

Ergänzt wird diese schließlich durch Anna Maria Ambrosini Massaris Publikation *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627. Atlante* (Cinisello Bal-

samo 2002; im Druck), die den Versuch unternimmt, sämtliche Gemälde im Besitz der Gonzaga zu dokumentieren.

Ulrike Ilg

Vom Begehren, zu schauen

Ich sehe was, was Du nicht siehst! Schmaschinen und Bilderwelten – Die Sammlung Werner Nekes

Köln, Museum Ludwig, Agfa Photo-Historama, 27. September 2002 – 5. Januar 2003. Katalogbuch hrsg. v. Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Göttingen, Steidl 2002. ISBN 3-88243-856-8

Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 13. November 2001 – 3. Februar 2002. Katalogbuch hrsg. v. Barbara Maria Stafford und Frances Terpak, Los Angeles, Getty Research Institute 2001. ISBN 0-89236-590-0

Im Rückblick auf die Geschichte, Praxis und Theorie der Camera Obscura erweist sich, daß die neuzeitliche Erkenntnistheorie zunächst als eine Theorie der visuellen Wahrnehmung konzipiert war. Auf der einen Seite figurierte die Camera Obscura als ein Paradigma der Wirklichkeitsabbildung, das die philosophische Reflexion über das Verhältnis von Welt und deren sinnlicher Vergegenständlichung von der antiken Ästhetik bis zur Erkenntnistheorie des frühen 19. Jh.s begleitete. Auf der anderen Seite galt sie spätestens seit Leonardo da Vinci, Giovanni Battista della Porta und Johannes Kepler als einschlägiges Modell zur Beschreibung der physiologischen Funktionsweise des Auges und damit der visuellen Wahrnehmung des Menschen. Beide Theoreme zusammengenommen mußten zu dem Schluß führen, im Sehen des Menschen erschließe sich die Wirklichkeit der Welt. Gleichwohl wurden spätestens mit René Descartes' Schrift *La Dioptrique* aus dem Jahr 1637 nachhaltige Zweifel am Wirklichkeitsgehalt einer durch das Sinnesorgan Auge vermittelten Wahrnehmung formuliert. Bei allem Augenschein, so der Begründer des neuzeitlichen Rationalismus, gebe es kein Bild, »das dem Gegenstand völlig gleicht, den es darstellt. Sonst würde es keine Unterschiede

mehr zwischen dem Gegenstand und seinem Bild geben« (zit. n. Wiesing, Lambert [Hrsg.]: *Philosophie der Wahrnehmung: Modelle und Reflexionen*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002, S. 67). Um so verblüffender erscheint es, daß noch gut 200 Jahre nach Descartes, in der Frühzeit der Photographie, Jules Janin, der erste Berichterstatte des Daguerreschen Verfahrens, im Januar 1839 der 'dunklen Kammer' die Eigenschaft zusprach, die Gegenstände der Außenwelt mit einer Wahrheit ohne Vergleich abzubilden. Die klassische Camera Obscura werde allein übertroffen von jenem Verfahren Daguerres, das den Türmen von Notre-Dame in Paris ermögliche, endlich Bild zu werden, um sodann davongetragen zu werden. Janin mag in diesen überschwänglichen Worten der Euphorie über die nunmehr mögliche technische Fixierung des bis dahin ätherischen Abbildes in der Camera Obscura erlegen sein. In seinen Worten findet sich indes viel von der noch heute anhaltenden Debatte über die Authentizität von Photographie und Film – und viel von der bis heute ungebrochenen Faszination der Camera Obscura. Nur folgerichtig also räumte Bodo von Dewitz im Vorwort des Katalogbuchs zur Ausstellung *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Schmaschinen und Bilderwelten* der Camera Obscura

ein, am Beginn des Faszinosums optischer Geräte zu stehen. Von diesem Fixpunkt aus beanspruchte die von Dewitz und dem Sammler Werner Nekes verantwortete Ausstellung nicht weniger, als eine »Enzyklopädie des Wissens über die optischen Medien« auszubreiten, so zumindest war es dem begleitenden Falblatt zu entnehmen. Und in der Tat fand sich als Gastspiel des Agfa Photo-Historamas im Museum Ludwig die vielschichtige und komplexe Vorgeschichte heutiger Visualisierungs- und Unterhaltungsmedien in enzyklopädischer Fülle ausgebreitet. Kaum zu glauben, daß all diese Exponate einzig einer Sammlung entstammten, der des Experimentalfilmers Nekes. Typologisch in zehn Sektionen vom »Trügerischen Schein« über »Die Magie der Projektion« bis zum »Fixierten Bild« und dem »Weg zum Film« geordnet, fand die Ausstellung ihren Gegenstand in der phänomenologischen Spannweite optischer Erscheinungen eben von der Camera Obscura bis zur frühen Kinematographie. Dieser Einteilung korrespondieren die insgesamt acht, weitgehend chronologisch geordneten Kapitel des Katalogs, in denen sich die achtzehn Autoren optischen Phänomenen und Gerätschaften vom Schattenbild und der Camera Obscura, über die Anamorphose, den Guckkasten, die Laterna Magica, das Diorama und Panorama, das Stereoskop, Thaumathop und Anorthoskop bis zur Chronophotographie, dem Zoopraxiskop, Mutoskop und der frühen Kinematographie (um nur einige zu nennen!) vornehmlich aus phänomenologischer und kulturhistorischer Perspektive nähern.

Allerdings wurde, anders als in der Ausstellung, im Katalog der Eindruck einer linearen, teleologischen Entwicklung dieser augentrügenden Medien in Richtung der Illusion bewegter Bilder weitgehend vermieden. So schränkt Jens Thiele in seinem Aufsatz zur »Flüchtigkeit des Bildes« ein, daß es in vorkinematographischen Zeiten »keineswegs nur um die Sehnsucht nach den schnellen, laufenden Bildern ging, sondern immer auch

um das Bedürfnis nach gegenläufigen Erfahrungen des langsamen, intensiven, verweilenden Blickes« (S. 354). Hier ließe sich denn auch eine Kritik an der Ausstellung und ihrer Dramaturgie anknüpfen, wurde die Geschichte der optischen Medien (vor allem jener des 19. Jh.s) doch als eine unwillkürlich auf das bewegte Kinobild hinauslaufende erzählt. So ließ die Ausstellung zwar den Bruch im 19. Jh. mit den klassischen Sehmodellen, insbesondere mit dem Paradigma der Camera Obscura erahnen, vermochte aber kaum dessen ästhetische, philosophische, epistemische, ja, grundlegend szientifische Folgen schlüssig zu thematisieren. Jonathan Craycs erstmals 1990 publizierter Befund eines Übergangs »von der geometrischen Optik des 17. und 18. Jh.s zur physiologischen Optik, die die wissenschaftliche wie die philosophische Betrachtung des Sehens im 19. Jh. beherrschte« (*Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jh.* [1990]. Dresden und Berlin, Vlg. der Kunst 1996, S. 27), opferte die Ausstellung ihrer Dramaturgie willen zu Gunsten einer Ausrichtung auf den Kulminationspunkt Film. Gerade die in der Ausstellung im Wortsinne spielerisch inszenierten Apparaturen wie das Anorthoskop, das Phenakistiskop, das Taumatrop oder das Stereoskop (allesamt ursprünglich als wissenschaftliche Erkenntnisinstrumente konzipiert) hätten jedoch belegen können, wie stark sich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh.s die Überzeugung durchsetzte, daß der Betrachter sowohl Schauplatz als auch Produzent der Sinneswahrnehmung ist. Das Erkennen der Welt ist folglich im Subjekt selbst angelegt und wird nicht bloß durch die visuelle Repräsentation eines Simulakrums bestimmt.

Den Rang eines Standardwerks dürfte dem Kölner Katalog indes das von Nekes erarbeitete lexikalische Glossar eintragen, gleichsam die Bündelung einer über drei Jahrzehnte währenden Leidenschaft des Sammlers für das gesamte Spektrum illusionistischer Schaukünste. Mit immerhin 216 Einträgen vermag

dieses, allen zukünftigen Forschungen einen gesicherten terminologischen Boden zu bereiten. Gleichwohl erschließen auch die übrigen siebzehn Autoren ihre Themenfelder in einer Weise, die die zuvor jüngste Publikation zum Thema, den von Barbara Maria Stafford und Frances Terpak herausgegebenen und von Horst Bredekamp redigierten Katalog der Ausstellung *Devices of Wonder* am J. Paul Getty Museum auf das trefflichste ergänzt. War es das erklärte Ziel beider Ausstellungen zu zeigen, daß die präsentierten optischen Apparaturen nicht bloß Unterhaltungszwecken, sondern ebenso ernsthaften wissenschaftlichen Studien dienen, ja, genaugenommen häufig genug aus diesen erst hervorgingen, zeigen sich in den jeweiligen Ausstellungs- und Katalogkonzeptionen doch deutliche Unterschiede. So reüssierten die in Los Angeles ausgetragenen *Devices of Wonder* eher als *Artificialia* und *Scientifica* in einer Traditionsfolge frühneuzeitlicher Wunderkammern. Über das Aufzeigen der Verschränkung von Wissenschaft, Kunst und Amüsement hinausgehend, belegen die beiden Autorinnen Stafford und Terpak im Katalog überdies, wie die optischen Erfindungen und augentäuschenden Techniken ihre Spiegelungen in der Kunst des 20. Jh.s erfahren haben, von den romantizistischen Kästchen Joseph Cornells bis zu den Scherenschnitten Kara Walkers.

Selbst dort aber, wo sich thematische Überschneidungen des Kölner Katalogs mit seinem Pendant des Getty zeigen, fallen diese überaus erhellend aus. So erhalten beispielsweise Frances Terpaks knappe Ausführungen zu den »Images in Motion« (die dem physiologischen Phänomen der Nachbildwirkung, also der Persistenz des Auges verdankt werden, wie sie der Belgier Joseph A. F. Plateau auf der Basis etlicher Vorstudien Goethes, Herbart's, Paris und anderer um 1849 theoretisch begründete) im Kölner Katalog ihre ideale Ergänzung durch Detlef Hoffmanns Essay »Spiel, Zauberei und fröhliche Wissenschaft«. Oder dort, wo sich Terpak, Photographiekuratorin

am Getty Research Institute, in ihrem Katalogtext auf eine Phänomenologie der Anamorphose konzentriert, wählt Thomas Hensel in seinem Kölner Beitrag »Mobile Augen« einen eher rezeptionsästhetisch zu nennenden Zugriff auf dieses optische Zerrbild und fordert eine »Historiographie des Protokinematographischen« (S. 355), die der Körpergebundenheit des Sehens Rechnung trägt. Die Anamorphose, so Hensel, habe die Einsicht gestiftet, »daß jedes Erkennen notwendig an einen Standort gebunden ist, der stets nur einer unter vielen möglichen ist« (S. 55). In dieser Perspektive erweise sich Hans Holbeins bis heute weitgehend rätselhaftes Londoner Doppelporträt »Die Gesandten« von 1533 – das auch in den gelehrsam Ausführungen Staffords nicht unerwähnt bleibt – »als eine Allegorie der Allegorie, mithin als eine sehr moderne Reflexion über Relativität und Unabschließbarkeit des hermeneutischen Prozesses« (S. 57; vgl. hierzu in jüngster Zeit auch: North, John: *The Ambassador's Secret: Holbein and the World of the Renaissance*. London und New York, Hambledon and London 2002).

Was Hensel hier als allegorische Doppelung ausmacht, ist in der poststrukturalistischen Psychoanalyse Jacques Lacans ebenfalls als Doppelung, allerdings als eine des Blicks aufgefaßt worden, nämlich dahingehend, daß wir »als Subjekte auf dem Bild buchstäblich angerufen sind und also dargestellt werden als Erfasste« (*Das Seminar von Jacques Lacan Buch XI [1964]: Die Grundbegriffe der Psychoanalyse* [übers. v. Norbert Haas]. 3. Aufl. Weinheim und Berlin, Quadriga 1987, S. 99). Lacans Aussage berührt zentral die Frage nach der Selbstwahrnehmung des Rezipienten im Akt der Wahrnehmung. Gerade diese – und das machte die Kölner Ausstellung naturgemäß deutlicher als ihr Katalog – birgt letztlich den Kern der bis heute ungebrochenen und in der Ausstellung allenthalben zu spüren gewesenen Faszination der Besucher für die visuellen Apparaturen und optischen Experi-

mente, aber auch für die panoramatischen und chronophotographischen Bilder dessen, was sich, folgt man der Kölner Ausstellungsthese, das vorkinematographische Zeitalter nennen ließe.

Da sowohl die Kölner Ausstellung als auch die des Getty ihre Exponate nicht ausschließlich im musealen Modus petrifizierter Entrücktheit präsentierte, sondern Spielraum für die eigene taktile Anwendung ausgewählter Exponate gewährte, stellte sich dem derart animierten Betrachter unwillkürlich die Frage, wie denn diese Apparate funktionierten, was denn bei deren Anblick geschehe. So beruht die Faszination nicht nur auf einem Modus des Spiels, wie ihn Johan Huizinga in seiner berühmten Schrift über den *homo ludens* 1938 als eine Tätigkeit »mit einer ganz eigenen Tendenz« ausgewiesen hat (*Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelements in der Kultur* [1938]. Amsterdam und Basel, Burg-Vlg. 1944, S. 13), sondern vielmehr auf einem ganz besonderen Modus der Wahrnehmung, der unseren Blick immer wieder auf uns selbst

zurückwirft. Die Irritation, die von diesen Apparaturen und Instrumenten ausgeht, weist die Leistungsfähigkeit unseres analytischen Sehens in ihre Schranken und ermöglicht gerade dadurch eine ganz andere Perspektive, nämlich die auf uns selbst. Und so liegt das Verdienst beider Ausstellungsunternehmen wohl weniger in der umfassenden Präsentation einer veritablen Technik- und Apparategeschichte vorkinematographischer Medien und Effekte, als im anschaulich vermittelten Erkenntnisgewinn, daß wir es sind, die diese Phänomene im Zusammenspiel von physiologischer Wahrnehmung und psychischem Bildverarbeitungsprozeß erst produzieren. Damit wiederum behandelten beide Ausstellungen in ebenso anschaulicher wie eindringlicher Weise implizit auch die Frage nach dem Bild, die die Kunstwissenschaft umtreibt. Fragen wir nach dem Bild – so kann man die *Devices of Wonder* und die *Sehmaschinen und Bilderwelten* heute wohl verstehen – müssen wir immer auch nach uns selbst fragen.

Lars Blunck

MARTINE CALLIAS BEY, VÉRONIQUE CHAUSSÉ, FRANÇOISE GATOULLAT, MICHEL HEROLD

Les vitraux de Haute-Normandie

Corpus Vitrearum France, série complémentaire, Recensement des vitraux anciens de la France, volume VI. CNRS. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris, CNRS Éditions / Monum, Éditions du patrimoine 2001. 495 pp. with 341 b/w ill.; 59 colour plates. ISBN 2-85822-314-9

Since its inception in 1949, the Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA) has spearheaded a reawakening of interest in pre-modern stained glass. There is growing recognition across a broad spectrum of interests that stained glass constituted one of the most expensive and prestigious pictorial mediums in Europe between the 12th and mid-16th centuries, and authors of general studies of medieval art increasingly feel obliged to

include works of stained glass among the central accomplishments of artists and patrons alike during this period. This signals a dramatic shift in emphasis, for beginning in the late 16th century, this once dynamic medium plunged into an oblivion that only began to dissipate in the mid-19th century, when both glaziers and researchers were forced to start, virtually *ex nihilo*, to rediscover the complexities and the remarkable aesthetic qualities of