

Klick - die kunsthistorische Lichtbildprojektion



Juliane Pasedag und Nina Pfeiffer (Hg.)

Klick - die kunsthistorische Lichtbildprojektion

Juliane Pasedag und Nina Pfeiffer (Hg.)

Impressum

reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen

ISSN 1868-7199

© Prof. Dr. Barbara Lange

Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen

Bursagasse 1, 72070 Tübingen

FAX: 07071 - 29 53 04

Email: [b.lange\[at\]uni-tuebingen.de](mailto:b.lange[at]uni-tuebingen.de)

Homepage: <http://www.uni-tuebingen.de/Kunstgeschichte/html/lange.htm>

Gestaltung: Juliane Pasedag und Nina Pfeiffer

Photo: Ute Schulz

Gesamtherstellung: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen

Printed in Germany

Barbara Lange

Ex machina lux:

Zur Einführung in die Dauerausstellung „Die kunsthistorische Lichtbildprojektion“ im Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen

Es war eine leise Medienrevolution, die sich in den Wintersemesterferien 2006 vollzog: Im Rahmen von Renovierungsarbeiten – ein neuer Linoleumfußboden wurde verlegt – war im Seminarraum des Kunsthistorischen Instituts auch ein kleiner silberfarbener Kasten an die Decke montiert worden. Seine Funktionsfähigkeit wurde gerade noch rechtzeitig zum Beginn der Vorlesungszeit im Sommer durch den hastigen Kauf eines Computers gewährleistet. Damit war auch die Tübinger Kunstgeschichte, projektionstechnisch gesprochen, im digitalen Zeitalter angekommen. Während sich damals zahlreiche andere kunsthistorische Institute schon seit Jahren an einem nationalen Großprojekt zum Aufbau einer digitalen Bilddatenbank für die Lehre beteiligten, hatte man in Tübingen noch schwäbisch engagiert und eher etwas antiquiert über die Vor- und Nachteile von Karussellprojektoren für das analoge Dia gestritten.

Doch nun hatte man nachgezogen und dabei das Institut medienpraktisch nicht nur auf den aktuellsten Stand gebracht, sondern dafür auch noch die *De luxe*-Variante gewählt: Wir können heute nicht nur zwischen der analogen und der digitalen Bildprojektion wählen, wir haben auch während der Seminare direkten Zugriff auf alle uns im Internet verfügbaren Bilddatenbanken. So können wir, wenn eine Diskussion es ergibt, „mal eben schnell“ eine Abbildung in Prometheus, Easydb oder den zahlreichen Museumsdatenbanken suchen. Wir können problemlos im Internet abgelegte Filme und Videos präsentieren – wenn wir nicht wieder einmal vergessen haben die jüngste Version eines Softwareprogramms zu installieren. Das neue Medium macht nicht weniger, jedoch andere Probleme als durchgebrannte Birnchen oder feststeckende Rahmen, mit denen man bei der Diaprojektion konfrontiert wird.

Heute, drei Jahre nach der Installation von Computer, Beamer und Internetzugang, spielt die Diaprojektion auch am Kunsthistorischen Institut in Tübingen nur noch eine marginale Rolle, was mit der zunehmenden Schwierigkeit beim Kauf von Diafilmen für die Aufnahmen und durch die horrenden Kosten für die Laborarbeiten weiter fortschreiten wird. Das Dia, leuchtend, häufig scharf und annähernd farbgenau, manchmal aber auch flau und schrecklich unscharf, ist ein Auslaufmodell. Mit seinem Verschwinden aus der Seminarpraxis stehen auch die Apparaturen, die es zur Anschauung bringen, zur Ausmusterung an. Über die Jahrzehnte haben sich an unserem Institut zahlreiche unterschiedliche Projektionsapparate angesammelt, von denen schon jetzt nur

noch die wenigsten in Betrieb sind.

Wenn wir uns dazu entschieden haben, diese Maschinen nicht wegzugeben, so steht dahinter nicht nur eine gewisse Nostalgie. Vielmehr haben wir in der Folge von Michael Baxandall und Svetlana Alpers als Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker gelernt, auf die Rolle und Funktion von Blickkulturen zu achten und dabei die Medien des Bildes und der Bilderzeugung in unsere Analysen miteinzubeziehen.¹ Jonathan Crary hat uns gezeigt, wie selbstverständlich und zugleich keinesfalls selbsterklärend der Gebrauch von Visualität erzeugenden Apparaten ist und uns neugierig gemacht, die Gerätschaften im eigenen Fach auf ihre diskursiven Grenzen, Begrenzungen und Ausgrenzungen hin zu betrachten.² Und wie bei vielen anderen Themen fällt uns dies mit einer gewissen historischen Distanz leichter. Nicht von ungefähr wird seit ca. zehn Jahren in fachhistorischen Debatten verstärkt über die Rolle der Diaprojektion für die Ausbildung kunsthistorischer Systematik und Methodik diskutiert und gestritten, nachdem Heinrich Dilly schon einmal Mitte der 1970er Jahre das Augenmerk auf dieses Werkzeug der Wissenschaftspraxis gelenkt hatte.³ Die Entscheidung, die Geschichte der Diaprojektion an unserem Institut in Form einer Dauerausstellung zu bewahren, ihren fachhistorischen Wert anschaulich so aufzuarbeiten, dass ihre Bedeutung für unser kunsthistorisches Sehen und Denken bewusst gemacht werden kann, ist also nicht voraussetzungslos, sondern schreibt sich in diese derzeitigen wissenschaftsreflexiven Debatten ein.

Während am Institut Einigkeit darüber herrschte, das Alte – irgendwie – bewahren zu wollen, fehlte es – irgendwie – immer an Zeit, ein Konzept für die Musealisierung dieses Teils der ortsbezogenen Fachgeschichte zu entwickeln. Mit der Einführung des Masterstudiengangs Kunstgeschichte in Tübingen wurde in der Studienordnung die Teilnahme an einem über zwei Semester laufenden ergebnisorientierten Studienprojekt für unsere neuen Masterstudierenden festgelegt. Was bot sich mehr an, als die Frage nach einer sinnvollen Neunutzung oder Magazinierung der

¹ Baxandall und Alpers, heute historisch gewordene Positionen, spielten seinerzeit in den kunsthistorischen Debatten eine zentrale Rolle bei der auch für die Ausbildung von bildwissenschaftlichen Fragestellungen so wichtigen Verschiebung vom Blick auf das einzelne Werk hin auf dessen Eingliederung in eine visuelle Kultur. Vgl. Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. London/Oxford/New York 1972 (erste deutschsprachige Auflage 1977); Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art of the Seventeenth Century*. Chicago/London 1983 (erste deutschsprachige Auflage 1985).

² Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. 1991 (erste deutschsprachige Auflage 1996). Während Crary eher mit dem Argument der Prägung operiert, thematisiert Jens Schröter Prozesse der Marginalisierung, die funktionale Apparaturen erfahren können: Vgl. Schröter, Jens: *3D. Zur Geschichte, Theorie, Funktion und Ästhetik des technisch-transplanen Bildes im 19. und 20. Jahrhundert*. München 2009.

³ Vgl. Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über Diaprojektion um 1900. In: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Hg. von Costanza Caraffa. Berlin/München 2009, 91-116. Dilly gibt hier, S. 94-100, einen Überblick über die maßgeblichen Publikationen der vergangenen Jahre zum Themenfeld „Diaprojektion“, für das sein Aufsatz von 1975 eine zentrale Referenz darstellte. Dieser erschien, im Kontext der damaligen Wissenschaftskritik, in einem Sammelband, der die verschiedenen Felder von Kunstvermittlung einer kritischen Revision unterzog: Dilly, Heinrich: *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*. In: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Hg. von Irene Below. Gießen 1975, 153-172. In seinem Aufsatz von 2009 korrigiert Dilly einige seiner 1975 geäußerten Thesen.

alten Projektionsgeräte zum Thema unseres ersten Studienprojektes zu machen? Der Einstieg war allerdings enttäuschend: Außer denjenigen, die qua Studienordnung an dem Kurs teilnehmen mussten, gab es aus dem Magisterstudiengang keine am Thema Interessierten! Und so saßen wir anfangs etwas verloren vor den verstaubten und teilweise verklebten Geräten, ratlos mit einem Seminarplan in der Hand.

Doch auch in kleinsten Gruppen können produktive Prozesse entstehen: Noch während der Einarbeitung in die Theorieliteratur zum Thema fällten wir die Entscheidung, statt der ursprünglich geplanten temporären Ausstellung in den Räumlichkeiten der Universitätsbibliothek eine Dauerausstellung für den Seminarraum zu erarbeiten. Alle (relativ) neu in Tübingen, waren wir bei der Lektüre auf den Hinweis gestoßen, dass die alten, wenig repräsentativen Regale im Raum XI die Überreste der ehemaligen sogenannten Bühne sein mussten, von der aus, einer Kinovorstellung vergleichbar, die Dias bis zur Neuverlegung des Fußbodens Anfang 2006 projiziert worden waren. Wie die Projektoren sind sie Relikte einer vergangenen Wissenskultur. Tatsächlich erwies sich dieses uns zunächst eher schäbig erscheinende Mobiliar als ein wissenschafts- wie möbelhistorisch ausgesprochen interessantes Objekt, das den in der Literatur häufig erwähnten Charakter der Diaprojektion als einer theatralen Inszenierung verständlicher machte. Statt auf dem Sperrmüll zu landen, sollten daher die Regale in die Ausstellung einbezogen werden, zumal partiell noch die funktionale Nutzung rekonstruiert werden konnte. Damit wuchs aber auch die Idee, das alte Handwerkszeug der Visualisierung im Seminarraum als Dauerschau zu installieren, um neben der Aufarbeitung von Fach- und Wissenschaftsgeschichte auch die Relativität jeglicher Dokumentationspraxis von Kunst und Architektur während der alltäglichen Studienveranstaltungen präsent zu machen.

Nach dieser Entscheidung entwickelten sich die nächsten Schritte zwar nicht weniger arbeitsintensiv, so doch quasi im Selbstlauf: Wir studierten andernorts die Präsentationsformen von Technik- und Wissensgeschichte, wählten Vorbilder aus und brachen die Beobachtungen auf unsere Möglichkeiten herunter. Wir entwarfen das Ausstellungskonzept, das neben den Schauvitriolen ein Schubladensystem zur Unterbringung von medienhistorischer Information beinhaltet. In Marcel Heinz, einem unserer Studenten, der zudem Schreinermeister ist, fanden wir durch seine Firma Paul Bechstein einen Partner, mit dem wir gemeinsam den Umbau der alten Projektionsmöbel zu Ausstellungsvitriolen konzipierten; Teil des Studienprojektes war es dabei auch, die dafür erforderlichen Sponsorenmittel einzuwerben. Marcel Heinz entwickelte die eigens für unsere Bedürfnisse mit einem speziellen Rahmen ausgestatteten Kuben, die in das vorhandene Mobiliar eingeschoben wurden und, zur weitgehenden Erhaltung des alten Möbels, ganz ohne Türen mit Exponaten bespielt werden können. Die neue Funktion respektiert den hergebrachten Rahmen. Damit dieser auch repräsentativ sein kann, fand im August 2009 eine große Putzaktion statt, bei der – vermutlich zum allerersten Mal – die alten Schränke, nachdem alle späteren Einbauten entfernt worden waren, entstaubt, vorsichtig gewischt und gebürstet wurden. An-

schließlich konservierten wir das Holz mit einem schützenden Öl. Parallel dazu fotografierte Ute Schulz, unsere Institutsfotografin, die Projektionsgeräte, die in dem Zusammenhang gleichfalls gereinigt wurden. Deren technische „Streckbriefe“ waren bereits in den Wochen zuvor recherchiert worden und brachten dabei auch ein Stück Designgeschichte zum Vorschein. Die oben erwähnte Nostalgie bekam mit unserem Lieblingsobjekt, dem Prado, eine ganz neue Bedeutung: Wir realisierten, dass die Diaprojektoren nicht nur funktionale, sondern auch gestaltete Apparate sind, bei denen die technische Aktualität eine zeitbedingte Form erhält.

Das Institut besitzt zur Projektion der großformatigen Glasplatten zwar noch eine sogenannte Kanone, die für ihren Stromverbrauch eines Transformators bedarf und bei deren Benutzung spezielle Sicherheitsvorkehrungen zu beachten sind. Medienhistorisch repräsentiert unsere Gerätesammlung jedoch nicht diese Frühzeit der Lichtbildprojektion, von der Julica Hiller-Norouzi in ihrem Beitrag berichtet, sondern die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ihrem Übergang vom Großbild- zum Kleinbilddia, von der Glasplatte zum Film, von der schwarz-weiß Abbildung zum farbigen Foto und damit die Phase, die innerhalb der Lichtbildforschung bislang kaum berücksichtigt wurde.⁴ Mit dem Formatwechsel hielten jedoch nicht nur die komfortableren und zierlicheren Projektionsgeräte Einzug, die, wie unsere, einfacher zu handhaben waren und zunehmend durch immer leistungsstärkere Ventilatoren und neue Schienen eine größere Zahl an zu projizierenden Dias zuließen. Mit dem Kleinbilddia näherte sich das kunsthistorische Lichtbild, das zuvor von Lehrmittelanstalten oder der facheigenen Einrichtung „Foto Marburg“ bezogen worden war,⁵ nun der visuellen Populärkultur an, indem die Fotoapparate, die diese Dias erzeugten, das Filmmaterial und die Laborvorgänge exakt die gleichen waren, mit denen auch Urlaubsdias oder die Aufnahmen von Familienfesten angefertigt wurden. Mit dieser „Demokratisierung“ ging jedoch ein signifikanter Verlust einher, der fachhistorisch noch intensiver diskutiert werden muss: zeigten die Großbilddias in der Regel Reproduktionen nach dem Original, so gehen die meisten Kleinbilddias in der kunsthistorischen Lehre bereits auf Reproduktionen zurück. Ihre Vorlagen sind gedruckte Fotografien in Büchern, die Dias sind Abbilder des Abbildes und nicht des Originals. Auf der Bildebene fand damit seit ca. 1950 im Seminarraum eine signifikante Verschiebung statt, die die Distanz zum Kunstwerk zugunsten der Rede über das Kunstwerk erhöhte.

Viel Lärm um ein paar alte Geräte? Die Ausstellung zeigt, dass mit der kunsthistorischen Diaprojektion weitaus mehr angesprochen wird, als man zunächst vermuten mag: Fundamentale Aspekte unserer Disziplin wie das Bild- und Architekturverständnis fallen genauso darunter wie eine Geschichte der Kunstdidaktik oder der oralen Wissensvermittlung sowie, nicht zuletzt, mit der Industrie optischer Geräte und der mit ihr verbundenen weiteren Produkte einer Diakultur (Film, Rahmen, Papier zur Kaschierung, Beschriftungsgeräte, Aufbewahrungsmöbel etc.)

⁴Dilly 2009, 111-112 (wie Anm. 2). Vgl. auch Neubauer, Susanne: Sehen im Dunkeln. Diaprojektion und Kunstgeschichte. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Seminars der Universität Zürich 8, 2002-03, 177-189.

⁵ Vgl. Matyssek, Angela: Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg. Berlin 2008.

die ökonomischen Zusammenhänge des apparativ erzeugten Bildes. Mit der Digitalisierung von Bildern sind einzelne dieser Industriezweige zum Erliegen gekommen. Damit präsentieren wir nicht nur historisch gewordene Apparate und eine vergangene Kultur. Wir geben Einblicke in die Geschichte des Studiums der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert, in die Strukturen einer Wissenskultur, die sich zum Teil mit dem Paradigma des „Lichtbildes“ auch in die nun neue Phase der Bildgeschichte tradiert, und wir zeigen, dass dies alles Teil einer gesamtgesellschaftlichen Situation ist, bei der die Vorstellung vom Bild mit der von Fortschritt gepaart erscheint.

Für die Realisierung unseres Studienprojektes haben wir vielfältige Unterstützung erfahren. Unser besonderer Dank für Rat, Informationen und Hilfestellungen gilt Marcel Heinz, Julica Hiller-Norouzi, Anette Michels, Benedikt Pasedag, Volker Pfeiffer, Steffie Pfeiffer, Ute Schulz, Ernst Seidl und unseren Sponsoren, den Stadtwerken Tübingen, der Tübinger Kunstgeschichtlichen Gesellschaft e.V., sowie den Studierenden am Kunsthistorischen Institut, ohne all die das Projekt nicht hätte umgesetzt werden können.

Nina Pfeiffer

Vom Original zur Reproduktion:

Die Lichtbildprojektion als fotografisches Reproduktionsmittel in der Kunstgeschichte

Die Art, wie die Lichtbildprojektion in den kunstgeschichtlichen Unterricht eingeführt wurde, und die Weise, wie auch heute fotografische Reproduktionen in kunstwissenschaftlicher Forschung benutzt werden, unterstützen die These: Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung sind nicht die als Kunstwerke anerkannten Objekte, sondern deren fotografische Reproduktionen.¹

In der Einführung seines Aufsatzes *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*² aus dem Jahr 1975 charakterisiert Heinrich Dilly bereits den Medienwechsel in der Kunstgeschichte durch den Wandel vom Arbeiten vor Originalen hin zur Auseinandersetzung mit fotografischen Reproduktionen.

Eine Medialisierung im Umgang mit Kunstwerken ist heutzutage völlig normal. Eine Vermittlung des Gegenstands der Kunstgeschichte anhand des Abbildes als zentrales Medium in Forschung und Lehre ist nicht mehr wegzudenken. Im Gegenteil: Eine stetige Bewegung hin zu einer zunehmend medialisierten Kunsterfahrung ist zu erkennen. Professionelle Power-Point-Präsentationen, Video-Clips und Filme sind heute an der Tagesordnung im kunstgeschichtlichen Seminar. Auch eine Verbreitung digitaler Bildarchive, modernster Homepages von Galerien und Museen mit Bild- und Videomaterial sind festzustellen. Eine Kunsterfahrung am Original wird häufig ersetzt durch eine mediale Erfahrung an Reproduktionen des Kunstwerks.

Seit der Etablierung des Faches Kunstgeschichte an den Universitäten ist das technisch reproduzierte Bild zentrales Medium sowohl in Forschung als auch Lehre. Ungefähr sechzig Jahre nach der Erfindung der Fotografie erhielt das Medium der fotografischen Reproduktion damals Einzug in die Disziplin Kunstgeschichte. Etliche Diskussionen und Auseinandersetzungen mussten geführt werden, bis die Fotografie als objektives Abbildungsverfahren anerkannt wurde und somit als wissenschaftliches Medium in Lehre und Forschung der Kunstgeschichte aufgenommen wurde. Eine Haltung gegen die Einführung der Fotografie in den Fachbereich Kunstgeschichte

¹ Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion. Prothese der Kunstbetrachtung. In: Below, Irene: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Gießen 1975, 153-171, 153.

² Dilly 1975 (wie Anm. 1).

war dabei geprägt von der Angst vor einer Industrialisierung der Bildproduktion, wie auch der Bedrohung des Originals, dem Verlust seiner Aura durch Reproduzierbarkeit.

Es stellt sich die Frage, inwieweit sich das mediale Erfahren von Kunst über Reproduktionen vom eigentlichen Kunsterfahren am Originalobjekt unterscheidet, was für Folgen der Medienwandel für die kunstgeschichtliche Lehre in sich birgt, und in welcher Hinsicht Studienanfänger der Kunstgeschichte sich die Medialisierung ihres Faches bewusst machen. Welchen Stellenwert im kunstgeschichtlichen Unterricht nimmt das originäre Kunstwerk gegenüber medialen Reproduktionen ein und wo werden Vor- und Nachteile in einer medialisierten Kunstbetrachtung gesehen? Fragestellungen und Überlegungen wie diese sollen im Folgenden erläutert und diskutiert werden. Ein Rückblick zum Medienwechsel und damit verbundenen Methodenwandel in der Kunstgeschichte soll die Grundlage schaffen und einen Einstieg bieten.

Entwicklung der Diaprojektion am kunstgeschichtlichen Lehrstuhl

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich in der Kunstgeschichte ein Methodenwechsel, der Hand in Hand mit der Einführung der Fotografie ins wissenschaftliche Arbeiten eines Kunsthistorikers ging. Die Einführung der Lichtbildprojektion in die Disziplin Kunstgeschichte brachte Veränderungen im Bereich der Wahrnehmung, Interpretation, Analytik und Methodik. Das Reproduktionsmedium Fotografie, das 1839 durch Daguerre und Talbot erfunden wurde, eröffnete der Kunstgeschichte neue autonome Forschungsquellen. Bis dahin stütze sich die Quellenbasis des kunsthistorischen Interesses vorwiegend auf Schriftquellen der Geschichtswissenschaft. Natürlich standen auch bis zur Einführung der fotografischen Reproduktion in die Kunstgeschichte Kunstwerke im Zentrum der Betrachtung, doch war eine Systematisierung und Gegenüberstellung erschwert durch die Verteilung der Kunstwerke fast über den gesamten Globus.³ Von den klassischen Reproduktionsmitteln Kupferstich, Lithografie, Holzstich und -schnitt setzte sich die fotografische Reproduktion dadurch ab, dass sie durch ihr rein mechanisches Herstellungsverfahren das Kriterium von Objektivität erfüllen konnte, wie es nun im 19. Jahrhundert gefordert wurde.⁴ Der Kupferstich etwa galt als individuell durch die Künstlerhand entstanden. Der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke stellte die Leistung des fotografischen Reproduktionsmediums gegenüber dem Mittel des Kupferstichs wie folgt heraus:

Doch wenn wir beim Kupferstich das Original doch immer erst aus zweiter Hand empfangen, wobei die reproducierende Individualität immer, ob auch mit möglichster Zurückhaltung, zur Geltung kommt, so bietet

³ Vgl. Ratzeburg, Wiebke: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand. In: Kritische Berichte 30, 2002, 1, 22-39, 22.

⁴ Daston, Lorraine: Objektivität. Frankfurt a.M. 2008.

die Photographie den unmittelbaren Niederschlag des ursprünglichen Werkes, gibt uns den Gedanken des Meisters unverkürzt in voller Beseelung [...] und ertheilt außerdem unbestechliche Rechenschaft von dem Zustande des Originals. Kein Wunder daher, daß diese Art der Nachbildung sich immer mehr Bahn bricht und dem Studium wie dem Genuß der Kunstwerke größte Förderung bereitet.⁵

Zunächst wurde das Medium der Fotografie in der Kunstgeschichte allerdings lediglich als ergänzendes Material ihres Vortrags und Unterrichts betrachtet und sein Einsatz blieb bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Seltenheit. Erst als sich das Medium Fotografie als objektives, wahrheitsgetreues, detailreiches Abbildungsmittel durchsetzen konnte, verbreitete sich sein Aufkommen im kunstgeschichtlichen Hörsaal. In den Anfängen wurde die fotografische Abbildung von Kunstwerken zur Veranschaulichung des Vortrags genutzt, indem Fotografien von Hörer zu Hörer gereicht wurden oder bestenfalls auf Karton montierte Fotografien den Vortrag visuell unterstützten.⁶

Dem Kunsthistoriker Herman Grimm gelang es um 1900, der Lichtbildprojektion zu größerer Anerkennung zu verhelfen, nachdem einige Jahre zuvor 1873 auf dem Kunsthistorikerkongress in Wien die Präsentation von Lichtbildprojektionen des Kunsthistorikers Bruno Meyer noch als „Kuriosum“⁷ betrachtet wurde.

Vorteile der Diaprojektion

Die Einführung der Lichtbildprojektion in den kunstgeschichtlichen Hörsaal ermöglichte es, zeitgleich eine größere Menschenmasse zu erreichen. Die Lichtbilder eröffneten dem Dozenten nun im Gegensatz zu meist verkleinerten fotografischen Abbildungen, durch die Projektion die reproduzierten Kunstwerke in Originalgröße zu zeigen, wie es beispielsweise Herman Grimm tat. Zudem ermöglichte das neue Medium, Details vergrößert darzustellen, sowie durch eine Doppelprojektion Kunstwerke im Vergleich gegenüberzustellen.⁸ Grimm erkannte früh die Notwendigkeit von Anschauungsmaterial, ob als fotografische Blätter oder in Form der Lichtbildprojektion, für die kunsthistorische Forschung sowie Lehre:

⁵ Lübke, Wilhelm zitiert nach Ratzeburg 2002, 33 (wie Anm. 3).

⁶ Vgl. Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin. Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900. In: Caraffa, Constanza (Hg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin/München 2009, 91-116, 101.

⁷ Lackner, Thomas: Von der statischen Präsentation zur dynamischen Interaktion. Über die Integration www-basierter Informationssysteme in den Lehr- und Forschungsalltag kunstgeschichtlicher Institute. In: Gesellschaft zur Förderung angewandter Informatik e.V. (Hg.): Konferenzband EVA 2001 Berlin, Elektronische Bildverarbeitung und Kunst, Kultur, Historie. Berlin 2001, 41-47, 42.

⁸ Vgl. Dilly 1975, 163 (wie Anm. 1).

Aber ohne Vorführung der wichtigsten Kunstwerke selbst wenigstens in guter, dem jeweiligen Lehrzweck entsprechender Reproduktion ist alles nur wesenloses Gerede über die Dinge hin, von denen doch vorausgesetzt wird, sie seien dem Hörer noch völlig unbekannt.⁹

Grimm verglich den Diaprojektor in der Kunstwissenschaft sogar mit dem Mikroskop der Naturwissenschaft.¹⁰ Das neue Medium machte es möglich, Kunstwerke der ganzen Welt – die vor der Reproduktionstechnik bereist werden mussten – orts- und zeitunabhängig einem breiten Publikum darzustellen. Was zuvor nur einer ‚Bildungselite‘ oder Kennerschaft vorbehalten war, wurde nun einer erweiterten Interessensgruppe möglich.

Doch war der Weg der fotografischen Reproduktion über die Lichtbildprojektion in der Kunstgeschichte nun eingeschlagen – ein Weg weg vom Studium an Originalen und der Analyse schriftlicher Quellen, hin zum Umgang mit Reproduktionen der Kunstwerke.

Stimmen, die sich bereits gegen eine Einführung der Fotografie in die Kunstgeschichte erhoben, blieben beim Einzug der Diaprojektion laut. Sie brachten weiterhin das Argument hervor, dass das Reproduktionsmedium eine Gefahr darstelle im Sinne einer „Industrialisierung der Bildproduktion sowie [...] [eines] Verlust[s] der Aura des Originals“¹¹. Viele Kunsthistoriker und Wissenschaftler, die überwiegend vor Originalen in Kunstsammlungen und Museen arbeiteten, sperrten sich gegen die Einführung des reproduzierenden Mediums der Fotografie und sahen ihren Fachbereich durch eine Technisierung bedroht. Mit der Einrichtung kunsthistorischer Lehrstühle und der damit verbundenen Forschung und Lehre, die einen Schwerpunkt in der Wissensvermittlung vorsah, konnte sich schließlich die fotografische Reproduktion als wichtiges Anschauungsmittel durchsetzen. Lokale Kunstsammlungen sollten nicht mehr genügen, der Radius erweitert werden, ohne die Welt bereisen zu müssen. An diesem Wendepunkt setzte die Diaprojektion ein.¹²

Die Kunstbetrachtung – wenn auch größtenteils die der Reproduktion – stand im Mittelpunkt des kunstgeschichtlichen Studiums, das ein genaues Beobachten, sowie ein vergleichendes Sehen förderte. Zudem konnten sich die Hörer und Studenten von nun an eine eigene Meinung zu einem Werk bilden, beziehungsweise sich anhand von Abbildungen selbst überzeugen und mussten nicht länger allein den Worten des Dozenten ‚blind‘ Glauben schenken. Wort und Bild ließen sich nun synchron der Hörerschaft übermitteln. Mit der neuen Anschauungsmöglichkeit im kunstgeschichtlichen Unterricht veränderte sich auch die Art und Weise der Wissensvermittlung. Unter anderem hoffte man, wie beispielsweise Herman Grimm, durch eine neue Form der

⁹ Grimm, Herman zitiert nach Dilly 1975, 165 (wie Anm. 1).

¹⁰ Vgl. Lackner 2001, 42 (wie Anm. 7).

¹¹ Reichle, Ingeborg: Medienbrüche. In: Kritische Berichte 30, 2002, 1, 40-56, 42.

¹² Vgl. Ratzeburg 2002, 35 (wie Anm. 3).

Kunstvermittlung abnehmenden Studierendenzahlen im Fach entgegenzuwirken.¹³ Auch außerhalb der ‚Bildungselite‘ nahm das Interesse an kunstgeschichtlichen Vorlesungen charakterisiert durch die Diavorführung zu. Die Vorzüge einer Diaprojektion im kunstgeschichtlichen Hörsaal wurden nach und nach realisiert. Unter anderem erkannte man auch den Vorteil an, Kunstwerke in verschiedenen Zuständen, beispielsweise vor und nach einer Restaurierung, oder an unterschiedlichen, wechselnden Standorten zu zeigen.¹⁴ Auch im Laufe der Zeit zerstörte Kunstwerke konnten auf diese Weise dokumentiert und der Nachwelt überliefert werden.

Das Kunstwerk als Reproduktion

Bei allen Erneuerungen, Erleichterungen und Vorteilen, die das Medium des Dia im Fach Kunstgeschichte brachte, musste man sich doch stets klar machen, dass es sich bei den betrachteten Kunstwerken lediglich um fotografische Abbildungen der originalen Kunstwerke handelt. Von Seiten der Gegner der fotografischen Reproduktion in Lehre und Forschung erklang daher häufig der Vorwurf, dass das Original selbst in Vergessenheit gerate, beziehungsweise dessen Aura und Einzigartigkeit angegriffen werde. Man bezog sich oft auf Walter Benjamins 1936 erschiene- nes Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁵.

Walter Benjamin charakterisierte Original und Reproduktion in seinem Aufsatz wie folgt:

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.¹⁶

Das originale Kunstwerk gewinnt also seine Einzigartigkeit durch sein unantastbares Hier und Jetzt, das eine zeit- und ortsunabhängige Fotografie oder Lichtbildprojektion eines Kunstwerks beispielsweise nie erreichen kann. Man sollte sich klar machen, dass die Wahrnehmung eines Kunstwerks eine andere darstellt als die Wahrnehmung einer Reproduktion. Bei der Betrachtung einer Reproduktion ist die Präsenz des Kunstwerks verschwunden. Das Original ist durch die Reproduktion nur pseudo-anwesend. Das Kunstwerk wurde in ein Medium transformiert, ob im Museumskatalog, als Fotografie, Dia, Film o.ä. und hat in der Reproduktion sein ursprüngliches

¹³ Vgl. Reichle 2002, 47 (wie Anm. 11)

¹⁴ Vgl. Dilly 1975, 164 (wie Anm. 1).

¹⁵ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 2009. Dazu Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart 2006.

¹⁶ Benjamin 2009, 11-12 (wie Anm. 15).

Umfeld, den Aufstellungsort verlassen. Es erlangt durch Reproduzierbarkeit Orts- und Zeitunabhängigkeit.

Walter Benjamin unterscheidet in seinem Werk weiter zwischen einer manuellen Reproduktion und einer technischen:

Während das Echte aber der manuellen Reproduktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall. Der Grund ist ein doppelter. Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbstständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, die nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. [...] Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen [...]. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden.¹⁷

Die fotografische Reproduktion dient dem Betrachter nicht nur als orts- und zeitunabhängige Abbildung eines Kunstwerks, sondern ermöglicht es außerdem, das Kunstwerk in neue Kontexte zu begeben, Details hervorzuheben, Ansichten und Blickwinkel zu zeigen, die dem Betrachter andernfalls versperrt sind, sowie es mit anderen Werken unmittelbar in Beziehung zu setzen und zu vergleichen.

Benjamin schlussfolgerte nach diesen Überlegungen, dass in jedem Fall das Hier und Jetzt des Kunstwerks durch dessen Reproduktion entwertet wird. Benjamin führte den Begriff der Aura eines Kunstwerks ein. Eine Aura, die „im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert“¹⁸. Die Aura, die als „einmalige Erscheinung einer Ferne“¹⁹ definiert wird, wird durch die Reproduktionstechnik bedroht, indem die Reproduktion das Original aus dem Bereich der Tradition ablöst.

¹⁷ Benjamin 2009, 12-13 (wie Anm. 15).

¹⁸ Benjamin 2009, 13 (wie Anm. 15).

¹⁹ Benjamin 2009, 15 (wie Anm. 15).

In ihrem Aufsatz *Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion*²⁰ aus dem Jahr 1999 thematisiert Silke Wenk Benjamins Begriff des Auraverlusts und setzt diesen in Zusammenhang mit musealen Sammlungen. Sammlungen enthalten häufig Kopien und Repliken, insbesondere mit dem Ziel der Vollständigkeit und Übersicht. Auch an dieser Stelle setzt eine Bedrohung der Aura ein, da das Kunstwerk seiner einmaligen Existenz beraubt wird. Doch führt Wenk in ihrem Aufsatz fort, dass sowohl Museen, wie auch fotografische Reproduktionen nicht nur eine Bedrohung für die Aura des Kunstwerks darstellen, sondern daneben auch erst „den Rahmen, in dem es die Aura erhält“²¹ herstellen. Erst eine Reproduktion mache das ursprüngliche Kunstwerk zu einem Original.

Beweisen lässt sich diese Aussage am Beispiel des meistreproduzierten Kunstwerks – der Mona Lisa. Durch ihre Reproduzierbarkeit wurde Mona Lisa weltberühmt, ihr Ansehen gesteigert und ihre Aura geschaffen. Die Einzigartigkeit des Originals scheint enorm zu sein. Die Besuchermassen, die tagtäglich das Original von der Hand Leonardo da Vincis aufsuchen, um einen Blick auf ‚die‘ Mona Lisa zu erhaschen, zeigen, dass trotz oder gar erst durch massenhafte Reproduktionen das Original als Original bestehen bleibt, beziehungsweise entsteht. Die massenhaften Reproduktionen der Mona Lisa machen sie zu einer Art Ikone, ließen ihren Ruhm, ihren Bekanntheitsgrad bis ins Unermessliche steigern. Doch anstatt die Massen mithilfe der Reproduzierbarkeit zu ‚sättigen‘, gar zu riskieren, dass sich das Publikum an der Mona Lisa satt sieht, tritt das Gegenteil ein. Besucher verspüren den Drang, nach all dem, was sie von einer Mona Lisa gehört und gesehen haben, nach ihrer enormen Medienpräsenz und Berühmtheit, das Original samt seiner Einzigartigkeit und Aura persönlich aufzusuchen. Mona Lisa wurde zu einer Art Star, vergleichbar mit einem Popstar, mit dessen Präsenz man ständig konfrontiert ist, ob im Radio, in Musikvideo-Clips oder durch Fernseh-Übertragungen. Und doch ist es eine unvergleichliche Erfahrung, den Star bei einem Konzert live – im Original – zu sehen.

Ein ähnlicher Vorgang lässt sich am Umgang mit Michelangelos David feststellen. Auch David ist ein massenhaft reproduziertes Kunstwerk, die wohl bekannteste Skulptur der Welt, David selbst eine Ikone. Selbst der ursprüngliche Standort des David auf der Piazza della Signoria zeigt seit der Überführung des originären David in die Galleria dell’Accademia eine Replik. Trotz der zahlreichen Repliken, Kopien, fotografischen Reproduktionen usw. zieht es jährlich über eine Million Besucher zum ‚echten‘ David in die Galleria dell’Accademia.

Die Reproduzierbarkeit sorgt also erneut für den Ruhm des Kunstwerks, schafft wie bei der Mona Lisa eine geheimnisvolle Aura um das Meisterwerk, verhindert aber nicht – ganz im Gegenteil –, das Original als Besuchermagnet zu begreifen. Es kann daher kaum der Fall sein, dass Reproduktionen die Aura und Einzigartigkeit bedrohen oder gar zerstören, vielmehr lässt sich

²⁰ Wenk, Silke: *Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion*. In: *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*. Hrsg. v. Schade, Sigrid. München 1999, 292-905.

²¹ Wenk 1999, 299 (wie Anm. 20).

eine Steigerung von Ruhm und Faszination des Werkes bemerken. Das Hier und Jetzt des Kunstwerks spielt also durchaus auch heute noch eine entscheidende Rolle in der Kunsterfahrung. Reproduktionen, so ‚gut‘ sie auch sein mögen, können niemals den Status des Originals erreichen, beziehungsweise es ersetzen. Davon zeugt alleine schon der Doppelcharakter des David: Zum einen stürmen Besucher in Florenz auf die Piazza della Signoria zur Kopie des David – an seinen ursprünglichen Aufstellungsort – zum anderen in die Galleria dell’Accademia, um das originäre Meisterwerk Michelangelos zu bestaunen.

Durch das Phänomen der fotografischen Reproduzierbarkeit und das dadurch entstehende Anschauungsmaterial von Kunstwerken der ganzen Welt sah der Schriftsteller, Politiker und Kunstpublizist André Malraux im Jahr 1947 in seinem Werk *Psychologie der Kunst*²² bereits eine Entwicklung hin zum „imaginären Museum“²³ gegeben.

Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat seine Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußeren treiben.²⁴

Das imaginäre Museum schafft die Grundlage für die Methode der Stilkunde. Nicht nur die bekannten Meister werden zur Betrachtung herangezogen, sondern das Spektrum an Kunstwerken wird durch die Reproduzierbarkeit enorm erweitert. Einem vergleichenden Sehen wurden die Mittel geschaffen:

Und da der Vergleich eines Bildes aus dem Louvre mit einem andern in Madrid oder Rom ein Vergleich zwischen Bild und Erinnerungsbild war, gab es in der Kunstkennerschaft von damals dazu noch eine gewisse Zone der Unbestimmtheit. Denn selbst wenn man Stiche zur Hilfe heranzieht, ist das visuelle Erinnerungsvermögen nicht unfehlbar, und zwischen dem Vergleich von zwei Bildern lagen doch immer mindestens Wochen. [...]Michelangelo reproduzierte man zwar im Stich, aber man fotografiert die Kleinmeister, Volkskunst und unbekannte Kunst – man fotografiert alles, was sich irgendwie stilistisch einordnen lässt.²⁵

Die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken macht eine erweiterte Rezeption von Kunst möglich.

²² Malraux, André: *Psychologie der Kunst*. Das imaginäre Museum. Genf 1957.

²³ Malraux 1957, 12 (wie Anm. 22).

²⁴ Malraux 1957, 12 (wie Anm. 22).

²⁵ Malraux 1957, 11-13 (wie Anm. 22).

Nicht nur die berühmtesten Meisterwerke werden als manuelle Reproduktion vervielfältigt, sondern ein breites Spektrum an Kunstwerken der ganzen Welt kann nun zur Stilkunde herangezogen werden. Der Blick weitet sich. Die fotografische Reproduktion – das Dia – schafft ein imaginäres Museum, das den Weg für eine nahezu grenzenlose Sammlung von Kunst, deren Betrachtung und Gegenüberstellung ebnet.

Wichtiger Unterschied zwischen einem realen Museum und einem imaginären in Form der Diaprojektion in der ‚Nutzung‘ ist, dass ein Museum, auch wenn es eine Sammlung vieler Kunstwerke vereint, ähnlich wie ein Kunstwerk bereist werden muss – der Betrachter muss sich an den Ort begeben. Dahingegen bleibt das Dia stets ortsungebunden – vorausgesetzt, die technischen Voraussetzungen sind gegeben. Zudem sind einem Museum Grenzen dadurch gesetzt, dass beispielsweise ein Gebäude, ein Fresko, eine Statue nicht von seinem Standort ins Museum geholt werden kann – das Dia hingegen in Form einer Reproduktion schon. So bildet das Lichtbild „seit mehreren Generationen de[n] Sammelpunkt kunstgeschichtlicher Vorstellungen fernab vom Lärm der Straße oder vom Gedränge des Museums“²⁶. Doch lässt sich dieser Faktor auch negativ formulieren, denn es mangelt der fotografischen Reproduktion an dem, „was das ursprüngliche Kunstwerk ausmacht: Authentizität von Atmosphäre, Blickwinkel, Beleuchtung, Eindrücke wie Geruch und Geräusch, die Wirkungen von Pigmenten, Oberflächen usw.“²⁷. Doch gerade das – eine sachliche Abbildung des Kunstwerks – war in der Kunstgeschichte als Wissenschaft nun erwünscht. Auch in der Reproduktion von Architektur war eine Entwicklung hin zur ‚nackten‘, reinen Abbildung zu erkennen. Stilkunde und Ikonologie gingen Hand in Hand mit der neuen Darstellungsweise.

Das im Leeren stehende Baudenkmal ist fotografische Umsetzung einer wissenschaftlichen Sachlichkeit, die dem Bauwerk den Bezug zum Menschen, zur Umwelt, zur Gesellschaft und schließlich auch zu seinem mit diesem in einer unmittelbaren Spannung stehenden Interpreten genommen hat. Das Werk soll von sich aus sprechen, nicht erst vermittelt durch ein Subjekt, das von einem Bauwerk spricht.²⁸

Aus diesem Grund verschwand beispielsweise im Laufe der Zeit neben Besuchern, Umfeld usw. die zuvor übliche Maßfigur in fotografischen Reproduktionen.

Die Objektivität des technischen Reproduktionsmediums Fotografie verband sich mit der dargestellten Sachlichkeit und gemeinsam bildeten sie die Grundlage für einen Methodenwandel in der wissenschaftlichen Lehre der Kunstgeschichte. Natürlich stand, wie schon erwähnt, die veranschaulichte Vermittlung am Kunstwerk, d.h. ihrem Abbild, im Zentrum der Wissensver-

²⁶ Bruhn, Matthias: Abbildungen der Kunstgeschichte. In: Bruhn, Matthias (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar 2000, 13-46, 16.

²⁷ Bruhn 2000, 16 (wie Anm. 26).

²⁸ Klotz, Heinrich: Über das Abbilden von Bauwerken. In: *architectura*, 1971, 1-14, 7.

mittlung, die eine stilgeschichtliche Lehre möglich machte. Eine detaillierte Beobachtung und vergleichendes Sehen wurden gefördert, Thesen und Argumente wurden anhand fotografischer Darstellungen belegt. Neben dem inhaltlichen Wandel in der kunstgeschichtlichen Lehre war die Hörsaalsituation nun eine prägnant veränderte. Die Dunkelheit des Raums, die erzeugte Projektion an der Wand des Hörsaals, die Stimme des Dozenten – ein kinematografischer Charakter war durchaus gegeben. Schließlich hatte das Projektionsgerät seine Wurzeln in der Unterhaltungsindustrie, u.a. auf dem Jahrmarkt. Natürlich hatte die Lichtbildprojektion seinen Unterhaltungscharakter im kunstgeschichtlichen Hörsaal abgelegt und einen sachlichen Wissenschaftscharakter angenommen. Doch es blieb eine gewisse geheimnisvolle Atmosphäre des Neuen, des Ungewohnten vorhanden.

Selbstverständlich war eine Lichtbildvorführung nicht reibungslos zu geben, sondern technische Schwierigkeiten, wie auch Probleme der bedienenden Personen waren durchaus an der Tagesordnung. Durch die vorherrschende Dunkelheit im Hörsaal wurde eine Art Anonymität unter den Hörern geschaffen, sodass der Vortrag tatsächlich ein Monolog blieb und es zu keinem Austausch zwischen Dozent und Studenten kam. Zudem waren die technischen Projektionsgeräte sehr anfällig, besonders die kleinen Birnen, was häufig zu Unterbrechungen und Störungen des Vortrags führte. Auch wurde die Technik nicht von allen beherrscht. Klicken der Geräte, Pochen mit dem Zeigestab des Dozenten um das nächste Dia zu fordern, brummende Geräusche am hinteren Ende des Raums unterbrachen die dunkle Stille des Hörsaals. Zu Beginn machte es zudem die Technik, beziehungsweise auch der hohe Stromverbrauch, noch nicht möglich, eine Projektion über die Länge einer Vorlesungsspanne durchzuführen.²⁹

Im Laufe der Zeit wurde eine Diavorführung jedoch perfektioniert, sowohl die Geräte wurden leiser, schneller, stabiler und waren einfacher zu bedienen, wie auch die Dozenten und Hilfswissenschaftler routinierter im Umgang mit Dias und den Projektionsgeräten wurden. Eine kunstgeschichtliche Vorlesung ohne synchron zum Inhalt projizierte Abbildungen war nicht mehr vorstellbar. Im Gegenteil: Für die neu beginnenden Studierenden (inzwischen waren auch Frauen dabei) im Fach Kunstgeschichte war es selbstverständlich, täglich ob in Vorlesung oder Seminar mit Dias konfrontiert zu sein. Wie heutzutage schwer vorstellbar ist, dass bis vor kurzem ein Vortrag von projizierten Lichtbildern begleitet wurde, anstatt eine Power-Point-Präsentation mithilfe des Beamers zu halten, so fällt es erst recht schwer, sich eine bilderlose Kunstgeschichtsvorlesung vorzustellen. Denn selbst, wenn ein Kommilitone einmal nur ein ‚schlechtes‘ Dia zur Veranschaulichung seines Vortrags zu Verfügung hat oder gar Details, von denen gesprochen wird, nicht visualisiert werden können, kann man ein Raunen im Plenum wahrnehmen – der Redner entschuldigt sich meist für die schlechte Qualität und dafür, dass man das, wovon er spricht, was er behauptet, leider nicht auf der Abbildung erkennen kann. Es fällt der Hörschaft dann natürlich schwer, Thesen und Behauptungen blind Glauben zu schenken.

²⁹ Vgl. Dilly 2009, 106 (wie Anm. 6).

Problemfelder der Reproduktion

Bei einer Reproduktion handelt es sich niemals, bei noch so fortgeschrittener Technik und gesteigerter Qualität, um ein exaktes Abbild des Kunstwerks. Von Beginn an – seit Einführung der fotografischen Reproduktion in die Kunstgeschichte – kämpfte man mit dem Problem der Farbwiedergabe des Kunstwerks im reproduzierten Medium, was sich – auch heute noch – besonders auf die Wiedergabe von Gemälden auswirkt. Auch eine veränderte Beleuchtungsintensität eines Werkes, was sich wohl nicht verhindern lässt, sorgt für eine ‚verzerrte‘, bestenfalls leicht abgeänderte Farbigkeit, veränderte Kontraste, Farbintensitäten und Licht-, Schattenverhältnisse. Davon abgesehen handelte es sich bei frühen Drucken und Fotografien sowieso nur um Schwarz-Weiß-Reproduktionen, die eine naturgetreue Wiedergabe des Originals unmöglich machten. Des Weiteren muss berücksichtigt werden, dass Umfeld, Umgebung, Atmosphäre usw. durch eine Medialisierung natürlich nicht, beziehungsweise kaum vermittelbar sind und dem Original gegenüber verloren gehen. Die Erfahrung bei der Betrachtung eines Altarbilds beispielsweise, samt Gang in die Kirche, vor den Altar, der Besuch von Geistlichen, Weihrauch- und Kerzengeruch, möglicherweise Orgelmusik, die sakrale Atmosphäre und dann die Betrachtersituation vor dem Werk lässt sich wohl in keiner Weise mit einer mediatisierten Erfahrung des Altarbilds durch ein an die Wand des Seminarraums projiziertes Dia vergleichen. Auch Formate und Größenverhältnisse des Lichtbildes täuschen den Betrachter häufig über die realen Maße des Originalkunstwerks hinweg. Als Dia erhält jedes reproduzierte Kunstwerk dieselbe Größe. In Vergleichen oder Gegenüberstellungen zweier Werke, beispielsweise eines kleinformatigen Porträts mit einem lebensgroßen Porträt, können durchaus Verwirrungen oder falsche Eindrücke entstehen.

In seinem Aufsatz *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*³⁰ spricht Hans Dieter Huber im Zusammenhang mit verschiedenen Erfahrungsvorgängen beim Kunstobjekt und einer Reproduktion einen bedeutenden Faktor an: den der Künstlerintention in Verknüpfung mit dem Raum des Kunstwerkes an seinem Bestimmungsort. Durch einen Reproduktionsprozess, d.h. eine Mediatisierung, vollzieht sich eine „Präsenzverschiebung als auch eine Umgebungssubstitution“³¹.

Als mediatisierte Reproduktion, etwa in Form eines Dias, hat das Kunstwerk seine Präsenz eingebüßt, lediglich ein Abbild des Kunstwerks liegt uns im Lichtbild vor. Zudem wird der Ort an dem sich das Kunstwerk befindet, ob in einer Kirche, im Museum oder auf einem Platz, ersetzt durch einen neuen Ort, in unserem Fall den Seminarraum.

[Es] verlagern sich Ort und Zeitpunkt einer mediatisierten Erfahrung auf unvorhersehbare Weise in Situationen, die der Künstler nicht mehr unter Kontrolle hat. Man müsste also nun danach fragen, welcher Beteiligungs-

³⁰ Huber, Hans Dieter: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung. In: Zahlten, Johannes (Hg.): 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1991, 108-130.

³¹ Huber 1991, 116 (wie Anm. 30).

verlust durch die ort- und zeitlose Präsenz der Reproduktion eintritt und welche Bedeutungsverschiebungen in der Kunst-Erfahrung durch die Mediatisierung von Ort und Zeit stattfinden.³²

Wie bereits an früherer Stelle angesprochen, wird das Kunstwerk durch eine Mediatisierung aus seinem Kontext gerissen, die eventuell vom Künstler intendierten Raumeinflüsse am Bestimmungsort des Kunstwerks sind ‚abgelegt‘. „Die Zwischenschaltung eines sekundären Mediums zwischen Kunstwerk und Beobachter fungiert also wie ein Informationsfilter.“³³ Auf dem Weg vom Kunstwerk über das Reproduktionsmedium Dia zum Betrachter im Seminarraum gehen Informationen zum Kunstwerk verloren, seien es Farbigkeiten, Größen- oder Lichtverhältnisse, Raumerfahrungen o.ä. Durch die Zwischenschaltung eines Mediums zwischen Kunstwerk und Betrachter wird eine direkte Kunsterfahrung verhindert, beziehungsweise stark erschwert. Weitere Faktoren, die eine naturgetreue Wiedergabe des Kunstwerks verhindern, sind zum einen bei Architektur- wie auch Skulpturaufnahmen darin gegeben, dass die dreidimensionalen Werke in zweidimensionale Darstellungen transformiert werden und schon allein dadurch Informationsmaterial verloren gehen muss. Des Weiteren ist es schwer, Aufnahmen von Kunstwerken zu finden, die frei von künstlerischen Intentionen oder ‚Spuren‘ des Fotografen sind und somit einer objektiven Sachlichkeit in der Abbildung entgegenwirken.

Das System des Kunstraums, in dem sich das Kunstwerk befindet und in wechselseitigem Austausch mit dem Betrachter steht, wird eingetauscht durch das System des Lehrraums, das aus Redner, Hörer, Projektionsfläche, -gerät und Lichtbild besteht. Das Kunstwerk wird via Medium so zum Betrachter in sein Raumsystem geholt. Der Betrachter begibt sich nicht – wie beabsichtigt – an den Ort des Kunstwerks, betritt nicht den gestalteten Raum des Künstlers, sodass der Betrachter auch nur bedingt eine gesamte Kunsterfahrung verspüren kann.

[Bei] der Betrachtung eines Bildes [muss sich der Betrachter] zuerst an den Ort begeben, an dem sich das Werk befindet. Er muß sich also in das gleiche Umgebungssystem hineinbegeben, welches für das Kunstwerk maßgebend ist und welches [...] auch das für den Künstler maßgebliche war. Der Beobachter stellt den Kontakt mit dem Kunstwerk folglich dadurch her, daß er sich absichtlich und willentlich in den gleichen Systemzusammenhang hineinbegibt, in dem das Werk wirksam ist und für den es unter Umständen vom Künstler geschaffen worden ist.³⁴

Die Beobachtersituation ist also eine veränderte, indem sich der Betrachter nicht an den Ort des Kunstwerks begibt, sondern sich das reproduzierte Kunstwerk an den Ort des Betrachters be-

³² Huber 1991, 116-117 (wie Anm. 30).

³³ Huber 1991, 119-120 (wie Anm. 30).

³⁴ Huber 1991, 122-123 (wie Anm. 30).

gibt. Natürlich gehen auf diese Weise Aspekte verloren, die eine Betrachtung des Originalraums, schon allein durch die Nutzung verschiedener möglicher Perspektiven und Ansichten, zur Verfügung stellt.

Das reproduzierte Werk ist, zusammen mit dem Beobachter, in ein anderes Umgebungssystem verlagert worden. Aus dieser Kontextverschiebung kann unter Umständen eine Bedeutungsverschiebung in der Konkretisation des wahrgenommenen Werkes resultieren, was unter Umständen zu entscheidenden Fehlkalibrierungen oder Fehlurteilen führen kann.³⁵

Auf unsere Diaprojektion übertragen bedeutet dies, dass das Dia im Seminarraum nur eine verengte Sichtweise zulässt und den Hörern vermittelt, was wohl durchaus in den meisten Fällen zu bestätigen ist. Als verteidigendes Argument ist anzubringen, dass Ziel der kunstgeschichtlichen Lehre ist, so umfangreich wie möglich Informationen medial in den Seminarraum zu übermitteln, um auf diese Weise auch das räumliche Umfeld wie auch durch verschiedene Ansichten ein möglichst breites und naturgetreues Bild zu schaffen. Nicht umsonst mahnte der Professor beim ersten Vortrag zu einem Altarbild, doch auch ein Dia mit der gesamten Altaransicht zu zeigen, sowie eine Ansicht des Altars in der Kirche. Verschiedene Ansichten sollen ein möglichst allumfassenden Blick auf das Kunstwerk ermöglichen, Detailaufnahmen den Betrachter näher an das Kunstwerk bringen. In der Zwischenzeit sind auch Videoaufnahmen beliebte Reproduktionen, um eine möglichst nahe Kunsterfahrung möglich zu machen. Natürlich erreichen solche medialen Hilfsmittel niemals eine einzigartige reale Kunsterfahrung am Ort des originalen Kunstwerks, doch kommt eine mediale Erfahrung des reproduzierten Kunstwerks dank technischer Entwicklungen immer näher an eine Kunsterfahrung heran.

Ich wünsche und hoffe, daß man immer ‚bessere‘ Faksimilereproduktionen herzustellen lerne und herstelle, und daß – nicht trotzdem, sondern gerade deswegen – in immer zunehmendem Maße die Fähigkeit sich ausbilde, sie von den Originalen zu unterscheiden und sie – abermals nicht trotzdem, sondern deswegen – mit Nutzen und gegebenenfalls mit Genuß zu betrachten. Sollte es jemals dazu kommen, dass niemand mehr zu dieser Unterscheidung fähig wäre, dass Menschenwerk und Maschinenwerk tatsächlich identisch geworden wären – dann wäre nicht sowohl das Kunst-Verständnis tot als vielmehr die Kunst; und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben.³⁶

Erwin Panofsky betont in seinem Zitat aus einem Beitrag zum sogenannten Hamburger Faksimilestreit, dass die Gefahr, die durch eine zunehmende Reproduzierbarkeit von Kunstwerken

³⁵ Huber 1991, 129 (wie Anm. 30).

³⁶ Panofsky, Erwin zitiert nach Eifert-Körnig, Anna M.: „... und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben“. In: Hesse, Wolfgang (Hg.): Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert. Marburg 1998, 267-290, 267.

verspürt wird, lediglich darin zu finden sei, dass das Vermögen, Original und Reproduktion voneinander zu unterscheiden und zu trennen, schwinde. Die ‚Schuld‘ trägt dann aber nicht die technische Reproduzierbarkeit, sondern vielmehr der Kunstbetrachter. An ihm liegt es, Reproduktionsmedien als Hilfsmittel und Chance anzusehen, anstatt als Bedrohung. Gerade durch den Umgang mit Reproduktionen kann der Blick für Originale geschärft werden, die Einzigartigkeit des ‚echten‘ Kunstwerks durch Gegenüberstellungen und Vergleiche herausgearbeitet werden. In seinem Beitrag zum Faksimile spitzt Erwin Panofsky seine Stellungnahme wie folgt zu:

[A]uch die an sich sehr legitime Begeisterung für das Original kann zur Gefahrenquelle werden, sobald sie sich zu einer Überbetonung des ‚Echtheits-Erlebnisses‘ auf Kosten des ‚Sinn-Erlebnisses‘ versteigt; denn dann kann es geschehen, daß der Genuß der natürlich Gewordenen die Einsicht in das künstlerisch Gewollte geradezu trübt.³⁷

Eine Überbewertung des Originals, d.h. eine Art Euphorie gegenüber der Originalität eines Kunstwerks kann vielmehr eine gewisse professionelle Objektivität und Sachlichkeit innerhalb der Kunstbetrachtung beeinflussen und abschwächen. Voraussetzung für eine objektive Betrachtungsweise von Kunstwerken ist es, eine Unterscheidung von Original und Reproduktion niemals zu vernachlässigen. Sowohl einerseits bei der Betrachtung des ‚echten‘ Kunstwerks darf eine Faszination aufgrund seiner Originalität und Aura den Fachverstand nicht beeinträchtigen, wie auch andererseits beim Umgang mit Reproduktionen die Fähigkeit der Unterscheidbarkeit zwischen Original und Reproduktion niemals verloren gehen darf, sondern vielmehr die Option wahrgenommen werden soll, anhand von Reproduktionen das Auge zu trainieren.

Ausblick

Seit einigen Jahren lässt sich in der Kunstgeschichte ein Wandel im Umgang mit Medien wahrnehmen. Die Tendenz zeigt eine zunehmende Digitalisierung von Bildbeständen sowie eine wachsende Vernetzungsstruktur von Texten, Forschungsergebnissen und Projekten. Auch die Arbeitsmittel in der Lehre weisen einen starken Fortschritt im medialen Einsatz auf.

Abbildungen, die teure seltene Glasdias zeigten, sind nun durch Mausclick zugänglich. Online-Bildarchive, das World Wide Web, wie auch Scanner machen es möglich. Selbst Videos von Kunstwerken sind heute keine Seltenheit mehr, so ermöglichen sie beispielsweise Allansichtigkeit einer Skulptur oder zeigen Ansichten von Außen- und Innenräumen einer Kirche.

Kritiker einer Technisierung werfen der modernen kunstgeschichtlichen Lehre immer noch vor, sie habe sich zu weit von den originalen Kunstwerken entfernt und sei mittlerweile zu einer me-

³⁷ Panofsky, Erwin zitiert nach Eifert-Körnig 1998, 272 (wie Anm. 36).

dialen Kunstgeschichte geworden. Studierende machten sich nicht mehr klar, dass die Kunstbetrachtung und –diskussion vor Reproduktionen der Kunstwerke stattfindet, doch ist eine solche Sichtweise wohl zu negativ behaftet. Natürlich fördert ein modernes Kunstgeschichtsstudium weiterhin die Lehre in Museen und Sammlungen, bietet und verlangt sogar Exkursionen. Es wird weiterhin ein Studium an Originalen angestrebt und bevorzugt. Doch ist es auch sehr praktisch, gar notwendig, Kunstwerke der ganzen Welt und aller Epochen in den Seminarraum zu ‚holen‘, wenn sich das gewisse Werk nun einmal auf einem anderen Kontinent befindet und nicht einfach so bereist werden kann. Ob Diagerät, Beamer, Videogerät oder DVD-Player – letztendlich sind sie als bedeutende Hilfsmittel der Kunstgeschichte zu betrachten, die Kunstwerke orts- und zeitunabhängig zu uns bringen.

Gegenüber der traditionellen Diaprojektion zeichnen sich moderne Projektionsprogramme dadurch aus, dass die teure und aufwendige Diaherstellung wegfällt, da Vorlagen in der Regel nicht fotografiert, sondern eingescannt werden, und häufig aus Bilddatenbanken bezogen werden können.

Während in den Anfängen der kunstgeschichtlichen Lehre die unmittelbare Arbeit am Original sowie daraufhin der Umgang mit der Lichtbildprojektion im Zentrum standen, drängen seit einigen Jahren digitale Medien und das World Wide Web in den Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Disziplin. Doch wie auch einst die Einführung des Mediums der Fotografie beziehungsweise der Lichtbildprojektion durch Gegenwehr erschwert und verlangsamt wurde und letzten Endes doch erfolgreich Einzug in die Kunstgeschichte hielt, so erlangen auch die digitalen Medien und modernen Informations- und Kommunikationsformen Ansehen in kunstgeschichtlicher Forschung und Lehre. Die Chancen, die sie eröffnen, ob in der Art der Wissensvermittlung, Darstellung und Präsentation von Inhalten oder aber in Forschungsbereichen, werden nach und nach erkannt und möglicherweise in naher Zukunft vermehrt auch genutzt und geschätzt.

Daneben sind es aber auch neue Gattungen in der Kunst, die den ‚Gang mit der Zeit‘, eine mediale Entwicklung voraussetzen. Genres wie Videokunst, Netzkunst, virtuelle Kunst erfordern Informationstechnologien. Die konventionellen Medien der Kunstgeschichte gelangen an dieser Stelle an ihre Grenzen. In derselben Entwicklungsphase wie der von Informations- und Kommunikationstechnologien und der Ausbildung digitaler Sphären, vollzieht sich der mediale Wandel im Hinblick auf Arbeits- und Lehrmittel. Unmittelbar davon beeinflusst sind natürlich Darstellung und Vermittlung kunstgeschichtlicher Inhalte.

Der Wandel von analogen zu digitalen Bildmedien in Forschung und Lehre scheint vollzogen, allerdings nicht beendet, sondern in steter Ausweitung. So wie die fotografische Reproduktion, die sich um die Jahrhundertwende des 19. Jahrhunderts in der kunstgeschichtlichen Disziplin zu behaupten versuchte, durchsetzte und das Dia im Hörsaal wie Fotografien in Publikationen charakteristisch für die Kunstgeschichte machte, so strebten digitale Medien in den vergangenen

Jahren nach Akzeptanz in der kunstgeschichtlichen Forschung und Lehre. Der Wandel von analogen zu digitalen Medien war beziehungsweise ist nicht als Bruch zu betrachten, sondern vielmehr als ein fließender Prozess, ein ‚Ineinanderübergehen‘, als eine ‚Parallelexistenz‘. Ein Übergang zu digitalen Medien ist nicht allein im Bereich der Lehre und Forschung festzustellen, sondern auch im musealen Sektor. Die Leistung digitaler Medien in Aufgabenfeldern wie Archivierung, Inventarisierung und Strukturierung dürfen nicht unterschätzt werden. Auch eine Vernetzung der Disziplinen wie auch der Universitäten ist unverzichtbar geworden.

So sollten – wie schließlich glücklicherweise auch bei der Einführung der Fotografie und der damit verbundenen Diaprojektion in das Fach Kunstgeschichte vor mehr als hundert Jahren – die neuen digitalen Medien als Chance, Bereicherung und Herausforderung betrachtet werden, anstatt als Bedrohung. Die Herausbildung der Kunstgeschichte als universitäre Disziplin sollte aber nicht in Vergessenheit geraten. Der Medienwandel verbunden mit dem Methodenwandel als wichtige Etappe in der Kunstgeschichte und die Leistung einer kunstgeschichtlichen Diaprojektion für die Entwicklung und Ausrichtung des Faches dürfen nicht an Bedeutung verlieren. Der Stellenwert der Diaprojektion für die Prägung der Kunstgeschichte sollte stets präsent bleiben und die Fachgeschichte auch den folgenden Generationen vermittelt werden.

Die Sorge, dass eine zunehmende Medialisierung im Umgang mit Kunstwerken, durch die lediglich eine indirekte Vermittlung einer Kunsterfahrung stattfindet, eine Barriere zwischen Betrachter und realem Kunstwerk schafft und zeitgleich die Erfahrung am Original zur Seltenheit wird, scheint unbegründet. Schließlich bringt eine Modernisierung, Technisierung, Globalisierung auch mit sich, dass die Flexibilität zunimmt, Reisen von A nach B schneller und günstiger werden, Vernetzungsstrukturen entstehen, was sich nicht nur auf das private Reisen beziehungsweise Exkursionsangebot auswirkt, sondern auch nicht zuletzt auf das ‚Reisen‘ von Kunstwerken. So ist es auch keine Seltenheit, dass Meisterwerke im Rahmen von Leihgaben zu uns, d.h. in die nahe Umgebung gelangen. Eine Bedrohung des Originals, seine Vernachlässigung, gar Vergessenheit durch eine zunehmende Mediatisierung der kunstgeschichtlichen Lehre erweist sich als unberechtigt.

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. [...] Das Hier und Jetzt macht den Begriff seiner Echtheit aus.³⁸

Dieser Überzeugung sind auch heute Kunstinteressierte und Studierende des Faches Kunstgeschichte – trotz mediatisierter Kunstvermittlung. Eine Kunsterfahrung am Original bleibt doch einzigartig.

³⁸ Benjamin 2009, 11-12 (wie Anm. 15).

Julica Hiller-Norouzi

Leuchtendes Beispiel – Die Anfänge der Diaprojektion am Kunsthistori- schen Institut der Universität Tübingen

Die Diaprojektion am Kunsthistorischen Institut in Tübingen war an ein entscheidendes Moment in der Geschichte der Stadt geknüpft: 1902 wurde in der Nonnengasse das erste Elektrizitätswerk Tübingens in Betrieb genommen.¹ Konrad Lange, der erste Ordinarius des neu gegründeten Instituts, ließ sogleich Zuleitungen für den elektrischen Strom legen, um so das Projektionsgerät betreiben zu können. Die Geschichte der kunsthistorischen Diaprojektion in Tübingen hing also unmittelbar mit der Elektrifizierung der Stadt zusammen.

I. Mediale Vielfalt

Konrad Lange wurde im Herbst 1894 an die Universität Tübingen berufen. Er sollte als Nachfolger des Ästhetikers Konrad Köstlin die Kunstgeschichte als akademisches Fach in einem eigenständigen Institut - unabhängig von der Philosophie - etablieren. Lange war zuvor Professor in Königsberg und Göttingen gewesen. Direkt nachdem er im Herbst 1894 nach Tübingen kam, begann er mit dem Aufbau der kunsthistorischen Sammlungen. Zunächst brauchte das neu gegründete Institut Räumlichkeiten, die Lange im alten Klinikum, in der sogenannten Irrenklinik – damals wie heute Burse genannt und ursprünglich als Unterkunft für die Studenten erbaut – fand. Dort seien – so Lange – die Räume für ein „kunsthistorisches Auditorium und Apparat außerordentlich geeignet“.² Im Dezember 1894 veranlasste er dort bauliche Veränderungen, die er in einem handschriftlichen Konvolut mit dem Titel „~~Chronik~~ Gründung der kunstgeschichtlichen Sammlung der Universität Tübingen“ notierte.³

Im Auditorium wird der große Ofen von der großen Wand in die Ecke an der Thür versetzt, um Platz zum Aushängen von Photographien zu

¹ Vgl. Petersmann, Johanna: *Energisch für Tübingen: 140 Jahre Gas, 100 Jahre Strom. Ein Streifzug durch die Geschichte der Tübinger Energieversorgung*. Tübingen 2002.

² Vgl. Lange, Konrad: *Chronik Gründung der kunstgeschichtlichen Sammlung der Universität Tübingen*. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1, 1.

³ Auf dem Deckblatt dieses Heftes strich Lange wohlweislich die Bezeichnung „Chronik“ durch und ersetzte sie durch „Gründung“. Denn er führte dieses Sammlungstagebuch nur von 1894 bis 1897/98, danach brechen die Aufzeichnungen ab. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1, 6 (wie Anm. 2).

gewinnen. [...] An den Wänden werden Drahtgeflechte und Eisenstangen zum Aufhängen von Photographien angebracht.⁴

So wurde gewissermaßen ein *räumliches Tableau* konstruiert, das durch ausgehängte Reproduktionen, dem jeweiligen Thema gerecht, die inhaltliche Argumentation der Lehre visuell unterstützen sollte.⁵ Visuelle Anschauung und bildlicher Vergleich waren die Bedingungen, die Konrad Lange seinem pädagogischen Konzept zugrunde legte. Die „kunstgeschichtlichen Sammlungen“ sollten das Material für diese Methode allzeit zur Verfügung stellen. Damit orientierte und beteiligte sich Lange an den zeitgenössischen Diskursen über Bildung.⁶ Gerade die kunsthistorische Lehre kam seit ihrer Institutionalisierung nicht ohne Abbildungen aus. Wie sollte auch in akademischem Umfeld über Kunstwerke gesprochen und gelehrt werden, die sich am anderen Ende der Welt oder gut verwahrt in unzugänglichen fürstlichen Sammlungen befanden? Die institutionalisierte Kunstgeschichte konnte also nicht von der dinglichen Präsenz ihrer Forschungsgegenstände ausgehen, deshalb nutzte sie seit ihrer Etablierung in den 1860er Jahren das ästhetische Potenzial visueller Reproduktionen zur Vermittlung von Kunstwerken – und handelte sich dabei auch die Probleme einer solchen ein.⁷

In Tübingen verfolgte Konrad Lange deshalb den Aufbau der kunstgeschichtlichen Sammlungen vehement. Zu diesen Lehrsammlungen zählten verschiedene Bestände, die in einer Benutzungsordnung aus dem Jahr 1897 einzeln aufgelistet wurden. In der Rubrik „Bestimmungen für die Benützung der Sammlung des Kunsthistorischen Instituts“ wurden folgende Sammlungen genannt:

- a Köllische Gemälde Sammlung
- b Kreidezeichnung von Prof. Leibnitz nach Michelangelo
- c Handbibliothek

⁴ Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1, 6 (wie Anm. 2).

⁵ In Anlehnung an Michel Foucault, der 1966 die Bedeutung des Tableaus in der Episteme des 17. Jahrhunderts hervorhob, übertrage ich dieses Modell einer Ordnung, die durch Vergleich geschaffen wird, auf eine räumliche Situation. Innerhalb dieser räumlichen Situation wird durch Vergleich von ähnlichen Vorstellungen klassifiziert und so ein System von Wissen konfiguriert. Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main 1974, 180-189 (zuerst: Les mots et les choses. Paris 1966).

⁶ Seit Johann Heinrich Pestalozzi im frühen 19. Jahrhundert die Anschauung als das „absolute Fundament aller Erkenntnis“ formuliert hatte, orientierte sich die zeitgenössische Pädagogik daran. Vgl. Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt (1801). In: ders. Gesammelte Werke, Bd. 9, Zürich 1944, 49-324, 237 [zitiert nach Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003, 227]. Auch Konrad Lange beteiligte sich an dem Diskurs und publizierte 1892, ein Jahr vor seiner Berufung nach Tübingen, den Text „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“. Darmstadt 1893. Dieses Thema bleibt präsent, allerdings präzisiert er später den „demokratischen“ Kunstgenuss gegenüber dem „aristokratischen“, den er noch 1893 hervorhob: Lange, Konrad: Das Wesen der künstlerischen Erziehung. Ravensburg 1902.

⁷ Näher dazu vgl. Locher, Hubert: Reproduktionen: Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter. In: Modernisierungen des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien. Hg. von Kai-Uwe Hemken und Mathias Bruhn. Bielefeld 2008, 39-53.

- d Kunstblätter, d.h. Photographien, Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien
- e (dem Publikum nicht zugängliche) Wandtafeln und Glasphotogramme, die nur für Vorlesungszwecke gebraucht werden
- f Schauschrank für die Technik der graphischen Künste
- g Einige Modelle
- h Lehrsammlung von gegen 5000 Kunstblättern, d.h. Kupferstiche, Holzschnitte, Photographien, Sezeichnungen, usw. Alles wurde in 18 Schränken aufbewahrt, und stammte als Dublette aus dem Kgl. Kupferstichkabinett in Stuttgart, die der Universität vertragsgemäß seit 1895 überwiesen wurden.⁸

Die Liste stellt also eine Fülle von Sammlungen verschiedenster Medien vor. Daraus lässt sich einerseits ableiten, welchen Status Lange der Anschauung im akademischen Unterricht beimaß. Andererseits weist die Liste auch daraufhin, dass die Glasplattensammlung dementsprechend nur im Sammlungs- bzw. Medienverbund gedacht werden sollte. Zugleich kann diese Benutzungsordnung wie eine Anweisung für den Ausbau der Sammlungen gelesen werden, denn 1897 waren größere Glasplattenankäufe für die kunsthistorische Projektion noch gar nicht getätigt worden. Sie wurden erst im 20. Jahrhundert für das Institut angekauft. Zu Beginn von Langes Sammeltätigkeit – am Ende des 19. Jahrhunderts – stand eine Reihe von Käufen für die Graphische Sammlung, die sich gleichermaßen aus Kupferstichen, Heliogravüren und Fotografien zusammensetzten.⁹

Die ersten Rechnungen für Glasplatten sind im Winterhalbjahr des Jahres 1901/1902 in den Kaszenbüchern des Instituts verzeichnet. Zeitgleich findet sich im Vorlesungsverzeichnis des Kunsthistorischen Instituts die Ankündigung: „Die Kunst der Antike an Lichtbildern erklärt“. Gehalten wurde diese Vorlesung von Ludwig Schwabe, seines Zeichens seit 1881 Vorstand des Archäologischen Instituts. Schwabes Lehrveranstaltungen ergänzten so die des Kunsthistorischen Instituts um die Epoche der Antike. Diese Aufgabe hatte Schwabe schon zu Zeiten Köstlins übernommen und führte sie auch nach Langes Berufung weiter. Das heißt, ab dem Winterhalbjahr 1901/02 wurden in Tübingen die ersten Glasplatten in kunsthistorischen Auditorien projiziert.¹⁰ Ob die Glasplatten aus dem Bestand des Kunsthistorischen oder des Archäologischen Instituts stammten, ist ungewiss. Belegt ist hingegen, dass es Konrad Lange erst 1902 gelang die „Summe von 2000 bis 2500 Mark zu einem Skioptikon nebst Projektionswand und Glasphotogrammen für das kunst-

⁸ Vgl. Bestimmungen für die Benutzung der Sammlung des Kunsthistorischen Instituts. Inventar, Sammlung, Benutzungsordnung, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1.

⁹ Näher dazu vgl. Michels, Anette: Zur Geschichte der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen. In: »Erfreuen und Belehren« 100 Jahre Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Hg. von ders. Sigmaringen 1997.

¹⁰ Vgl. Vorlesungsverzeichnis der königlich Württembergischen Eberhard Karls Universität Tübingen für das Winterhalbjahr 1901/1902, Tübingen 1901, 13.

historische Institut“ vom Akademischen Rektoramt bewilligt zu bekommen.¹¹ Dies könnte dafür sprechen, dass zuvor mittels Gerätschaften und Objekten projiziert wurde, die nicht aus dem Besitz des Kunsthistorischen Instituts stammten. 568 Mark kostete 1902 der „Projektionsapparat nebst Objektiv“, den Lange bei der Werkstätte K. Winkel aus Göttingen erwarb.¹² Die Werkstätte Winkel erhielt ihr Geld erst im Frühjahr des Jahres 1903, da die Ausgaben des Instituts 1902 so exorbitant hoch waren, dass diese Anschaffungen in das Rechnungsjahr 1903 übertragen wurden.¹³ Wahrscheinlich war dieses Vorgehen für einige Anschaffungen üblich, um die Kosten des Instituts günstig zu organisieren. Mit diesen Ankäufen konnte am kunsthistorischen Institut nun mit dem zeitgemäßen Lehrmedium Dia unterrichtet werden.

II. Ein Resteverwertungsmodell

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „überlappten“ sich unterschiedliche Seh- und Zeigekonzepte, wie der Medienhistoriker Jens Ruchatz 2003 formulierte.¹⁴ Stereoskopie und fotografische Projektion bedingten dabei einander gewissermaßen. Die Stereoskopie war eine beliebte und bald auch etablierte Möglichkeit geworden, zweidimensionale Fotografien dem menschlichen Auge durch technische Überlagerung von Abbildungen scheinbar dreidimensional erscheinen zu lassen. Dafür wurden zwei Fotografien aus minimal abweichendem Blickwinkel aufgenommen. In der späteren apparativen Präsentation, die aus der Zusammenführung der beiden Bilder in einem Doppellinsenstereoskop entstand, wurde durch den menschlichen biokularen Blick ein illusionistisches räumliches Bild konstruiert. Dieses Sehinstrument wurde zwar schon 1844 erfunden, öffentlich präsentiert aber erst 1851 auf der Londoner Weltausstellung.

Gleichzeitig wurden dort neue chemische Verfahren vorgestellt, die die Herstellung von Glasplatten als Abbildungsträger erleichtern sollten. Gerade diese Erfindungen popularisierten die Stereoskopie entscheidend. Stereoskopische Daguerreotypien waren zwar schon seit den 1840er Jahren im Handel, aber in der Herstellung schlichtweg zu teuer. Hingegen lieferten die auf der Weltausstellung vorgestellten Verfahren die Möglichkeit, die gewünschten Bilder kostengünstig zu produzieren und damit die fotografische Ökonomie zu fördern. Das Angebot an Bildmaterial, das für die Stereoskopie hergestellt wurde, prägte auch die Entwicklung der fotografischen Projektion entscheidend. Doch die Stereoskopie war in ihrer Wirkung auf einen Rezipienten beschränkt, der durch die kleinen Okulare das Bild als scheinbar dreidimensional wahrnehmen

¹¹ Bewilligungsschreiben des Akademischen Rektoramtes an Konrad Lange vom 9. August 1902. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 117/794.

¹² Vgl. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 146/23, 3 (wie Anm. 11).

¹³ Vgl. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 146/23, 4a (wie Anm. 11).

¹⁴ Ich folge hier der Argumentation von Jens Ruchatz. Vgl. Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003, 182.

konnte. Der entscheidende Punkt auf dem Weg zur fotografischen Projektion war so die Präsentation eines Optikers aus Manchester, John Benjamin Dancer, der 1853 *halbierte* Glasstereofotografien mittels einer Laterna Magica projizierte: Diese erschienen dann zwar nicht dreidimensional, dafür aber um ein Vielfaches vergrößert und vor allem wunderschön illuminiert! Viele Rezipienten im Raum konnten so das ästhetische Potential einer Lichtbildprojektion wahrnehmen. Die Projektionsbilder stammten aus stereoskopischem Ausschussmaterial, verbliebenen einzelnen Gegenständen zu misslungenen oder zerbrochenen zweiten Platten, die so für die Stereoskopie gänzlich unbrauchbar geworden waren. Aber mittels einer Laterna Magica fanden diese Objekte ihren sinnvollen Gebrauch. Dieses *Resteverwertungsmodell* war ökonomisch mehr als günstig, denn so konnte sogar noch das stereoskopische Ausschussmaterial gewinnbringend veräußert werden. Dementsprechend stammten die Sujets der ersten Projektion höchstwahrscheinlich aus dem Bildangebot, das von der Stereoskopie bevorzugt wurde. So zeigten die ersten projizierten Glasplatten wohl Stadtansichten oder Skulpturen, da besonders dreidimensionale Objekte geeignet schienen, die visuelle Täuschung bildlich zu machen.¹⁵ Aus dieser Zweitverwertung von Material und Übertragung der Projektionsidee der Stereoskopie auf die Lichtbildprojektion entwickelte sich – ganz nebenbei – die fotografische Projektion, die den entscheidenden Vorteil hatte, vielen Menschen gleichzeitig eine vergrößerte und damit gut erkennbare Abbildung hell erleuchtet vor Augen zu stellen.

Zwanzig Jahre nach der Vorstellung des Projektionsvortrags mit stereoskopischem Restmaterial hatte sich die fotografische Projektion in den 1870er Jahren bereits hinreichend etabliert. Sie galt inzwischen als „most faithful and interesting manner of displaying photographic pictures“.¹⁶ Die technischen Konstruktionen der Projektoren wurden stetig weiterentwickelt; insbesondere die Beleuchtungselemente forderten die Ingenieure heraus. Lorenzo J. Marcy stellte in den 1870er Jahren einen Projektor vor, der durch einfache Bedienung und kostengünstige Ölbeleuchtung, welche das gefährliche und schwache Kalklicht ersetzte, zum Markensymbol der projizierenden Apparate werden sollte: Das sogenannte *Skiopticon* (*Sciopticon* oder *Skioptikon*) etablierte sich so stark auf dem Markt, dass seine Typen-Bezeichnung im Deutschen Synonym für alle anderen Projektorenfabrikate wurde.¹⁷ Etwa um die Jahrhundertwende, als die Elektrizität zur wichtigsten Lichtquelle erklärt wurde, folgte auch die technische Konstruktion der Geräte der *neuen* Kraft Elektrizität.

¹⁵ Vgl. Ruchatz 2003, 182-183 (wie Anm. 16).

¹⁶ Fennessy, E. B.: The magic lantern. In: Illustrated Photographer, 3. Jg., 1870, 22-23, 22 [zitiert nach Ruchatz 2003, 207 (wie Anm. 16)].

¹⁷ Vgl. Ruchatz 2003, 206-207 (wie Anm. 16).

III. Leuchtende Experimente, Equipment, Exkursionen

Die Entwicklung der Leuchtmittel gewinnt nun an dieser Stelle erheblichen Einfluss und soll deshalb näher in den Blick genommen werden. Um die Jahrhundertwende experimentierte die Elektrotechnik mit verschiedenen Materialien, um die Leuchtkraft der Glühfäden in den Lampen zu erhöhen. Hierzu war ein hoher Schmelzpunkt der Glühfäden notwendig. Zunächst versuchte man sich an organischen Materialien wie Bambus, später an solch teuren Edelmetallen wie Platin. Bald setzten sich Legierungen durch, die auch die ökonomischen Gesichtspunkte berücksichtigten. Um 1902 etablierten sich Legierungen aus Osmium oder Tantal, die es möglich machten, eine Spannung von etwa 30 bis 78 Volt zu nutzen.¹⁸ Für die Projektion brauchte es allerdings mehr Helligkeit, dafür nutzte man weiterhin Leuchten mit elektrischem Bogenlicht. Hierfür wurden zwei Kohlestäbe in den elektrischen Stromkreislauf eingebracht, die miteinander verbunden waren. Die Kohle begann zu glühen; bei genügend hoher Spannung und Stromstärke stieg die Temperatur bis zur Weißglühhitze. Dabei fand eine „lebhaft Lichtentwicklung“ statt. Wurden nun die beiden Kohlestäbe voneinander entfernt, entstand zwischen den Stäben eine leuchtende Lichtbrücke, der sogenannte Lichtbogen. Diese Lichtquellen wurden gewöhnlich in Glasgehäusen eingebracht, um gefährliche Funkenbildungen zu begrenzen. Die Helligkeit dieser Projektionsbogenlampen, wie etwa die der *Hefner-Altenecksche Kontaktlampe* betrug etwa 10 Ampere und von Richard Neuhaus in seinem *Lehrbuch der Projektion* von 1908 mit der Helligkeit von „etwa 1000 Normalkerzen“ verglichen.¹⁹

Das elektrische Bogenlicht sollte bestenfalls mit Gleichstrom betrieben werden, da „die Wechselstromlampe stets ein brummendes Geräusch [erzeugt], welches bei Benutzung von Transformatoren so stark werden kann, daß es die Stimme des Vortragenden übertönt“.²⁰ Für das damalige Publikum wäre retrospektiv zu wünschen, dass die Leuchten der Projektionsgeräte in Tübingen zwischen 1901 und 1914 den technischen Möglichkeiten jeweils umgehend angepasst wurden. Allerdings zeigt die stark beschränkte finanzielle Situation des Instituts und die schlechte Ausstattung durch das Akademische Rektoramt der Universität, die kostenintensiven Umsetzungsschwierigkeiten der zeitgemäßen Visualisierungsmethode.

Der Projektionsapparat war zwar die Grundvoraussetzung, um Lichtbilder projizieren zu können, zudem brauchte es aber ein recht großes *Equipment* bis ein Lichtbildvortrag in seiner Form gehalten werden konnte; die Aufzeichnungen im Kassenbuch des Instituts belegen dies. Darauf wurde 1902 verzeichnet: Ein „Verdunklungsapparat“, der im Lehrsaal die angemessenen Lichtverhältnisse für die Projektion herstellten sollte, kostete 28,45 Mark. Zwei Bambusstöcke für 2,20 Mark, um die projizierten Bilder – mittels des Zeigestockes – punktgenau beschreiben zu können.

¹⁸ Vgl. Kremensky, Johannes: Die Geschichte der elektrischen Glühlampe. Wien 1917, 31.

¹⁹ Neuhaus, Richard: Lehrbuch der Projektion. Halle a. Saale ²1908, 65.

²⁰ Neuhaus 1908, 65 (wie Anm. 19).

Ein „Schiebeapparat“ für die Glasplatten zu 6,50 Mark rundete die Projektionsausrüstung in ihrer Vollständigkeit ab.²¹

Keineswegs sollen hier die Glasplatten selbst vergessen werden, die Lange für das Institut ankaufte: Für 539,50 Mark erwarb er den ersten Bestand an Glasplatten, die aus dem Angebot des Lichtbild-Verlags Dr. Franz Stoedtner, Berlin, stammten.²² Die Eintragungen in den Kassenbüchern geben bedauerlicherweise keinen Einblick über die Themenreihen, die angekauft wurden. Einzig die Beträge wurden aufgelistet. Die Universitätsleitung äußerte in dieser Zeit jedoch massive Bedenken gegen die mediale Umstellung der kunsthistorischen Lehre, hatte sie doch schon die Einrichtung der übrigen Lehrsammlungen nur zögernd bewilligt. Die neue Form der visuellen Darstellung stieß auf vollkommene Ablehnung. Zumal die Gerätschaften und die Ausrüstung der Diaprojektion als zu kostenintensiv erschienen, da ein kleiner Bestand an Platten nicht ausreichte, um die „gesamte Kunstgeschichte abzudecken“.²³ Hinzu kam, dass die Verlage immer neue Reihen mit immer neuen Ansichten publizierten, die noch detaillierter erschienen. Die zahlreichen Werbebriefe, die Lange seit seiner Berufung schrieb, geben Aufschluss über seine Bemühungen, die Diaprojektion im Auditorium zu etablieren.²⁴ Im Akademischen Rektoramt und im zuständigen Reichsministerium sah man den Mehrwert der projizierten Lichtbilder nicht unbedingt ein. Und so blieb die Gründung und vor allem der weitere Aufbau der Glasplattensammlung ein schwieriges Unterfangen, das Konrad Lange jedes Geschäftsjahr viele Briefe und Bitten an die Universitätsleitung kostete. Lange legte in einem Briefwechsel der Sommermonate des Jahres 1909 an das Akademische Rektoramt ausführlich dar, warum er sich so sehr für die Bewilligung von Mitteln für immer neue Glasplatten-Reihen einsetzte. Die Vorzüge der Lichtbildprojektion lagen für ihn klar auf der Hand:

Als ich im Herbst 1894 nach Tübingen berufen wurde, versäumte ich leider, die Annahme des Rufes an die Bedingung zu knüpfen, dass mir ein größerer Saal mit Projektionsvorrichtung für meine Vorlesungen zur Verfügung gestellt würde. Dieses Versäumnis erklärt sich daraus, daß ich nach meinen in Göttingen und Königsberg gemachten Erfahrungen nicht auf eine so große Zahl an Zuhörern rechnen konnte, daß ein Projektionsapparat notwendig sein würde. Ich glaubte deshalb, mich mit

²¹ Vgl. Kassenbücher des Kunsthistorischen Instituts 1902/1903, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 146/23, 4a.

²² Vgl. Kassenbücher des Kunsthistorischen Instituts 1902/1903, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 146/23, 4a (wie Anm. 21)

²³ Brief Konrad Langes vom 27. Juni 1909 an das Akademische Rektoramt mit der Bitte zur Bewilligung von Mitteln für die Anschaffung von Diapositiven. Universitätsarchiv Sig. 175/1.

²⁴ Vgl. Korrespondenz Langes mit verschiedenen Administrationsämtern der Universität Tübingens. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 119/359.

der Bewilligung von Mitteln für die Anschaffung einer Sammlung von Photographien begnügen zu sollen.²⁵

Vor allem die große Anzahl von Hörern, die Interesse an der Kunstgeschichte zeigten, sei ausschlaggebend gewesen, die Diaprojektion im Auditorium zu installieren. Besonders „Professorenfrauen und Professorentöchter“ würden regelmäßig die Vorlesungen besuchen und die Sammlungen „benützen“, wie Lange 1909 in einem Bittschreiben erwähnt.²⁶ Doch die Herren im Akademischen Rektoramt zeigten für sein Engagement wenig Verständnis. Überhaupt war es ihnen völlig unersichtlich, warum ein Skioptikon sowie die dazugehörigen Glasplatten als Projektionsbilder für die kunsthistorische Lehre unabdingbar seien. Vielmehr wollten sie Lange viel lieber ein Epiaskop – kurz Episkop – bewilligen, „mit dem man alle Kunstgegenstände ohne Vermittlung von Glasbildern projizieren kann“.²⁷ Dieses war allerdings an andere visuelle Bedingungen geknüpft, als es die Kunstgeschichte brauchte, so Lange 1909. Ein Episkop – auch Auflichtprojektor genannt – kann dreidimensionale, opake wie transparente Vorlagen projizieren. Dabei fällt Licht durch einen Umlenkspiegel auf das zu beleuchtende Objekt. Allerdings strahlt der Spiegel nur einen kleinen Teil des auf ihn gerichteten Lichts zurück. Der Großteil des Lichts, das nicht exakt auf den Umlenkspiegel auftrifft, kann kaum genutzt werden. Die Leuchtqualität des projizierten Bildes leidet dementsprechend erheblich darunter. Zumal die Glühlampen, wie bereits beschrieben – viele Lumen geringer beleuchten als heute. Für die detaillierten Abbildungen der Kunstgeschichte wäre dies zweifellos ein Nachteil gewesen. Ein Episkop sei den visuellen Herausforderungen der Kunstgeschichte nicht gewachsen, schreibt Lange 1909, es genüge allenfalls für „kleinere Holzschnitte, Münzen, kleine Reliefs, auch einzelne Köpfe plastischer Werke und kleinere Architekturen, aber für größere Kunstwerke, z.B. Bilder mit vielen Figuren nicht.“²⁸ Ein Episkop könne nur in „Ergänzung“ zur Projektion, nicht aber allein funktionieren. Seine Einwände blieben weitgehend unbeachtet. Die Anschaffungen für das Kunsthistorische Institut waren seit der Berufung Langes immens gestiegen. Denn neben der Glasplattensammlung sollten die übrigen kunsthistorischen Lehrsammlungen in Ankäufen nicht nachstehen und so blieben die Verhandlungen zwischen Lange und der Universitätsadministrative zwischen 1902 und 1921 angespannt und die Antworten derselben meist abwiegelnd.

Trotzdem verfolgte Lange beharrlich den Ausbau der Glasplattensammlung. Vor allem musste er den Zeichen der Zeit folgen und die Entwicklungen in der wissenschaftlichen Lehre der gän-

²⁵ Brief Konrad Langes vom 27. Juni 1909 an das Akademische Rektoramt mit der Bitte zur Bewilligung von Mitteln für die Anschaffung von Diapositiven. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1.

²⁶ Lange 1909 (wie Anm. 25).

²⁷ Briefwechsel zwischen dem Akademischen Rektoramt und Konrad Lange, Juni bis August 1909, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1.

²⁸ Brief Konrad Langes vom 27. Juni 1909 an das Akademische Rektoramt mit der Bitte zur Bewilligung von Mitteln für die Anschaffung von Diapositiven, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 175/1.

gigen Mode entsprechend anpassen, um das Tübinger Institut im überregionalen Vergleich mit Instituten wie Leipzig, Berlin und Basel zu behaupten, die schon seit etlichen Jahren die fotografische Projektion eingeführt hatten.²⁹ Ohnehin schien die topographische Lage Tübingens, in der schwäbischen Provinz mit der mäßigen Verkehrsanbindung, eine recht hohe Bürde. Gleichwohl nutzte Lange die seit den 1870er Jahren erschlossene Verbindung der königlich-württembergischen Staats-Eisenbahn nach Stuttgart, Hechingen und Sigmaringen für seinen kunsthistorischen Unterricht. Exkursionen in die königlich-württembergischen Sammlungen nach Stuttgart oder zum Kloster in Alpirsbach und die Arbeit dort *an* und *vor* Originalen standen fest auf dem Lehrplan: „Ich bemerke dabei, dass diese Exkursionen, die sich bis nach Stuttgart, Ulm, Sigmaringen, Alpirsbach erstrecken, teils halb-, teils ganztägig sind und sich im Sommersemester jede Woche wiederholen. Sie werden als richtiges Kolleg gelesen.“³⁰

Langes Umgang mit dem Anschauungsmaterial lässt also darauf schließen, dass Original wie Reproduktion ihre eigenen Funktionen in der Tübinger Lehre einnahmen. Die Reproduktionen waren als Sammlungsobjekte immer verfügbar und gehörten zum täglichen Unterricht, um zu illustrieren und zu veranschaulichen. Das originale Kunstwerk hingegen war an besondere Unternehmungen gebunden, gehörte aber dennoch zum regelmäßigen Lehrplan, doch blieb die Möglichkeit des In-Situ-Wahrnehmens recht begrenzt.

IV. Lehre nach Reproduktionen

In der Tübinger Kunstgeschichte herrschte also von Beginn an eine Medienpluralität. Papierne Medien wie Kupferstiche, grafische Drucke und Fotografien wurden ebenso in den kunstgeschichtlichen Auditorien zur Visualisierung herangezogen wie Abgüsse oder Originale. Jedes Medium forderte entsprechend seiner Erscheinung – seiner materiellen Basis³¹ – eine bestimmte mediale Praxis. Ab 1901 ergänzte also die Diaprojektion diese mediale Vielfalt. Lange selbst las

²⁹ Die Einrichtung von Lehrstühlen und Fachbereichen vollzog sich im deutschsprachigen Raum seit den 1860er Jahren. Vgl. Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt am Main 1979, 55. 1896 referierte Max Schmid auf dem Kunsthistorikertag in Budapest eine Erhebung, an welchen Instituten die Diaprojektion bereits installiert war: Berlin, Leipzig, Halle, Bonn, Kiel, Königsberg, Göttingen, Breslau, Basel, Greifswald, Innsbruck und München sowie an den Technischen Hochschulen: Karlsruhe, Aachen und Prag. Vgl. Reichle, Ingeborg: Medienbrüche. In: kritische berichte. Band 30, Heft 1, 2002, 40-56, 44.

³⁰ Lange 1909 (wie Anm. 25).

³¹ Hier orientiere ich mich an der Definition, die Jean-Louis Baudry dem „Basisapparat“ [appareil de base] zuschreibt. Er versteht den Basisapparat als die Summe der Apparatur sowie der Operationen, die es braucht, um das Sujet des Mediums in Erscheinung zu bringen. Damit gemeint sind die Formen oder Strukturen, in denen sich das Medium „zeigt“ (Dieter Mersch). Doch die Erscheinung einer medialen Form braucht Katalysatoren, um zu erscheinen. Diese sind meist an apparative oder materielle Techniken gebunden, durch die der Inhalt des Mediums in Erscheinung tritt. Vgl. Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtung des Realitätseindrucks. (1975) In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Hg. von Claus Pias u.a. Stuttgart 42002, 381-404, 404 sowie Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis. München 2002.

im Winterhalbjahr 1904/1905 die erste Vorlesung zu „Raffael und Michelangelo mit Lichtbildern illustriert“.³²

Der Raum war entsprechend für die vielfältigen Medien eingerichtet. Die „Drahtgeflechte und Eisenstangen“ boten Halt für die papiernen Medien wie Kupferstiche und Fotografien und andere grafische Medien, die an ihnen ausgehängt wurden. Doch ließ wohl kaum die Größe der ausgehängten Blätter einen detaillierten Blick der Rezipierenden von ihrem – meist einige Meter entfernten – Sitzplatz aus zu. Um die Grafik aus nächster Nähe zu betrachten, waren sie also gezwungen, diesen zu verlassen. Während der Vorlesung wäre dies kaum möglich gewesen, denn die damit verbundene Unruhe, die im Saal entstände, ließe sich kaum von der Stimme des Dozenten übertönen – von dem damit verbundenen Durcheinander einmal abgesehen. Demnach konnten die Rezipierenden das ausgehängte Blatt nur vor oder nach der Vorlesung begutachten. Die spezifische Materialität der Grafik, also Faktoren wie Papier- und Farbqualität, die Feinheit der Strichzeichnungen etc. konnte also kaum während der Vorlesung wahrgenommen werden. Während der Vorlesung mussten sich die Rezipienten, wohl oder übel, mit einem recht entfernten visuellen Eindruck des Werkes begnügen. Für einen näheren resp. tiefergehenden Eindruck sollten die Studierenden zu einem späteren Zeitpunkt die Graphische Sammlung des Instituts besuchen, um sich dort *in situ* mit den grafischen Blättern zu beschäftigen. Denn die Graphische Sammlung war ebenfalls als Studienort für die kunsthistorische Lehre gedacht. Doch dort waren strenge Umfangsformen mit den Objekten unerlässlich, wie die Benutzungsordnung aus dem Jahr 1902 in einer Mappe zeigt, in der Heliogravüren aufbewahrt wurden:

Zur Beachtung!

Das Stehenbleiben vor den Schränken zum Zweck des raschen Durchblätterns der Mappen ist mit Rücksicht auf den ungehinderten Verkehr zu vermeiden.
Die Umschläge dürfen vielmehr nur auf den Tischen durchgesehen werden.

Die Umschläge sind nach Benützung in die selben Schubladen zurückzulegen.
Um in dieser Beziehung Irrtümer zu vermeiden, empfiehlt es sich, die Schublade, aus der ein Umschlag herausgenommen ist, während seiner Besichtigung ein wenig offenstehen zu lassen.

Die Reihenfolge der Umschläge innerhalb der Schubladen braucht nicht innegehalten zu werden. Ein benutzter Umschlag ist vielmehr einfach auf die übrigen zu legen.

Die Umschläge müssen stets mit der Aufschrift nach vorn und nach oben liegen, damit ihr Inhalt sofort zu erkennen ist.

Die Kunstblätter müssen innerhalb der Umschläge sämtlich mit der Bildseite

³² Vgl. Vorlesungsverzeichnis der königlich Württembergischen Eberhard Karls Universität Tübingen für das Winterhalbjahr 1904/1905, Tübingen 1904, 13.

nach oben liegen und zwar so, dass ihre linke oder untere Kante an der Falz des Umschlags anstößt.³³

Diese Umgangsformen waren sicher notwendig, um die zahlreichen Besucher der Graphischen Sammlung zu ‚bändigen‘. Denn wenn etwa 1000 Besucher im Semester die Graphische Sammlung zu Studienzwecken aufsuchten und sich zeitweise 30 bis 40 Personen gleichzeitig im Saal aufhielten, vor allem auch bewegten, musste dafür ein klares Reglement vorgegeben sein.³⁴ Trotz der hohen Besucherzahlen pflegte Lange einen ‚demokratischen Umgang‘ mit den Objekten der Sammlung; nur die Glasplatten blieben nach wie vor unter Verschluss.

Die Benutzung der Sammlungen war sicherlich ein gelungenes Unterfangen, um die mediale Vielfalt des Instituts in ganzem Umfang einzusetzen, aber das Problem der Sichtbarkeit in den Auditorien blieb weiter ungelöst. Die Diaprojektion sollte die Abbildungsproblematik in den Auditorien lösen, vielen Betrachtern gleichzeitig ein Bild visuell vorzustellen, um so der inhaltlichen Argumentation des Vortrags eine vermeintliche visuelle Evidenz zu verleihen. Doch um grafische Medien erkennen zu können, bedarf es guter Lichtverhältnisse im Raum, die aber der räumlichen Disposition für eine Diaprojektion entgegenstanden. Die grafischen Medien erforderten also einen bestimmten Umgang mit Licht: Im Moment der Diaprojektion blieben die anderen Reproduktionsmedien schlichtweg im Dunkeln.

V. Das Projektionsdilemma

Um eine Glasplatte projizieren zu können, musste zunächst der Raum in völliges Dunkel gehüllt sein, damit der gelblich scheinende Lichtkreis der Projektionsleuchten für die Rezipienten überhaupt wahrnehmbar wurde. Das projizierte Lichtbild zeigte sich dann kreisrund auf der Projektionsfläche, was auf die Form der Ausgangslinse des Skioptikons zurückzuführen war.³⁵ Im Skioptikon sind drei konkav gekrümmte Linsen hintereinander angeordnet, zwei in Richtung der Ausgangslinse, eine – die letzte – in rückwärtiger Ausrichtung. Nur der Bereich des Bildes wurde angeleuchtet, der vom Projektionsspiegel erfasst wird, denn nur dort bündelt sich das Licht. Die Ränder des Bildes erscheinen dann verschattet und waren so kaum erkennbar. Das

³³ Auszüge aus dem Hinweisschild „Zur Beachtung!“ eingeklebt in den Foliant der Bodeschen Heliogravüren. [Hervorhebungen im Original]

³⁴ Vgl. Inventarisierung und regelmäßige Stürze. Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 117/47 [zitiert nach Michels 1997, 21 (wie Anm. 10)].

³⁵ Meine Beschreibungen gehen auf einen Projektionsversuch mit alten Projektoren im Landesmuseum für Technik und Arbeit, Mannheim zurück. Ich danke herzlich Jürgen Koch, Mannheim, und Dr. Thomas Kosche, Mannheim, für ihre Unterstützung. Für die Projektion wurde ein Skioptikon aus den 1920er Jahren aus der Werkstatt Hugo Meyer & Co, Goerlitz, mit der Produktionsnummer 16640 verwendet. Das Skioptikon wurde mit Wechselstrom betrieben und stammt aus den Beständen des Museums.

Skioptikon machte also nur einen kleinen Ausschnitt des projizierten Bildes sichtbar. Die technische Repräsentation des Bildes in der Projektion unterlag somit einer Auswahl in zweierlei Hinsicht. Zum einen bestimmte und begrenzte der Projektionsapparat den sichtbaren Bereich des Bildes. Zum anderen war der vorgegebene Bildausschnitt der Fotografie ohnehin schon durch den Bildproduzenten – also den Fotografen – begrenzt. Das projizierte Lichtbild zeigte dann, in einem dunklen braungelben Ton, den Ausschnitt eines Ausschnittes. Die materielle Basis, die Linsen des Skioptikons, sowie Leuchtkraft und Lichtfarbe der Glühleuchten, nahmen Einfluss auf das projizierte Lichtbild und bestimmten so die Wahrnehmung der Rezipienten. Doch durch das Dispositiv der Diaprojektion, also die Dunkelheit des Raumes, die Anordnung der Rezipienten sowie die inszenatorisch-performativen Prinzipien eines Lichtbildvortrags, stellten sich neue Wahrnehmungsparameter ein, die die visuelle Wahrnehmung der Rezipierenden nicht auf das Sehen allein beschränkte. Nein, dem ganzen Körper der Rezipienten wurde dieses ästhetische Erlebnis eines Lichtbild-Vortrages zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuteil.³⁶ Besonders die bestimmte Zeitlichkeit, in der ein Bild projiziert wurde, reglementierte und disziplinierte die Wahrnehmung der Rezipienten. Aber nicht nur der Körper der Rezipienten wurde durch die materielle Basis der Projektion beansprucht, sondern auch der der Vortragenden bzw. Helfenden, die notwendig für eine gelungene Projektion waren. In Tübingen musste wahrscheinlich der Institutsdiener – Dr. Erich Heyfelder – die Glasplatten auf Geheiß der Professoren wechseln; wie oft er sich dabei die Hände verbrannt hat, bleibt nur zu vermuten. Auch ob Lange oft heiser war, da er mit seiner Stimme nicht nur gegen die Unruhe im Saal, sondern auch das laute Surren des Projektors anreden musste, ist nicht dokumentiert. Einige Jahre nach Einführung der Diaprojektion in Tübingen konstatierte der Institutsdirektor:

Der Unterricht in der Kunstgeschichte hat sich seit der Einführung der Projektion wesentlich verändert. Während früher die Photographien im Kolleg herum gegeben oder ausgehängt werden mussten, wird jetzt jedes Kunstwerk, das im Vortrag berührt wird, gleichzeitig im Lichtbild vorgeführt. Daraus ergibt sich eine viel eingehendere kunstkritische Betrachtungsweise an Stelle der früheren mehr summarisch-kunsthistorischen.³⁷

³⁶ Ich gehe hier nicht näher auf die performativen Aspekte des Lichtbildvortrags ein, bin mir aber über dessen inszenatorische Tragweite durchaus bewusst. An anderer Stelle bespreche ich dies detaillierter, vgl. 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 u.a. Tübingen 2009. (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange). [<http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3965>]. Die Literatur behandelt diese Problematik eingehend, vgl. Peters, Sybille: Projizierte Erkenntnis. Lichtbilder im Szenario des wissenschaftlichen Vortrags. In: Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen. Hg. von Gottfried Boehm. München 2007, 307-320. Neubauer, Susanne: Sehen im Dunkeln – Diaprojektion und Kunstgeschichte. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 9/10, 2002/03 (2004), 176-189. 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.

³⁷ Lange, Konrad: Brief an das Ministerium für Kirchen- und Schulwesen vom 10. Januar 1907, Universitätsarchiv Tübingen, Sig. 117/794 [Hervorhebungen im Original].