

Marc Wellmann, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei:
Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19.
Jahrhundert, Frankfurt am Main [u.a.] 2005

Zusammenfassung

Die Untersuchung befasst sich an verschiedenen historischen Momenten mit der Beziehung der Malerei zu optischen Phänomenen, die den Blick trüben, verschleiern oder sogar unkenntlich werden lassen. Auf welche Weise waren derartige Erscheinungen den Künstlern zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert präsent? Wie wurde ihnen auf dem Boden des herrschenden Bildbegriffs begegnet? Welche Funktion hatten sie im Rahmen von Kunsttheorie und -praxis? Wie wurden sie nutzbar gemacht oder ausgegrenzt und wie wurden sie dargestellt bzw. übersetzt? Diese Fragen führen prinzipiell auf das Verhältnis von Malerei und Optik bzw. auf die Diskurse, mit denen Malerei auf Optisches zurückgeführt und begründet wurde. Wie sah das Sehen oder das Denken über das Sehen in der Vergangenheit hinsichtlich seiner inneren Widerstände aus und auf welche Weise hatte dieses Wissen Einfluss auf die Herstellung von Bildern bzw. die auf die Theorie der Malerei?

Der Untersuchungszeitraum bedingt eine eingehende wissenschaftsgeschichtliche Beschäftigung mit unterschiedlichen Theorien des Sehens bzw. Philosophien visueller Wahrnehmung. Bei der Erarbeitung der Geschichte optischer Unschärfe ist jedoch die Grenzziehung zu künstlerischen Problemen Ausschlag gebend. Der Forschungsansatz ist immer wieder mit der Frage befasst, inwieweit sich Erscheinungen auf der Malfläche, die dem Undeutlichen oder Schemenhaften angehören, tatsächlich auf optische Erkenntnisse bzw. optische Phänomene zurückführen lassen.

Die Frage, wie das Sehbild eigentlich beschaffen ist bzw. wie es die Wirklichkeit abbildet und ob es dabei zu Störungen oder Abbildungsfehlern kommt, wurde bereits in der Antike von optischen Theorien behandelt. Im frühen 15. Jahrhundert wurde diese Frage zum ersten Mal in der Geschichte zu einem künstlerischen Problem, als in Italien das illusionistische Mittel der Perspektivraumkonstruktion entdeckt wurde. Die theoretische Basis dieser neuartigen Praxis war eine Gleichsetzung von Sehraum und Bildraum, wie sie in Leon Battista Albertis Schrift *De pictura* von 1435 zum Ausdruck kommt: „Also sei ein Gemälde (*pictura*) die Schnittfläche einer Sehpyramide (*pyramidis visivae*).“ Die Sehpyramide der antiken Optik, auf die Albertis Denken noch fußt, ist indes kein homogener geometrischer Körper, sondern ihre Strahlen wurde gemäß der Eigenschaft des Sehbildes, im Kern besonders scharf und am Rand unscharf zu sein, nach unterschiedlichen Kräften hierarchisiert. Die Blickachse war der „durchdringendste und lebenskräftigste“ aller Strahlen, dessen Qualität Alberti derart in eine perspektivgeometrische Größe übersetzte, als er frontal auf den zentralen Fluchtpunkt der Raumkonstruktion gerichtet sein sollte. Ausgehend von dieser durchaus problematischen Setzung entwickelte sich auch ein Bewusstsein für die Schleier am Rand des Sehbildes, wie es von Piero della Francesca gegen Ende des 15. Jahrhunderts formuliert wurde. Er empfahl den Malern einen ausreichend entfernten Betrachterstandpunkt festzulegen, damit die Darstellung vom Kern des Sehbildes klar und deutlich erfasst werden könne.

Leonardo da Vincis Bilder und Manuskripte sind der Hauptgegenstand der beiden folgenden Kapitel. Im ersten geht es um die nachlassende Genauigkeit des Sehens in der Entfernung, die Leonardo im neuartigen Begriff der Deutlichkeitsperspektive (*prospettiva di notizia*) erfasste. Verbunden ist damit auch eine Entdeckung von spezifischen Qualitäten der Malerei als künstlerische Disziplin, deren Eigenart gegenüber der Skulptur gerade in der Darstellung des Ephemeren, Ungenauen oder

Diaphanen liegt. Das folgende Kapitel handelt von den Ursprüngen und der Funktion des Sfumatos, jener einhellig Leonardo als Erfinder zugeschriebenen Technik, die Konturen leicht zu verwischen. Zur Debatte steht dabei ein optisches Theorem aus einem späten Manuskript Leonardos, das die partielle Uneindeutigkeit des Sehens bei der Wahrnehmung von Gegenständen in unterschiedlichen Distanzen beweisen sollte. Leonardo war dabei mit dem ungenügenden begrifflichen Instrumentarium der antiken und mittelalterlichen Sehtheorie Phänomenen auf der Spur, die erst durch Johannes Keplers Nachweis eines an die Netzhaut projizierten Lichtbildes am Beginn des 17. Jahrhunderts greifbar wurden. Die Fokussierung des Auges auf verschiedene Distanzen und die damit verbundene Streuung nicht fokussierter Raumebenen waren auf dem Boden einer reinen Strahlengeometrie epistemologisch praktisch ausgegrenzt. Die Sehpyramide war ein geometrischer Körper, der in seiner gesamten Erstreckung eine eindeutige und klare Abbildbeziehung zu den Dingen im Gesichtsfeld herstellte. Leonardo proklamierte indes weit vor seiner Zeit eine perzeptive Uneindeutigkeit von Umrissen, die in dem Maße zunehme, wie ein Gegenstand dem Auge nahe gebracht wird. Im Hinblick auf die Bildwelt notierte er an den Rand eines Manuskripts, dass man die Dinge in der Nähe auch deshalb undeutlich malen müsse.

Vom italienischen Quattro- bzw. frühen Cinquecento führt die Untersuchung dann in das 17. Jahrhundert und geht der Frage nach, inwieweit sich Keplers Paradigmenwechsel der Sehtheorie in den Bildern der Epoche niedergeschlagen hat. Dies wird im Rahmen der monographischen Behandlungen zweier Bilder beantwortet, die im besonderen Maße mit klassischen Darstellungskonventionen brechen. Dabei handelt es sich zum einen um Velázquez' *Venus im Spiegel* und Rembrandts so genanntes *Kenwood-Selbstporträt*. Beide Maler stehen in der Tradition von Tizians *Pittura di Macchia*, jener skizzierenden, grob behandelten Maloberfläche, die von Vasari als Gegenstand der Kunsttheorie eingeführt wurde. Die Hauptthesen der beiden Barockkapitel sind erstens, dass das unkenntlich Spiegelbild der *Venus* von Velázquez nicht nur in einem selbstreflexiven Spiel über die eigenen malerischen Mittel verspannt ist, sondern sich in dem Maße als Symbol des Gesichtssinns erschließt, als man es als unscharfe Projektion eines mit farbigen Strahlen an den Augenhintergrund geworfenen „Gemäldes“ (Kepler) begreift. Und zweitens, dass Rembrandt über den bewussten Einsatz von kenntlichen und unkenntlichen, scheinbar vollendeten und unvollendeten Partien zu einer Bildgestalt gelangte, die die Präsenz der Dinge auf seinen Bildern im Widerspruch zu perspektivischen Gesetzen nach den Kriterien eines foveal fixierten Augenbildes organisiert.

Das 18. Jahrhundert ist einerseits durch eine Diskussion über Chardins *manière heurtée* vertreten und andererseits durch die Problematisierung eines der extremsten Feinmaler dieser Zeit, Balthasar Denner, dessen Werk eine sprichwörtlich „porentiefe“ Schärfe bei der Darstellung des menschlichen Gesichts aufweist. Es wird argumentiert, dass sich der ungreifbare Schmelz von Chardins Malerei und Denner extreme Detailgenauigkeit letztlich auf einem ähnlichen Bewusstsein über die Medialität des Sehens fußen. Dies lässt sich insbesondere an einem Gemälde von Denner belegen, das die Verwerfungen des Augenbildes in einem perzeptiven Akt zeigt.

Am Beispiel von zwei verschiedenen Diskursen wird im Schlusskapitel gezeigt, auf welche Weise im 19. Jahrhundert die Unschärfen des Augenbildes zu einem virulenten Thema der Kunst avancierten. Der englische Kunsttheoretiker John Ruskin behandelte erstmals explizit sowohl die Sensitivitätsunterschiede als auch die akkomodativen Unschärfen des Augenbildes als Bildproblem, das in Form von Turners Malerei die Moderne ankündigt. Zudem wurden als Ursache des transitiven Gestus' impressionistischer Malerei verstärkt Sehfehler der Künstler unterstellt.