

Heinrich Dilly

Kann es nicht etwas schärfer sein?

Ein paar Einwürfe in die aktuelle Debatte über die Geschichte der Lichtbildprojektion

Im Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld haben wir, die Autoren des Bandes *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, und einige Kolleginnen und Kollegen mehr, im Herbst 1974 eine geschlagene Woche lang die Beiträge diskutiert und redigiert, die Irene Below im Jahr darauf unter eben diesem Titel herausgegeben hat. Mein Aufsatz über die Einführung des Skioptikons in den kunstgeschichtlichen Unterricht, den ich mit *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstgeschichte* überschrieben hatte, wurde damals in die konzentrierte Form gebracht, in der er erschienen und – wie der Band überhaupt – nun längst vergriffen ist.¹ Besonders kritisch, wie 1974/75 noch alles zu sein hatte, brauchte er – abgesehen vom Titel – nicht zu sein, denn allein sein Gegenstand stellte etwas in Frage, was für alle Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker selbstverständlich war: Eine Vorlesung, ein Vortrag im Fach Kunstgeschichte hatte ebenso mit Bildbeispielen belegt zu werden wie jedes kunstgeschichtliche Buch, jeder kunstgeschichtliche Aufsatz. Ja, man konnte zurecht sagen: Eine kunsthistorische Vorlesung ohne Diavorführung war keine kunsthistorische Vorlesung.

Hörerinnen und Hörer mußten da im Dunkeln sitzen, im Widerschein der schwarz-weißen Lichtbilder waren Gesichter gerademal erkennbar. Manche machten sich mit Hilfe von Taschenlampchen kleinsten Formats unter vorgehaltenen Händen eifrig Notizen; andere wiederum kämpften mit dem Schlaf; stets störten zwei, drei stolpernd Zuspätkommende den ganzen Saal und vor allem den Herrn Professor, der ansonsten seinen Vortrag nur mit den Klopfzeichen eines Zeigestocks oder seiner Faust unterbrach, und so dafür sorgte, daß ein oder zwei andere Lichtbilder auf der Leinwand erschienen. Nur wenige von ihnen baten mit den Worten „bitte links“, „bitte rechts“ höflich um die nächsten Diapositive und taten damit kund, daß die Apparate im Hintergrund oder gar im abgetrennten Nebenraum von einem Menschen bedient wurden. Bisweilen wurde es an irgendeiner Stelle im Saal unruhig, einige Hörer drehten sich und deuteten an: es stand ein Bild auf dem Kopf, war seitenverkehrt oder hatte sich im Apparat verklemmt. Dann wartete man geduldig und nutzte die kurze Pause zum Schneuzen und Räuspern, setzte alsbald die Bilder- und Professorenverehrung bis zu der Stelle fort, an der der Dozent den Mann am Apparat spitz bat: „Kann es nicht etwas schärfer sein?“

Mit der Einführung jedoch des Dimmers und dann noch der Halogenbirnen just in den Jahren um 1970 und mit dem Verlangen, die andächtig aufgenommenen Bilder und Worte auch zu diskutieren, änderte sich die Vorlesung, so daß die Frage, wie waren die Vorlesungen, die Seminare vor der Einführung des Halbdunkels und wie wurden sie zu dem, was sie einmal gewesen waren, nahe lag. Im Aufsatz über die Lichtbildprojektion habe ich einiges zu dieser Geschichte der kunst-

historischen Vorlesung beigetragen. Im folgenden möchte ich zur erneut aufgenommenen Diskussion darüber² ein paar Gesichtspunkte schärfen.

Nach meinem Bericht über Herman Grimms Einführung des Skioptikons in den kunsthistorischen Hörsaal bzw. Seminarraum, über Grimms Experimente und Beobachtungen, die ja jetzt auch wieder im Mittelpunkt der nicht mehr ganz so *kritischen berichte* stehen,³ habe ich 1975 die Behauptung aufgestellt, daß die wissenschaftlichen und insbesondere die methodologischen Arbeiten Heinrich Wölfflins „ohne die ungeheure Menge verfügbarer Reproduktionen von Kunstwerken kaum denkbar“ und daß die „Reproduktionen und die Lichtbildprojektion zu einem Vehikel seiner kunswissenschaftlichen Erkenntnisse“ geworden seien. Die bis in die Renaissance zurückreichende Unterscheidung zwischen dem Malerischen und dem Zeichnerischen mißachtend behauptete ich sogar, daß Wölfflins fünf Begriffspaare – eben: malerisch und zeichnerisch und dann: flächenhaft und tiefenhaft, geschlossen und offen, einheitlich und vielheitlich, klar und verunklart – aus der künstlerischen und insbesondere photographischen Praxis seiner Zeit abgeleitet werden könnten. Als besonderen Beleg führte ich den Umstand an, daß Wölfflin in Zeiten der Schwarz-Weiß-Photographie keine Grundbegriffe für die Geschichte der Farbigkeit – etwa bunt und farbig oder monochrom und vielfarbig – vorgeschlagen und diskutiert hat.

Dies ist auch heute noch umso verwunderlicher, als von der Jahrhundertwende bis in die fünfziger Jahre eine besondere Sensibilität der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker für die Farbe zu beobachten ist. Man vergleiche nur einmal das breite Spektrum von Farbbezeichnungen in den meist bloß schwarz-weiß gedruckten Galeriekatalogen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem dürftigen Vokabular für Farben und Töne, das in den Jahrzehnten danach gebraucht wird, in denen die Reproduktionen zunehmend farbig gedruckt wurden. Es ist, als hätten die Autoren die Diskrepanz zwischen der am Original beobachteten und der im Druck bzw. im Diapositiv erscheinenden Farbqualität gefürchtet. Es läßt sich aber auch an einen generellen Verlust der Farbempfindungen denken, der ohnehin mit der Entwicklung zu einer immer bunteren Welt Schritt zu halten scheint. Deshalb möchte ich heute vorschlagen: die Doppelprojektion wurde gewiß zu einem der Vehikel der Wölfflinschen Begriffspaare; ebenso wichtig war jedoch Wölfflins kunsthistorischer Bestseller selbst, der zum ersten Mal konsequent ein Sehen übte, das man alsbald ganz selbstverständlich *vergleichend* nannte, ein Terminus für eine Praxis, die nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in der Wissenschaft überhaupt relativ jung war.

Wenn ich 1975 auch keine Belegstelle zitieren konnte, so wurde meine zweite These, bereits Wölfflin selbst habe die Doppelprojektion zur Vermittlung seiner Einsichten genutzt, von den meisten Kolleginnen und Kollegen für plausibel gehalten und weiterverbreitet. Ganz so kühn möchte ich heute längst nicht mehr sein. Denn bis heute gibt es keine einzige Zeugenaussage dafür. Und allein schon die Leidenschaft der Generation der ersten Nietzsche-Leser für solche Begriffspaare wie optisch und haptisch, klassisch und romantisch, apollinisch und diony-

sisch, naiv und sentimental usw. legt es nahe, sich die Geschichte der kunswissenschaftlichen Methoden komplexer vorzustellen und die photographische Reproduktion, die einfache Lichtbild- und die paarweise Projektion als einzelne Faktoren unter vielen anderen anzunehmen.

Den ältesten Beleg für die paarweise Projektion hat Margret Olin entdeckt.⁴ Er stammt ausgerechnet von einem Kunsthistoriker, der kein Freund der wenigen Kategorienpaare Wölfflins war, von Adolph Goldschmidt nämlich. Und er ist recht spät! In seinem Beitrag zur Festschrift für Friedrich Schmidt-Ott, den großen Förderer der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft und damit der Deutschen Forschungsgemeinschaft, beschrieb er den Schritt von der photographischen Reproduktion zur Lichtbildprojektion in den neunziger Jahren und fuhr dann ohne nähere Zeitangabe fort:

„Der nächste Fortschritt bestand darin, daß man zwei verschiedene Glasbilder zugleich an die Wand projizieren konnte, eine Einrichtung, die häufig auf Schwierigkeiten stößt, aber für den Unterricht sehr wesentlich ist, da das Auge unmittelbar vergleichen kann und sich somit erst die Eigentümlichkeiten eines Werkes ganz klar machen kann. Trotz guten Formengedächtnisses versagt nach Verschwinden eines Bildes die Erinnerung an Einzelheiten, und mit dem neuen Bild treten Fragen auf, die man dann zu beantworten nicht imstande ist. [...]“⁵

Welcher Kunsthistoriker also auf die Idee gekommen ist, zwei Projektoren nebeneinander aufzustellen und jeweils zwei Lichtbilder – und übrigens nicht drei, vier und mehr – gleichzeitig zu projizieren, ist also immer noch unbeantwortet.

Goldschmidts Bericht dokumentiert immerhin die Sorge um die hinreichende Schulung des kunsthistorischen Bildgedächtnisses bzw. um dessen Verlust und wirft damit ein Problem auf, das in der Debatte um die Neuen Medien ebenfalls wiederholt zur Sprache gebracht wird: man schaut kaum noch hin, prägt sich weniger ein und hat dann auch nur wenige Bilder abrufbereit.

Daß die Probleme der Zeitgenossen Wölfflins und Goldschmidts jedoch eher solche des höflichen Umgangs unter Studierenden und Dozenten, denn methodologischer Art waren, bestätigt Goldschmidt ebenso wie August Schmarsow, der den zweiten, leider immer wieder übersehenen, ausführlichen Bericht über die Umgestaltung seines Hörsaals und somit auch seiner Vorlesungen gegeben hat.⁶ Schmarsow hatte das Projektionsgerät neben seinem Pult aufgestellt und selbst bedient. Daher mußte er die Studierenden, die auf Drehstühlen saßen, vor der Lichtbildbetrachtung und -analyse jeweils bitten, sich auf den Stühlen zu wenden und auf die Rückwand des Saales zu konzentrieren. Dort nämlich erschien das Bild, das Schmarsow mit dem ungunen Gefühl erläuterte, daß man Menschen nicht von hinten anspricht! Bedenkt man außerdem, daß zur gleichen Zeit Frauen zum Studium zugelassen wurden und daß von ihnen auch einige Kunstgeschichte zu studieren begannen, dann kann man sich nach der Lektüre von Schmarsows und Goldschmidts Ausführungen vorstellen, daß die Professoren nicht bloß ungunen Gefühle hatten, sondern so manche Ablenkung auch genossen haben, etwa – in den zwanziger Jahren – den Bubikopf und allein den Nacken so mancher Hölerin.

Was Grimm, Schmarsow und Goldschmidt über die Effekte der Lichtbildprojektion berichteten, hatten sie vor größeren Gruppen von Hörerinnen und Hörern in Vorlesungen und Seminaren wahrgenommen. Ein Freund des ehemaligen Halleschen, später Berliner Ordinarius Goldschmidt war der Hamburger Professor und Privatgelehrte Aby Warburg, der in den zwanziger Jahren sehr kleinen Studentengruppen der Hamburger Universität kunst- und kulturhistorische Übungen anbot. Diese fanden in seiner öffentlich zugänglichen Bibliothek statt, für die der begüterte Mann ein eigenes Gebäude hatte errichten lassen, das 1927 eröffnet wurde: die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Doch noch in den alten Bibliotheksräumen im Haus nebenan hatte Fritz Saxl, der Mitarbeiter Warburgs, schon Tafeln aufgestellt, die mit schwarz getönter Leinwand bezogen waren. Der Stoff erlaubte es, mit Hilfe von Nadeln und kleinen Klammern Fotos und ausgeschnittene Drucke an den Tafeln zu befestigen, aber auch schnell wieder umzustecken. Auf diesen Tafeln hatte Saxl anlässlich der Rückkehr von Warburg von einem mehrjährigen Aufenthalt im Sanatorium Binswanger in Kreuzlingen einige Reproduktionen der Kunstwerke zusammengestellt, mit denen sich der Gelehrte vor Ausbruch der Krankheit auseinandergesetzt hatte. Warburg nahm diese Anregung sofort auf und arbeitete in den folgenden Jahren vornehmlich an einem kunstgeschichtlichen Bilderatlas, der eine Geschichte der Ausdrucksformen und -formeln menschlicher Emotionen allein in Bildern – also ohne Texte – dokumentierte.⁷ Einige Jahre vor André Malrauxs Musée Imaginaire hat Warburg diese Stimmen der Stille in seiner Bibliothek bereits verbreitet.⁸

Man hat diese *Storyboards*, wie Ernst H. Gombrich sie in seiner Warburg-Biographie genannt hat, ihrer Form nach den Collagen der Kubisten und auch der Surrealisten anzunähern versucht, doch denke ich: man braucht nur das Hamburger Abendblatt, das Saxl und Warburg gelesen haben, und andere Zeitungen der zwanziger Jahre aufzuschlagen, um solche Zusammenstellungen von Photographien unterschiedlicher Größe wiederzufinden. Im Eifer des hehren Vergleichs haben die Disziplinhistoriker den gemeinsamen, dritten Bezugspunkt vergessen: die schwarze Wandtafel, die zum Inventar aller Schul- und Schulungsräume gehört, bzw. das Schwarze Brett, auf dem man in nahezu allen Behörden der Welt mehr oder minder amtliche Bekanntmachungen auf in Zeilen nebeneinander gehefteten Zetteln und Blättern lesen kann. Die Bilderzeilen Warburgs verlaufen ebenso generell von links nach rechts, zum Teil erscheinen sie sogar wie an einer Wäscheleine aufgehängt, doch legte Warburg auch andere Leserichtungen nah, vor allem von oben nach unten bisweilen auch umgekehrt von rechts nach links und unten nach oben. Daher erscheinen einige der Tafeln des Mnemosyne-Atlas wie Bildrätsel, ja Kreuzbildrätsel.

Die Lichtkästen, auf denen Kunsthistoriker heute noch ihre Diapositive für die Vorlesung, den Vortrag ordnen, entsprechen in manchem diesen Steckwänden und geben vor allem eines zu bedenken: ein kunsthistorisches Referat hat nicht nur den Regeln wissenschaftlicher Rhetorik zu gehorchen, sondern gelingt im allgemeinen erst dann, wenn auch die Diapositive einer dezidierten Bildregie folgen. Daß diese Bildregie zur Methode führen kann, dafür spricht eine Geschichte, die

Hans Sedlmayr über den Beginn seiner strukturgeschichtlichen Forschungen als Antwort auf Hans Beltings Antrittsvorlesung über das Ende der Kunstgeschichte 1983 veröffentlicht hat.⁹ Er erzählte, daß es im kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Wien einen eigenen Raum für die Doktoranden gegeben hat, und daß diese dort hinter ihren Arbeitstischen eben solche Pinwände für die Photographien der Kunstwerke aufgestellt hatten, wie sie uns nun aus Warburgs Biographie bestens bekannt sind. Sedlmayr erzählt weiter, daß einige dieser Storyboards von Abbildungen nur so strotzten. Um sich von den Kommilitoninnen und Kommilitonen zu unterscheiden, habe er lediglich ein Photo von dem Kunstwerk an die Wand geheftet, mit dem er sich eben auseinandersetzte. Plötzlich sei er auf den Gedanken gekommen, sich allein auf ein einziges Kunstwerk und eben auch auf dieses Werk als Ganzes zu konzentrieren, was dann zu der mit der Gestaltpsychologie unterfütterten Wiener Strukturgeschichte der Kunstgeschichte führte.

Von den Autoren der *kritischen berichte* dieses Frühjahrs nicht wahrgenommen wurde der Aufsatz *The Slide Lecture Or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction* von Robert Nelson,¹⁰ der die eigenartig deiktische Rhetorik analysierte, deren sich amerikanische Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker während ihrer Lichtbildvorträge und -Vorlesungen bedienen: Es handelt sich um eine karge, nominale, Speaker und Audience eng verknüpfende Rede, die viel primitiver als die sonstigen Diskurse ist. Ihren Ursprung hat sie, so Nelson, in den Vorführungen volkstümlicher Bänkelsänger, die, wie auch die meisten Lichtbildvortragenden, keinen Unterschied zwischen Bild und Abgebildeten kennen. Kunsthistoriker sagen höchst selten: „Auf diesem Foto sehen wir ...“, sondern formulieren im allgemeinen: „Das Gemälde, die Zeichnung usw. zeigt ...“ und meinen das Foto, das ein Gemälde, eine Zeichnung, ein Bildwerk oder Gebäude wiedergibt. Daher gehört die kunsthistorische Vorlesung, die den Bezug zwischen Sprecher, Publikum und Bild so unmittelbar herstellt, d. h. die Differenzen ignoriert, zum Genre des Infotainment und nicht zu den analytischen Diskursen, so Robert Nelson, womit er praktisch angeregt hat, die Geschichte der Vorlesung und insbesondere der kunsthistorischen Vorlesung viel intensiver zu untersuchen als dies Trevor Fawcett 1983¹¹ und Konrad Paul Liessmann im Dezember 2001 – dieser unter der Überschrift „*Nabelbrüche*. Über den Umgang mit akademischen Ziehvätern“ – getan haben.¹²

1 Heinrich Dilly, Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstgeschichte. In: Irene Below (Hrsg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen: Anabas Verlag, 1975 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, V), S. 153-172; Ders., Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projek-

tion. In: Rundbrief Fotografie, N.F. 5, 1995, S. 39-44; und in: Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“, Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2, 1995, S. 39-44; Ders., Die Bildwerfer. In: Im Bann der Medien. Texte zur virtuel-

- len Ästhetik in Kunst und Kultur. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Weimar 1997.
- 2 kritische berichte, Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften: Die Bildmedien der Kunstgeschichte. Jg. 30, 2002, Heft 1. – Daß das Cover des Hefts ein Foto zeigt, auf dem Peter Feist bei der Arbeit an den Großdia-Schränken ausgerechnet des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität zu sehen ist, ist wohl ein Zufall. Daß sich Peter Feist um 1958, als die Aufnahme gemacht wurde, über das damals überholte Bildmedium, die Reproduktionsstiche des Kupferstichkabinetts der Universität, forschte und schrieb, ist eine weitere, gewiß unbeabsichtigte Fügung! Mit seinen Forschungen rechtfertigte Feist damals den Transfer des Kupferstichkabinetts in die Staatliche Galerie Moritzburg, der 1994 wieder rückgängig gemacht wurde.
 - 3 Das Thema sind die *Bildmedien der Kunstgeschichte*, doch ist das Heft auf die Einführung der Lichtbildprojektion bis in die Zeit um 1900, auf einen Bericht über die elektronische Bild-Datenverarbeitung und auf die Möglichkeiten des Internet konzentriert. Außen vor bleiben die Reproduktionsgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, die Photographischen Negativvergrößerungen und die gedruckten Reproduktionen in Büchern aus dem 19. und 20. Jahrhundert.
 - 4 Robert Nelson dankt in seinem Essay *The Slide Lecture* (s. Anm. 10) Margret Olin für den Hinweis auf: Adolph Goldschmidt, Kunstgeschichte. In: Gustav Abb (Hrsg.), Aus fünfzig Jahren deutscher Wissenschaft. Die Entwicklung ihrer Fachgebiete in Einzeldarstellungen. Berlin: Walter de Gruyter, 1930, (Festschrift Friedrich Schmidt-Ott) S. 192-197.
 - 5 Adolph Goldschmidt, Kunstgeschichte. In: Gustav Abb, wie Anm. 4, S. 195.
 - 6 August Schmarsow, Das kunsthistorische Institut. In: Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig. Hrsg. von Rektor und Senat. 4. Bd., 1. Teil, Leipzig, 1909, S. 172-179;
 - 7 Aby Warburg, Der Bilderatlas MNE-MOSYNE. Hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag, 2000 (Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Studienausgabe Bd. II, 1).
 - 8 André Malraux, Stimmen der Stille. Übersetzt von Jan Lauts. Baden-Baden: Klein, 1956.
 - 9 Hans Sedlmayr, Das Abenteuer der Kunstgeschichte. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Jg. 37, Nr. 416, S. 146.
 - 10 Robert Nelson, The Slide Lecture. Or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction. In: Critical Inquiry 26, 2000, Nr. 3, S. 414-434.
 - 11 Trevor Fawcett, Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture. In: Art History 4, 1983, p. 442-460.
 - 12 Konrad Paul Liessmann, Nabelbrüche. Über den rechten Umgang mit akademischen Ziehvätern. In: Kursbuch, Heft 146, Dezember 2001, S. 123-131.