Betrachter ist. „Sicher ist, daß die Abbildung dessen, was wir sehen, immer einen bestimmten Begriff vom Gegenstand des Sehens benötigen wird. Wie für Alberti wird dieser Begriff von unseren Abbildungsgewohnheiten ausgehen. Es gibt keinen Weg, auf dem wir die Sprache oder die Abbildung umgehen und zum Wirklichen vorstoßen könnten, zu den ungeformten Materiespuren, die hinter den Dingen oder unserer Erfahrung

<sup>52</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 161.

stünden. wenn beim Abbilden etwas gegeben ist, dann sind das die Traditionen des Bildermachens und die Auffassungen darüber.“<sup>53</sup> Albertis Modell kann durchaus als eine geistige Perspektive – also gemalte Geisteswissenschaft – aufgefasst werden, die eine Kulminierung hin zu einem Planozentrismus, der die Dichotomie zwischen flachem Bild und dreidimensionaler Darstellung in sich birgt.

Nach all diesen durchaus skeptischen Gegenentwürfen zu Albertis Konzept der Mal- und Darstellungskunst, scheint es unangemessen konkrete Bildbeispiele heranzuziehen, die ein Dafür oder Dagegen zeigen, oder nur zur Dekoration gelten. Der nicht unbescheidenen Aufforderung Albertis nach verbildlichter Reproduktion wird dennoch nachgekommen. „[F]alls sie für die Maler hilfreich und nützlich sind, so fordere ich als Lohn

<sup>53</sup> Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 58–59.

für meine Mühen nur, dass sie mein Bildnis in ihren Werken wiedergeben, um zu beweisen, dass sie dankbar sind und ich ein Kenner der Kunst gewesen bin.“<sup>54</sup> Dieses Bildnis habe ich versucht abzugeben wie durch den Titel und die Gliederung angedeutet, als geistige Projektion.

„G e g e n B i l d e r u n d  
G l e i c h n i s s e . Mit Bildern und Gleichnissen  
überzeugt man, aber beweist nicht. Deshalb hat man  
innerhalb der Wissenschaft eine solche Scheu vor Bildern  
und Gleichnissen; man will hier gerade das Überzeugende,  
das G l a u b l i c h -machende n i c h t und fordert  
vielmehr das kälteste Mißtrauen auch schon durch die  
Ausdrucksweise und die kahlen Wände heraus: weil das  
Mißtrauen der Prüfstein für das Gold der Gewißheit ist.“<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007. S. 169.

---

<sup>55</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954, S. 241.

---

# *E–Bibliographie*

---

- Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007.
- Auster, Paul: *Ghosts*. In: *The New York Trilogy*. Faber and Faber Limited, London 1988.
- Brougher, Kerry: *Unmögliche Fotografie*. In: *Hiroshi Sugimoto*. Hrsg. von Kerry Brougher und Pia Müller-Tamm, Hatje Cantz, Ostfildern 2007.
- Crary, Jonathan: *Die Modernisierung des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*. Wilhelm Fink Verlag, München 2000.
- Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 1960.
- Farocki, Harun: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Harun Farocki Filmproduktion, 16mm, 75 Min., Farbe, s/w, 1:1,37, BRD 1988.

- Hanke, Andrea / Kilzer, Annette: *Ode to Überviolence: A Clockwork Orange*. In: Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1999.
- Bertz, Dieter: *Stanley Kubrik und seine Filme*. Schüren Presseverlag, Marburg 1999.
- Sontag, Susan: *Photography within the Humanities*. In: *The Photography Reader*. Hrsg. von Liz Wels. London und New York 2003.
- Krysmanski, H.J.: *Windows. Exploring the History of a Metaphor*. PDF-Publikation.
- Snyder, Joel: *Das Bild des Sehens*. In: *Paradigma Fotografie*. Hrsg. von Herta Wolf. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.
- Locher, Hubert: *Albertis Erfindung des »Gemäldes«*. In: *Theorie der Praxis*. Hrsg. von Kurt W. Forster und Hubert Locher. Akademie Verlag, Berlin 1999.
- Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*. Hrsg. von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970.
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches Allzumenschliches*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1954.
- Sachsse, Rolf: *Hilla und Bernhard Becher. Silo für Koks-kohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das anonyme und das Plastische der*