

Die Bildwerfer

121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion

Heinrich Dilly

Die Geschichte ist in wenigen Sätzen erzählt: Vor genau 121 Jahren, im Hochsommer 1873, machte sich ein Kunstwissenschaftler namens Bruno Meyer [1] große Illusionen. Auf einem der vielen Kongresse, die anlässlich der damaligen Weltausstellung in Wien stattfanden und von denen einer zum ersten Mal auch die rund 80 Kunsthistoriker, die es in den deutschsprachigen Ländern gab, international salonfähig machen sollte, beabsichtigte Meyer ein optisches Gerät vorzuführen, das die kunstwissenschaftliche Forschung und Lehre schlagartig hätte revolutionieren können, es aber erst zwanzig Jahre später tat. Meyer hatte bereits eine Reihe von Experimenten mit einem Apparat gemacht, der als Skioptikon jedem Gebildeten und jedem Kind als *Laterna magica* bekannt war. Die Hardware, so würde man heute sagen, war seit der Londoner Industrieausstellung von 1851 voll ausgereift [2]. Es fehlte nur noch die kunsthistorische Software. Deshalb mietete Meyer in Wien das Nebenzimmer eines Gasthofes und lud seine Kollegen ein, am Abend des 2. September 1873 nach einer ohnehin geplanten Aussprache über die erschreckend unzureichenden Reproduktionen von Kunstwerken einer Vorführung erster Diapositive beizuwohnen und über Abhilfen nachzudenken.

Meyers Auftritt wurde zum Flop. Die wenigen Kollegen, die während der veranstaltungsreichen Tage seiner Einladung überhaupt gefolgt waren, reagierten auf die Vorführung des Skioptikons mit einem Satz, der jeden Kunsthistoriker um die Karriere bringen kann: Wir sehen nichts!

So hochnäsiger dieser Satz und so bitter Meyers Enttäuschung auch gewesen sein mögen: Meyer arbeitete weiter! Im folgenden Jahr ans Großherzogliche Polytechnikum in Karlsruhe berufen, hoffte er, gerade dort die demütigende Scharte wieder wettmachen zu können. Und tatsächlich konnte er 1880 in seinem Karlsruher Hörsaal den ersten kunsthistorischen Projektor aufstellen und nut-

zen. Zudem brachte er 1883, also vor genau 111 Jahren, ein Buch, besser: einen Katalog auf den Markt, in dem er die Hardware überflüssigerweise noch einmal erläuterte und dann den Kollegen mehr als 4000 *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht* im Versandhandel anbot [3] – ein für einen Hochschullehrer auch heute noch recht verwegenes Unterfangen. Doch dem professoralen Versandhändler mißtrauten die Kollegen erst recht, während seine Bemühungen auf Ausstellungen für Unterrichtsmittel mit Medaillen prämiert wurden.

Erst nach weiteren zehn Jahren – Meyer hatte als Kunsthistoriker längst resigniert und sich aus Karlsruhe zurückgezogen [4] – überzeugte ein Artikel in der *Nationalzeitung* die Kollegen. Er stammte aus der Feder des Berliner Kunsthistorikers Herman Grimm. Ohne Meyer auch nur zu erwähnen, empfahl Grimm seinerseits „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons“ [5]. Fast alle Kollegen beantragten daraufhin eigene Seminarräume – sogenannte Apparate – und ließen die Geräte darin sowie in den Vorlesungsräumen installieren. Mit einem Schlag wurden Projektor und Diapositive zu derart unentbehrlichen Hilfsmitteln, daß bis heute ein noch so guter kunstwissenschaftlicher Vortrag ohne Demonstration von Diapositiven nicht zu befriedigen, geschweige denn zu überzeugen vermag, und daß auch jüngere Bildmedien – insbesondere der Film und das Video – die Diaprojektion noch nicht aus dem Fach zu verdrängen vermochten.

Was also ist an diesem Medium – kunsthistorischer Lichtbildvortrag bzw. –vorlesung – so Eigenartiges dran, daß sich die Vortragenden selbst kaum Schlimmeres vorstellen können, als daß der Projektor versagt, als daß aufgrund irgendeiner Schußlichkeit die wohlvorbereitete Abfolge der Diapositive durcheinandergerät oder ein Diapositiv plötzlich fehlt? Und: Was ist an diesen Vorle-

sungen so anregend, daß ihnen selbst die Vertreter anderer Fächer neugierig folgen, die ansonsten die Kunstgeschichte zu den schwächsten unter den ohnehin weichen historisch-philologischen Fächern rechnen? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden in drei Abschnitten nachgehen.

Die Einführung

Vor ziemlich genau 21 Jahren, als ich die eben kurz wiedergebene Geschichte der kunsthistorischen Lichtbildprojektion entdeckte [6], die mich übrigens dann zu einer allgemeineren Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Faches animierte [7], habe ich den Triumph Herman Grimms über Bruno Meyer erstens technisch, zweitens soziologisch und drittens methodologisch erklärt. Grimms Skioptikon konnte nämlich – erstens – mit elektrischem Strom gespeist werden, während Meyers Gerät noch mit dem keineswegs ungefährlichen Kalklicht betrieben werden mußte [8]. Zweitens war Grimm als kunst- und kulturgeschichtlicher Autor, als Professor der großen Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität und schließlich als Nachkomme eines der Brüder Grimm – Wilhelm – und als Ehemann Gisela von Arnims viel bekannter als der Professor aus Karlsruhe mit dem Allerweltsnamen Meyer und einem kunstgeschichtlichen Bauchladen voller höchst empfindlicher Glasdiagramme. Daher konnte Grimm einen Effekt nutzen, den Soziologen den Matthäuseffekt nennen: Wer hat, dem wird gegeben werden! Drittens hat Grimm die Einführung der Projektion nicht allein mit dem praktischen Nutzen einer für viele Hörer gleichzeitigen und gleichmäßigen Anschaulichkeit, sondern in erster Linie methodologisch gerechtfertigt. Er hat die Vorteile der Lichtbildprojektion nämlich nicht rezeptionsästhetisch, sondern produktionsästhetisch legitimiert. Anders als Meyer, der voll gütiger Rücksicht auf seine Hörer war, sich jedoch häufig mit seinen potentiellen Kunden stritt, handelte Grimm wie ein guter Schauspieler:

Er achtete nicht auf das Publikum, sondern dachte nur an sich und seine Forschungen. Was er bereits früher an fotografischen Modellen aus Papier und Karton einigen wenigen skeptischen Experten vorgeführt hatte [9], konnte er nämlich jetzt vor dem großen Berliner Publikum demonstrieren. Mit Hilfe des Skiopiktions ließen sich ästhetische Versuchsreihen aufstellen. So demonstrierte er zum Beispiel mit maßstabsgetreuen Lichtbildern die Bedeutung der unterschiedlichen Formate von Gemälden, oder er suchte anhand von eigens hergestellten Foto-Collagen herauszufinden, ob z.B. der David von Michelangelo tatsächlich auf der Piazza della Signoria oder nicht doch an anderer Stelle in Florenz die besseren Ansichten bietet.

Doch gibt es noch wenigstens zwei weitere Indizien dafür, weshalb Bruno Meyer in Karlsruhe der erwartete Erfolg versagt blieb. Erstens hatte er in Wien sein Anliegen nicht nur mit dem explosiven Kalklicht-Gerät vorgetragen, sondern auch den sogenannten Nebelbild-Apparat benutzt. Auf der von Beginn der Vorführung an strahlenden, jedoch noch bildfreien Wandfläche brachte man das gewünschte Bild erst ganz allmählich zum Erscheinen und ließ es dann ebenso langsam wieder verschwinden oder in die folgende Projektion übergehen [10]. Der Apparat verführte also dazu, Bilder aus Bildern, Skulpturen aus Skulpturen, Architekturen aus Architekturen entstehen bzw. ineinander übergehen zu lassen. Wäre damals André Malraux' Einsicht, daß Bilder von Bildern kommen, bereits verbreitet gewesen, und hätte die lichte Wandfläche in einem ansonsten voll abgedunkelten Raum nicht von vornherein an weithin bekannte Bühneneffekte – etwa das Erscheinen des Geistes von Hamlets Vater – erinnert, und wären die Hyalotypien, die Meyer vorführte, schärfer gezeichnet gewesen [11], und hätte er schließlich mit einer lückenlosen Folge von Zeichnungen einen künstlerischen Produktionsprozeß etwa so reproduzieren können, wie dies sehr viel später in Filmen etwa über Henri Matisse demonstriert werden sollte [12], dann, ja dann hätten die kunsthistorischen Kollegen in Wien vielleicht seine Anstrengungen honoriert. Doch als theatralische

Epiphanien konnten sie die Reproduktionen von weithin bekannten Kunstwerken offenbar nicht ertragen. Zwar waren die Pioniere unseres Fachs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Jacob Burckhardt davon überzeugt, daß „die Kunst ihr eigenes Leben und ihre eigene Geschichte“ habe [13], doch waren sie noch weit davon entfernt, diese Überzeugung anhand von in sich geschlossenen Werkfolgen im einzelnen belegen zu können. Die eigene These dann auch noch wie eine Theater-Phantasmagorie vor Augen geführt zu bekommen, mußte wie eine zynische Blasphemie erscheinen. Solches widersprach dem entschiedenen Willen, sie auch zu verifizieren.

Das zweite und gewiß unüberwindliche Obstacle bildeten für den Karlsruher die damaligen Fotoagenturen. Die Firmen Brogi in Rom, Alinari in Florenz, Braun im Elsaß, Hanfstaengl und Bruckmann in München und Artaria in Wien hatten sich die Reproduktionsrechte für Kunstdenkmäler längst gesichert und dementsprechend die Kunsttopographie West- und Südeuropas unter sich aufgeteilt. Meyer konnte lediglich mit dem Entgegenkommen der Berliner Museen rechnen, die das Copyright an ihren Sammlungstücken noch nicht verkauft hatten. Selbst in badischen Sammlungen wurde ihm – wenn auch aus fadenscheinigen Gründen – die Anfertigung von Diapositiven verwehrt [14]. Grimm dagegen arbeitete von vornherein mit der damals in Berlin eben gegründeten Firma Dr. Stödtner zusammen, deren Inhaber von Grimm auch promoviert worden war. Meyers Devise „Selbst ist der Mann“ war also sein größtes, auch epistemologisches Hindernis.

Die methodologischen Anpassungen

Die ersten kunsthistorischen Diapositive waren also nicht, wie dies heute fast durchweg der Fall ist, Reproduktionen von Reproduktionen. Es handelte sich – wie man heute sagt – um Originalaufnahmen, die man zum Teil auch von den Meßbildanstalten beziehen konnte [15].

Das Stichwort Originalaufnahme leitet auch schon zum zweiten Abschnitt und zur Frage über, was galt die Lichtbildprojektion den Leuten vom Fach Kunstgeschichte? Wie nutzten sie die

Möglichkeiten, die der Apparat und vor allem die Lichtbilder boten? Blieben sie wie Grimm wenigstens eine Zeit lang Herren über das Gerät oder wurden sie zu dessen Knechten? In der Frage steckt bereits eine Unterstellung, so daß ich die Antwort vorwegnehmen und behaupten möchte: Sie verliebten sich geradezu in das neue Medium, so daß das, was die Allerwärtsweisheit sagt, nicht ausblieb: Liebe machte sie blind!

Für eine allererste, recht kurze Phase höchst sensibler Distanzierung in dieser Liebesbeziehung spricht, daß alle Beteiligten anfänglich darauf bedacht waren, die Größenverhältnisse in Form von Maßangaben oder – bei Architekturen – von Maßfiguren ins damals 7 zu 7 cm bzw. 10 zu 10 cm große Fotogramm aufzunehmen, und darauf, das jeweilige Werk in seinem ambientalen Kontext zu zeigen. Darauf und auf die inzwischen erfolgte Purifikation der Reproduktionen hat Heinrich Klotz vor 23 Jahren bereits hingewiesen [16]. Aber schon die ästhetischen Testreihen, die Grimm aufgebaut hat, ahnte – so weit ich die Geschichte kenne – kein Kunsthistoriker nach. Denn selbst Grimm gab die mühselige Arbeit daran alsbald zugunsten einer Monumentalisierung ganz bestimmter Kunstwerke auf. Stets auf sittliche Größe bedacht, ließ er sich dazu hinreißen, Großes noch größer erscheinen zu lassen, so daß er die unterschiedlichen ästhetischen Werte und Bewertungen etwa von Raffaels *Disputa* und Dürers *Dreifaltigkeitsbild* aufhob. „Die Meister“, so berichtete er, „stehen nebeneinander bei gleicher Schulterhöhe. Es war eine neue Erfahrung für mich, so indem Dürers Werke in reinsten Art sich erhöhten und vereinfachten, den deutschen Meister höhere Gestalt annehmen zu sehen. Er stand wie Jemand vor uns, der erlöst war.“ [17] Die kunstgeschichtliche Vorlesung – wohlgemerkt nicht das Seminar! – und der Vortrag der Kunsthistoriker wurde also zu einem Akt der Erlösung vom irdischen Streit über vergängliche Bewertungskriterien, die übrigens Grimm ausgerechnet am Beispiel Raffael – bis heute verdrängt – vorbildlich dargelegt hatte [18]. Dort, wo sich die Kunsthistoriker als Inhaber eines Amtes – spärlich als Büsten beleuchtet über dem Katheder –

zeigten, wurden sie darüber hinaus zu Erlösern von der Materialität, der Technik und dem sozialen Kontext der Kunstwerke.

Daher gibt es kunstwissenschaftliche Methoden, die ohne die Diaprojektion nicht denkbar wären, allen voran das sogenannte Vergleichende Sehen, das mit dem Namen Heinrich Wölfflin verbunden wird. Dessen fünf Grundbegriffspaare sind vielen Gebildeten auch heute noch präsent. Die Kategorien – malerisch und linear, flächenhaft und tiefenhaft, geschlossen und offen, einheitlich und vielheitlich, klar und unklar – wären wohl ohne Wölfflins besondere Art der Lichtbildprojektion nicht zu derart inflationär genutzten und variierten Charakterisierungen für Kunstwerke geworden, so daß bereits 1930 Ernst H. Gombrich die Hände über dem Kopf zusammenschlug, aus dem abgedunkelten kunsthistorischen Hörsaal rannte und in den helleren der Psychologie überlief.

Wölfflin-Kenner leiten dessen Grundbegriffe im allgemeinen aus der Leidenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts für einen wissenschaftlichen Fundamentalismus und universalistische Scheidungen in Böcke und Schafe, in klassische und romantische Autoren, apollinische und dionysische Menschen, abstrakt und einführend arbeitende Künstler, optisch und haptisch bildende Architekten usw. ab. Daß mit diesen Kategorien auch Fotografien beurteilt wurden, liegt nahe, weil sich die meisten damaligen Fotografen an der traditionellen Malerei orientierten [19]. Daß Wölfflin sein Begriffssystem aufgrund seines auch fotografisch geschulten Blicks entwickelt hat, belegt nichts plausibler als die Tatsache, daß er kein Begriffspaar für die Farbwerte vorschlug. Auch dem wiederholt als heimlicher Klassizist gescholtenen Mann hätten doch in den Museen die Gegensätze zwischen Tonmalerei einerseits und Malerei aus dem farbigen Kontrast andererseits, zwischen Prima- und Lasur- bzw. Schichtenmalerei auf fallen müssen. Die fotografierten Kunstwerke aber, mit denen Wölfflin seine Bücher und auch das Skioptikon im Hörsaal bestückte, waren auf dem Schwarz-Weiß-Kontrast und einer Skala von Graustufen aufgebaut. Daher erübrigten

sich Begriffspaare für die Farbigkeit.

Die bereits angedeutete besondere Art und Weise, mit der Wölfflin seine Geschichte des Sehens in Seminaren – nicht aber in Vorlesungen und erst recht nicht bei seinen zahlreichen Vorträgen [20] – propagierte, bestand nun darin, daß er dem ersten Projektor einen zweiten beistellte und somit jeweils zwei an die Wand geworfene Reproduktionen miteinander verglich. Ohne die Übersetzung des Terminus technicus „Projektion“, ohne Martin Heideggers Reflexionen über die Geworfenheit und das Geworfensein und ohne Peter Sloterdijks Gedanken über die uralte „gestische Einheit von Laufen auf der Flucht, Sichumdrehen und Werfen“ [21] allzusehr strapazieren zu wollen, kann man wohl folgendes festhalten: Von etwa 1910 bis zur Einführung des heute üblichen Dimmers – also etwa 1965 – wurden die Kunsthistoriker dem Sinn der Übersetzung Projektion – Bildwerfer – voll gerecht. Sehr behend füllten sie ihre Diatheken mit Tausenden von Diapositiven, so daß sie mit diesen geradezu um sich *werfen* konnten [22]. Dafür verkauften sie sogar ältere Reproduktionsstichsammlungen [23]. Zur gleichen Zeit *verwarf* Wölfflin die chronologische und alphabetische Ordnung der Werke nach Künstlern und *entwarf* ein Linnésches System der Kunstgeschichte ohne Namen und Daten nach den genetischen Merkmalen bestimmter Werke. Mehr als die Werke selbst interessierten ihn die optischen Möglichkeiten, die diese boten. Daher wurden ihm die Größenverhältnisse und auch das, was man früher die historischen Umstände nannte und heute ebenso gern wie naiv den sozialhistorischen Hintergrund nennt, zur *quantité négligeable*.

Doch dem nicht genug: Wölfflin nachahmend wurden nunmehr in den kunsthistorischen Vorlesungen und Seminaren jeweils zwei Bilder in Lichtgeschwindigkeit an die Wand *geworfen*. Und weil es nach Wölfflin nicht mehr um ganz bestimmte Werke ging, sondern die Wahrnehmung von kreativen Möglichkeiten das Ziel der Forschung wurde, wurden die Kunstwerke zu mehr oder minder großen Würfeln – zu Projekten, zu den Zeugnissen künstlerischer Potenz. Im gleichmäßigen Licht des Projektors paß-

ten sich die ohnehin auf das Schwarz-Weiß abstrahierten Bilder einander an. Und im Fluge stellte sich der Slogan vom Bild, insbesondere dem fotografischen Bild, als Waffe tatsächlich ein. Allerdings konnte dies dem hochempfindlichen Pazifisten und Ästhetem Wölfflin gewiß nicht gefallen. War er doch noch mit Leon Battista Alberti davon überzeugt, daß es gerade die Schönheit von Bildern sei, die „gefährliche Feinde“ ihren „Zorn zu zügeln“ veranlasse [24]. Die Liebe zum Apparat machte jedoch auch den großen Mann blind, der sich zum Seher geboren fühlte. Aber halt! – Waren die großen Seher nicht blind?

Meine Geschichte des heuristischen Werts der Lichtbildprojektion ließe sich am Beispiel weiterer Altmeister der Kunst- und Kulturwissenschaften fortführen. Insbesondere Aby M. Warburgs ikonologische Methode läßt sich ohne Fotografie und Lichtbildprojektion nicht nachvollziehen. Weil jedoch im Fall der Ikonologie auch der junge Film, die kubistische und surrealistische Collage, aber auch die uralte Schautafel eminent vermittelnde Rollen spielten, möchte ich Ihnen diese und andere Geschichten, etwa auch die Richard Hamanns und von Foto Marburg, ersparen und nun zum dritten Abschnitt übergehen.

Auswirkungen

„Wölfflin, der freien Rede Herr, stellt sich ins Dunkel und zugleich seinen Hörern zur Seite, das Auge wie sie auf das Bild gerichtet. So wächst er mit ihnen zur Einheit zusammen, stellt er gleichsam den idealen Betrachter dar, in dem sich das allen gemeinsame Erlebnis zum Worte verdichtet. Eine Weile läßt Wölfflin das Werk in der Stille wirken, naht ihm nach dem Rate Schopenhauers wie einem Fürsten, wartend bis es ihn anspricht. Dann kommen die Sätze langsam, fast zögernd heraus.“ Mit diesen Sätzen schilderte 1924 Franz Landsberger, ein Wölfflin-Schüler, dessen Vortragsweise im Hörsaal. Landsberger fügte noch an: „Wenn manche seiner Schüler gerade dieses Stockende seiner Redeweise nachahmen, so gewiß nicht aus äußerlicher Manier, sondern weil sie fühlen, daß diese Schwerflüssigkeit etwas Positives birgt. Wölfflins Rede er-

weckt niemals den Eindruck eines Vorberbeiteten, das auf das Kunstwerk als etwas Fertiges geworfen wird, sondern eines vom Bilde im Augenblick erzeugten. Dadurch bleibt dem Kunstwerk seine überragende Stellung erhalten. Die Worte überschwemmen es nicht, sie setzen sich nur wie Perlen daran." [25]

Landsbergers Schilderung zählt zu den höchst seltenen, ernsthaft naiven Beschreibungen dessen, was in den kunstwissenschaftlichen Hörsälen und Seminarräumen nach Einführung der Bildprojektion geschah. So geschwind und so weit die Lichtbildprojektion sich im Fach auch verbreitete, so sprachlos nahm man sie auf. Denn ansonsten gibt es einige wenige, zwar nicht minder symptomatische Anekdoten, in denen mit Witz der krasse Gegensatz zwischen der Realität im abgedunkelten Hörsaal und der alltäglichen Wirklichkeit überspielt wird [26]. Weil diese Anekdoten immer wieder anders erzählt werden, machen sie eine Psychoanalyse der Bildprojektion um einiges umständlicher als Landsbergers Bericht über Wölfflins Vortragsweise. Deshalb möchte ich mich an Landsbergers Bericht halten.

Seine Aussage scheint zunächst die oben gemachte Feststellung zu widerlegen, daß die Kunsthistoriker an einer Epiphanie der Bilder nicht interessiert waren. Zugegeben, die These läßt sich lediglich für die allererste, oben erwähnte Phase der Sensibilisierung halten. Denn Wölfflin – so schreibt der Schüler – ließ entgegen seiner Intention, den visuellen Möglichkeitshorizont zu erforschen, dann doch die Reproduktionen für die Werke selbst in der Stille des verdunkelten Raumes wirken. Wölfflin nahte sich dann „nach dem Rate Schopenhauers“ dem Bild. Damit verrät Landsberger beiläufig – deswegen aber umso deutlicher – etwas über einen besonderen Komplex der Kunsthistoriker: Mehr als irgend ein Vater der Disziplin zählt unter ihnen das Avunkulat der Philosophie. Ohne den weisen Rat der großen Onkel von der Philosophie scheinen sie sich den Werken nicht nähern zu können. Doch Landsberger geht schnell darüber hinweg und fährt fort, daß sich Wölfflin und dessen Nachahmer dem abgelichteten Kunstwerk „wie einem Fürsten“ nähern

und dann warten, bis es sie anspricht. Ohne das Subjekt des folgenden Satzes neu zu bestimmen, fügt er sofort an, daß dann „die Sätze langsam, fast zögernd“ herauskommen. Daß Wölfflin gemeint ist, ist zwar klar. Aber gerade weil das Subjekt fehlt, ist der Satz so verräterisch. Denn begreift man die Aussage psychoanalytisch, so ist sie wenigstens im ersten Moment doppeldeutig. Für den Bruchteil einer Sekunde ist nicht klar, wer da spricht, ob das Bild oder Wölfflin. So wird die Epiphanie für einen Augenblick beschworen: Das Bild ist nicht nur für alle Erleuchteten sichtbar! Es spricht sogar im ansonsten dunklen und stillen Raum. Dann schenkt der Älteste der Versammelten, der König der Kunsthistoriker, dieser Erscheinung, die einem Fürsten gleicht, „Perlen“, wie es der Älteste der Heiligen Drei Könige an dem Tag tat, der auch heute noch wenigstens im streng kirchlichen Bereich Epiphania heißt.

Ich weiß: Landsbergers spontan gezogener Vergleich ließe sich psychologisch noch tiefer analysieren. Doch muß ich zum Schluß kommen und darf über der biblischen Mythologie, die das Bild vom Fürsten, von Perlen und von der Epiphanie hervorlocken, dreierlei nicht verdrängen.

Das erste ist, daß die Häufung von noch so großartigen Erscheinungen erst zur Gewöhnung, dann zur Abstumpfung führt. Die Verdunklung des Raumes tut das ihre dazu, so daß viele Kunsthistoriker gestehen, nach den ersten Semestern heller Begeisterung in den Lehrveranstaltungen dann doch einfach eingeschlafen zu sein. Daher kann auch eine andere Assoziation aufkommen, die der Vergleich des Gesprochenen mit den Perlen nahelegt: Perlen können auch vor die Säue geworfen werden. Und tatsächlich sprach Wölfflin gelegentlich darüber, daß meist „Flachköpfe“ die kunsthistorischen Hörsäle bevölkerten [27].

Das zweite, was abschließend nicht verdrängt werden sollte, ist dies: Rätselhafter und deshalb faszinierender als alle Perlen bleiben immer noch die an die Wand geworfenen Bilder. Das Bild, das auf ein Bild folgt, ist – wie im Märchen – immer der Prinz.

Darin liegt wohl die Faszination

kunsthistorischer Vorträge: Was auch immer gesagt wird, jede Reproduktion hat ihre, wenn auch nur auf einen allerersten Moment konzentrierte Epiphanie. Sie gewinnt den Effekt eines gelungenen Wurfs, eines schlagenden Treffers – einen ganz neuen Effekt, den Walter Benjamin nicht bedachte, als er über den Verlust des einmaligen Hier und Jetzt und die Ferne des Bildes schrieb.

Und dies ist das dritte, was schlußendlich gesagt werden muß: Onkel Benjamin, dessen philosophischer Rat in diesem Zusammenhang gewiß nicht überhört werden sollte, hat diesen Rat zwar nicht explizit gegeben, doch implizit in fast all seinen Texten mitgeteilt. Vermutlich hat auch er ihn in den kunsthistorischen Hörsälen gewonnen. Das geradezu sakrale Erlebnisangebot enthält nämlich immer auch ein großes Enttäuschungsrisiko. Denn die makellos immateriellen Reproduktionen bleiben, wie Herman Grimm bereits 1893 feststellte, besser im Gedächtnis haften als die Originale. Sie sind auch dann noch präsent, wenn man nach den Tagträumen im akademischen Hörsaal ins Nordlicht der Museen, ins Dämmer- und Zwielflicht der Kirchen und ins strahlende der Schlösser tritt und dort dann erfährt, daß Bilder ansonsten höchst selten wie Fürsten geehrt werden, sondern häufig wie überkommene und auch herabgekommene Zaungäste behandelt werden. Erst neuerdings und gewiß nicht zuletzt aufgrund der neuen Medien hat sich da vieles geändert. Doch glaubt man den Restauratoren, dann gehen auch heute noch 60 Prozent des kulturellen Erbes just in den Institutionen zugrunde, die dafür geschaffen sind, es zu wahren. Dennoch: Gerade die Sensibilität für die spröde Materialität der Originale, so lautet meine letzte These, wuchs in den Fachkreisen in dem Maße, wie im allgemeinen das Reproduktionswesen zunahm, während sie bei den bloß Interessierten in entsprechendem Maße abnahm. Benjamins Sensibilität wäre wohl das beste Beispiel dafür. Doch auch zur Rettung der bislang nicht gerade liebevoll geschilderten Kunstwissenschaftler muß ich Folgendes anfügen: Es ist nicht von ungefähr und hängt nicht nur mit dem Wachstum der Disziplin, der zuneh-

menden Verarmung der Studierenden und dem Angebot von Sammelfahrtscheinen zusammen, daß mit der Einführung der Projektion auch die kunstgeschichtlichen Exkursionen in die Lehrplanung aufgenommen wurden. Gerade der Kunsthistoriker, der den wohl perfektsten Seminarraum zur Vorführung von Diapositiven eingeräumt hat, August Schmarsow war es [28], der als erster zusammen mit seinen Studenten die Koffer gepackt, in Florenz eben nicht nur für ein paar Stunden das Nebenzimmer eines Gasthofes bezogen, sondern eine Wohnung zunächst für ein Wintersemester und dann auf Jahre gemietet hat. Aus dieser Wohnung wurde vor ebenfalls ziemlich genau 100 Jahren – um noch ein fachgeschichtliches Jubiläum zu erwähnen – das Deutsche Kunsthistorische Institut Florenz [29], das allerdings nach erster Begeisterung ebenfalls den in sich selbst verliebten Gang aller Institutionen ging. Doch dieser Gang und die Geschichte der Exkursionen zu den Originalen – auch hier ist das Wort mehr als verätherisch –, die unverhofften Irritationen dort und das eigenartige Schweigen darüber wären weitere Vorträge wert.

Anmerkungen

[1] Bruno Meyer (Kempen 1840 – Berlin 1918) wuchs in Berlin auf und wurde dort 1864 aufgrund einer archäologischen Dissertation promoviert. Nach einer Lehrtätigkeit am Dorotheenstädtischen Realgymnasium und an der Kunstgewerbeschule in Berlin wurde er 1874 auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an die Polytechnische Hochschule in Karlsruhe berufen. Nach zehnjähriger Arbeit gab er den Lehrstuhl auf und widmete sich privaten Studien in Berlin. Seine kunstgeschichtlichen Publikationen waren in erster Linie der Kunst seiner Zeit und der „ästhetischen Pädagogik“ gewidmet. In Berlin griff er schließlich Probleme des bildlichen Urheberrechts auf.

[2] Die spätestens seit dem 16. Jahrhundert bekannte Laterna Magica wurde auf der ersten Weltausstellung in London 1851 mit einem weitaus verbesserten Linsensystem und mit einer allen älteren Geräten gegenüber weitaus helleren Leuchtquelle sowie mit fotografischen, diaphanen Glasbildern vorgestellt, die damals als Hyalotypien bezeichnet wurden. Vgl. Sigmund Theodor Stein: Die optische Projektionskunst im Dienste der exakten

Wissenschaften. Ein Lehr- und Hilfsbuch zur Unterstützung des naturwissenschaftlichen Unterrichts. Halle a.S. 1887. – Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann (1829–1888). Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt am Main 1981.

[3] Bruno Meyer: Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht im Projektionsapparat zu gebrauchen. Karlsruhe 1883.

[4] Die Gründe dafür, daß Meyer 1884, also bereits im Alter von 44 Jahren, sein Ordinariat am Polytechnikum aufgab, sind mir bislang unbekannt.

[5] Herman Grimm: Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. In: Herman Grimm: Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte. Berlin 1897, S. 276–395. Wie dort angegeben, erschien der Bericht, gewiß viel kürzer, zunächst 1892 in der *Nationalzeitung*. Auszüge daraus hat Wolfgang Kemp in seinen Reader *Theorie der Fotografie I (1839–1912)*, München 1980, S. 200–205, aufgenommen. (Leider ist bei Kemp der Vorname Grimms durchweg falsch gedruckt.) – Herman Grimm (Kassel 1828 – Berlin 1901) war der Sohn Wilhelm Grimms und wurde zunächst als Romancier und kulturhistorischer Essayist bekannt. 1873 wurde Grimm auf das erste kunstgeschichtliche Ordinariat an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin berufen, das er dann bis 1901 innehatte. Er schrieb über Homer, Goethe und wurde berühmt aufgrund seines mehrfach aufgelegten *Leben Michelangelos*, ed. princ., Hannover 1860. – Seine Gattin Gisela (1827–1889) war eine Tochter Bettine von Arnims und ebenfalls schriftstellerisch tätig.

[6] Heinrich Dilly: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 153–172.

[7] Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main 1979.

[8] Dieses Gasglühlicht beruhte darauf, daß man mit einer nichtleuchtenden Flamme einen Kalk- oder Magnesiumzylinder zur Weißglut erhitzte. Dazu verwendete man eine mit Sauerstoff angeblasene Wasserstoff- bzw. Knallgasflamme.

[9] Innerhalb der Auseinandersetzungen um die Originalität eines in der Dresdner Gemädegalerie Hans Holbein d.J. zugeschriebenen Gemäldes – *Madonna des Bürgermeisters*

Meyer zu Basel – legte Grimm 1871 seine Überzeugung, daß nur das in Darmstadt bewahrte ähnliche Gemälde das Original sein konnte, anhand einer Fotomontage dar. Vgl. Herman Grimm: Die Holbein'sche Madonna. In: *Preußische Jahrbücher* XXVIII, 418–431 (1871).

[10] Abgesehen von diesem Effekt wurde der praktische Vorteil dieses Geräts auch wiederholt damit begründet, daß das Publikum während eines Vortrages nie im vollen Dunkel sitzen müsse. Solches könne und wolle man dem Publikum nicht zumuten.

[11] Mit der schwachen Zeichnung seiner Glasphotogramme begründete Meyer selbst seinen Mißerfolg in Wien. Vgl. Bruno Meyer: a.a.O., S. V.

[12] Das Institut für wissenschaftlichen Film in Göttingen verleiht einen etwa viertelstündigen Film über Henri Matisse beim Zeichnen eines Porträts. Der Film gibt den linearen Reduktionsprozeß wieder, über den Matisse von einem an Details reichen Abbild zu dem für ihn typischen Zeichenstil gelangt.

[13] Werner Kaegi: Jakob Burckhardt. Eine Biographie. Bd. IV.2. Basel/Stuttgart 1977, S. 460. Das Zitat stammt aus Burckhardts Vorlesungen über die außeritalienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts aus den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

[14] Meyer gelang es auch nicht, seinen Ärger darüber zu unterdrücken. Ja, er schrieb offen darüber, daß es ihm „der Thiermaler Richard“, der das großherzogliche Kupferstichkabinett leitete, nicht gestattet habe, Aufnahmen von dort gesammelten Blättern zu machen. Damit schuf er sich selbstverständlich erst recht Feinde, zumal das Verhältnis zwischen den Maler-Direktoren an den Museen und Sammlungen und den noch jungen Kunstwissenschaften sehr gespannt war. Vgl. Bruno Meyer: a.a.O., S. VI.

[15] Auch dies dürfte Meyer angekreidet worden sein. Ein gut Teil seines Angebots bestand nicht aus Originalaufnahmen, sondern aus Buchillustrationen, also vorwiegend Stahlstichen, Heliogravuren und Umzeichnungen.

[16] Heinrich Klotz: Über das Abbilden von Bauwerken. In: *architectura* I, 1 ff. (1971).

[17] Herman Grimm: Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. In: Herman Grimm: Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte. Berlin 1897, S. 363.

[18] Mit einem ausführlichen rezeptionsästhe-

tischen Kapitel und nicht bloß einer bewertungsgeschichtlichen Einleitung begann nämlich Grimm sein Buch über *Das Leben Raphaels von Urbino* in der 3. Auflage, Berlin 1896.

[19] Heinrich Dilly: Lichtbildprojektion. Gießen 1984, S. 168/169.

[20] Vgl. Gotthard Jedlicka: Wege zum Kunstwerk. Begegnungen mit Kunst und Künstlern. München 1960, S. 221: „Zur Zeit seiner akademischen Tätigkeit war Heinrich Wölfflin einer der berühmtesten Redner. Die Erinnerung daran lebt nicht nur in Basel, Berlin, München, Zürich weiter, sondern in vielen anderen Städten, in denen er als Redner aufgetreten ist. Wer ihn gehört hat, wird das Erlebnis nie mehr vergessen. Eine bestimmte Art der Rede, die der Kunsthistoriker beherrschen muß, der seiner Aufgabe als Dozent gerecht werden will, ist von ihm bis zur Vollendung ausgebildet worden: der kunstgeschichtliche Vortrag vor dem Lichtbild. Er stellte das einzelne Kunstwerk in den Mittelpunkt der Betrachtung und schaltete in seiner Beschreibung und Interpretation alles aus, was vor diesem nicht unmittelbar belegt zu werden vermochte. Seine Rede schien im Auditorium vor dem Hörer zu entstehen, und wenn sie auch von derselben Klarheit und Prägnanz wie sein geschriebenes Wort war, so hatten ‚Rede‘ und ‚Schreibe‘ doch eine verschiedene Diktion. Heinrich Wölfflin ist dabei überzeugt, sich nur im gesprochenen Wort erfüllt zu haben. Schon seine Beschreibung war latente Deutung des Ganzen. Seine Analyse war Darstellung aus der Intuition und führte damit zu einer Synthese, die auszusprechen er sich meist scheute. – In jedem Augenblick war sein Wort bereit, sich am Kunstwerk zu entzünden. Dieser inneren Haltung entsprach die äußere Form der Rede. Eine große Gestalt steht im Dunkel, im Halbdunkel, oder im hellen Licht des Vortragsaales; in herrscherlicher Haltung, mit einem schmalen Kopf und einer hohen, gefurchten Stirn, mit straff zurückgekämmtem weißem Haupthaar und einem weißen Spitzbart: Kraft, Selbstbeherrschung, Konzentration. Der Mann beginnt erst zu reden, wenn der Saal verdunkelt ist. Er spricht langsam, sogar stockend, mit einer scharf artikulierenden Stimme, die von innen her mit schweren Gewichten beladen ist: als ob er jeden Satz, bevor er ihn aus-

spricht, noch einmal erleben und überdenken müsse, wobei er oft Pausen macht, hin und wieder so lange, daß sich des Hörers eine Beklemmung bemächtigt. Er zieht die einfachen Satzgebilde den reicheren vor. Die Sätze sind prägnant, oft von einer unüberbietbaren Treffsicherheit. Nie verliert der Redner die bestimmte Aufgabe, die er sich gestellt hat, aus den Augen. Aber wenn er dem Kunstwerk, vor dem er spricht, dient, so tut er es auf eine so überlegene Weise, so sehr als ein Herr, daß aus dem, was er sagt, seine eigene Anschauung als eine zwingende Vision heraustritt, die alles mit einem klaren Licht übergießt.“ – Daß Wölfflin diesen Vortragsstil auch in den Vorlesungen pflegte, belegt: Heinrich Wölfflin. Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Norbert Schmitz. Alfer 1993.

[21] Peter Sloterdijk: Sendboten der Gewalt. Der Mensch als Werfer und Schütze – zur Metaphysik des Action-Kinos. In: Die Zeit Nr. 18, 30. April 1993, S. 57.

[22] Kaum eine Anekdote macht dies deutlicher als die, die Charles de Tolnay über Erwin Panofsky erzählte: „Im Seminar ging es oft recht gemütlich zu, denn Panofsky war nicht nur ein hervorragender Gelehrter und auch ein ausgezeichnete Lehrer, sondern auch ein geistreicher Mensch, der voll Mutterwitz steckte. Als ich einmal als Dozent in meinem ersten Semester kurz vor Beginn meiner Vorlesung entdeckte, daß ein Diapositiv fehlte, das mir zur Demonstration meiner These wichtig erschien, ging ich alarmiert ins Nebenzimmer zu Panofsky, um Rat bei ihm zu holen. Er sagte lächelnd: ‚Beruhigen Sie sich ... man sieht, daß Sie noch ein junger Dozent sind; später werden Sie sich daran gewöhnen: wenn Ihnen ein Diapositiv fehlt, nehmen Sie halt ein anderes.“ Vgl. Charles de Tolnay: Erinnerungen an Gustav Pauli und an meine Hamburger Jahre. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XIX, 7 (1974).

[23] Zu Beginn der zwanziger Jahre trennte sich das Bonner kunsthistorische Seminar von der Sammlung an Reproduktions- und Originalgrafiken, die ihm der erste Ordinarius, Anton Springer, testamentarisch hinterlassen hatte. Dies dürfte nicht der einzige Fall gewesen sein.

[24] Hier zitiert nach dem Aufsatz von Martin

Warnke: Über die Macht der Schönheit. In: Kursbuch 112, 123 (1993).

[25] Franz Landsberger: Heinrich Wölfflin. Berlin 1924, S. 93/94.

[26] Zum Beispiel die, daß ein Kunsthistoriker die Gewohnheit hatte, immer ein beliebiges Ersatzdia bei sich zu haben. Das Kästchen mit den vorbereiteten Diapositiven überließ er umso getroster dem Pedell oder Hilfsassistenten, die den Apparat bedienten. Eines Tages hatte er das Ersatzdia in seine Gesäßtasche gesteckt und sich unversehens hingesezt. Das Glas brach, so daß er sich von den gefährlichen Splintern befreien mußte. Im voll abgedunkelten Raum soll ihm dies auch gelungen sein.

[27] Claus Pias: Mächtig rauscht die Linie. Kinder müssen wir alle werden: Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin. In: FAZ, 14. Mai 1994, Nr. 111, Bilder und Zeiten, S. 3.

[28] August Schmarsow: Das kunsthistorische Institut. In: Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig. Hrsg. von Rektor und Senat. Bd. IV. Leipzig 1909, S. 173–178. – Mit kunsthistorischem Vokabular und Akribie beschreibt Schmarsow darin das Seminar und unter anderem auch den Seminarraum. Unmittelbar neben dem Katheder stand die zweite Autorität des Instituts: das Skioptikon. Vor dem Gerät und vor der linken Wand waren Stellagen angebracht, auf denen die herkömmlichen Reproduktionen von Stunde zu Stunde neu arrangiert werden konnten. Die Fenster in der rechten Wand waren fix zu verdunkeln. Die Rückwand des Raumes war frei und weiß, denn auf sie projizierte Schmarsow die Lichtbilder. Bei der Einrichtung hat er auch folgende Schwierigkeiten bedacht: Wie kann er die Unhöflichkeit auf ein Minimum reduzieren, die darin bestand, daß er die Kommilitonen von hinten anzusprechen gezwungen war? Und wie kann er den Lärm, den das Rücken von Stühlen verursacht, dämpfen? Mit der Anschaffung von Drehstühlen umging er die Schwierigkeiten.

[29] Zum ersten Mal zog Schmarsow zum Wintersemester 1888 nach Florenz. Wenn ich mich recht entsinne, dann wurden die ersten staatlichen Zuschüsse im Hinblick auf die Errichtung eines ständigen Forschungsinstituts 1893 gezahlt.