

1. DIE ERFORSCHUNG DER GESCHICHTE VISUELLER MEDIEN

Die vorliegende Arbeit zur optischen Magie versteht sich als Beitrag zur Mediengeschichte des 17. Jahrhunderts. Was aber ist unter dem Begriff Mediengeschichte zu verstehen und was kennzeichnet die spezifische Betrachtungsweise ihrer Gegenstände? Für lange Zeit hat sich die Mediengeschichtsschreibung darauf beschränkt, isolierte Einzeltechniken, besonders gern etwa die Laterna magica, in den Kontext einer Vorgeschichte des Films einzuordnen. Erst in jüngerer Zeit entstanden mediengeschichtliche Untersuchungen, die eine neue Gewichtung herzustellen wußten, die der Betrachtung früher Medien in ihrem spezifischen kulturellen Kontext besser gerecht wurden. Die Ursachen dieses Wandels innerhalb der Mediengeschichtsschreibung von visuellen Medien soll hier zunächst skizziert werden.

1.1 Von der Vorgeschichte des Films zur Geschichte der Audiovisionen

Die Erforschung der Geschichte visueller Medien fand bis vor wenigen Jahren nur im Rahmen einer Rekonstruktion der Vorgeschichte des Films statt. Mit der Herausbildung des Films als hegemonialem Bildmedium zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in der Theorie der Geschichtsschreibung sämtliche älteren Bildmedien als Vorläufer eingestuft. Sie erhielten nur im Hinblick darauf, was sie zur Erfindung des Films beigesteuert hatten, einen Platz in den einleitenden Kapiteln der gängigen Filmgeschichten. Friedrich von Zglinickis ‚Der Weg des Films‘ von 1956 ist ein Beispiel für eine Betrachtungsweise, bei der sämtliche Darstellungsformen vor dem Film – und dies beginnend bei den Höhlenmalereien – nur den Zweck hatten, das Kino möglich zu machen. Die verschiedenen visuellen Medien auf dem Weg des Films sind Ausdruck des gleichen Strebens und markieren den technischen Fortschritt. Nach Zglinicki lassen sich drei Stränge der Entwicklung unterscheiden: Die Laterna magica steht für den Strang der Projektion,

die Photographie für den der Aufzeichnung und das Lebensrad für den des bewegten Bildes. Alle weiteren Techniken wurden dieser Einteilung untergeordnet. Der Schritt zur Zusammenführung der drei Stränge zur bewegten photographischen Lichtprojektion des Films war für Zglinicki ein technisch und anthropologisch zwangsläufiger und folgerichtiger Schritt. Eine solche Form der linearen Geschichtsschreibung aus der Perspektive des Films betrachtete andere Bildmedien nur als technische Zulieferer. Ihre je spezifische Form und ihre Inhalte wurden allenfalls anekdotisch berücksichtigt, da ein ästhetischer Anspruch allein für das finale Medium selbst, dem Film als Kinoaufführung, geltend gemacht wurde.

Mit dem 1989 erschienenen Buch ‚Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte‘² des Medienwissenschaftlers Siegfried Zielinski hat sich die bisherige Form der Technikgeschichtsschreibung von Medien grundlegend verändert. Die von Zglinicki und anderen verfolgte Geschichte des technischen Fortschritts wurde bei ihm ersetzt durch eine Erörterung der Technik, die eingebunden ist in die gesellschaftliche Praxis einer Epoche: „Die Frage nach der Technik, die wir an die Geschichte stellen, darf nicht länger die alte sein nach dem stetigen Progress der Artefakte und technischen Sachsysteme und dessen Genese. Technik interessiert als *historische und kulturelle Form*.“³

Technik, Kultur und Subjekt sind für Zielinski die miteinander verschränkten Elemente der Analyse, durch die das komplexe Gebilde des Apparats geformt wird. Programmatisch formulierte er: „In der Entfaltung eines Apparatebegriffs, der kulturell dimensioniert ist, eines Kulturbegriffs, der auch das Technische wesentlich enthält, und in der Einbindung des Subjekts in dieses Wechselverhältnis läßt sich das theoretische Interesse des Entwurfs zur Geschichte der Audiovision grob umreißen.“⁴

Geprägt ist dieser Apparatebegriff durch die philosophische Technikanalyse der Frankfurter Schule. Jürgen Habermas formulierte die hier zugrundeliegende Überzeugung, die sich gegen die Auffassung richtete, derzufolge Technik ein neutrales Mittel und allein ihre Nutzung zu bewerten sei: „Nicht erst ihre Verwendung, sondern schon die Technik ist Herrschaft (über die Natur und über den Menschen), methodische, wis-

2 Siegfried Zielinski: Audiovisionen - Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989

3 Siegfried Zielinski: Am Ende der Geschichte von Kino und Fernsehen: Ansätze zu einer Geschichte der AudioVision, in: Knut Hickethier (Hg.): Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden, Berlin 1989 (a), S. 196-210, S. 206, Hervorhebung im Original

4 Zielinski (1989), a.a.O., S. 16

senschaftliche, berechnete und berechnende Herrschaft. Bestimmte Zwecke und Interessen der Herrschaft sind nicht erst ‚nachträglich‘ und von außen der Technik oktroyiert – sie gehen schon in die Konstruktion des technischen Apparats selbst ein: die Technik ist jeweils ein geschichtlich-gesellschaftliches Projekt; in ihr ist projiziert, was eine Gesellschaft und die sie beherrschenden Interessen mit den Menschen und mit den Dingen zu machen gedenken.“⁵

Auf den spezifischen Apparat des Kinos angewandt finden sich diese Thesen in der französischen Filmtheorie der siebziger Jahre wieder, und zwar in der sogenannten Apparatus-Debatte. Die kinematographische Technik galt ihren Vertretern wie Jean-Louis Baudry und Jean-Louis Comolli nicht mehr als eine selbst neutrale Voraussetzung für die Kommunikation mit dem Zuschauer, sondern als deren integraler Bestandteil, an dem der ideologische Charakter des Kinos abgelesen werden kann. Zu diesem Zweck hat Jean-Louis Baudry den Begriff des *appareil de base* als Bezeichnung des kinematographischen Apparats eingeführt, in den alle Elemente einbezogen sind, die sich zur materialen Basis des Kinos zählen lassen. In seinem Aufsatz ‚Le Dispositif‘ von 1975 benannte er diese Elemente und ihr Verhältnis zueinander: „D’une façon générale, nous distinguons *appareil de base*, qui concerne l’ensemble de l’appareillage et des opérations nécessaires à la production d’un film et à sa projection, du *dispositif*, qui concerne uniquement la projection et dans lequel le sujet à qui s’adresse la projection est inclus. Ainsi l’*appareil de base* comporte aussi bien la pellicule, la caméra, le développement, le montage envisagé dans son aspect technique, etc. que le dispositif de la projection.“⁶

Zum Apparat des Films gehört demzufolge nach Baudry nicht allein die Aufnahme- und Abspieltechnik, auch wenn er die zentrale Stellung der Filmkamera insbesondere in seinem ersten Aufsatz ‚Effets idéologiques produits par l’appareil de base‘⁷ genauer analysiert hat. Ein wei-

5 Jürgen Habermas: Technik und Wissenschaft als ‚Ideologie‘, Frankfurt am Main 1969, S. 50

6 Jean-Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité; in: Communications, H. 23, 1975, S. 56-72, S. 58f, Anm. 1

„Wir unterscheiden allgemein den Basisapparat (*appareil de base*), die Gesamtheit der für die Produktion und die Projektion eines Films notwendigen Apparatur und Operationen, von dem Dispositiv, das allein die Projektion betrifft und bei dem das Subjekt, an das die Projektion sich richtet, eingeschlossen ist. So umfaßt der Basisapparat sowohl das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt usw. als auch das Dispositiv der Projektion.“ (Nach der Übersetzung von Max Looser: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks; in: Psyche Vol. 48, Nr. 11, 1994, S. 1047-1074, S. 1052)

terer wichtiger Bestandteil des Basisapparats war auch die Rezeptions-situation des Zuschauers im Kinosaal, bezeichnet als Dispositiv, mit dem der Technikaspekt im engeren Sinne schon überschritten wurde. Das Dispositiv umfaßt die einzelnen Elemente der Filmprojektion, die Leinwand, den dunklen Kinosaal und die Projektion, aber auch den Zuschauer selbst.

Baudry hat versucht, auf der Basis diesen komplexen Apparatebegriffs eine meta-psychologische Deutung des isolierten Subjekts in der Höhle des Kinos vorzunehmen. Dadurch wurde der Apparat letztlich zum Resultat unbewußter Triebstrukturen und einer historischen Analyse entzogen. Zielinski folgte ihm hierin nicht. Der Apparat war für ihn nicht das Ergebnis unbewußter Trieb-, sondern gesellschaftlicher Machtstrukturen. Durch die Betonung, daß der Apparat kulturell überformt ist, konnte Zielinski Veränderungen der Audiovisionen beschreiben, die Baudry mit dem alleinigen Bezug auf psychische Konstanten negiert hatte. Damit konnte die Analyse des Apparats zur Grundlage differenzierter Mediengeschichtsschreibung werden.

Das Kino erschien im Rahmen dieser Betrachtungsweise nur als eine der apparativen Anordnungen, die im Laufe der historischen Entwicklung dominant geworden waren. Es stellte, wie auch das Fernsehen, nur eines von vier ‚Zwischenspielen‘ dar, die Zielinski in der Geschichte der Audiovisionen unterschied.⁸ Diese Anordnungen hat er nicht in einer linearen zeitlichen Abfolge rekonstruiert: „Obgleich es verführerisch ist, dies zu tun, wäre es verkehrt, die vier Anordnungen in einer schlichten Chronologie zu rekonstruieren. Sie sind in der Geschichte ineinander verschoben, überlappen sich so teils und stehen zeitweise in Spannungen zueinander. Sie als historisch unterscheidbare Dispositive

7 Ausführlich diskutiert finden sich die beiden Überlegungen in zwei Aufsätzen von Jean-Louis Baudry: *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*; in: *Cinéthique*, Nr. 7/8, 1970; dt: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat; in: *Eikon* Heft 5, Wien 1993, S. 36-43 (Übersetzung: Gloria Custance, Siegfried Zielinski) und weiter in: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*; in: *Communications*, H. 23, 1975, S. 56-72; dt: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks; in: *Psyche* Vol. 48, Nr. 11, 1994, S. 1047-1074 (Übersetzung: Max Looser)

Über den genauen Weg der Adaption der Arbeit Baudrys in der deutschen Medienwissenschaft vergl. meinen Aufsatz: *Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien*, in: *Medienwissenschaft* H. 1/1998, S. 9-21

8 Zielinski benennt als historisch unterscheidbare dispositive Anordnungen a) Bildermaschinen zur Erzeugung der Illusion von Bewegung, die auf der Basis von Lichtveränderungen oder sich bewegenden Elementen der Artefakte funktionierten; b) das Kino; c) das Fernsehen; d) die fortgeschrittene Audiovision zur Reproduktion und Simulation von Bild und Ton. (vergl. Zielinski (1989), a.a.O., S. 14)

zu begreifen, heißt vor allem, die jeweilige kulturelle Vorherrschaft einer Anordnung zu kennzeichnen und dabei herauszuarbeiten, aufgrund welcher Verknüpfungen im Gesellschaftlichen und Privaten es zu dieser Art von Hegemonie kam und wie sie sich durchsetzte.“⁹

Das besondere Verdienst von Zielinski war es, daß er mit seiner Arbeit die eindimensionale Kinogeschichte in eine offene Geschichte der Audiovisionen überführt hat. An die Stelle einer kontinuierlichen und homogenen Geschichtsschreibung, die beim Kino endet, hat er die Analyse verschiedener Apparate gesetzt, die innerhalb eines begrenzten Zeitabschnitts bedeutsam wurden. Mit dem Bezug auf den Foucaultschen Begriff des Dispositivs im vorstehenden Zitat hat Zielinski deutlich gemacht, daß ihn gerade die Brüche in der Entwicklung interessieren, die sich in der Veränderung der Medien und der Medienrezeption manifestieren, da in ihnen der Wandel im Denken und im Wahrnehmen der Menschen sichtbar wird. Foucault bot mit dem Dispositiv-Begriff für Zielinski den theoretischen Bezugsrahmen für seine eigentliche Analyse der Mediengeschichte, für die Baudrys Basisapparat das Modell lieferte. Wesentlich, dies sei noch einmal angemerkt, war für Zielinski dabei auch die Nähe Baudrys zur Technikauffassung der Frankfurter Schule.¹⁰

1.2 Das Dispositiv der Zentralperspektive als Grundlage einer Geschichte des neuzeitlichen Betrachters

Bei dem Konstanzer Filmwissenschaftler Joachim Paech hat der gleiche Ausgangstext von Baudry zu einem dem Zielinskis beinahe entgegengesetzten Mediengeschichtsentwurf geführt. Bei ihm rückte die Frage in den Mittelpunkt, wie die Wahrnehmung des Betrachtersubjekts durch den Apparat des Kinos geformt wird. Während sich Zielinski bei der Analyse unterschiedlicher Apparate mit dem Wandel von Rezeptionsanordnungen bei verschiedenen Medien beschäftigt hat (etwa die verän-

⁹ ebd., S. 14f.

¹⁰ In seiner jüngsten Studie zur ‚Archäologie der Medien‘, die leider erst nach dem Abschluß dieser Arbeit erschienen ist, hat Zielinski die Geschichte des technischen Hörens und Sehens in seiner Frühzeit untersucht. Besonders die Kapitel zu Porta und Kircher stehen der vorliegenden Untersuchung thematisch sehr nahe; Zielinskis Beschreibung zeigt, daß beide am Anfang einer Kultur des Medialen stehen, für die sie neben den Apparaten auch die Bildprogramme entwickelt haben. Vergl. Siegfried Zielinski: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek bei Hamburg 2002

derte Rezeption vor dem heimischen Fernsehapparat gegenüber dem öffentlichen Raum des Kinos), damit also die historischen Brüche betonte, versuchte Paech gerade die Kontinuität des ‚filmischen Sehens‘ zu beschreiben. Dies tat er, indem er sich auf Baudrys Analyse der Raumprojektion des Filmbildes bezog, die für Zielinski ohne besondere Bedeutung war. Baudry hatte sich im Rahmen seiner Analyse des Basisapparates auch mit der zentralen Stellung der Kamera und mit ihr der Festschreibung der zentralperspektivischen Raumkonstruktion beschäftigt. Die Kamera als Ort der Einschreibung war für ihn entgegen einer naiven Technikauffassung nicht neutral, sondern sie transformierte das „objektiv Reale“ („le réel objectif“) nach bestimmten Gesetzen: „Fabriziert nach dem Modell der Camera Obscura, erlaubt die Kamera die Konstruktion eines Bildes analog den perspektivischen Projektionen, wie sie von der italienischen Renaissance entwickelt worden sind.“¹¹

Mit der Verbindung von Camera obscura, Zentralperspektive und Filmkamera hat Baudry versucht, die Prämissen aufzuzeigen, die der Betrachtung des filmischen Bildes vorausgehen, ohne daß sie dem Zuschauer ins Bewußtsein treten. Entscheidend in dieser Argumentation ist die Bewertung des Betrachterbezugs der Zentralperspektive. Zum besseren Verständnis ist es zunächst notwendig, das Verfahren der Konstruktion zu erläutern.

Die Zentralperspektive ist ein mathematisches Verfahren, mittels dessen ein dreidimensionaler Raum auf eine zweidimensionale Fläche projiziert werden kann. Anders als andere Verfahren der räumlichen Darstellung ist die Basis und der Bezugspunkt der Anordnung der Standpunkt des Betrachters vor dem Bild, auf den die gesamte Raumdarstellung ausgerichtet ist. Die Bildfläche selbst wird als transparente Ebene gedacht, als ein Schnitt durch die Sehpyramide, die das Auge des Betrachters mit dem abzubildenden Gegenstand hinter der Bildebene verbindet. Idealerweise befindet sich der Betrachter dem Gegenstand und auch der Bildebene frontal gegenüber. An der Stelle, wo der Blick aus seinem Auge geradewegs auf die Bildfläche fällt, liegt der Hauptfluchtpunkt, der auch die Höhe des Horizonts markiert. Im Hauptpunkt fluchten alle Geraden, die rechtwinklig zur Bildebene liegen, auf diese Weise erscheinen die Gegenstände, die vom Betrachter weiter entfernt liegen, stetig verkleinert. Alle Linien jedoch, die sich parallel zur Bildebene befinden, bleiben auch parallel. Die Zentralperspektive versucht dem natürlichen Scheindruck möglichst nahe zu kommen, häufig wurden die mit ihrer Hilfe konstruierten Bildräume mit dem Blick aus dem Fenster verglichen. Neben einigen mathematischen Problemen, auf die ich hier nicht weiter eingehen möchte, liegen ihr aber auch einige we-

11 Baudry (1993), a.a.O., S. 37

sentliche Abstraktionen vom menschlichen Sehen zugrunde, die für die Bewertung in medientheoretischer Hinsicht entscheidend sind: Vom natürlichen Sehen unterscheidet den Betrachter, daß ihn die Zentralperspektive in die Position eines unbewegten Zyklopen zwingt. Sein räumliches Wahrnehmen wird durch die Fixierung auf einen festen Standpunkt und den einäugigen Blick wesentlich geschmälert. An die Stelle der Welterfahrung in einer den Sehenden umschließenden Umwelt tritt die Bilderfahrung eines notwendig in Distanz zum Bild und zum Abgebildeten positionierten Betrachters, der sich nicht in der Welt, sondern vor ihr befindet. Die entfremdete Position des Betrachters ist aber zugleich mit Bezügen überfrachtet: Die gesamte Anordnung des Bildes ist auf seinen Standpunkt ausgerichtet, er wird zum Maß aller Dinge.

Die derart überhöhte und distanzierte Betrachterposition, die mit der Entwicklung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert zur konventionellen Seherfahrung wurde, war nach Baudry ohne Einschränkungen auch auf den Betrachter des Bildes der Camera obscura und des filmischen Bildes übertragbar. Diese wenig hinterfragte Gleichsetzung von Zentralperspektive, Camera obscura, Film und dem fotografischen Bild (des Filmes) wurde zur grundsätzlichen Vorannahme der Medien- und Wahrnehmungsgeschichte, wie sie neben Joachim Paech auch von Bernd Busch vertreten wurde. Sie war der Grundstein für eine Betrachtungsweise, die das Fortwirken des Blickregimes der Zentralperspektive seit der Renaissance bis in die Gegenwart der Bildwahrnehmung hinein nachweisen wollte. Paech schrieb über die historische Kontinuität der Sehanordnungen: „Die Industrialisierung aller Lebensbereiche spätestens im 19. Jahrhundert hat auch die Wahrnehmung technisch-apparativen Ordnungen unterworfen. An die Stelle der virtuellen Linien und Netze der Renaissance-Perspektive sind gegenständliche Apparate getreten, Dinge einer neuen, einer Medienordnung, die dennoch die alte Sehordeung fortsetzen und radikalieren. Die Apparate vergegenständlichen die Gesetze, nach denen die Welt gesehen und dargestellt werden soll; sie produzieren als Zeichenapparat, später Foto-, schließlich Filmkamera nicht nur Bilder von der Welt, sondern auch den Blick, mit dem die Welt, die sie in ihrem Ausschnitt darstellen, gesehen werden soll. Sie ordnen in ihrem Abbild die Beziehung des Betrachters zum Vor-Bild der abgebildeten Wirklichkeit.“¹²

Bernd Busch definiert in ‚Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie‘ seinen Gegenstand auf ganz ähnliche Weise

12 Joachim Paech: Nähe durch Distanz. Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder; in: ZDF Schriftenreihe Heft 41: HDTV – ein neues Medium?, Mainz 1991, S. 43-53, S. 45f.

bereits im Eingangssatz: „Fotografie ist die technologische Verknüpfung des optischen Prinzips der perspektivischen Wahrnehmungsweise mit dem chemischen Aufzeichnungsverfahren der empfindlichen fotografischen Schicht. Obwohl ein Paradigma der Modernität, ein herausragendes Fortschrittssignal des 19. Jahrhunderts, vollstreckt die Fotografie nur eine Jahrhunderte währende kulturelle und technische Bildungsgeschichte der menschlichen Wahrnehmungskräfte.“¹³

Die Medien- und Wahrnehmungsgeschichte hat sich von der technischen Einzelanalyse eines Mediums abgewandt und die Disposition des Bildbetrachters zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Sie hat gezeigt, daß die sinnliche Wahrnehmung des Menschen durch mediale Anforderungen überformt wird. Die Fixierung auf das Darstellungsverfahren der Zentralperspektive in diesen Überlegungen hat jedoch eine Homogenisierung des historischen Feldes erzwungen, durch die die Besonderheiten von einzelnen Medienanordnungen und ihren Betrachterbezügen vollständig in den Hintergrund traten.

1.3 Der pictorial turn - Theorie einer visuellen Kultur

In den achtziger und neunziger Jahren ist vorwiegend in den USA gegen eine Form der Wahrnehmungsgeschichte, die sich allein auf die Interpretation der Zentralperspektive stützt, eine Diskussion entstanden, die für eine differenziertere (historische) Betrachtung plädiert. In ihr wurde die Gleichsetzung von Zentralperspektive, Camera obscura und Fotografie einer fundamentalen Kritik unterzogen. Die Ansätze waren dabei vielfältig. Ihren Ausgangspunkt nahm die Debatte jedoch in der Kunstwissenschaft, die mit der berühmten Studie Erwin Panofskys über ‚Die Perspektive als „symbolische Form“‘ bereits auf eine fundierte Auseinandersetzung mit der Zentralperspektive zurückgreifen konnte.¹⁴

Eine der ersten Arbeiten, die Anfang der achtziger Jahre für neue Denkanstöße sorgte, stammt von der amerikanischen Kunsthistorikerin Svetlana Alpers. Thema ihrer Untersuchung ‚Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts‘ war die zunächst rein kunsthistorische Frage nach der spezifischen Bildauffassung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Sie differenzierte dabei nicht nur zwischen verschiedenen Stilen, sondern sah hier eine eigenständige Darstellungskonvention als Gegenentwurf zum hegemonialen Renais-

13 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989, S. 11

14 Erwin Panofsky: *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: Fritz Saxl: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig, Berlin 1927

sancemodell der Zentralperspektive am Werk. Alpers ging von der Annahme aus, daß die italienische Kunst der Renaissance, mit all ihrer Faszination für die Technik der Perspektive, an der Funktion festhielt, Geschichten von herausragenden Ereignissen darzustellen. In der Renaissance wurde der Bildraum als eine Bühne angesehen, auf der menschliche Figuren auf der Grundlage von Texten bedeutende Handlungen vollzogen. Somit war sie eine erzählende Kunst. Die Kunst des Nordens dagegen vernachlässigte in allen bedeutenden Genres Textbezüge zugunsten der Erfassung der Wahrnehmungswelt. Mit dieser Auffassung widersprach sie der verbreiteten Meinung, die holländische Kunst diene in der Regel zur Illustration eines Sinnspruchs oder einer Morallehre. Diese Meinung sah sie besonders durch die Ikonographie Erwin Panofskys vertreten, der die Aussage des Bildes aus dem Symbolgehalt des Dargestellten ableitete. Für sie lag die Bedeutung der holländischen Malerei dagegen vollständig in der Sichtbarkeit. Das Anliegen dieser Kunst war eine Beschreibung der wahrgenommenen Welt.

Den Unterschied zwischen beiden Darstellungsformen sah Alpers in der Art des Sichtbarmachens, bzw. in der Methode, die Welt zum Bild zu machen: „auf der einen Seite das Bild als ein Gegenstand in der Welt, ein gerahmtes Fenster, dem wir unser Auge zuwenden, und auf der anderen Seite das Bild, das an die Stelle des Auges tritt und dadurch den Rahmen und unseren Standpunkt unbestimmt läßt.“¹⁵

Bei der Zentralperspektive handelte es sich für Alpers um eine Konstruktion des Künstlers. Für ihn war das Bild ein malerischer Ausdruck des Schnitts durch die Sehpyramide in einem bestimmten Abstand vom Betrachter, bei dem das mathematische Verfahren im Vordergrund stand.

Demgegenüber war die holländische Malerei für Alpers ‚dargestelltes Sehen‘. Sie berief sich dabei auf die Untersuchungen Keplers zu Beginn des 17. Jahrhunderts zur Funktionsweise des Auges. 1604 gelang Kepler der Nachweis, daß sich das Bild auf dem Kopf und seitenverkehrt auf der Netzhaut abbildet. Das Modell der Malerei im Sinne der Keplerschen Definition des Sehens war für Alpers die Camera obscura. In ihr sah sie das Äquivalent zum Auge. Hier wurden visuelle Phänomene in beliebigem Ausschnitt eingefangen, ohne daß ein sie erzeugender Mensch dazwischentrat. Dieses Modell des Sehens, bei dem sich die Welt mit Licht und Farben im Auge abbildete, war das eines passiven Empfangens. Beide Modelle stellte sie mit Hilfe von anschaulichen Bildbeispielen gegenüber: „Man stelle sich zwei ver-

15 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S. 109

schiedene Typen von Bildern vor. Der erste Typus entspricht einem Fenster, durch das man die wahrnehmbare Welt sieht. Der Künstler nimmt seine Position auf der Betrachterseite der Bildfläche ein und blickt durch den Rahmen auf die Welt, die er dann mit Hilfe der Konventionen der Linearperspektive auf der Bildfläche rekonstruiert. Wir können dies an Hand von Dürers Wiedergabe eines Zeichners bei der Arbeit veranschaulichen.



Abbildung 1: Albrecht Dürer, Zeichner des weiblichen Akts (1538)

Die Beziehung zwischen dem männlichen Künstler und der von ihm betrachteten Frau, die ihm ihren nackten Körper darbietet, damit er ihn auf seiner Zeichnung festhält, ist selbst wesentlicher Bestandteil der besitzergreifenden Haltung gegenüber der Welt, die mit dieser Darstellungsweise eingenommen wird.

Die zweite Darstellungsweise geht nicht von einem Fenster aus, sondern von einer Fläche, auf der sich ein Bild der Welt niederschlägt, so wie das von einer Linse gebündelte Licht auf der Netzhaut des Auges ein Bild formt. An Stelle des Künstlers, der die Welt in einen Rahmen stellt, um sie abzubilden, bringt die Welt hier ihr eigenes Bild hervor, ohne daß ein Rahmen notwendig wäre. Dieses replikative, durch Verdoppelung entstehende Bild ist einfach da, um angesehen zu werden, ohne daß ein menschlicher Gestalter eingegriffen hätte. So aufgefaßt, hat die Welt Vorrang gegenüber dem Künstler-Betrachter. [...]

Während es sich der Künstler in dem Albertischen Bild gestattet, mit dem Betrachter *vor* der dargestellten Welt zu stehen, sowohl im physischen als auch im epistemologischen Sinne, wird er in der beschreibenden Darstellungsweise, wenn überhaupt, *innerhalb* dieser Welt dargestellt.¹⁶

16 ebd., S. 133f.



Abbildung 2: Johann van Beverwyck, Schatz der Ungesundheit 3. Teil (1672), Illustration zur Funktionsweise des Auges

Alpers Anliegen war zunächst eine Deutung des ‚Bildermachens‘. Der Maler des Nordens war der Dokumentarist der gesehenen Welt. Der Rolle des Betrachters in diesem Modell stand sie sehr unentschieden gegenüber, was die Formulierung ‚wenn überhaupt‘ bereits andeutet. Die Existenz der Erscheinungen war unabhängig vom Betrachter: „die Welt, die das Bild in Licht und Farbe taucht, indem sie sich gleichsam in die Bildfläche einprägt; der Beschauer, der weder in bestimmter Weise lokalisiert noch charakterisiert ist und alles aufmerksam betrachtet, aber keinerlei Spuren seiner Anwesenheit hinterläßt.“¹⁷

Obwohl Alpers letztlich wenig überzeugende Unterscheidung eines nördlichen von einem südlichen Modell des Sehens stark kritisiert wurde¹⁸, hat sie mit ihrer Arbeit die Aufmerksamkeit von einer Analyse

¹⁷ ebd., S. 80

einzelner Stile zu einer Analyse verschiedener Darstellungsverfahren gelenkt, die sich erst im Zusammenspiel von Theorien des Sehens und Techniken des Sichtbarmachens herausbilden. Sie hat damit das begrenzte Feld kunsthistorischer Betrachtungen zu einer nicht auf das System der Künste eingeschränkten Ästhetik geöffnet. Durch sie wurden eine ganze Reihe weiterer Arbeiten beeinflusst, die sich im Umfeld des ‚pictorial turn‘ versammelt finden.

Mit dem Begriff des ‚pictorial turn‘ wird eine weit gefaßte Debatte bezeichnet, an der Vertreter verschiedener Disziplinen – etwa aus der Philosophie, Kunst-, Literatur- und Medienwissenschaft – beteiligt sind, und in der Fragen der bildlichen Repräsentation im weitesten Sinne reflektiert werden. Nach Auffassung des amerikanischen Philosophen W.J.T. Mitchell, der den Begriff geprägt hat, läßt sich der ‚pictorial turn‘ folgendermaßen darstellen: „Er ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität. Er ist die Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und daß visuelle Erfahrung oder ‚die visuelle Fähigkeit zu lesen‘ nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften. Entscheidenderweise aber enthält der pictorial turn die Erkenntnis, daß, obgleich sich das Problem der bildlichen Repräsentation immer schon gestellt hat, es uns heute unabwendbar mit noch nicht dagewesener Kraft bedrängt, und das auf allen Ebenen der Kultur, von den raffiniertesten philosophischen Spekulationen bis zu den vulgärsten Produkten der Massenmedien. Traditionelle Strategien zur Eindämmung scheinen nicht länger adäquat zu sein, der Bedarf nach einer globalen Kritik der visuellen Kultur scheint unvermeidlich.“¹⁹

Für die Gegenwart ist charakteristisch, daß das Bild zu einem zentralen Diskussionsthema der Humanwissenschaften geworden ist. Dennoch bleibt für Mitchell die Frage immer noch offen, „was Bilder sind, in welchem Verhältnis sie zur Sprache stehen, wie sie sich auf Beobachter und die Welt auswirken, wie ihre Geschichte zu verstehen ist und was mit ihnen bzw. gegen sie gemacht werden kann.“²⁰

18 Vergl. die Diskussion bei Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996, S. 45f.

19 W.J.T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 19

20 ebd., S. 17

Für Mitchell ist auffällig, dass die Kunstwissenschaft in den letzten Jahren wenig zur Beantwortung dieser Fragen beigetragen und theoretische Überlegungen zur Erklärung ihres grundlegenden Gegenstandes eher vermieden hat. Eine Ausnahme stellt für ihn die Arbeit des ‚abtrünnigen Literaturgelehrten‘ Norman Bryson dar. Bryson hat 1983 das Buch ‚Vision and Painting. The Logic of the Gaze‘²¹ veröffentlicht, mit dem die Kunstwissenschaft – nach langer Theorieabstinenz – zumindest auf den linguistic turn aufmerksam geworden ist. Bryson beklagt im Vorwort den Stand kunsthistorischer Forschung in Bezug auf eben die von Mitchell formulierten Fragen, die er ähnlich stellt:

„Was ist ein Bild? In welcher Beziehung steht es zur Wahrnehmung, zur Macht, zur Tradition? Weil solche Fragen nicht behandelt werden, bleibt sowohl dem Kunsthistoriker als auch dem Publikum nichts anderes übrig, als sich an die von früheren Generationen überkommenen Antworten zu halten oder die Frage an die professionellen Philosophen weiterzugeben. Der Graben zwischen Philosophie und Kunstgeschichte ist heute so breit, daß es praktisch kaum mehr als ein einziges Buch gibt, das ihn überbrückt, nämlich Gombrichs *Kunst und Illusion*.“²²

Brysons Untersuchung läßt sich in aller Kürze kennzeichnen als den Versuch der radikalen Abgrenzung von der Auffassung Gombrichs, das Bild sei die Aufzeichnung einer Wahrnehmung (a record of perception). Für Bryson ist diese Antwort fundamental falsch. Die Wahrnehmungspsychologie, von der Ernst Gombrich ausgeht, nimmt einen unveränderlichen Beobachter an, woraus eine Enthistorisierung der Betrachter-Bild-Beziehung folgt. Der soziale Charakter der Herstellung und der Wahrnehmung eines Bildes, seine Realität als Zeichen wird so unterdrückt. „Wir müssen begreifen, daß der Akt des Erkennens, den die Malerei in Gang setzt, mehr eine Produktion als eine Wahrnehmung von Bedeutung ist.“²³

In Abgrenzung von Modellen der Wahrnehmungspsychologie sucht Bryson nach neuen Kategorien und Begriffen zur Analyse von Bildern und ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter. Das Bild wird danach befragt, welche Effekte von Räumlichkeit und Zeitlichkeit und welche Konzeptionen des Körpers es herstellt. Der Schwerpunkt von Brysons Analyse gilt jedoch einer Differenzierung der Wahrnehmung des Bildes, des Blicks des Betrachters. Sehen (vision) kann in zweifacher Hinsicht beschrieben werden: „der eine Blick ist wachsam, gebieterisch und ‚gei-

21 Norman Bryson: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven und London 1983, hier verwendet die deutsche Ausgabe: *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001

22 ebd., S. 20

23 ebd., S. 22

stig'; der andere subversiv, zufällig und unordentlich"²⁴, begrifflich gefaßt mit dem Dualismus von ‚gaze‘ und ‚glance‘. ‚Glance‘ als ein kurzer, flüchtiger Blick wird von Bryson charakterisiert als ein „verstohlene[r], wandernde[r] Seitenblick, dessen Aufmerksamkeit immer woanders ist, der seine eigene Existenz verbergen möchte und der in formloser Weise imstande ist, *sub rosa* Feindschaft, Einverständnis, Rebellion und Gelüste zu signalisieren. [...] Die Malerei des *glance* begreift das Sehen in der dauernden Zeitlichkeit des sehenden Subjekts; sie versucht nicht, den Sehprozeß auszuklammern und schließt auch in ihrer Technik die Spuren der Körperarbeit nicht aus.“²⁵

Im Gegensatz dazu bezeichnet ‚gaze‘ das verewigte Starren, welches sowohl die physische Aktivität des Malens wie auch des Betrachtens leugnet. Der Körper wird reduziert auf ein einzelnes Auge als Bestandteil der zentralperspektivischen Bildkonstruktion. Dieser einzelne Augenpunkt isoliert die Erscheinungen außerhalb von Zeit und Raum. „Die Logik des *gaze* untersteht also zwei großen Gesetzen: erstens ist der Körper (des Malers, des Betrachters) auf einen einzigen Punkt reduziert, auf die *macula* der Netzhautoberfläche; und zweitens steht der Augenblick des *gaze* (beim Maler, beim Betrachter) außerhalb der Dauer. Spatial und temporal ist der Akt des Schauens als die Zurücknahme der Dimensionen von Raum und Zeit konstruiert, als das Verschwinden des Körpers: die Konstruktion einer *acies mentis*, des sehenden Subjekts in Punktform.“²⁶

Die Malerei des ‚gaze‘ setzt Bryson gleich mit der Malerei des Westens, die auf der Darstellungskonvention der Zentralperspektive basiert. Seine theoretischen Überlegungen werden an beispielhaften Bildanalysen belegt. Als Theoretiker des ‚gaze‘ nennt er Alberti und Leonardo, bis hin zu Gombrich, deren Kritik er zugleich formuliert. Ihre Theorie beinhaltet eine Auffassung vom Sehen, die er als ‚natürliche Einstellung‘ (natural attitude) bezeichnet. Danach wird der Betrachter ein passiver Zuschauer einer real gegebenen Welt: „Zwischen der Welt des Geistes und der Welt der Ausdehnung gibt es eine Schranke: die Netzhautmembran. Außen ist eine präexistente und vollkommene, lichtdurchflutete Welt, die das Ich allseitig umgibt; innen ist ein passives und spiegelartiges Bewußtsein, das einen Reflex dieser leuchtenden Szene apprehendiert. Das Ich ist für die Konstruktion seines Bewußtseinsinhalts nicht verantwortlich: es vermag den ankommenden Fluß von Informationsreizen weder einzudämmen noch zu modifizieren, denn sein Erfahrungsinhalt in Gestalt des visuellen Feldes verdankt sein

24 ebd., S. 123

25 ebd., S. 124

26 ebd., S. 126f.

Dasein anatomischen und neurologischen Strukturen, die es nicht beeinflussen kann. Aus dem materiellen und muskulären Organ, das mit der physischen Realität in kontinuierlicher Verbindung steht und in ihr seine Leistung erbringt, wird ein reduziertes und vereinfachtes Organ herausabstrahiert. In seiner klassischen und albertianischen Fassung ist dieses Wahrnehmungsorgan monokular, ein einzelnes Auge, das vom übrigen Körper losgelöst ist und in einem zum Diagramm verkürzten Raum schwebt. Da es eine direkte Erfahrung der räumlichen Tiefe nicht kennt, ist das Sehfeld, das es vor sich hat, bereits zweidimensional, ist bereits eine Art Schirm oder Leinwand. Das schwebende Auge legt Zeugnis ab, aber es interpretiert nicht. Es braucht die eintreffenden Reize nicht weiterzuverarbeiten, denn diese besitzen bereits eine voll ausgebildete Intelligibilität, die ihnen aufgrund der inhärenten Intelligibilität der Außenwelt eigen ist. Die Schranke ist also keineswegs undurchlässig, noch erfüllt sie bei den eintreffenden Daten die Aufgabe der Skandierung oder der Zensur: sie ist durchsichtig, ist von fensterartiger Transparenz und hat keine Qualitäten. Die essentielle Kopie ist erreicht, wenn es dem Bild gelingt, die passive Durchsichtigkeit des retinalen Intervalls neu zu erschaffen.²⁷

Brysons Überlegungen basieren demzufolge auf der Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsmodellen. Auf der einen Seite steht die natürliche Einstellung, die die Welt in ihrem Sein vor Augen zu haben glaubt, und aus der die Aufgabe erwächst, eine essentielle Kopie anzufertigen, ein an das Naturvorbild angelehntes Abbild, das mit der Malerei des ‚gaze‘ gleichzusetzen ist. Der Betrachter ist in dieser Konzeption ein von seinem Körper getrennter einäugiger Zeuge, der die vorgegebenen Eindrücke nur registriert. Demgegenüber steht die Auffassung von Wahrnehmung als vom Betrachter hergestellt, die ihren Ausdruck in der Malerei des ‚glance‘ findet, in der die Momenthaftigkeit und die Körperlichkeit des Bildeindrucks betont wird.

Brysons Analyse bleibt jedoch – trotz aller Aufmerksamkeit für eine Konstruktivität von Blick und Betrachter – eine rein kunstwissenschaftliche Analyse, die auf das gemalte Tafelbild bzw. das Malen des Tafelbildes bezogen ist. Zum wichtigsten Kriterium wird letzten Endes der Pinselstrich des Malers, ‚the traces of the body of labour‘.

Die vorgestellten Arbeiten im Kontext des ‚pictorial turn‘ haben bei aller Heterogenität eine Theorie der visuellen Kultur begründet, die das Zusammenspiel von Technik und Ästhetik, Theorien des Sehens und des Bildermachens und Konzeptionen des Körpers betrachtet. Aus der

27 ebd., S. 35

Komplexität dieser Bezüge leitet sich auch ein veränderter Blick auf die Geschichte des Visuellen ab. Das Dispositiv der Zentralperspektive als Erklärungsmodell für den neuzeitlichen Betrachter hat sich dafür als zu schematisch und undifferenziert erwiesen.

Es sind zwei Untersuchungen zu nennen, die versucht haben, an die Themenkomplexe in Brysons Arbeit anzuknüpfen und eine historische Analyse des Betrachters und seiner Techniken vorzulegen. Sie haben einen ganz neuen Blick auch auf Mediengeschichte möglich gemacht. Martin Jay hat in ‚Scopic regimes of modernity‘ leider in nur sehr knapper Form Brysons Terminologie von ‚gaze‘ und ‚glance‘ und Alpers ‚Kunst als Beschreibung‘ in einer Analyse verschiedener Blickmodelle zusammengeführt. Jonathan Crary hat sich in ‚Techniques of the Observer‘ mit verschiedenen Auffassungen von Wahrnehmung und Wahrnehmungsmodellen insbesondere in Bezug auf ihre erkenntnistheoretischen Implikationen beschäftigt.

Der Philosoph Martin Jay hat in seinem kurzen Aufsatz über ‚Scopic Regimes of Modernity‘²⁸ versucht, die von Alpers, Bryson und anderen formulierte Kritik am durch die Zentralperspektive begründeten Sehmodell zu forcieren und ihre Überlegungen zu alternativen Modellen zu systematisieren. Jay betrachtet die Moderne – beginnend mit der Renaissance – als ein Feld des Wettbewerbs, auf dem unterschiedliche visuelle Subkulturen miteinander konkurrieren. Der Cartesianische Perspektivismus, in dem sich die Renaissance-Perspektive in der Kunst mit den Cartesianischen Ideen von subjektiver Rationalität in der Philosophie verbindet, ist das dominante Modell. Die umfangreichen Forschungen zur Entwicklung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert in Florenz führten nach Jay zu einem Konsens über folgende Aussagen: „Growing out of the late medieval fascination with the metaphysical implications of light – light as divine lux rather than perceived lumen – linear perspective came to symbolize a harmony between the mathematical regularities in optics and God’s will. Even after the religious underpinnings of this equation were eroded, the favorable connotations surrounding the allegedly objective optical order remained powerfully in place. These positive associations had been displaced from the objects, often religious in content, depicted in earlier painting to the spatial relations of the perspectival canvas themselves. This new concept of space was geometrically isotropic, rectilinear, abstract and uniform.“²⁹

28 Martin Jay: Scopic regimes of modernity, in Hal Foster: Vision and Visuality. Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture Number 2, Seattle 1988, S. 3-28

Der Betrachter, der durch die zentralperspektivische Bildkonstruktion vorentworfen wird, stellte sich für Jay in folgender Weise dar: „Significantly, that eye was singular, rather than the two eyes of normal binocular vision. It was conceived in the manner of a lone eye looking through a peephole at the scene in front of it. Such an eye was, moreover, understood to be static, unblinking, and fixated, rather than dynamic, moving with what later scientists would call ‚saccadic‘ jumps from one focal point to another. In Norman Bryson’s terms it followed the logic of the Gaze rather than the Glance, thus producing a visual take that was eternalized, reduced to one ‚point of view‘, and disembodied.“³⁰

Das Tafelbild, das auf der visuellen Ordnung der Zentralperspektive und damit auf den beschriebenen Raum- und Betrachterbezügen beruht, ist nach Jay durch eine abstrakte Kälte, d.h. den Verzicht auf einen beghehenden Blick, gekennzeichnet. Der körperliche Blick von Maler und Betrachter werde zugunsten eines absoluten Auges vergessen. Dieses absolute Auge identifizierte er mit einem männlichen Blick, der die begehrten Objekte in Stein verwandelt: „The marmoreal nude drained of its capacity to arouse desire was at least tendentially the outcome of this development.“³¹

Eine weitere Folge des Cartesianischen Perspektivismus war die Emanzipation der künstlerischen Form gegenüber dem Inhalt. Für den Künstler wurde die Gestaltung einer Szene im Raum zu einem vorrangigen Ziel, das Verdeutlichen einer Handlung rückte immer mehr in den Hintergrund: „What Bryson in his book ‚Word and Image‘ calls the diminution of the discursive function of painting, its telling a story to the unlettered masses, in favor of its figural function, meant the increasing autonomy of the image from any extrinsic purpose, religious or otherwise.“³²

Jay übertrug Aussagen über das betrachtende auch auf das erkennende Subjekt. Die distanzierte und überhöhte Subjektposition, die das zentralperspektivische Bild vorentwirft, wird zur bestimmenden Weise der Welterfahrung. Als erkenntnistheoretische Metapher ist der Cartesianische Perspektivismus, dem die fragwürdige Annahme einer transzendentalen Subjektivität zugrundeliegt, in die Kritik geraten: „Cartesian perspectivalism has, in fact, been the target of a widespread philosophical critique, which has denounced its privileging of an ahisto-

29 ebd., S. 5f.

30 ebd., S. 7

31 ebd., S. 8

32 ebd., S. 9

rical, disinterested, disembodied subject entirely outside of the world it claims to know only from afar.“³³

Jedoch formulierte Jay bereits selbst Einwände gegen diese verbreiteten Charakterisierungen der Zentralperspektive. So sprach er für den Bereich der Malerei mit Michael Kubovy von der ‚robustness of perspective‘, die die Erfahrung beschreibt, daß ein zentralperspektivisches Bild von mehreren Standpunkten als nur dem an der Spitze der Sehpyramide als richtig wahrgenommen werden kann. Es wäre verfehlt, die künstlerische Praxis mit den theoretischen Anweisungen gleichzusetzen.

Auch die Auffassung einer transzendentalen Sicht des distanzierten Subjekts, die Jay mit der Betrachterposition in der Camera obscura in Beziehung setzte, ist für ihn eine problematische Annahme. Mit Nietzsche spricht er von der fröhlichen Erkenntnis, „if everyone had his or her own camera obscura with a distinctly different peephole, [...] then no transcendental world view was possible.“³⁴

Wichtiger als das Aufzeigen von Unstimmigkeiten in der Bewertung des Cartesianischen Perspektivismus war für Jay jedoch die Beschreibung von zwei alternativen Sehmodellen zu diesem hegemonialen Modell. Als das erste alternative Modell oder ‚scopic regime‘ bezeichnete er das von Alpers beschriebene der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts mit ihrer Aufmerksamkeit für die empirische visuelle Erfahrung, die einen fragmentarischen, nur willkürlich gerahmten Ausschnitt aus der Welt zeigt. Diese Arbitrarität der Begrenzung rückt die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in die Nähe der Photographie. Beide Bildformen scheinen die Oberfläche der Welt so festzuhalten, wie sie dem Auge erscheint. Die Camera obscura wurde auch für Jay zum zentralen Modell der Erkenntnis, bei der aber nicht Descartes, sondern Francis Bacon und die empirische Naturbeobachtung Pate standen. Beide Philosophen stehen jedoch für verschiedene Aspekte des gleichen Phänomens einer neuen, wissenschaftlich fundierten Weltsicht.

Neben der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als Widerspruch zum dominanten Modell des Cartesianischen Perspektivismus beschrieb Jay als eine weitere, radikalere Alternative zu diesem Modell die Malerei des Barock. Mit Heinrich Wölfflins klassischer Studie ‚Renaissance und Barock‘ zu zwei diametral entgegengesetzten Stilen in der Kunstgeschichte traf Jay folgende Unterscheidung:

„In opposition to the lucid, linear, solid, fixed, planimetric, closed form of the Renaissance, or as Wölfflin later called it, the classical style,

33 ebd., S. 10

34 ebd., S. 11

the baroque was painterly, recessional, soft-focused, multiple, and open.“³⁵

Das Barock, das er auf die Epoche der katholischen Gegenreformation während des 17. Jahrhunderts beschränkte, läßt sich für ihn auch als eine – wenn auch oft unterdrückte – Form der Visualität verstehen, die für die gesamte Moderne ihre Gültigkeit bewahrt hat. In der Bewertung der Epoche folgte Jay den Analysen der französischen Philosophin Christine Buci-Glucksmann, die sich in ‚La raison baroque‘ (1984) und ‚La folie du voir‘ (1986) mit der barocken Geisteshaltung auseinandergesetzt hat. Die explosive Kraft des Barock stellt in ihrer Arbeit den stärksten Kontrast zum Cartesianischen Perspektivismus dar: „Celebrating the dazzling, disorienting, ecstatic surplus of images in baroque visual experience, she emphasizes its rejection of the monocular geometricalization of the Cartesian tradition, with its illusion of homogeneous three-dimensional space seen with a God’s-eye-view from afar. [...]“

For Buci-Glucksmann, the baroque self-consciously revels in the contradictions between surface and depth, disparaging as a result any attempt to reduce the multiplicity of visual spaces into any one coherent essence. Significantly, the mirror that it holds up to nature is not the flat reflecting glass that commentators like Edgerton and White see as vital in the development of rationalized or ‚analytic‘ perspective, but rather the anamorphosistic mirror, either concave or convex, that distorts the visual image – or, more precisely, reveals the conventional rather than natural quality of ‚normal‘ specularly by showing its dependence on the materiality of the medium of reflection.“³⁶

Zwei weitere Kennzeichen der barocken Ästhetik hob Jay außerdem hervor, zum einen die barocke Melancholie, die auch von Walter Benjamin beschrieben wurde. Ein weiteres Merkmal ist die Rückkehr des Körpers und damit die Rückkehr des erotischen und auch metaphysischen Verlangens in die Kunst, die den desinteressierten ‚Gaze‘ ablöst.

Jay hat mit seiner Arbeit den Versuch gemacht, innerhalb einer Geschichte des Blicks verschiedene ‚skopische Regime‘ neben dem hegemonialen Modell der Zentralperspektive zu differenzieren. Zu kritisieren an Jays Ansatz ist jedoch sein alleiniger Bezug auf die Kunstgeschichte und die Vernachlässigung kulturgeschichtlicher Zusammenhänge. Eine Untersuchung des ‚skopischen Regimes‘ des Barock kann sich nicht allein auf eine kunstgeschichtliche Analyse von Darstellungsformen beschränken, wie es Jay weitgehend mit Bezug auf Wölfflin getan hat. Der Bereich des Visuellen hat im 17. Jahrhundert an ungeheurer Ausgestaltung und Faszination gewonnen. Kennzeichnend für diese

35 ebd., S. 16

36 ebd., S. 17

Epoche ist, daß im Schnittpunkt von Kunst, Religion, Naturwissenschaft und Technik ein neuer Umgang mit optischen Erscheinungen erprobt wurde. Jay hat dies zwar gesehen, kehrte in letzter Konsequenz dann aber doch zu einem überhistorischen Konzept von Blick und Betrachter nach dem Vorbild der Zentralperspektive zurück.

Auch der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary hat in seiner 1990 erschienenen Untersuchung *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*³⁷ die historische Konstruiertheit des Sehens untersucht, ohne sie mit Hilfe eines isolierten Darstellungsverfahrens wie der Zentralperspektive bestimmen zu wollen. Er hat zu einer veränderten Form der historischen Analyse des Sehens gefunden, bei der der Betrachter nicht mehr einzig als durch einzelne technische Erfindungen determiniert gedacht wird. Der Betrachter ist vielmehr geformt durch ein komplexes Feld von gesellschaftlichen Praktiken und Institutionen sowie durch technische und wissenschaftliche Entwicklungen, die erst eine Geschichte der Wahrnehmung ermöglichen und die zu berücksichtigen sind. Ablesbar ist die Geschichte des Betrachters an verschiedenen optischen Geräten, die sein Verhältnis zur Welt deutlich machen. An diesen medialen Anordnungen lassen sich die Machtverhältnisse ablesen, die auf den Körper des Betrachters einwirken.

Im Besonderen galt die Aufmerksamkeit Crarys der Neustrukturierung des Sehens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hier setzte er den Beginn der Moderne an. In dieser Zeit fand ein tiefgreifender Einschnitt statt, der das beendete, was er als das klassische Renaissancemodell des Sehens und des Betrachters bezeichnete und das im 17. und 18. Jahrhundert wirksam war. In der genauen Bestimmung dieses Bruches, durch den der moderne Betrachter hervorgebracht wurde, lag das Ziel seines Vorhabens, das er einleitend auf folgende Weise skizzierte: „Anfang des 19. Jahrhunderts vollzog sich in den verschiedensten sozialen Praktiken und Wissensgebieten ein grundlegender Wandel der Vorstellung vom Betrachter. Diese Entwicklung schildere ich vor allem, indem ich die Bedeutung bestimmter optischer Geräte untersuche. Ich diskutiere sie nicht wegen der ihnen zugrunde liegenden Repräsentations- bzw. Abbildungsmodelle, sondern als Schauplätze des Wissens und der Macht, die unmittelbar auf den Körper des Individuums wirken. [...] Die betreffenden optischen Geräte sind, und das ist überaus wich-

37 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institute of Technology 1990; ich beziehe mich hier auf die deutsche Übersetzung: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996

tig, Schnittpunkte, an denen philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Diskurse mit mechanischen Techniken, institutionellen Erfordernissen und sozio-ökonomischen Kräften zusammentreffen. Jedes einzelne Gerät ist nicht einfach als materielles Objekt zu verstehen oder als Teil einer Geschichte der Technik, sondern als die Art, in der es in ein wesentlich größeres Gefüge (assemblage) von Ereignissen und Mächten eingebettet ist.“³⁸

Die Camera obscura mit ihrer exakten Abgrenzung zwischen der Innen- und der Außenwelt war für den Status des Betrachters im 17. und 18. Jahrhundert paradigmatisch, für das 19. Jahrhundert analysierte Cray verschiedene optische Geräte, insbesondere das Stereoskop. Das Stereoskop, das Kaleidoskop oder visuelle Medien, die auf dem Nachbildeffekt beruhen, waren Techniken eines Betrachters, der aus den objektiven Bezügen, wie sie die Camera obscura verkörpert hat, herausgelöst war. Diese Geräte, die zunächst zu Zwecken der physiologischen Erforschung des Auges entwickelt wurden, verbreiteten sich bald auch innerhalb einer visuellen Massenkultur, von Cray wurde hier besonders das Stereoskop hervorgehoben: „Das Stereoskop signalisiert die Auslöschung des ‚Blickwinkels‘, um den herum jahrhundertlang Bedeutungen, die das wechselseitige Verhältnis von Betrachter und betrachtetem Gegenstand betrafen, festgemacht worden waren. Mit einer Sehtechnik, wie das Stereoskop sie erfordert, ist Perspektive nicht mehr möglich. Der Betrachter bezieht sich nicht mehr auf ein Bild wie auf ein Objekt, das in bezug auf seine Position im Raum bestimmt ist, sondern er sieht zwei ungleiche Bilder, deren Position die anatomische Struktur des menschlichen Körpers nachahmt.“³⁹

Das Sehen war dieser Auffassung zufolge nicht länger etwas, was sich innerhalb fester objektiver Relationen vollzog, sondern war Teil seiner körperlichen Erfahrung und wurde erst vom Betrachter aktiv erzeugt: „Was um 1820 und 1830 beginnt, ist eine neue Positionierung des Betrachters außerhalb der festen Bezugspunkte von Innen/ Außen, die die Camera obscura noch voraussetzte, in ein unmarkiertes Feld, auf dem die Unterscheidung zwischen inneren Empfindungen und äußeren Zeichen unwiderruflich verwischt ist.“⁴⁰

Die sinnliche Wahrnehmung des Subjekts wurde im Zeichen der Modernisierung jedoch zum Gegenstand der Manipulation: „Aber beinahe gleichzeitig mit dieser endgültigen Auflösung der transzendentalen Begründung des Sehens entsteht eine Vielfalt an Mitteln, um die Aktivi-

38 ebd., S. 19

39 ebd., S. 133

40 ebd., S. 35

tät des Auges neu zu codieren, sie zu lenken, ihre Produktivität zu steigern und ihre Ablenkung zu verhindern. So brachten die Imperative der kapitalistischen Modernisierung Methoden hervor, um die visuelle Aufmerksamkeit herzustellen, die Sinneswahrnehmung zu rationalisieren und die Wahrnehmung zu strukturieren, während sie zugleich das Feld des klassischen Sehens zerstörten.“⁴¹

Dieser Zusammenhang von subjektivem Sehen und Moderne, der hier nur kurz skizziert werden konnte, wurde von Crary vor der Folie eines älteren Sehmodells entwickelt, das im 17. und 18. Jahrhundert wirksam war und das er anhand des Modells der Camera obscura beschrieb. Während das Prinzip der Camera obscura schon seit der Antike bekannt war, fand es als Artefakt erst ab Ende des 16. Jahrhundert eine größere Aufmerksamkeit. Ihren Stellenwert erhielt die Camera obscura jedoch nicht allein durch ihre allgemeine Verbreitung zu Zwecken der Forschung und Unterhaltung, sondern dadurch, daß sie gleichzeitig zum Modell des Sehens und zur philosophischen Metapher der Erkennbarkeit der Welt wurde. In diesem *Gefüge*, wie Crary die Camera obscura mit Deleuze bezeichnet hat, lag ihr besonderer Status: „Vielleicht gibt es kein größeres Hindernis, das einem Verständnis der Camera obscura oder sogar aller optischen Geräte im Wege steht, als die Vorstellung, das optische Gerät und der Betrachter existierten völlig unabhängig voneinander, die Identität des Betrachters bestehe unabhängig von dem optischen Gerät, das als materieller Gegenstand, als technische Apparatur verstanden wird. Tatsächlich jedoch besteht die Besonderheit der Camera obscura gerade in ihrer pluralen Identität, in ihrem ‚gemischten‘ Status als erkenntnistheoretische Metapher innerhalb einer diskursiven Ordnung *und* als Gegenstand innerhalb eines Systems kultureller Praktiken.“⁴²

Die Camera obscura entwickelte sich laut Crary in kurzer Zeit zum alleinigen Modell, nach dem das Verständnis des Betrachtersubjekts geformt wurde: „Seit Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Metapher der Camera obscura allmählich eine herausragende Bedeutung anzunehmen, um die Beziehungen zwischen Betrachter und Welt zu definieren und abzustecken. Im Verlauf nur weniger Jahrzehnte gilt die Camera obscura nicht mehr als einer unter vielen Apparaten oder eine Möglichkeit des Betrachtens, sondern als *die* obligatorische Stätte, von der her das Sehen begriffen und dargestellt werden kann. Vor allem ist sie ein Indikator für das Entstehen eines neuen Modells der Subjektivität, für die Vormachtstellung einer neuen Subjektivierung. Zunächst einmal

41 ebd., S. 35

42 ebd., S. 42

setzt die Camera obscura einen Individuationsprozeß in Gang, d.h. sie definiert den in ihrem dunklen Raum befindlichen Betrachter notwendigerweise als isoliert, abgeschlossen und autonom. Sie erzwingt eine Form der *Askese* bzw. des Rückzugs aus der Welt, um die Beziehung des Individuums zu den vielfältigen Inhalten der neuen ‚äußeren‘ Welt zu ordnen und zu klären. [...] Eine weitere, damit zusammenhängende und gleichermaßen wichtige Funktion der Camera obscura bestand darin, den Akt des Sehens vom Körper des Betrachters zu lösen, das Sehen zu entkörperlichen.“⁴³

Die Camera obscura vermittelte die Vorstellung von einem Betrachter, der sich in einer singulären Position befindet, von der aus er das wahrheitsgetreue Bild der Welt wahrnehmen kann, das nicht durch ihn beeinflusst wird und an dem er keinen Anteil hat: „Der Betrachter im 18. Jahrhundert steht einem einheitlichen, geordneten Raum gegenüber, der durch seinen physiologischen und sensorischen Apparat nicht verändert wird und auf dem der Inhalt der Welt untersucht, verglichen und in vielfältigen Beziehungen zueinander erkannt werden kann.“⁴⁴

Die Parallelen zur zeitgenössischen Philosophie der Aufklärung liegen auf der Hand und werden von Crary an vielen Beispielen erörtert, die ihn zu der Schlußfolgerung führen: „Obwohl das Paradigma der Camera obscura tatsächlich dem Sehen Priorität einräumt, steht dieses Sehen doch a priori im Dienst eines nichtsinnlichen Denkvermögens, das allein einen wahren Begriff von der Welt gibt.“⁴⁵

Crarys Geschichtsentwurf hat die finalistische Mediengeschichtsschreibung durch ein Modell ersetzt, bei dem die historischen Brüche oder Wandlungen betont werden, die in der Beziehung zwischen dem Betrachter und der sichtbaren Welt aufgetreten sind. Somit gehören die Camera obscura und die Fotografie, trotz aller technischer Übereinstimmungen, nicht in eine gemeinsame Entwicklungslinie, sondern stellen zwei verschiedene Gefüge dar, die zu fundamental unterschiedlichen Modellen des Sehens gehören. Geprägt ist Crarys theoretisches Modell insbesondere durch den Philosophen Michel Foucault. Dieser hatte in seinen Arbeiten zur europäischen Geistesgeschichte seit dem 16. Jahrhundert verschiedene Zeitalter oder episteme beschrieben, mit denen er drei Epochen unterschied: Die episteme der Renaissance bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts, das klassische Zeitalter des 17. und 18. Jahrhunderts, und schließlich der Übergang zur Moderne im 19. Jahrhundert. Auf diese Einteilung, die auch für die vorliegende Arbeit von

43 ebd., S. 48ff.

44 ebd., S. 64

45 ebd., S. 65

grundlegender Bedeutung ist, werde ich im folgenden Kapitel genauer eingehen. Anders als bei Foucault jedoch, und hier liegt der entscheidende Ansatz für eine Kritik der Arbeit Crarys, begibt sich seine starke Polarisierung zwischen dem Camera obscura-Modell des Sehens und dem Betrachter des 19. Jahrhunderts in die Gefahr einer Verabsolutierung von Geschichte. Während Foucault ein starkes Empfinden für Widerständiges und Unzeitgemäßes hatte, das sich dem hegemonialen Modell entzog, werden Crarys wichtige Beobachtungen in ein zu starres Korsett gepreßt, das selbst wiederum totalisierende Züge trägt, weil es für weitere Differenzierungen keinen Raum läßt. Hinweise auf Gegenentwicklungen zu den von ihm skizzierten Modellen finden sich kaum oder nur versteckt in den Fußnoten, wie etwa der auf die Arbeit des Jesuitenpaters Athanasius Kircher, die durchaus als „wichtige Gegenanwendung des klassischen optischen Systems“⁴⁶ beschrieben wird, durch die letztlich die Gültigkeit des Camera obscura-Modells wesentlich eingeschränkt wird. Crary hat dazu angemerkt: „Im Unterschied zu dem gegenauflärerischen Hintergrund von Kirchers Versuchen kann man eine ganz allgemeine Verbindung zwischen der Camera obscura und der Innerlichkeit der modernen und protestantischen Subjektivität herstellen.“⁴⁷

In Crarys Arbeit wurden bedeutende optische Medien, die durchaus als paradigmatisch gelten müssen, nicht berücksichtigt. Dies gilt etwa in Bezug auf die Rolle der Fotografie in der Moderne, die er völlig außer Acht gelassen hat. Er gilt aber auch für das 17. Jahrhundert, in dem er Gegenströmungen vernachlässigt hat, um ein deutlicheres Bild des objektiven Camera obscura-Blicks gegenüber dem subjektiven Sehen der Moderne herausarbeiten zu können. Gerade aber dieser Zeitraum vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, also nach Foucault der Übergang vom Zeitalter der Ähnlichkeit zum klassischen Zeitalter, ist gekennzeichnet durch einen vollkommen anderen Umgang mit dem Bild und Techniken der Bilderzeugung, der ein eigenes Modell von Wahrnehmung und vom Betrachter erkennbar werden läßt. Bei Crary finden sich in diesem Zusammenhang nur wenige Sätze über Giambattista della Porta, einer typischen Figur des Übergangs, und seiner Beschreibung der Camera obscura in der ‚Magia naturalis‘ von 1589. Hier war das Instrument nur eines unter vielen, um Gegenstände zu beobachten bzw. um Bilder zu erzeugen, bei denen es gleichgültig war, ob sie realistisch oder inszeniert waren.⁴⁸

46 ebd., S. 164 Anm. 45

47 ebd.

48 vergl. ebd., S. 48 und S. 166, Anm. 60

Mit der Lücke, die Crary hier hinterlassen hat, soll sich diese Untersuchung befassen: Wie läßt sich der spezifische Umgang mit dem Bild, mit visuellen Medien und mit dem Betrachter im Zeitraum vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmen? Der Forschungsbedarf ist hier noch groß, denn nur wenige Autoren haben sich bisher genauer mit diesen Fragen auseinandergesetzt. Zu nennen ist hier die ebenfalls dem ‚pictorial turn‘ nahestehende Barbara Stafford.

Die an der Universität von Chicago lehrende Kunsthistorikerin Barbara Maria Stafford hat sich in mehreren Publikationen mit der Bedeutung des Visuellen in Wissenschaft und Kunst der Aufklärung beschäftigt. „Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung“⁴⁹, erstmals 1994 erschienen, beschreibt die Entwicklung eines Bereiches im 18. Jahrhundert, den sie als den der visuellen Bildung bezeichnet hat. Visuelle Bildung ist laut Stafford der Ausläufer einer oral-visuellen Kultur, angesiedelt zwischen Zeitvertreib und Belehrung. Entstanden ist dieser Bereich in der frühen Neuzeit und er läßt sich im Zwischenfeld der Disziplinen verorten, im Schnittfeld von Kunst, Wissenschaft, Technik und Unterhaltung. Nach Stafford differenzierte sich im 18. Jahrhundert der Bereich der visuellen Bildung aus, da sich ein breiteres bürgerliches Publikum entwickelt hatte, das nach geistreicher Unterhaltung verlangte. Hier entstand eine frühe Form der Unterhaltungsindustrie, die Stafford in die Bereiche Unterhaltungsmathematik, Zauberkunststücke und Taschenspielerien, optische Illusionen, unterhaltende Experimente und Kunst- und Wunderkammern unterteilt hat. Zur Beschreibung der einzelnen Bereiche führt Stafford eine immense Menge von Abbildungen von zeitgenössischen Gemälden und aus den herangezogenen Publikationen an. In dieser Fülle von recherchiertem Material aus dem 17. und 18. Jahrhundert liegt einerseits der besondere Wert von Staffords Arbeit, andererseits verliert sich ihre Argumentation in der Vielzahl von unterschiedlichsten Illustrationen. Dieser Mangel wird noch dadurch verstärkt, daß Stafford auf Textbelege aus zeitgenössischen Quellen völlig verzichtet hat.

Das Problem aller Formen visueller Bildung war nach Stafford ihre Nähe zu unseriösen Scharlatanerien. Sowohl der ernsthafte Wissenschaftler als auch der virtuose Betrüger auf dem Jahrmarkt benutzten die gleichen Technologien für ihre Demonstrationen. Hierin sah Stafford die Ursache dafür, daß visuelle Bildung bald in Mißkredit geriet; sie wurde von den Aufklärern hart attackiert. An die Stelle von Anschaulichkeit als oberstem Kriterium trat eine neue Bewertung der Phä-

49 Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam, Dresden 1998

nomene nach sprachlich-logischen Kategorien. Neue naturwissenschaftliche Ordnungssysteme setzten sich durch. Sie wurden von Stafford unter Verzicht auf weitere historische Differenzierungen als einer aufgeklärten Schriftkultur zugehörig betrachtet. Damit war der Übergang von einer oral-visuellen zu einer Schriftkultur vollzogen.

Trotz der Vielzahl des historischen Materials, das von Stafford angeführt wurde, ist ihr Umgang mit den Quellen sehr flüchtig und oberflächlich, oft sogar fehlerhaft. Wie berechtigt diese Kritik ist, zeigt sich allerdings erst bei genauerer Lesart, beispielhaft habe ich dies in Kapitel 3.5 zu zeigen versucht, wo es um Staffords Bewertung des Verhältnisses von Autoren der sogenannten ‚Unterhaltungsmathematik‘ zu deren älteren Quellen geht. Eine gründliche Darstellung der Texte aus dem 17. Jahrhundert, insbesondere jesuitische Veröffentlichungen zur natürlichen oder optischen Magie, wie sie etwa von Athanasius Kircher und Kaspar Schott verfaßt worden sind, und ihres kulturellen Umfeldes wurde von ihr nicht vorgelegt, obwohl gerade deren Umgang mit optischen Artefakten und der Aufmerksamkeit des Betrachters den Anspruch der visuellen Bildung in besonderer Weise entsprach.

Gerade die Zeit des Übergangs vom – in Foucaults Terminologie – Zeitalter der Ähnlichkeit zum Zeitalter der Repräsentation war durch ein besonderes Interesse an optischen Geräten geprägt. Neben der *Laterna magica* und der *Camera obscura* sind Spiegel, Teleskop und Mikroskop bekannte Beispiele, auch wenn damit noch keine Aussage über die Art ihrer Verwendung gemacht worden ist. Alle diese Medien finden sich in einem gemeinsamen Verwendungszusammenhang wieder, dem der künstlichen oder optischen Magie. Die künstliche Magie, die sich aufgrund der überlieferten gedruckten Anleitungen gut rekonstruieren läßt, soll aus ihren naturphilosophischen Quellen hergeleitet und die für sie charakteristische Verbindung von Ästhetik, Technik und Theorien des Sehens erläutert werden. Aus dieser Form der Präsentation lassen sich Erwartungen des Betrachters ablesen, die Aufschluß über die Funktion von visuellen Medien in der Frühen Neuzeit geben.