

Maltechnik erweitert

Ein Modell moderner Bildproduktion

Die Diskussion über den Einsatz technischer Hilfsmittel in der Malerei verläuft gewöhnlich entlang einer Opposition: unmittelbare Naturbeobachtung gegen fotografische oder digitale Vermittlung, authentische Anschauung gegen technische Apparatur. Die Debatten um die Camera obscura im 17. Jahrhundert oder die Polemiken gegen den Fotorealismus der 1970er Jahre zeigen die Konstanz dieser Frontstellung. Doch die Struktur dieser Debatte ist problematisch. Sie reduziert die Frage der Malerei auf die Herkunft ihres Motivs und unterstellt, dass die Wahl der Bildvorlage bereits über den künstlerischen Wert entscheidet.

Tatsächlich beginnt Malerei jedoch nicht mit dem Motiv, sondern mit der Struktur des Bildraums, aus dem ein Bild hervorgeht. Die entscheidende Frage lautet daher nicht: *Was* wird gemalt? Sondern: *Unter welchen Bedingungen* entstehen die Bildstrukturen, mit denen Malerei arbeitet?

I. Historische Kontinuität: Malerei war immer ein System von Bildtechniken

Die Vorstellung, dass technische Hilfsmittel eine Neuerung der Moderne darstellen, widerspricht der historischen Evidenz. Bereits Michelangelos Arbeit an der Sixtinischen Kapelle wäre ohne Übertragungstechniken undenkbar gewesen. Die Karton-Spolvero-Technik – das Durchstechen von Zeichnungen und Übertragen mittels Kohlestaub – ist eine Form der analogen Projektion. Sie fixiert vorab entwickelte Kompositionen auf der Wand und entlastet den Malprozess von bestimmten Entscheidungen.

Die Camera obscura, seit dem 15. Jahrhundert dokumentiert, führt dieses Prinzip weiter. Sie projiziert optisch und stabilisiert damit zentrale Parameter: Perspektive, Maßstab, Lichtverhältnisse. David Hockney hat in *Secret Knowledge* (2001) die These vertreten, dass viele altmeisterliche Werke mit optischen Hilfsmitteln entstanden sind. Die These ist im Einzelfall umstritten, das Prinzip jedoch unstrittig: Die Nutzung technischer Verfahren zur Bildorganisation ist kein Bruch mit der Tradition, sondern gehört zur Praxis der Malerei.

Mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert verändert sich die Situation fundamental. Die Fotografie fixiert nicht nur perspektivisch, sondern auch zeitlich. Sie isoliert einen Moment und erzeugt damit einen Bildraum, der der menschlichen Wahrnehmung strukturell fremd ist. Der wandernde Blick, der unterschiedlich fokussiert und sequenziell erfasst, wird durch eine punktuelle Aufnahme ersetzt.

Edgar Degas' *L'Absinthe* (1876) zeigt die malerischen Konsequenzen dieser neuen Bildlogik: angeschnittene Figuren, asymmetrische Komposition, leerer Raum als dominantes Element. Diese Bildsprache ist nicht trotz, sondern *durch* die fotografische Struktur möglich geworden. Die Fotografie macht Bildstrukturen verfügbar, die der unmittelbaren Wahrnehmung nicht zugänglich sind.

Im 20. Jahrhundert setzen Franz Gertsch und die Fotorealisten diesen Prozess fort. Gertsch überträgt fotografische Vorlagen mittels Rasterprojektion auf monumentale Leinwände. Das Ergebnis ist malerisch – pastose Oberfläche, sichtbarer Farbauftrag –, aber die Bildstruktur bleibt fotografisch: eingefrorene Bewegung, spezifische Tiefenschärfe, Lichtreflexe, die nur der Apparat so registriert.

Zeitgenössische Positionen wie Emma Webster erweitern diese Entwicklung ins Digitale. Webster nutzt Virtual Reality und 3D-Modellierungssoftware, um Landschaften zu konstruieren, die als Vorlagen für Malerei dienen. Der Bildraum entsteht hier nicht aus Wahrnehmung oder fotografischer Aufnahme, sondern aus algorithmisch erzeugter Geometrie.

Malerei war nie auf unmittelbare Wahrnehmung beschränkt. Sie arbeitet seit jeher mit unterschiedlichen Verfahren der Bildorganisation. Was sich verändert hat, ist nicht das Prinzip, sondern die Vielfalt und Präzision der verfügbaren Bildtechniken.

II. Vom Begriff der Maltechnik zum Begriff der Bildtechnik

Traditionell bezeichnet der Begriff der *Maltechnik* jene materiellen Verfahren, mit denen ein Bild hergestellt wird: Pigment, Bindemittel, Grundierung, Lasur, Schichtung. Diese Verfahren bestimmen wesentlich die Erscheinung eines Bildes – der Unterschied zwischen der Temperamalerei des Quattrocento und der Ölmalerei flämischer Meister liegt wesentlich in der Technik.

In der gegenwärtigen Bildkultur entstehen die visuellen Strukturen, mit denen Malerei arbeitet, bereits *vor* dem eigentlichen Malprozess. Sie entstehen in der Wahrnehmung eines Motivs, im fotografischen Apparat, in der Inszenierung einer Szene, im digitalen Modell oder Algorithmus.

Wenn Malerei mit solchen Bildräumen arbeitet, erweitert sich das Feld der malerischen Technik. Maltechnik wird zu einem Teil eines umfassenderen Systems von *Bildtechniken*. Der Maler arbeitet dann nicht nur mit Farbe und Material, sondern mit unterschiedlichen Verfahren der Bildorganisation. Sie definieren, welche Arten von Bildräumen leicht oder schwierig entstehen können. Die Wahl des Verfahrens ist daher keine bloße praktische Entscheidung, sondern eine ästhetische.

III. Spezifische Qualitäten der Bildverfahren

Wahrnehmung

Die unmittelbare Wahrnehmung besitzt eine Reihe spezifischer Eigenschaften: Der Blick bewegt sich durch den Raum, Zeit wird in die Wahrnehmung integriert, Lichtverhältnisse verändern sich, atmosphärische Bedingungen variieren. Die Wahrnehmung produziert keinen festen Bildraum. Sie erzeugt eine dynamische visuelle Situation, die erst im Malprozess organisiert wird.

Dies erklärt, warum unmittelbare Naturbeobachtung in der Malerei des 19. Jahrhunderts zentral wurde. Bei Claude Monet wird nicht ein statisches Motiv übertragen, sondern ein Feld von Licht- und Atmosphärenverhältnissen malerisch verdichtet. Die Serialität seiner Arbeiten – die Variationen der Kathedrale von Rouen, die Seerosenteiche – zeigt, dass es nicht um die Wiedergabe eines Motivs geht, sondern um die malerische Organisation wechselnder Wahrnehmungsbedingungen.

Lucien Freud führt dieses Prinzip ins Extreme. Seine Porträts entstehen über Monate in hunderten Sitzungen. Der wandernde Blick führt zu perspektivischen Verschiebungen, die fotografisch unmöglich wären – unterschiedliche Fluchtpunkte innerhalb eines Bildes, wechselnde Maßstäbe, Deformationen durch sequenzielle Erfassung. Freud selbst beschrieb den Unterschied zur Fotografie prägnant: „Die Fotografie fixiert, ich muss bei jedem Blick neu entscheiden.“

Diese prozessuale Offenheit ist eine Einschränkung. Bestimmte Bildstrukturen – komplexe perspektivische Konstruktionen, exakte Wiederholungen, präzise Symmetrien – sind durch unmittelbare Wahrnehmung schwer zu organisieren.

Fotografische Apparate

Fotografie stabilisiert den Bildraum. Der fotografische Apparat fixiert Perspektive, Bildausschnitt, Maßstab, Tiefenschärfe und den exakten Moment der Aufnahme. Vilém Flusser hat in *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) technische Bilder als Produkte von Apparaten beschrieben, deren Möglichkeiten durch Programme bestimmt werden. Der Fotograf bewegt sich innerhalb eines Systems vorgegebener Optionen – Brennweite, Blende, Verschlusszeit –, das die Struktur des Bildes bereits wesentlich präformiert.

Die fotografische Struktur eines Bildes ist daher bereits weitgehend organisiert, bevor ein Maler überhaupt eingreift. Gerhard Richter nutzt diese Vororganisation systematisch. Er arbeitet mit übermalten Fotografien. Die fotografische Vorlage liefert die Grundstruktur – Komposition, Tonwerte, räumliche Staffelung –, die Malerei transformiert diese Struktur durch Verwischung, Unschärfe, Farbverschiebung. Das Ergebnis ist weder reine Fotografie noch reine Malerei, sondern eine Hybridform, in der beide Bildsysteme erkennbar bleiben.

Inszenierte Bildräume

Eine weitere Kategorie entsteht dort, wo Bilder nicht vorgefunden, sondern aufgebaut werden. Caspar David Friedrich ist das paradigmatische Beispiel. Seine Arbeitsweise war den Zeitgenossen bekannt: Er fertigte Naturstudien – Zeichnungen, Ölskizzen – vor Ort an, archivierte diese und komponierte im Atelier daraus seine Gemälde. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) zeigt keinen realen Ort, sondern eine konstruierte Bildwelt aus Versatzstücken unterschiedlicher Herkunft.

Friedrichs Methode ist keine Täuschung, sondern ein offenes Verfahren. Er hat nie behauptet, „reale“ Landschaften zu malen. Seine Bilder sind konzeptuelle Konstruktionen, die bestimmte Bildideen realisieren – das Erhabene, die Unendlichkeit, die Transzendenz. Die technische Vermittlung dient der Präzision dieser Konzepte.

Zeitgenössische Fotografie und Film arbeiten systematisch mit Inszenierung. Studiofotografie, Werbebilder, Filmsets sind keine zufälligen Situationen, sondern bewusst gestaltete visuelle Arrangements. Hier werden bereits vor der Bildaufnahme zentrale Parameter entschieden: Lichtführung, Farbdramaturgie, räumliche Komposition, Blickführung. Das Bild besitzt eine ästhetische Struktur, bevor es überhaupt aufgenommen wird.

Digitale Modelle

Digitale Bildräume führen diese Entwicklung konsequent weiter. In digitalen Modellen können Perspektiven frei konstruiert, Lichtquellen simuliert, Räume verändert und Bewegungen algorithmisch gesteuert werden. Der Bildraum entsteht nicht aus Wahrnehmung oder Aufnahme, sondern aus geometrischer Konstruktion. Emma Webster nutzt Virtual Reality und Software wie Blender, um surreale Landschaften zu entwickeln. Diese digitalen Welten dienen als Vorlagen für ihre Malerei. Das Ergebnis sind Bilder zwischen Realismus und Unwirklichkeit – präzise perspektivische Konstruktion trifft auf atmosphärische Malerei, die an Turner erinnert.

IV. Vier Felder der Bildproduktion

Diese unterschiedlichen Verfahren lassen sich durch zwei Variablen beschreiben. Die erste betrifft den Ursprung des Bildraums: perzeptiv (aus Wahrnehmung) oder apparativ (durch technische Bildsysteme). Die zweite betrifft den Grad der Bildorganisation: vorgefunden oder inszeniert. Daraus ergibt sich ein einfaches Modell der Bildproduktion:

	Vorgefunden	Inszeniert
Perzeptiv	Plein-Air-Malerei	Atelierstillleben
Apparativ	Schnappschuss	Studiofotografie / Film

Diese Matrix beschreibt keine Stilrichtungen, sondern unterschiedliche Bedingungen der Bildentstehung. Monet arbeitet im Feld „perzeptiv / vorgefunden“, Friedrich im Feld „perzeptiv / inszeniert“, Gertsch im Feld „apparativ / vorgefunden“, Borremans im Feld „apparativ / inszeniert“. Webster erweitert das letzte Feld ins Digitale.

V. Entscheidungsarchitektur der Bilder

Diese verschiedenen Bildsysteme unterscheiden sich vor allem darin, *wo* die entscheidenden Bildentscheidungen getroffen werden:

Bildsystem	Ort der Bildentscheidungen
Wahrnehmung	im Malprozess
Fotografie	im Apparat
Inszenierung	im Aufbau der Situation
Digitales Modell	im Algorithmus

Malerei kann mit allen diesen Systemen arbeiten. Ihre Autonomie hängt davon ab, in welchem Maß sie die vorhandene Struktur übernimmt oder transformiert. Bei Freud liegen alle Entscheidungen im Malprozess selbst. Bei Gertsch sind die wesentlichen Entscheidungen bereits im fotografischen Apparat getroffen. Bei Richter arbeitet die Malerei gegen die fotografische Struktur. Bei Webster werden digitale Konstruktionen in Malerei überführt.

VI. Malerei als Transformationsmedium

Hier liegt die Rolle der Malerei in der gegenwärtigen Bildkultur. Viele Bildtechniken erzeugen Bildräume – Fotografie, Film, digitale Modelle. Malerei besitzt dagegen die Fähigkeit, bereits vorhandene Bildräume neu zu organisieren. Sie kann Wahrnehmung

verdichten (Monet), fotografische Strukturen aufbrechen (Richter), inszenierte Bildräume verschieben (Borremans), digitale Konstruktionen materialisieren (Webster).

Malerei ist kein Bildmedium unter anderen. Sie ist ein Medium, das zwischen verschiedenen Bildsystemen vermitteln kann. W. J. T. Mitchell hat in *Picture Theory* (1994) zwischen *image* (dem mentalen oder virtuellen Bild) und *picture* (dem materiellen Bildobjekt) unterschieden. Malerei vollzieht diese Transformation: Sie überführt Bildstrukturen unterschiedlicher Herkunft in eine materielle, sinnlich erfahrbare Bildwirklichkeit.

Diese Transformationsleistung erklärt, warum Malerei im Zeitalter technischer Bilder nicht an Bedeutung verliert, sondern eine neue Rolle gewinnt. Sie ist nicht länger primär ein Medium der Weltwiedergabe, sondern ein Medium der Bildreflexion. Sie macht sichtbar, wie unterschiedliche Bildsysteme funktionieren, indem sie deren Strukturen in den Malprozess überführt und dabei transformiert.

VII. Der präzise Einsatz der Mittel

Daraus folgt eine veränderte Bewertung technischer Hilfsmittel in der Malerei. Die entscheidende Frage lautet nicht: Ist eine Fotovorlage legitim? Ist digitale Konstruktion erlaubt? Ist Naturbeobachtung „authentischer“?

Die entscheidende Frage lautet: *Welches Verfahren besitzt die strukturellen Eigenschaften, die für ein bestimmtes Bildproblem geeignet sind?*

Die Wahl ist projektspezifisch, nicht prinzipiell. Sie ist ästhetisch begründet, nicht moralisch.

VIII. Schluss

Die moderne Bildkultur besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Systeme der Bildorganisation. Wahrnehmung organisiert Bilder dynamisch. Apparate organisieren sie programmatisch. Inszenierung organisiert sie gestalterisch. Algorithmen organisieren sie regelbasiert.

Malerei bewegt sich zwischen diesen Systemen. Sie transformiert vorgegebene Strukturen in Entscheidungen – Entscheidungen über Material, Farbe, Auftrag, Verdichtung, Transformation.

Der Begriff der Maltechnik erweitert sich. Er bezeichnet nicht länger nur die materiellen Verfahren des Farbauftrags, sondern ein komplexes System von Bildtechniken, deren präziser Einsatz das Wesen malerischer Praxis ausmacht.

Die historische Linie von der Camera obscura über die Fotografie bis zu KI-generierten Bildern zeigt: Malerei war nie auf ein einziges Verfahren festgelegt. Sie arbeitete stets mit den verfügbaren Mitteln der Bildorganisation. Was sich verändert, ist die Vielfalt dieser Mittel. Was bleibt, ist die Fähigkeit der Malerei, unterschiedliche Bildstrukturen in eine materielle, sinnlich erfahrbare Form zu überführen – darin liegt ihre Bedeutung.

Christoph Kern, Berlin, 28.03.2026