

Julica Hiller-Norouzi

Logos versus Aisthesis –

Die kunsthistorische Diaprojektion als codierendes Instrument

Als Erwin Panofsky 1927 seinen Aufsatz *Die Perspektive als „symbolische Form“*¹ veröffentlichte, gab er damit einen sehr entscheidenden Impuls für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der zentralperspektivischen Bildkonstruktion. Er beschrieb seine Idee von der Geschichte und Übertragung der Zentralperspektive und eröffnete damit eine neue Etappe in der kunsthistorischen Diskussion über das Verhältnis von Bildkonstruktion und Betrachterwahrnehmung. Die Frage nach physiologischen Konstanten der Betrachterwahrnehmung war ein großer Schritt in Richtung von Forschungsfragen, mit denen sich aktuell die Bildwissenschaft auseinandersetzt. Doch an anderen Stellen weist Panofskys Argumentation einige Lücken auf. Fragen zur Medialität seiner Untersuchungsgegenstände lässt er beispielsweise weitgehend unbeantwortet. Mit meinem Beitrag greife ich diese Frage auf und diskutiere, wie die kunsthistorische Diaprojektion die Bildwahrnehmung im späten 19. Jahrhundert veränderte und welche Rolle dabei der Zentralperspektive zukommt.

Als 1927 Panofskys Aufsatz publiziert wurde, war die Projektion von fotografischen Bildern schon fest in den kunsthistorischen Lehrsälen der deutschsprachigen Universitäten etabliert. Bereits seit den 1860er Jahren wurden, wenn die technischen Möglichkeiten es zuließen, fotografische Reproduktionen von Kunstwerken projiziert. Mit dieser Art des Zeigens war eine bestimmte Sichtweise auf die Kunst verbunden, die die Perspektive aufs Neue ins Zentrum der Betrachtung stellte. Die fotografische Bildorganisation baut auf den gleichen Parametern auf, die der Zentralperspektive zu Grunde liegen. Sie bestätigt mit apparativen Mitteln das, was über mehrere Jahrhunderte in der europäischen Malerei als Maßstab für Raumdar-

¹ Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664-757 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258-330).

stellungen fungiert hatte: die visuelle Erfassung einer räumlichen Situation, die sich real als Synthese von Raumerfahrung und Raumproduktion vollzieht.²

Die Etablierung der universitären Disziplin Kunstgeschichte ging mit der Etablierung der Fotografie gewissermaßen Hand in Hand. Die akademische Kunstgeschichte steckte Mitte des 19. Jahrhunderts noch in ihren Kinderschuhen. Durch die Abbildungsmöglichkeiten der Fotografie veränderte sich die Sicht auf Kunstwerke grundlegend. Das indexikalische Moment der Fotografie liefert ungeahnten Detailreichtum und (zumindest vermeintlich) dokumentarische Exaktheit. Die Kunstgeschichte lernte diese Möglichkeiten der Fotografie schon bald kennen und nach einiger Zeit auch schätzen. Darauf folgte der Einsatz fotografischer Bilder als Lehrmittel im universitären Unterricht. Fotografien unterschiedlicher Kunstwerke wurden gesammelt und bildeten in der Lehre die Basis der Anschaulichkeit. Sie wurden während der Vorlesungen von Hand zu Hand gereicht oder tableauartig im Lehrsaal ausgehängt. Allerdings bot erst die Projektion fotografischer Bilder das, was das Paradigma Anschaulichkeit forderte. Als Bilder, die der Projektor mittels Licht in die Dunkelheit warf, suggerierten sie einen zauberhaft duplizierten Blick in die Welt der Kunstwerke. Fotografisch scharf und detailliert aufgenommen, entwarfen sie ein stets verfügbares, variabel sortierbares Konglomerat von ausschnittshaften Ansichten. Nach dem Baukastenprinzip konnten Bildreihen zusammengestellt und später verglichen werden. Dabei muss der Blick für die spezifische Medialität eines Kunstwerkes verloren gegangen sein.

Als die Projektion im kunsthistorischen Lehrsaal angekommen war – spätestens in den 1890er Jahren – erlebte die Kunstgeschichte das, was man retrospektiv als Medienwechsel bezeichnet hat. Die *neue* Kunstgeschichte, die mit Hilfe des Zaubers der Diaprojektion operierte, war ein ästhetisches Novum. Sie brachte ungeahnte Veränderungen in die Universitäten. Gleichzeitig erlebte die perspektivische Bildkonstruktion eine fortwährende Bestätigung. Denn die Diaprojektion erweitert und verstärkt die Bildwahrnehmung, die eine perspektivische Bildkomposition formuliert. Als Lehrmedium forderte die Diaprojektion die Wahrnehmung der Rezipienten heraus und legte sie zugleich fest. Nicht zuletzt dadurch, dass sich in der Projektionssituation Logos und Aisthesis auf besondere Weise verschränken. Die Idee, die gesehenen Bilder in direkte Verbindung zum gesprochenen Wort zu stellen,

² Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001, 152-157.

evozierte eine vermeintliche Evidenz von Bild und Wort. Vermeintlich deshalb, da die projizierten Bilder mehr der Visualisierung einer Argumentation dienen, als dass ihre mediale Inszenierung befragt wird.

Fotografisches Sehen

In seiner Definition von perspektivischem Darstellen legt Erwin Panofsky fest, was gleichermaßen auch für die optische Vorrichtung der Fotografie gilt:

Die Fähigkeit, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so darzustellen, daß die Vorstellung des materiellen Bildträgers vollkommen durch die Vorstellung einer durchsichtigen Ebene verdrängt wird, durch die hindurch wir in einen imaginären, die gesamten Gegenstände in einem scheinbaren Hintereinander befassenden und durch die Bildränder nicht begrenzten, sondern nur ausgeschnittenen Raum hinauszublicken glauben.³

Die Erfindung der Fotografie machte es auf mechanische Weise möglich, die in einem dreidimensionalen Raum befindlichen Dinge zentralperspektivisch mittels eines Gerätes aufzunehmen und sie auf einer zweidimensionalen Fläche – der fotografischen Platte – abzubilden. Der Apparat übersetzte auf optisch-mechanische Weise das konstruierte zentralperspektivische Sehen. Mit Hilfe einer gekrümmten, monokularen Linse bannte er die von einem Objekt widerscheinenden Lichtstrahlen – planperspektivisch organisiert – auf eine chemisch lichtempfindlich gemachte Fläche.⁴ Eine „durchsichtige Ebene“ verdrängte scheinbar den „materiellen Bildträger“. Dem Betrachter wurde so suggeriert, in einen „ausgeschnittenen Raum“ hinaus- bzw. hineinzublicken.⁵ Die optische Apparatur nutzt hierzu ge-

³ Panofsky 1998 , Anm. 5, 665 (wie Anm. 1).

⁴ Vgl. die umfassende Darstellung der Diaprojektion aus medienhistorischer Sicht in: Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003 (zugl. Diss., Univ. Köln, 2001), 89.

⁵ Panofsky 1998 , 665 (wie Anm. 1).

zielt die Lichtstrahlen; die chemische Mixtur auf der Platte macht sie sichtbar und fixiert sie. Auch wenn sich die Apparatur wie die chemische Zusammensetzung der lichtempfindlichen Substanzen im Laufe der Zeit veränderte, blieb die Optik der Kamera durch Schliff und Stellung der Linsen stets so beschaffen, dass ein zentralperspektivisch organisiertes Bild erzeugt wird.

Innerhalb der fotografiehistorischen Entwicklung wurde die Glasplatte – ein transparentes Objekt, auf dem die fotografische Chemie gut reagierte – für den Markt, wie für die Rezipienten, ab den 1850er Jahren interessant.⁶ Durch zusehends einfacher werdende Herstellungsverfahren zeigte sich auf der Platte ein illusionistisches, gleichwohl indexikalisches Abbild der Welt, das projizierbar wurde. Mit diesem Abbild sah man wie mit unbewegten Augen. Das technische Prinzip war nicht neu, arbeitete doch die bereits seit langer Zeit gebräuchliche Camera obscura mit demselben Effekt.⁷ Doch erst die indexikalischen Abbildungsqualitäten der Fotografie leisteten den entscheidenden dokumentarischen Vorteil für die Wissenschaft. Der Einfluss des Menschen auf die Herstellung eines fotografischen Bildes war auf ein Mindestmaß reduziert, was für das Bild eine – vermeintlich – größtmögliche *Objektivität* bedeutete.⁸ Nicht den individuellen, subjektiven Variationen der Wahrnehmung eines Menschen galt es Rechnung zu tragen. Vielmehr wurde ein objektiver dokumentarischer Standard erfüllt. Ein Abbild sollte geschaffen werden, „das keine Spuren des Wissenden mehr in sich trägt“.⁹ Einem vermeintlich objektiv erzeugten Abbild der Natur wurde ein höherer Wert beigemessen, als einem subjektiv erzeugten. Die Fotografie erfüllte diese Bedingung, indem sie ein Abbild der Welt lieferte, das einem *Abdruck* glich. Die Technik war dabei ein Garant dafür, die Natur detailgenau und objektiv wiederzugeben. Allerdings blieb bei aller Dominanz der Aufnahmetechnik der Anteil des Menschen an der Bildproduktion nicht unerheblich, wählte er doch das Motiv und den Ausschnitt des Abge-

⁶ Vgl. dazu ausführlich Ruchatz 2003, 425-434 (wie Anm. 4).

⁷ Die Camera obscura, welche optische Physik und technische Apparatur miteinander vereint, ist ein Gerät, bei dem Licht durch eine kleine Öffnung in einen abgedunkelten Raum fällt, wodurch auf eine gegenüberliegende Fläche ein umgekehrtes Bild projiziert wird. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde sie wissenschaftlich genutzt. Jonathan Crary attestierte ihr daher retrospektiv den Status eines „tonangebenden Paradigma[s]“. Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996 (zuerst: Cambridge, Mass., u. a. 1990), 41-46.

⁸ Bezeichnenderweise stammt der Terminus *Objektivität* aus dem 19. Jahrhundert, jener Zeit also, als die Fotografie für die visuelle Kultur bedeutsam wurde. Vgl. Daston, Lorraine, und Galison, Peter: *Objektivität*. Frankfurt am Main 2007 (zuerst: New York 2007), 17.

⁹ Daston und Galison 2007, 17 (wie Anm. 8).

bildeten selbst. Er bestimmte die Details. So konstruierte der Fotograf *seine* subjektive Sicht auf die Welt. Diese Individualität des ausgewählten Ausschnitts wurde gleichsam in das Paradigma des Fotografischen eingepasst. Der Fotograf war bei der Bildproduktion bemüht, sich an bestimmten Maßstäben zu orientieren und die Muster vorgängiger Fotografien einzulösen, um die Erkennbarkeit des abgebildeten Gegenstands zu gewährleisten.¹⁰ Der Verweis eines fotografischen Bildes auf den abgebildeten Referenten braucht visuell bestimm- bare Merkmale, um vom Rezipienten erkannt und in einen bestimmten bildlichen Kontext eingeordnet zu werden.

Diaprojektion und Kunstgeschichte

Etwa 30 Jahre nach Erfindung der Fotografie, ab den 1860er Jahren, etablierte sich in Deutschland die akademische Kunstgeschichte an den Universitäten. Die Verbindung der beiden war nicht von Beginn an einträchtig. Für die Kunstgeschichte bedeuteten diese *neuen* projizierten fotografischen Bilder eine Veränderung ihres wissenschaftlichen Gegenstands. Weder die ekphrastische Beschreibung, noch die Interpretation eines graphischen Stiches, einer Aquatinta oder einer Lithographie vermochten das wiederzugeben, was die Fotografie an Detailliertheit ins Bild setzen konnte. Und trotzdem stellten sich dem Siegeszug der Fotografie Hindernisse in den Weg. „Sicher ist, daß solchen fotografischen Reproduktionen etwas von dem fehlt, wodurch Kunstwerke auf uns einwirken; es fehlt die fühlende Hand des Künstlers, es fehlt die warme Spur des Lebens“,¹¹ bemerkte 1866 der fotografiekritische Kunsthistoriker Moriz Thausing. Zehn Jahre zuvor warnte schon Henri Delaborde vor der „mechanischen Wahrheit“¹² der Fotografie und vor ihrer enormen Reproduktionsleistung. Der Kupferstich, das klassische Reproduktionsmedium der frühen institutionalisierten Kunstgeschichte, werde durch die „Fotografie, die die Erscheinung der Gemälde nachäfft“, vergessen. Seine Leistung sei doch die „vollkommene Reproduktion“¹³ von Kunstwerken.

¹⁰ Vgl. Sontag, Susan: In Platos Höhle. In: dies.: Über Fotografie. Frankfurt am Main 1980 (zuerst: New York 1977), 9-30, 12.

¹¹ Thausing, Moriz: Kupferstich und Fotografie (zuerst: 1866). In: Theorie der Fotografie (1839-1912), Bd 1. Hg. von Wolfgang Kemp. München 1980, 133-142, 138.

¹² Delaborde, Henri: Die Fotografie und der Kupferstich (zuerst: 1856). In: Theorie der Fotografie (1839-1912), Bd. 1. Hg. von Wolfgang Kemp. München 1980, 129-133, 131.

¹³ Wie das vorangehende Zitat: Delaborde 1980, 131 (wie Anm. 12).

Dieser Paragone der Reproduktionstechniken blieb in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein steter Begleiter der jungen kunsthistorischen Disziplin. Letztlich erlebten die fotografischen Bilder innerhalb der Kunstgeschichte einen starken Aufschwung und sicherten sich ihren Status als detailgetreue Wiedergabeform, die unendlich oft reproduziert werden kann. Damit erlebte die Kunstgeschichte ab dem dritten Viertel des 19. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Medienwechsel.¹⁴ Fast alles sollte fortan in fotografischer Übersetzung vorliegen. Selbst graphische Bildwerke, wie z.B. Kupferstiche oder Holzdruckverfahren, wurden in das fotografische Medium übertragen. Die fotografische Reproduktion von Kunstwerken war äußerst effizient und schien viel exakter als eine druckgraphische Reproduktion, die im Ruf stand, eher eine künstlerische Interpretation des jeweiligen Stechers denn das eigentliche Kunstwerk abzubilden. Der Siegeszug der scheinbar objektiven Fotografie gab jedem kunsthistorischen Institut, das nicht die Möglichkeit einer Sammlung von Originalen vor Ort besaß, die Möglichkeit, sich die Welt – in Form von fotografischen Abbildern – als *Musée imaginaire* zu kreieren.¹⁵

Im späten 19. Jahrhundert verzeichnete die universitäre Kunstgeschichte einen enormen Zuwachs an interessierten Studenten. Die Geschichte der Kunst war *en vogue*. Sie im projizierten Lichtbild vorgeführt zu bekommen, war zweifellos ein ästhetisches Erlebnis. Das prosperierende Bürgertum wollte an *Rundreisen* durch diese Geschichte teilhaben und strömte so in die kunsthistorischen Vorlesungen. Konrad Lange, der erste Ordinarius der Tübinger Kunstgeschichte, bekannte kurz nach seiner Berufung 1895, dass er mit einem solchen Ansturm von Interessierten nicht gerechnet habe. Noch an den Universitäten in Königsberg und Göttingen, wo er zuvor gelehrt hatte, seien die Auditorien immer recht klein

¹⁴ Dieses Themenfeld beschäftigt seit einiger Zeit die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte. Vgl. hierzu etwa Reichle, Ingeborg: Medienbrüche. In: kritische berichte 30, 2001/2002, 1, 40-56; Matyssek, Angela: „Entdecker“ und „Finder“. Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 28, 2005, 227-235; Locher, Hubert: Eine neue Wissenschaft der Kunst. Kunstpublizistik und Kunstgeschichte. In: Vom Biedermeier zum Impressionismus. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7. Hg. von Hubertus Kohle. München 2008, 555-577.

¹⁵ Der Terminus *Musée imaginaire* wurde von André Malraux in den 1940er Jahren geprägt. Er konstatierte retrospektiv, dass durch die Möglichkeiten der fotografischen Reproduktion ein fiktiver Kanon von Kunstwerken konstruiert worden sei. Mittels dieser Fotografien und ihrer hohen Auflagenzahl habe sich gewissermaßen ein *imaginäres Museum* im Bildgedächtnis eines Rezipienten konstituiert. Allerdings speise sich dieses Bildgedächtnis nicht aus den subjektiven Eindrücken eines Wahrnehmenden, sondern aus ausschnitthaften fotografischen Reproduktionen. So entwickle sich ein bestimmtes, zentralperspektivisch organisiertes Bild der Geschichte der Kunst. Vgl. Malraux, André: Das Imaginäre Museum. In: ders.: Stimmen der Stille. Baden-Baden 1956, 11-126.

gewesen. Doch als er nach Tübingen kam, reichte sein kleiner Hörsaal nicht aus, um all die Interessierten zu beherbergen. Nicht mehr nur Studenten besuchten die kunsthistorischen Auditorien, sondern auch „Professorenfrauen und Professorentöchter“.¹⁶ Bei all dem Andrang blieb das Problem der Anschaulichkeit bestehen. Die kleinen fotografischen Abbildungen, die in den Vorlesungen herumgereicht oder ausgehängt wurden, waren nicht mehr der Menge an Zuhörern gemäß. Wenn das erste Bild zum letzten Hörer gelangte, waren schon mindestens fünf weitere Bilder im Vortrag „berührt“¹⁷ worden. Es war einfach unmöglich, auf diese Weise so vielen Rezipienten gleichzeitig alle Abbildungen visuell vorzustellen, auf die im Vortrag hingewiesen wurde. Zumal es recht unkomfortabel für den Sprechenden war, das unruhige Herumgereiche der Abbildungen im Auditorium mit der eigenen Stimme zu übertönen. Eine andere Lösung musste also her. Bild und Wort sollten nicht aufeinander folgen, sondern gleichzeitig vorgestellt werden und so Evidenz erzeugen.

Die Lösung des Problems *hätte* auf der Hand liegen können: die Diaprojektion.¹⁸ Ein „perfektes Paar“¹⁹, wie es Jens Ruchatz formuliert: Fotografie und Projektion. Durch sie *hätten* transparente fotografische Bilder – mittels Lichteinfluss des Projektionsapparates vergrößert – einem wachsenden Publikum präsentiert werden können. Das projizierte fotografische Bild *hätte* ab den 1850er Jahren wie ein Mikroskop Einblick in den Detailreichtum von Kunstwerken ganz unterschiedlicher Gattung geben können. Doch so schnell sollte sich der Medienwechsel innerhalb der Kunstgeschichte nicht vollziehen: Die Laterna magica, welche technische Ähnlichkeit mit dem Diaprojektor aufwies, war seit dem 17. Jahrhundert als zauberhafter Apparat, der Bilder aus Licht erzeugen konnte, bekannt. Ihr ästhetisches

¹⁶ Vgl. Lange, Konrad: Briefwechsel aus dem Jahr 1909 zwischen Konrad Lange und der philosophischen Fakultät. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1.

¹⁷ Lange verwendet den Begriff „berührt“ in seinem Werbebrief für Mittel an die philosophische Fakultät. Lange 1909, Sig. 175/1 (wie Anm. 16).

¹⁸ Grundlegend dazu: Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstvermittlung. In: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Hg. von Irene Below. Gießen 1975, 153-171; ders.: Die Bilderwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. In: Im Bann der Medien. Texte zur visuellen Ästhetik in Kunst und Kultur. Hg. von Kai-Uwe Hemken. Weimar 199, 133-164. Neuere Abhandlungen zu diesem Thema: Neubauer, Susanne: Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03 (2004), 176-189; Ratzeburg, Wiebke: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand. In: kritische berichte 22-39 (wie Anm. 14).

¹⁹ Ruchatz, Jens: Fotografie und Projektion. Ein perfektes Paar. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Themenheft „Fotografie und Projektion“ Hg. von Timm Starl und Jens Ruchatz, 74, 1999, 3-12.

Potenzial war berüchtigt. Man ordnete diesen Apparat dem Bereich der okkulten, magischen und vor allem den Betrachter amüsierenden Praktiken zu. Die *Laterna magica* passte nicht recht in das Paradigma von ernsthaft betriebener Wissenschaft, obgleich sie in Verbindung mit fotografischen Bildern gerade jene Möglichkeiten geboten hätte, die in dieser Zeit in der Wissenschaft gewünscht wurden: exakte Darstellung und detailreiche Abbildung. Doch die Wissenschaft musste erst noch den Zauber des Mediums für sich entdecken: das Paradigma der Anschaulichkeit.

Erst seitdem die Reproduktionstechniken es zuließen, eine Abbildung oder einen Gegenstand in ein anderes Medium zu transponieren, war diese Entwicklung nicht mehr aufzuhalten. Mit ihr ging eine Kanonbildung besonderer Art einher, bei der das Wissen an Mechanismen des Bildermarktes gebunden war. Im 17. und 18. Jahrhundert boten die graphischen Künste, wie Kupferstich und Holzdruck, die einzige Möglichkeit, Kunstwerke in großer Zahl zu reproduzieren. Im 19. Jahrhundert übernahm die Fotografie den ersten Rang innerhalb der Reproduktionsmedien. Schon bald entwickelte sich ein großer Markt für fotografische Bildreproduktionen. Die stets fortschreitende Entwicklung der fotografischen Platten bewirkte ein Übriges: Ab den 1850er Jahren erlebte die Glasplatte einen enormen Aufschwung auf dem fotografischen Markt.²⁰ In einem handlichen Format zu einem komfortablen Preis erhältlich, zeigte sie mit einer ausgeprägten Schärfe und Genauigkeit einem stets wachsenden Publikum, worauf es ankam. Die Glasplatte wurde so zum Inbegriff eines „rationellen Bildspeichers“.²¹ Bildagenten von Lehrmittelverlagen reisten an die Orte, an denen Kunstwerke standen oder aufbewahrt wurden, um sie fotografisch abzulichten. Bildarchive wurden gegründet und der Vertrieb von Glasplatten florierte. Ab den 1880er Jahren etablierten sich in Deutschland Bildproduzenten wie Dr. Franz Stuedtner, Berlin, und E.A. Seemann, Leipzig. Sie produzierten schon bald ganze Bildreihen zu verschiedenen kunsthistorischen Themenfeldern. Im Laufe der Zeit wurden die Angebote der Bildproduzenten zur Geschichte der europäischen Kunst so umfassend, dass sich die kunsthistorische Lehre am Bildangebot der Produzenten orientierte. Die Professoren folgten bei der Themenwahl der Vorlesungen den Vorgaben der Produzenten. Als der Bildverlag Dr. Franz Stuedtner,

²⁰ Ruchatz benennt diese Zäsur in der Mediengeschichte. Er führt als Ursache die Einführung des Kollodiumverfahrens an, welches zunächst für die Stereoskopie genutzt wurde und eine industrielle Vervielfältigung erlaubte. Gewissermaßen als „Abfallprodukt“ entstanden aus halbierten Stereographien fotografische Projektionsbilder. Vgl. Ruchatz 2003, 180-181 (wie Anm. 4).

²¹ Ruchatz 2003, 235 (wie Anm. 4).

Berlin, 1907 eine Reihe zu den Werken Böcklins publizierte, hielt wenig später Konrad Lange im Wintersemester 1907 eine Vorlesung zu „Menzel, Feuerbach und Böcklin (mit Lichtbildern)“.²² Lehre und Markt waren bei der Ausbildung des kunsthistorischen Kanons eng miteinander verzahnt und reproduzierten dieses Wissen beständig. Die Glasplatte wurde dabei zum Träger einer bestimmten Idee von Kunstgeschichte.

Paradigma Anschaulichkeit

Die Pädagogik des 19. Jahrhunderts erkannte das Paradigma der Anschaulichkeit für sich. Bereits 1801 formulierte Johann Heinrich Pestalozzi:

Anschauung ist in diesem Zusammenhang nicht als passive Apperzeption mißzuverstehen, sondern bedeutet bereits eine elaborierte Form der Wahrnehmung, in der das wahrgenommene Objekt aktiv strukturiert, auf seine spezifischen Eigenschaften gebracht und abgegrenzt worden ist.²³

Gerade der universitäre Kunstunterricht brauchte diese Anschaulichkeit, die die Beschäftigung mit Kunstwerken forderte. Die genaue Beobachtung war und ist die Basis des Bildstudiums. Vor allem das im mündlichen Vortrag erklärte sollte zugleich visuell evident werden. Schon 1658 umriss Johannes Zahn, ein Prämonstratenserpater, diese besonderen Qualitäten der vorgestellten Bilder für die Lehre, allerdings bezogen sich seine Aussagen auf die Laterna magica:

Die Abbildungen in den anatomischen Lehrbüchern sind oft zu fein ausgeführt, als daß man sie bei dieser kleinen Wiedergabe mehreren auf einmal zeigen und erklären könnte; andererseits ist es schwierig, die Zeichnungen auf der Tafel zu machen, oder die Lehrer selbst haben keine Uebung im Zeichnen:

²² Vgl. das Vorlesungsverzeichnis der Königlich Württembergischen Eberhard-Karls-Universität Tübingen für das Winterhalbjahr 1907/1908, Tübingen 1907.

²³ Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt (zuerst: 1801). In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 9. Hg. von Emilie Bosshart u. a. Zürich 1944, 49-324, 237 (zit. nach Ruchatz 2003, 227 [wie Anm. 4]).

da kann denn die Zauberlaterne abhelfen, indem man mit ihrer Hilfe kleine Bilder auf die weiße Wand wirft und in wunderbarer Weise vergrößert wiedergibt.²⁴

Für die Kunstgeschichte stellten insbesondere die Möglichkeiten der Vergrößerung eine Verbesserung dar. Mittels Fotografie und Projektor konnten nun kleine Bilder für eine große Anzahl von Rezipienten sichtbar gemacht werden und während der Beschreibung unmittelbar Evidenz erzeugen. Spätestens ab den 1870er Jahren, als das „Sciopticon“²⁵ – so die Bezeichnung des gängigen Projektorenfabrikats – auf dem Markt erhältlich war, nahm das alte neue Medium Lichtbildprojektion den kunsthistorischen Unterricht ganz für sich ein. Fast alle kunsthistorischen Institutionen im deutschsprachigen Raum folgten nach und nach dieser Entwicklung.²⁶ Die Kunstgeschichte hatte – wenn auch spät – doch noch die Lichtbildprojektion für sich entdeckt.

Doch wie kann man sich eine solche Vorlesung vorstellen? Die Hörer versammelten sich zu gegebener Zeit in einem verdunkelten Raum und lauschten den Worten des Gelehrten.²⁷ Der Projektor war innerhalb des Raumes frontal gegenüber der Fläche angeordnet, auf der das projizierte Bild erschien, – eine Anordnung, die bis heute Bestand hat: Der Projektionsapparat steht hinter den Rezipienten, meist erhöht und horizontal ausgerichtet. Das technische Gerät wirft nun Lichtstrahlen durch eine gekrümmte Linse. So erscheint ein körperloses, hell erleuchtetes Bild auf der weißen Fläche. Das erscheinende Bild kann stellvertretend für den Blick des Fotografen gesehen werden und lässt so den Rezipienten und den Produzenten des Bildes ineinanderfließen. Der Wahrnehmungsraum und der Betrachterkörper werden quasi eins.²⁸

²⁴ Zahn, Johannes: *Oculus artificialis teledioptricus sive Telescopium* (zuerst: 1685), (zit. nach Ruchatz 2003, 118 [wie Anm. 4]).

²⁵ Lorenzo J. Marcy entwickelte das „Sciopticon“, das durch einfache Bedienung bei einem günstigen Anschaffungspreis zur Popularisierung und Demokratisierung der Projektion führte. Im Gegensatz zur gefährlichen Kalklichtbeleuchtung bedeutete die Ölbeleuchtung zudem mehr Sicherheit für den Projizierenden. Der Markenname „Sciopticon“ wurde ab den 1870er Jahren zum Synonym für Projektionsapparate. Vgl. Ruchatz 2003, 206 (wie Anm. 4).

²⁶ Vgl. Ratzeburg 2002, 34 (wie Anm. 18).

²⁷ Vgl. Wenk, Silke: *Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion*. In: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Hg. von Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen. München 1999, 292-305.

²⁸ Vgl. Neubauer 2004, 183 (wie Anm. 18).

Die Projektionslinse könnte gewissermaßen dem Objektiv des Fotografen gleichgesetzt werden, durch das hindurch ein Ausschnitt der Welt sichtbar wird. Und an dieser Stelle tritt die zentralperspektivische Konstruktion wieder auf den Plan: Für den Rezipienten entsprach die räumliche Projektionssituation dem Kamerablick mit dessen vereindeutigender Fixierung. Das Bild an der Wand ist wie ein Fenster, durch das die Rezipienten in einen ausgeschnittenen Raum hinaussehen. Die Außenwelt wurde in Form von Fotografien in den Lehrsaal hineinprojiziert, doch blieben die erscheinenden Bilder ephemere Imagination. Jeder Rezipient eines Lichtbildvortrags erlebte diesen subjektiv. Doch folgende ästhetische Konstanten können festgehalten werden:

Erstens: Die Dunkelheit des Raumes, welche die Helligkeit der erleuchteten Bilder zu befördern scheint und die Aufmerksamkeit direkt zum Bild lenkt. Als Erklärung dafür wird in der Literatur das Weber-Fechner-Gesetz angeführt, das besagt, dass „der kleinste noch feststellbare Intensitätsunterschied direkt proportional zur Hintergrundintensität ist.“²⁹ Demnach erscheint ein hell erleuchtetes Bild in einem dunklen Raum noch heller, als wenn es in einem Raum mit mittlerer Lichtqualität (Tageslicht) illuminiert würde.³⁰

Zweitens: Die Anzahl der Rezipienten, die zwar gemeinsam im Raum angeordnet sind, doch die projizierten Lichtbilder jeder für sich als epiphane Imagination wahrnehmen. „Jeder Zuhörer empfängt, durch die Dunkelheit isoliert, diesem Anblicke einsam gegenüber, völlig ungestört die Erklärung des Werkes aus diesem selber.“³¹ So beschreibt es 1892 Hermann Grimm, ein glühender Befürworter – fast schon ideologischer Verfechter – der kunsthistorischen Diaprojektion. Sibylle Peters erkennt in der angesprochenen Isolation der Individuen „eine genuin moderne gesellschaftliche Gruppenformation“.³² So werden die Indivi-

²⁹ Zit. nach Neubauer 2004, 183 (wie Anm. 18). Vgl. auch: Fechner, Gustav Theodor: Ueber die Frage des Weber'schen Gesetzes. Leipzig 1884.

³⁰ Vgl. Neubauer 2004, 183 (wie Anm. 18).

³¹ Grimm, Hermann: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892). In: Kemp 1980, 200-205 (wie Anm. 11). Dieses Traktat über die Diaprojektion im kunstwissenschaftlichen Unterricht ist oftmals rezipiert worden. Vgl. Dilly 1975 (wie Anm. 18); Ratzeburg 2002 (wie Anm. 18); Wenk 1999 (wie Anm. 27).

³² Dieser Argumentationsgang entstammt wie die drei nachfolgenden Zitate Peters, Sibylle: Projizierte Erkenntnis. Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrags. In: Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. Hg. von Gottfried Boehm. München 2007, 307-329, 319.

duen voneinander isoliert, wie auch die unterschiedlich angesprochenen Sinne, das Sehen und das Hören. Im Zusammenkommen von Bild und Wort lassen sie zwar ein performatives Ereignis entstehen, dessen Faktoren „Rede und Anschauung [aber] eben nicht eins sind, sondern offenkundig entzweit“. Im Prozess des Lichtbildvortrags schaffen sie so vermeintliche Evidenz, in dem Sinne, als das, was beschrieben wird, anschaulich gemacht wird.

Drittens: In der Choreographie der Vorlesung wird meist eine Serie von Lichtbildern gezeigt, wobei jedes projizierte Bild einem bestimmten „zeitlichen Faktor“ unterliegt. Im Wechsel, der durch das typische *Klick*-Geräusch des Apparates eingeleitet wird, mutet „das überraschende Erscheinen“ eines wieder neuen Lichtbildes fast „atopisch“ an. Jedem örtlichen und sozialen Kontext entbunden, steht es dann für sich allein und erhält erst durch seine serielle Einbindung einen neuen Kontext. Das Bild erhält gewissermaßen eine neue Rahmung. Der Rahmen der Kunstgeschichte, der von Hermann Grimm als „organischer Zusammenhang“³³ beschrieben wird, würde so ein neues Dispositiv für die Abbildungen liefern, die ausschnittsartig ihrem eigentlichen Rahmen enthoben worden sind.³⁴

Ich kann im Lauf einer einzigen Stunde bei vollkommener Stille des Auditoriums diesem eine Reihe von Anschauungen gewähren, die sich tief in das Gedächtnis einnisten und die bei der Gleichmäßigkeit der Anschauungen festen organischen Zusammenhang gewinnen.³⁵

Die von Grimm hier implizit thematisierte hierarchische Disposition, die zwischen dem Vortragenden und seinen Zuhörern besteht, wird zusätzlich dadurch manifestiert, dass dieser – denn es waren in der Frühzeit der Diaprojektion nahezu ausschließlich Männer – die Glasplatten bei der Vorbereitung zum Vortrag in einer anderen Materialität wahrnehmen konnte, als sie dem Auditorium zugänglich war: Die Glasplatte besitzt durchaus auch ein taktileres Moment, das sich dem Lehrenden offenbarte, wenn er sie vor sich auf dem Tisch liegen hatte. Denn: Wenn sie der Auswahl nach geordnet und sortiert wird, ist die einzelne Glasplatte mehr Objekt als ikonisches Zeichen. Die geschichteten Papierabklebungen an den

³³ Grimm 1980, 202 (wie Anm. 31).

³⁴ Vgl. Wenk 1999, 300 (wie Anm. 27).

³⁵ Grimm 1980, 202 (wie Anm. 31).

Rändern der Platte, die dem Bild seine spätere Form geben, werden sichtbar. Denn nur die wichtigste Information des Bildes soll später dem Licht ausgesetzt werden. Vor allem offenbaren die Papierabklebungen aber auch die Geschichte der Platte. Immer wieder neu beschriftet und beklebt, erinnert die Platte an ein Palimpsest, das stets neu überschrieben wurde. Auch die besondere Textur, die die fotografische Chemie in Form von Spuren auf dem Glas hinterlassen hat, tritt spürbar hervor. Die Platte als Objekt ist also ein anderes Bild als das projizierte Bild. So kann festgehalten werden: Eine unprojizierte Glasplatte evoziert andere sinnliche und materiale Qualitäten des Bildes, als ein projiziertes Bild. Das taktile Objekt wird gewissermaßen zur epiphanen Imagination. Allerdings bedingen diese unterschiedlichen Zustände des Bildes unterschiedliche Rezipienten: Im ersten Schritt ist die Platte mehr Objekt als Bild, das Bild auf ihr tritt als ikonisches Zeichen hinter ihr taktiles Moment zurück. Wahrgenommen wird dies von wenigstens einem Rezipienten – dem, der die Bilder zusammenstellt. Wenn es später in einem dunklen Raum durchleuchtet projiziert wird, ist es kein taktiles, sondern vielmehr ein körperloses, epiphanes Bild – wahrgenommen in der Regel von vielen Rezipienten.³⁶ Das Bild auf der Glasplatte durchläuft also gewissermaßen verschiedene Stufen der Bildlichkeit. Man kann hier von einer Transformation der Bildlichkeit sprechen, die abhängig von ihren materialen wie medialen Eigenheiten ist.

Durchsicht, Aufsicht, Einsicht

Der Aspekt der medialen wie materialen Eigenheiten eines Kunstwerks stellt eine Verbindung zu den von mir eingangs gestellten Fragen her. Warum vergleicht Panofsky in seinem Aufsatz Kunstwerke unterschiedlicher Gattungen miteinander ohne dabei die jeweilige Medialität des einzelnen Beispiels zu berücksichtigen? Panofskys Argumentation geht vom Sujet und dessen innerbildlich-räumlicher Organisation aus, das Medium, in dem es sich zeigt, bleibt dabei weitgehend unbeachtet. Deutlich wird dieses Problem in einer kurzen Randbemerkung seines Textes. In Fußnote 33 verweist er auf die Anmerkung eines Studenten, der in der Motivik eines Kuppelmosaiks aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. einen kompositorischen Aufbau erkennt, welcher in einer wesentlich jüngeren Miniatur in einem Evangeliar aus dem sechsten Jahrhundert noch nicht ausgebildet war. Jenes Beispiel führt

³⁶ Vgl. Peters 2007, 319 (wie Anm. 32).

Panofsky an, um eine motivische Wanderung näher zu beleuchten.³⁷

Herr cand. phil. v. Reybekiel macht uns auf die im 5. Jahrh. entstandenen Kuppelmosaiken der Georgskirche zu Saloniki aufmerksam, die mit der Miniatur des Evangeliars von Soissons gerade in solchen Motiven übereinstimmen, die im Etschmiadzin-Evangeliar noch nicht vorgebildet waren [...].³⁸

In seiner Argumentation wird allerdings ein entscheidender Aspekt nicht verhandelt: Die kompositorische Übersetzung einer Miniatur in ein Mosaik bedeutet nicht nur eine Übernahme eines Sujets oder die Formation einer Raumdarstellung, sondern vor allem eine gewaltige Transformation von einem Medium in ein anderes. Überdies stellt sich gerade bei einem Mosaik die Frage nach den Eigenschaften des verwendeten Materials, bildet es doch die entscheidende Bedingung dieser besonderen Art der Darstellung. Das im Kunstwerk verwendete Material gibt Auskunft über dessen Form und Funktion und formuliert die spezifische Medialität.³⁹

Dieser kurze Ausschnitt aus einer Fußnote in Panofskys Aufsatz macht eines der zentralen Probleme der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts deutlich. Die fotografische Reproduktion von Kunstwerken bestätigt einerseits die zentralperspektivische Bildorganisation, andererseits werden die medialen Grenzen verschiedener Gattungen fast vollständig verwischt. Die Diaprojektion hält bei dieser Entwicklung gewichtigen Anteil. Im Dia können Mosaik und Miniatur ohne weiteres nebeneinandergestellt und verglichen werden. Die Projektion zeigt die Abbildungen gleich groß und ihrem natürlichen Kontext entrissen, so dass sich monumentale Deckenmosaiken mühelos filigranen Miniaturen angleichen lassen. Gut ausgeleuchtet in der Fotografie, magisch illuminiert im Dia. Reduziert auf ihre Details, müssen beide Werke dem kritischen Vergleich standhalten. Hinzu kommt der besondere

³⁷ Vgl. Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne. Hg. von Martin Warnke. Berlin 2000. Die Idee einer Wanderung von Motiven stammt von Aby Warburg, der Ende der 1920er Jahre seine Mnemosyne-Atlanten zum Nachleben der Antike anlegte. Auch wenn seine Pioniertat auf diesem Feld unbestritten bleibt, ging mit dieser Idee doch auch eine bewusste Auseinandersetzung mit den medialen Besonderheiten der Kunstwerke verloren.

³⁸ Panofsky 1998, 705 (wie Anm. 1).

³⁹ Den Begriff *Medialität* verwende ich hier im Sinne Dieter Merschs, der hervorhebt, dass sich ein Medium über seine spezifischen Eigenschaften, wie z.B. Material, Kontext, Funktion etc., konstituiert. Diese Eigenschaften nennt Mersch „Medialität“. Vgl. Mersch, Dieter: Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen. In: Media Synaesthetics. Konturen einer physiologischen Medienästhetik. Hg. von Christian Filk u.a. Köln 2004, 95-122, 119.

Aspekt der Farblosigkeit in den frühen Jahren der Projektion. Die Abbildung der Objekte war zu Beginn der Projektionsära nur in Schwarz-Weiß möglich. Erst in den späteren Jahren schuf die Farbfotografie Abhilfe. Die ersten Bemühungen, schwarz-weiß aufgenommene Dias nachträglich zu kolorieren, verschärften die Problematik der verzehrten Farben. So wurde die besondere Farbigkeit, die vor allem ein Mosaik bestimmt, vollständig eliminiert. Die fehlende Farbigkeit reduzierte das Werk auf sein Sujet, die ästhetische Sensibilität des Publikums wurde für die Details geschärft. Die Farbigkeit, der materiale Charakter, die Einbindung des Kunstwerks in seinen baulichen Kontext, all das wurde zu Gunsten des Sujets aufgegeben. Das ausschitthafte, zentralperspektivisch organisierte Surrogat trat so an die Stelle eines materialen Originals – in der Projektion erhaben erleuchtet. Projizierte Diapositive bildeten so eine Grundlage eines problematischen Vergleichs.

Panofsky argumentierte innerhalb dieses elementaren Reproduktionsproblems der Kunstgeschichte: Das Surrogat eines Werkes wurde auf seine Motive hin analysiert. Seine Medialität, die abhängig von seiner spezifischen Materialität ist, wurde außen vor gelassen. Anders gesagt: Die Bewusstmachung der Medialität der Objekte ging durch die Diaprojektion verloren. In den Fokus rückte dafür eine visuelle Erfahrung, die an Sinn und Sinnlichkeit gebunden war. Logos durch Aisthesis, „denn ohne Sinnlichkeit würden wir nie eine Idee erkennen, weil Ideen uns überhaupt nur in leiblicher Erfahrung zugänglich sind“.⁴⁰ Doch lenkt die sprachliche Form der Argumentation – die Rede – das sinnliche Wahrnehmen. Das Wahrnehmen wird auf die Argumentation hin zielgerichtet. Die Erklärung des Kunstwerks am und durch das projizierte Bild lenkt den Blick des Betrachters entlang der Argumentation der Rede. Diese vermeintliche Evidenz von Wort und Bild, die einen Lichtbildvortrag kennzeichnet, ist an eine Disziplinierung der Wahrnehmung gebunden. Das System Diaprojektion steht wie ein Code für disziplinierte sinnliche Wahrnehmung durch Technik und Rhetorik. Diese Codierung von Wahrnehmung durch einen Lichtbildvortrag repräsentiert das stets neu zu verhandelnde Verhältnis von Logos versus Aisthesis.

Empfohlene Zitierweise:

Hiller-Norouzi, Julica: Logos versus Aisthesis. Die kunsthistorische Diaprojektion als codierendes Instrument. In: Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla,

⁴⁰ Dieckmann, Bernhard: Der Erfahrungsbegriff in der Pädagogik. Weinheim 1994, 238.

Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr, Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3965/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39656><

ISSN 1868-7199