

CHARLOTTE BRUNS

RAUMBILDER UND IHRE GEBRAUCHSWEISEN

Zur Organisation des Sehens
in der Stereofotografie



BÜCHNER

Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen

Charlotte Bruns ist Postdoktorandin an der Erasmus School of History, Culture and Communication der Universität Rotterdam. Sie studierte Kunstwissenschaft und Kulturwissenschaften an der Universität Bremen, der Université de Toulouse und der Technischen Universität Dortmund. An der philosophischen Fakultät der Technischen Universität Chemnitz wurde sie 2021 promoviert. Ihre Dissertation wurde mit dem *Thinking Photography*-Forschungspreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie und der Deutschen Börse Photography Foundation ausgezeichnet.



Charlotte Bruns

Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen

Zur Organisation des Sehens in der Stereofotografie



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Die der vorliegenden Veröffentlichung zugrunde liegende Forschung wurde von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

Charlotte Bruns
Raumbilder und ihre Gebrauchsweisen
Zur Organisation des Sehens in der Stereofotografie

ISBN (Print) 978-3-96317-325-7

ISBN (ePDF) 978-3-96317-882-5

Zugl. Diss. Technische Universität Chemnitz 2021

Copyright © 2024 Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | mg

Bildnachweis Umschlag: Gruppe von Frauen, die Stereoskop-Fotografien betrachten;
Jacob Spoel, 1868; Rijksmuseum Amsterdam, Inventarnr. NG-2008-11

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Cherchons à voir.

(Robert Delaunay, Du Cubisme à l'Art abstrait.
Documents inédits publiés par P. Francastel,
Paris 1957, S. 146.)

Inhalt

1 Einleitung	11
1.1 Problemstellung	11
1.2 Eine Kurzskeizze der Geschichte der Stereofotografie	16
2 Sehen	23
2.1 Zur Behauptung der Suprematie des Sehens	24
2.2 Die Interdependenz zwischen Auge und Hand	29
2.3 Sehen als Sinn-Sehen	34
2.3.1 Die Voreingenommenheit des Sehens	36
2.3.2 Die Notwendigkeit des Übersehens	40
2.3.3 Das Nicht-Übersehen-Können	41
3 Bilder-Sehen	43
3.1 Vormediales Bilder-Sehen	45
3.2 Apparatives Sehen als Bilder-Sehen	49
3.3 Ikonische Differenz	53
3.3.1 Figur-Grund-Kontrast	58
3.3.2 Bild-Abbild-Kontrast	62
3.3.3 Produktives Oszillieren zwischen Fläche und Tiefe	72
3.3.4 Der Bilderrahmen	76
3.4 Sehordnungen	79
3.5 Ästhetisches Bilder-Sehen	80
4 Raumbilder-Sehen	85
4.1 Aspekte der Organisationsform des Raumbilder-Sehens	85
4.1.1 Räumliche Darstellungsweisen	85
4.1.2 Täuschung der Augen?	93

4.1.3	Die Vereinigung von Stereoskopie und Fotografie	96
4.1.4	Die Apparatur als Notwendigkeit	99
4.1.5	Leiblichkeit in der Stereobetrachtung	103
4.2	Zur ikonischen Differenz des Raumbildes	106
5 	Analyse	109
5.1	Die Raumbild-Analyse und ihre Herausforderungen	109
5.1.1	Der Untersuchungsgegenstand: Die Voraussetzungen der Raumbildbetrachtung	112
5.1.2	Datenerhebung: Unsichtbarkeit trotz Masse	114
5.1.3	Dateninterpretation: Asynchronität des vergleichenden Sehens und des Raumbilder-Sehens . . .	116
5.2	Stereofotografische Genrebilder – Moralisch-humoristische Aushandlung des Alltags in der Serie <i>Une maison à Paris</i> . . .	119
5.2.1	Tableaux vivants des Alltags	124
5.2.2	Pariser Stereotype wiedererkennen	127
5.2.3	Missgeschicke anderer betrachten	133
5.2.4	Heimlichkeiten entdecken	135
5.2.5	Die Aushandlung von Nähe und Distanz im Raumbild . .	138
5.3	Traumvisionen, Gespenster und Fabelwesen – Surreale Wesen und Welten im Raumbild	143
5.3.1	Geisterhafte Wesen im Raumbild als (humoristische) Reflexion statt Spur des Realen	146
5.3.2	Das Raumbild als Bühne des Teufels	155
5.3.3	Die Liminalität des Raumbilder-Sehens	161
5.4	Stereofotografie zur Orientierung und Vermittlung – Alice Dixon Le Plongeon und Augustus Le Plongeon Dokumentation und Analyse archäologischer Funde	162
5.4.1	Modi der Dokumentation	165
5.4.2	Orientierung mittels Raumbilder-Sehen	169
5.4.3	Hypothesenverifizierung zur Selbstvergewisserung	181
5.4.4	Wissensvermittlung durch Raumbilder-Sehen	185

5.5	Sentimentalität durch Diegesis – Die stereofotografischen Gebrauchsweisen des jungen Jacques Henri Lartigue	189
5.5.1	Der Betrachter im Bild	190
5.5.2	Akzentuierung der Leiblichkeit	196
5.5.3	Mediatisierte Bewegungserfahrungen	202
5.5.4	Sentimentalität durch Diegesis	206
5.6	Raumbildalben als nationalsozialistische Propaganda – Der Blick der Masse	212
5.6.1	Das Buch als Rahmung der Raumbildbetrachtung	213
5.6.2	Individuum und Menschenmasse	215
5.6.3	Ästhetisierung als metakommunikative Markierung	218
5.6.4	Distanz und Einföhlung	223
5.7	Die malerische Erweiterung der Stereofotografie – Der Antagonismus zwischen Sehtechnik und ästhetischer Erfahrung	226
5.7.1	Körperliche Selbstbeherrschung in der ästhetischen Erfahrung	228
5.7.2	Materialität des Gemäldes als Partitur des Sehens?	231
5.7.3	Seh-Experimente als soziale Irritationen im Museum	238
6 	Über den sozialen Sinn des Raumbilder-Sehens	243
6.1	Technische Möglichkeiten, gesellschaftliche Bedürfnisse und (In-)Suffizienz stereofotografischer Gebrauchsweisen	243
6.2	Raumbilder-Sehen in Gesellschaft	247
7 	Resümee: Zwischen Simulakrum und visuellem Surplus	253
8 	Danksagung	259
9 	Abbildungsverzeichnis	261
10 	Bibliographie	267

1 | Einleitung

1.1 Problemstellung

Wenn man ein Buch liest, ein Bild betrachtet, eine Theatervorstellung sieht oder musikhörend im Zug aus dem Fenster starrt und träumt – in solchen Momenten scheint bisweilen die Zeit in einem anderen Tempo fortzuschreiten, Mitmenschen werden ausgeblendet und Dinge werden erfahrbar, die kurz zuvor noch unmöglich schienen. Kurz: man scheint sich in einer anderen Wirklichkeit zu befinden, in der die eigene Einstellung der Umwelt gegenüber verändert ist. Denn neben der alltäglichen Wirklichkeit, in der der Mensch in der natürlichen Einstellung die Welt als Sozial-, Kultur- und Naturwelt als gegeben erfährt und seine Mitmenschen, mit denen er interagiert, als fraglos und selbstverständlich hinnimmt, kann er – so beschreibt es Alfred Schütz – in andere Sinngebiete wie Phantasie- und Traumwelten hinüberwechseln.¹ Wird der »Realitätsakzent«² durch die Organisation des Sehens also einem anderen Sinnbereich als dem alltäglichen erteilt, erfährt der Mensch die Wirklichkeit auf eine andere Art und Weise. So kann das Öffnen eines Theatervorhangs, sich in ein Gemälde zu versenken oder das Einschlafen und Eintauchen in einen Traum dazu führen, dass er gegenüber solch anderen Wirklichkeiten eine jeweils andere Einstellung einnimmt: seine Leibbewegungen werden passiver oder aktiver und Zweifel, die er in der Alltagswelt suspendiert, werden bisweilen zugelassen. Außerdem kann solch eine andere Einstellung in einem außeralltäglichen Sinnbereich von einer veränderten Form der Sozialität, wie beispielsweise der Einsamkeit, sowie einer spezifischen Form des Interesses an der Realität, die im Traum etwa nahezu nicht existent ist, geprägt sein.³ Der »Sprung«⁴ in eine Phantasiewelt ist also keineswegs voraussetzungslos und die »Erlebnis- und Erkenntnisstil[e]«, in welchen der Mensch seine Wirklichkeit erfährt, ebenso mannigfaltig wie die Ausformungen der Wirklichkeiten selbst. Ebenso lässt sich aus dieser Erkennt-

1 Vgl. Schütz, Alfred, und Thomas Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK, 2003 [1975], S. 53 ff.

2 Ebd., S. 54 ff.

3 Vgl. ebd., S. 53 ff.

4 Ebd., S. 56.

5 Ebd., S. 57.

nis von Schütz ableiten, dass eine spezifische mediale Kommunikationsform wie das Theater oder die Malerei jeweils nicht zu einer einzigen, besonderen Art der Erfahrung dieses Wirklichkeitsausschnitts führt, sondern die jeweilige Ausgestaltung des spezifischen Mediums sowie der Wissensbestand, auf den dabei Bezug genommen wird, beträchtlichen Einfluss auf die jeweilige Erfahrung und mögliche Modulationen dieser haben. So kann ein im Museum präsentiertes Foto beispielsweise zu anderen Formen der Erfahrung führen als ein Foto, das in einer Zeitschrift abgedruckt ist. Die mediale Form allein bestimmt also nicht die Form der Erfahrung. Die Art und Weise, in der die Modulationen ermöglicht werden, unterliegt auch dem Wandel der Zeit und der in ihnen vorhandenen medialen und kulturellen Techniken. Hans-Georg Soeffner betont, dass die Auseinandersetzung mit historischen Medien aufgrund der in ihnen beobachtbaren Veränderungen von soziologischer Relevanz ist, weil in verschiedenen historischen Kontexten und innerhalb spezifischer Gesellschaften die Bevorzugung, Vernachlässigung oder Veränderung von Darstellungsformen Auswirkungen darauf haben, welche Selbst-, Fremd- und Weltbilder entworfen und somit Wirklichkeiten ausgemalt werden.⁶

Bildmedientechniken, die in ihren »Ausdrucksformen und Wirklichkeitsentwürfe[n]«⁷ einen besonderen Fokus auf das Ausblenden der alltäglichen Wirklichkeit legen, scheinen in besonderer Form als »Hilfsmittel der Grenzüberschreitung«⁸ zu anderen Wirklichkeiten dienen zu können. Durch die Abschottung des Blicks und die sich im Vergleich zu anderen Seherlebnissen stark unterscheidende visuelle und leibliche Raumerfahrung ist die Stereofotografie solch eine Bildmedientechnik. Sie macht den Sprung in mannigfaltige, alltagsferne Sinnbereiche möglich, indem sie anhand des stereoskopischen Sehens eine quasi-synästhetische Erfahrung verschiedenster Welten erzeugt. Diesem Raumbilder-Sehen⁹

6 Vgl. Soeffner, Hans-Georg. »Emblematische und symbolische Formen der Orientierung«. In *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*, von Hans-Georg Soeffner, 180–209. Konstanz: UVK, 2004 [1989], S. 182.

7 Ebd., S. 182.

8 Ebd., S. 183.

9 Der Begriff ›Raumbild‹ wird im Folgenden für jene Bilder benutzt, die zur stereoskopischen Betrachtung vorgesehen sind. Dabei wird auf Max Imdahls Verwendung des Begriffs zurückgegriffen, mit dem er solche Bilder beschreibt, in denen ein »Aktualitätsausdruck den Beschauer in das Raumbild ein[bezieht]. Nur von einem aktuellen Eben-Hier des Beschauers aus ist der verbildlichte Raum ein einfühlbarer Erlebnisraum.« (Imdahl, Max. *Giotta. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Fink, 1980, S. 19.) Diese Beschreibung Imdahls trifft – obwohl er nicht spezifisch stereoskopische Bilder fokussiert – struktureller Weise auf stereoskopische Bilder zu, weshalb von ihnen als ›Raumbilder‹ und von ihrer Betrachtung als ›Raumbilder-Sehen‹ gesprochen wird. In der Bildwissenschaft wurde der Begriff ›Raumbild‹ zuvor für solche Bilder verwendet, die sich nicht auf eine Fläche reduzieren kann, wie etwa Installationen, Plastiken, tableau

liegt die bildmediale Simulation des natürlichen, räumlichen Sehens zugrunde, die durch das Nebeneinanderlegen von zwei Bildern, die die jeweiligen Scheindrücke der zwei menschlichen Augen wiedergeben, erreicht wird. So wird in der Betrachtung des Raumbildes durch eine mit Linsen ausgestattete Seh-Apparatur (wie sie die auf dem Buchdeckel abgebildeten Personen in Händen halten) ein einzelner, räumlicher Scheindruck des Abgebildeten möglich.

In Versuchen der Beschreibung von solch quasi-synästhetischen Seherfahrungen, die auf die Auflösung des Bildrahmens und die Dissimulation zwischen Bild und Wirklichkeit abzielen (d. h. zum Beispiel das Betrachten von Stereofotografien und Kinofilmen in 3D, das Betreten eines Panoramas oder Dioramas sowie das Tragen einer VR-Brille), fällt auf, dass vielfach auf Metaphern zurückgegriffen wird, die auf eine leibliche Involvierung in das Gesehene schließen lassen, wie ›das Bild scheint greifbar zu sein‹ oder ›ich habe den Eindruck, in das Bild hineingezogen zu werden.¹⁰ Auch der Ausdruck ›Immersion‹, der in solchen Beschreibungen oft als zusammenfassender Begriff verwendet wird, enthält eine synästhetische Komponente: Etymologisch betrachtet wird mit dem Begriff sowohl das imaginative als auch das körperliche Eintauchen in etwas verdeutlicht. Zudem verweist die theologische Verwendung des Wortes ›immersion‹ für die rituelle, zeremonielle Untertauchung während der Taufe¹¹ auf den liminalen, also schwellenhaften Charakter dieses Phänomens.

Das Raumbilder-Sehen kann auch scheitern, etwa durch die Herausforderung der gemeinsamen Bezugnahme auf eine Stereofotografie, das Unwohlsein beim Tragen einer VR-Brille, oder den nicht gelingenden Sprung in eine »andere Wirklichkeit«¹², wie es, so beschreibt Schütz, »durch einen Knall bei der Betrachtung eines Bildes, ein Stolpern bei einem Tagtraum«¹³ vorkommen kann. Dies weist darauf hin, dass das Erreichen einer quasi-synästhetischen, stereoskopischen Seherfahrung nicht nur von der Anwesenheit des Bildes und betrachtender Person abhängt, sondern von der gesamten medialen Organisation, die dem jeweiligen Wahrnehmungs- und Erkenntnisstil¹⁴ zugrunde liegt:

vivants, Hologramme und digitale Bildräume. Siehe Schröter, Jens, Gundolf Winter, und Johanna Barck. *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. Paderborn: Fink, 2009.

10 Vgl. Holmes, Oliver Wendell. »Das Stereoskop und der Stereograph«. In *Texte zur Theorie der Fotografie*, herausgegeben von Bernd Stiegler, 34–43. Stuttgart: Reclam, 2018 [1859], S. 36.

11 Vgl. Spinks, Bryan D. »Taufe«. In *Theologische Realenzyklopädie*, 32: 710–19. Berlin/New York: De Gruyter, 2001, hier S. 710.

12 Berger, Peter L., und Thomas Luckmann. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2013 [1966], S. 29.

13 Schütz und Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*, S. 57.

14 Vgl. Schütz, Alfred. »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten«. In *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, 1:237–98. Gesammelte Aufsätze. Den Haag: Nijhoff, 1971 [1945], S. 264 ff. sowie Vgl. Müller, Michael R. »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränder-

Sowohl das Bild selbst, als auch der räumliche und soziale Kontext von Bild und betrachtender Person inklusive dessen Wissensbestände und Handlungs-routinen strukturieren den Gebrauch der Bildmedientechnik und präzisieren gegebenenfalls eine quasi-synästhetische Erfahrung im Raumbilder-Sehen.

Das in dieser Arbeit dargelegte Forschungsprojekt setzt an der bildmedien-technisch organisierten Seherfahrung des Raumbilder-Sehens an und folgert, dass nicht eine besondere Art von Bildern genuin immersiv ist, sondern dass vielmehr der Akt des Sehens innerhalb verschiedener »Gebrauchsweisen«¹⁵ der Stereofotografie stets mit der Organisation der Erfahrung einhergeht und erst in spezifischen »Sehordnungen«¹⁶ zur Dissimulation der »ikonischen Differenz«¹⁷ führt. Anhand der Analyse von historischen Einzelfällen wird diskutiert, wie die Ausgestaltung des Raumbildes und die Organisation der Betrachtung die Einstellung der betrachtenden Person gegenüber dem Bild als »Simulakrum«¹⁸ präzisieren und welche Ausdifferenzierungen von Erlebnis- und Erkenntnis-stilen in den Gebrauchsweisen der Stereofotografie erfolgen. Einen besonderen Stellenwert innerhalb dieser Untersuchung nimmt das Erfahrbarmachen von momentan oder auch generell nicht Erfahrbarem ein, worauf die Stereofotografie und die mit ihr spezifischen Organisation des Sehens Antworten geben können. Denn »die Geschichte der visuellen Sinnestätigkeit und der Visualität [kann] nur zusammen mit der Entwicklungsgeschichte der technischen Simulato-ren und Stimulatoren des Sehens geschrieben werden.«¹⁹

Anhand von Rekonstruktionen verschiedener Gebrauchsweisen stereosko-pischer Fotografien werden in dieser Forschungsarbeit die mit ihnen verbunde-nen Sehordnungen beschrieben. Aufgrund der folgenden Merkmale eignet sich die Stereofotografie besonders zur Untersuchung einer bildmedientechnisch spezifischen Organisationsform des Sehens:

ten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, Nr. 1 (2016): 95–142, hier S. 128.

- 15 Bourdieu, Pierre. »Die gesellschaftliche Definition der Photographie«. In *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, 85–110. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 [1965], passim.
- 16 Müller, Michael R. »Sehordnungen. Die Rationalität immersiven und explorativen Bildgebrauchs am Beispiel von Stereoskopie und Bildcluster/Hyperimage« (Fritz Thyssen Stiftung 2018–2020). Technische Universität Chemnitz, 2017, passim.
- 17 Boehm, Gottfried. »Die ikonische Figuration«. In *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter, Gottfried Boehm und Achatz von Müller, 33–52. München: Fink, 2007, passim.
- 18 Stiegler, Bernd. »Vierzehn Arten, das Reale zu beschreiben«. In *Montage des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturkritik*, 41–69. München: Fink, 2009, S. 41.
- 19 Soeffner, Hans-Georg, und Jürgen Raab. »Sehtechiken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation«. In *Technik und Sozialtheorie*, herausgegeben von Werner Rammert, 121–48. Frankfurt am Main/ New York: Campus, 1998, S. 141.

- 1) Die Stereofotografie ist ein Phänomen, welches als Vorläufer der sich im 20. und 21. Jahrhundert entwickelten und typischerweise als immersiv bezeichneten Technologien wie das Kino, aber auch das Internet als virtueller Raum (man denke etwa an die 3D-Virtual-Tours im Internet) sowie Virtual-Reality-Devices, angesehen werden kann.
- 2) Aufgrund des »phantasmagorische[n] Effekt[s]«²⁰ der Stereofotografie und der leiblichen Involvierung wird ein liminaler Wahrnehmungsraum offeriert, durch den nicht nur ein Bezug zur Welt, wie wir sie kennen, sondern auch jener möglich wird, der von Phantasmen²¹ und Schwellen geprägt ist: Wie für alle symbolischen Formen²² gilt auch für die Stereofotografie, dass mit ihr nicht nur Grenzen räumlicher und zeitlicher Art verlegt werden können, sondern auch das Vergegenwärtigen *anderer*, phantasmatischer Wirklichkeiten möglich wird. Raumbilder sind auch deshalb außerordentlich zur Befähigung der Überwindung von »großen Transzendenzen«²³ zu anderen Wirklichkeiten geeignet, weil der Schwellenraum des Stereoskops strukturell die Umwelt visuell ausblendet und das Bild von anderen nicht ohne Weiteres einsehbar ist.
- 3) Durch die spezifische Betrachtungsweise durch eine Apparatur, die das räumliche Sehen einer Stereofotografie meist bedingt, kann die Anschauung durch diese zusätzliche Schwelle in die Krise geraten, wenn das Verfahren als lebensweltlich insuffizient angesehen wird: Enthält das Raumbild solche Affordanzstrukturen, dass u. a. auf den Ebenen der Sozialität (bspw. durch die sozial nicht tolerierte Vereinzelung vor dem Bild), der Bewusstseinsspannung (bspw. durch Irritationen in der Wahrnehmung aufgrund von Staffagewirkung des Bildes) oder der Aufmerksamkeitsstruktur (bspw. durch die von der Apparatur eingeforderten Abschottung des Blicks) Modulationen des Erlebens eingefordert werden, und die Bildhaftigkeit des Raumbildes nicht dissimuliert wird, so kann das Raumbilder-Sehen scheitern.²⁴

Ziel des Forschungsvorhabens ist es, anhand von ausgewählten Fallbeispielen die Gebrauchsweisen der Stereofotografie historisch zu rekonstruieren um das

20 Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst, 1996, S. 137.

21 Vgl. Sonnenmoser, Anne. *Phantasma und Illustration. Selbstdarstellung vor den Kulissen moderner Bild- und Massenmedien*. Weinheim: Beltz Juventa, 2018, passim.

22 Vgl. Soeffner, Hans-Georg. *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und des Rituals*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2010, passim.

23 Schütz und Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*, S. 614.

24 Vgl. Schütz, »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten«.

Raumbilder-Sehen nicht als physiologisch-psychologischen Akt, sondern aus wissenssoziologischer Perspektive theoretisch begreifen zu können. So sollen strukturelle Aspekte der Organisation des Raumbilder-Sehens beschrieben werden. Die Arbeit leistet außerdem einen Beitrag zur wissenschaftlichen Bildanalyse von Stereofotografien und der damit verbundenen Bearbeitung methodologischer Herausforderungen.

1.2 Eine Kurzskeizze der Geschichte der Stereofotografie

Die in diesem Forschungsprojekt analysierten stereofotografischen Gebrauchsweisen werden als »historisch und sozial besondere [...] Stellungnahmen [...] vom Menschen zur Wirklichkeit«²⁵, als »vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Weltausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens«²⁶ verstanden. Dieser endliche Weltausschnitt der Stereofotografie im Allgemeinen soll nun zum Zweck des Überblicks in aller Kürze dargelegt werden, um die im zweiten Teil dieses Buchs analysierten Einzelfälle der stereofotografischen Gebrauchsweisen historisch einzuordnen.

In einem Vortrag vor der Londoner Royal Society, der später unter dem Titel *Contributions to the Physiology of Vision* publiziert wurde, bewies der britische Physiker Sir Charles Wheatstone im Jahr 1838 anhand einer Apparatur, die er Stereoskop²⁷ nannte, die Hypothese, dass das Gehirn im Sehen Räumlichkeit entwirft, indem es die Informationen von zwei zweidimensionalen, monokularen Bildern kombiniert.²⁸

Die Verbindung dieser physiologischen Einsicht mit den technischen Möglichkeiten der Fotografie²⁹ legte im Jahr 1849 der schottische Physiker David

25 Raab, Jürgen. »Wissenssoziologisches Vergleichen«. In *Hermeneutik des Vergleichs. Strukturen, Anwendungen und Grenzen komparativer Verfahren*, herausgegeben von Andreas Mauz und Hartmut von Sass, 91–114. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

26 Weber, Max. »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19, Nr. 1 (1904): 22–87, hier S. 55.

27 Dabei handelt es sich um eine mit zwei Spiegeln im rechten Winkel zueinander versehene Apparatur, in denen sich zwei perspektivische Zeichnungen spiegeln, die jeweils für ein Auge bestimmt sind. So werden die beiden einzelnen Zeichnungen als eine dreidimensionale Figur wahrnehmbar.

28 Vgl. Silverman, Robert J. »The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century«. *Technology and Culture* 34, Nr. 4 (1993): 729–56, hier S. 729 f.; Richard, Pierre-Marc. »Das Leben als Relief. Der Reiz der Stereoskopie«. In *Neue Geschichte der Fotografie*, herausgegeben von Michel Frizot, 174–83. Köln: Könemann, 1998, hier S. 175.

29 Zur Symbiose von Fotografie und Stereoskopie siehe auch Thürlemann, Felix. »Die Pyramiden auf Distanz halten. Francis Frith's Ästhetik der Stereofotografie«. Herausgege-

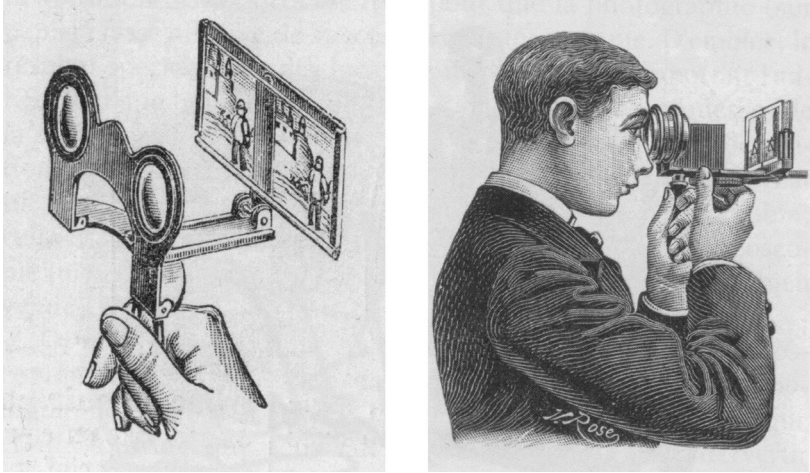


Bild A Ein Stereoskop, das man in der Hand vor die Augen halten kann, um 1900

Brewster. Er baute ein Linsenstereoskop, das kurz danach von den Pariser Optikern M. Soleil und Jules Duboscq als das Brewster Stereoskop fabriziert und mit darin zu betrachtenden stereoskopischen Daguerreotypien vermarktet wurde. Diese Version des Stereoskops war es, das auf der Londoner Weltausstellung 1851 zur Sensation wurde.³⁰ Brewster konstruierte außerdem eine binokulare Kamera, mit der er Fotos für sein Stereoskop produzieren konnte. Eine Weiterentwicklung des aufgrund seiner Größe als unhandlich geltenden Brewster Stereoskops entwarf der amerikanische Physiker Oliver Wendell Holmes im Jahr 1861. Dieses Stereoskop, das man mit einer Hand vor den Augen halten kann, wurde als Holmes Stereoskop bekannt und in Amerika die weitaus verbreitetere Variante.³¹ Die neuartige Seherfahrung, die die Stereofotografie ihren Zeitgenossen ermöglichte, war im 19. Jahrhundert so beliebt, dass es zur typischen Ausstattung eines bürgerlichen Haushalts avancierte – wie es auch der Werbeslogan der London Stereoscopic Company »a stereoscope for every home«³² beanspruchte – und es unzählige verfügbare Motive zur Betrachtung

ben von Bernd Stiegler. 3D. *Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 62/63 (2015): 72–92, hier S. 72 ff.

30 Vgl. Silverman, »The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century«, S. 735.

31 Vgl. ebd., S. 736 f.

32 Es wird geschätzt, dass um 1900 jeder zweite amerikanische Haushalt über ein Stereoskop verfügte. Vgl. Potter, Jonathan. *Discourses of Vision in Nineteenth-Century Britain*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018, S. 146 sowie Fowles, Jib. »Stereography and the Standardization of Vision«. *Journal of American Culture*, Nr. 17 (1994): 89–93, hier S. 89.

gab.³³ Die Themen, derer sich die Stereofotografie seit den 1850er Jahren annahm, sind mannigfaltig: Frühe besonders populäre Gebrauchsweisen sind die Theaterfotografie³⁴ in Paris sowie die Darstellung von Genre-Szenen, in denen Historienbilder und Bilder des Alltags spielerisch erkundet sowie – bisweilen mit einem moralischen Fingerzeig – sündhaftes, grenzüberschreitendes Verhalten wie Ehebruch oder Alkoholmissbrauch thematisch wird. Die Serie *Une maison à Paris* aus dem Jahr 1860, die einen Einzelfall dieser Forschungsarbeit darstellt, zählt zu dieser Kategorie. Phantasmatische, surreale Raumbilder, in denen durch Doppelbelichtungen Geister zum Vorschein kommen, befeuerten und ironisierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Glauben an übernatürliche Kräfte und das Fortleben nach dem Tod. So dienten sie, je nach medialer Rahmung, als Objekt des Trostes oder des Spotts. Serienhaft mit Miniaturfiguren, ausgestopften Tieren oder Menschen in Maskierung und Verkleidung nachgestellte märchen- und (alb-)traumhafte Szenen stellen einen weiteren phantasmatischen Bereich der Stereofotografie dar. Diese waren sowohl bei Kindern als Unterhaltung beliebt, als auch speziell für Erwachsene bestimmt, wenn in ihnen Rollenmuster umgekehrt, Machtverhältnisse persifliert und gesellschaftliche Figuren und Stereotype ironisiert werden. Als (alb-)traumhafte, surreale Szenen und politische Karikatur zugleich können die in Paris zwischen 1860 und ca. 1895 erstandenen, »Diableries« genannten Teufelsdarstellungen gesehen werden, die auf subtile Weise gesellschaftliche Umbrüche in den 1860er Jahren in Paris und die bürgerliche Sicht auf das Second Empire unter Napoleon III. thematisieren.³⁵ Diese phantasmatischen Raumbilder werden in dieser Arbeit als zweiter Einzelfall analysiert. In ihnen wird besonders deutlich, dass »die Stereoskopie [...] das Reich der künstlerischen Freiheit in der fotografischen Welt des 19. Jahrhunderts [war].«³⁶

Im Verlauf des ausgehenden 19. Jahrhundert ist es die geografische, dokumentarische Fotografie, die vor allem in England und den USA unter dem Stichwort »armchair travelling« bekannt wurde. Herausgeber wie die 1881 gegründete amerikanische Firma Underwood & Underwood handelten mit Ansichten be-

33 Vgl. Plunkett, John. »Selling stereoscopy, 1890–1915: Penny arcades, automatic machines and American salesmen«. *Early Popular Visual Culture* 6, Nr. 3 (2008): 239–255; Stiegler, Bernd. »Das Gesetz der Serie. Stereofotografien als Erkundung visueller Spielräume im 19. Jahrhundert«. *3D. Augenblick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 62/63 (August 2015): 7–16, hier S. 9. Siehe zur weiten Verbreitung der Stereofotografie auch Darrah, William C. *Stereo Views. A History of Stereographs in America and Their Collection*. Gettysburg: Times and News Publishing Co., 1964.

34 Stereo-Aufnahmen sind die ersten Theaterfotografien überhaupt, wie Bernd Stiegler darlegt, vgl. Stiegler, »Das Gesetz der Serie«, S. 8.

35 Vgl. die Publikation der Diableries in May, Brian, Denis Pellerin, und Paula Fleming. *Diableries. Stereoscopic Adventures in Hell*. London: London Stereoscopic Company, 2013.

36 Stiegler, »Das Gesetz der Serie«, S. 7.

kanter Denkmäler und Naturwunder wie der Pyramiden von Gizeh³⁷ und der Niagara Fälle und trugen so einen wichtigen Teil zur Entwicklung der Tourismus-Industrie bei. Die kulturelle Wissensvermittlung durch Raumbilder wurde um die Jahrhundertwende auch in der Schulbildung, beispielsweise zur Einübung von Orientierung auf Landkarten im Geografie-Unterricht, eingesetzt.³⁸ Diese Orientierungs- und Wissensvermittlungsfunktion der Stereofotografie steht im Zentrum des dritten Einzelfalls dieses Forschungsprojekts: Das Archäologenpaar Augustus Le Plongeon und Alice Dixon Le Plongeon verwendete die Stereofotografie als wissenschaftliches Instrument, indem es seine Ausgrabungsstätten und -funde zwischen den Jahren 1873 und 1884 in Mexiko in Raumbildern festhielt und später zur Analyse sowie zur Vermittlung verwendete.

Im privaten Kontext verbreitete sich die Stereofotografie erst, als binokulare Kameras sowie die Entwicklung der Positive erschwinglicher wurden. Trotzdem blieb die Stereofotografie bis zur Erfindung des Negativ-Prozesses Personen der gehobenen Gesellschaft vorenthalten, die vor allem ihre Freizeit, Urlaube und Ausflüge stereofotografisch festhielten, um sie später Verwandten und Bekannten zeigen zu können oder um selbst die Erinnerungen anhand der Raumbilder aufleben zu lassen. Die Stereofotos des 1894 geborenen Jacques Henri Lartigue, der zwischen seinem zehnten und vierunddreißigsten Lebensjahr ca. 5000 stereoskopische Aufnahmen machte, stellen das empirische Material des vierten Einzelfalls dieses Forschungsprojekts dar.³⁹

Die Vereinnahmung der Stereofotografie für Propagandazwecke ist in den vom Raumbild-Verlag Otto Schönstein veröffentlichten Raumbildalben im Nationalsozialismus zu beobachten. Anhand verschiedener Themen und Titel wie *Der Kampf im Westen* (1940) und *München – Die Hauptstadt der Bewegung* (1937) wurde die nationalsozialistische Ideologie durch die Verbindung von Raumbildern und Textpassagen verbreitet.⁴⁰ Das zur Erinnerung an die Olympischen Spiele 1936 in Berlin herausgegebene Raumbildalbum steht im Zentrum des fünften Einzelfalls dieses Forschungsprojekts.

Auch in der bildenden Kunst spielt das Raumbilder-Sehen eine Rolle. So wurden Ausstellungen stereofotografisch dokumentiert, Skulpturen für die drei-

37 Vgl. die Analyse einer frühen stereofotografischen Serie der Pyramiden von Gizeh des Fotografen Francis Frith in Thürlemann, »Die Pyramiden auf Distanz halten«.

38 Vgl. Emerson, Philip, und William Charles Moore. *Geography Through the Stereoscope*. 2 Bde. New York/London: Underwood & Underwood, 1907.

39 Eine Auswahl von 100 Stereofotos Lartigues wurden in limitierter Auflage und mit speziell entworfenem Stereoskop veröffentlicht in Hibbert, William. *Jacques Henri Lartigue. Hidden Depths*. London: Design for Life, 2004.

40 Zum Raumbild-Verlag Otto Schönstein siehe Lorenz, Dieter. *Der Raumbild-Verlag Otto Schönstein. Zur Geschichte der Stereoskopie*. Herausgegeben von Dieter Vorsteher. Bd. II. DHM Magazin. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums 27. Berlin, 2001.

dimensionale Betrachtung außerhalb des Museums im Raumbild festgehalten und stereofotografische Akt-Aufnahmen hergestellt, mittels derer Modellzeichnungen geübt werden konnte, ohne auf die physische Anwesenheit eines Akts angewiesen zu sein.⁴¹ Anhand der Analyse der in den 1940er und 1950er Jahren entstandenen abstrakten, stereoskopischen Gemälde des amerikanischen Künstlers Oskar Fischinger, welche als Material des sechsten und somit letzten Einzelfall dienen, wird einerseits eine Gebrauchsweise der Stereofotografie dargestellt, welche auf die apparaturlose Betrachtung von Raumbildern setzt.⁴² Andererseits kann anhand dieses Einzelfalls die spezifische Form der Sozialität innerhalb der ästhetisierten Raumbild-Betrachtung erläutert werden.

Seit der sich stetig verbreitenden Verwendung und Bekanntheit des Bewegtbildes sowie der Farbfotografie verlor die Stereofotografie im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Relevanz unter den sich vervielfältigenden Bildmedientechniken. Der durch sie erzeugte Tiefeneindruck verlor gegen die Bewegung und Farbe in Fotografie und Film, die massenhaft hergestellt wurden und in deren Betrachtung auf eine Apparatur verzichtet werden konnte. Das Stereoskop zählt heutzutage zwar nicht mehr zu der Standardeinrichtung eines Wohnzimmers, jedoch verschwand die Stereofotografie im 20. Jahrhundert nicht völlig. Sie lebt in Nischen wie der Hobby-Stereofotografie in Vereinen sowie in Spielzeugen wie dem View-Master und der digitalen Weiterentwicklung durch Virtual Reality fort.

Das Raumbilder-Sehen wird in diesem Forschungsprojekt – wie einleitend bereits erwähnt wurde und wie es die Darstellung der historischen Gebrauchsweisen erneut deutlich macht – nicht im Sinne Wheatstones als rein physiologischer Akt verstanden.⁴³ Vielmehr geht es davon aus, dass das Sehen, und somit auch das Bilder-Sehen und das Raumbilder-Sehen, der »Führung [...] durch das

41 Solche Akt-Stereobilder wurden nicht nur zu Studienzwecken, sondern auch zum Zweck der Erotik und Pornografie unter der Hand vertrieben. Diese Gebrauchsweise war trotz strikter Gesetze zum Verbot erotischer und pornografischer Raumbilder überaus verbreitet. Vgl. Richard, »Das Leben als Relief«, S. 180f. sowie Adam, Hans Christian. »Die erotische Daguerreotypie«. In *Das Aktfoto. Ästhetik, Geschichte, Ideologie*, herausgegeben von Michael Köhler, 56–61. München: Bucher, 1985, sowie Pellerin, Denis. »File BB3 and the erotic image in the Second Empire«. In *Paris in 3D. From stereoscopy to virtual reality 1850–2000*, herausgegeben von Françoise Reynaud, Catherine Tambrun und Kim Timby, 91–99. Paris: Booth-Clibborn Editions, 2000.

42 Solch eine Ästhetisierung des Raumbilder-Sehens findet man heutzutage zum Beispiel in den Büchern der Reihe *Das magische Auge*, siehe Baccei, Tom. *Das Magische Auge. Dreidimensionale Illusionsbilder*. München: Ars-Edition, 1993.

43 So weist auch Plessner darauf hin, dass die »Totalmannigfaltigkeit der Sinne [...] eben nicht nur mit den Mitteln der Physiologie allein angepackt werden kann«. Plessner, Helmuth. »Anthropologie der Sinne«. In *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*, herausgegeben von Helmuth Plessner, 321–393. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 331.

Verstehen«⁴⁴ sowie den medialen Prädikationen der jeweiligen Bildmedientechnik und seiner Gebrauchsweise unterliegen. Das heißt, es erfolgt im ersten Teil dieses Buches keine physiologische und psychologische Erklärung des Sehens. Die theoretische Auseinandersetzung mit der Betrachtung von Raumbildern ergibt sich vielmehr aus der theoretischen Beschäftigung mit dem natürlichen Sehen, dem Bilder-Sehen und dem Raumbilder-Sehen aus wissenssoziologischer, anthropologischer und bildwissenschaftlicher Perspektive. Sie dient als Grundlage für die daran anschließende, an den sechs genannten Einzelfällen vorgenommene empirische Auseinandersetzung mit dem Raumbilder-Sehen innerhalb verschiedener Gebrauchsweisen der Stereofotografie.

44 Vgl. ebd., S. 334.

2 | Sehen

Man sieht oft etwas hundert Mal, tausend Mal, ehe man es zum allerersten Mal wirklich sieht.⁴⁵

Die Beschäftigung mit den Prädikationen sowohl des natürlichen Sehens als auch des Sehens von Bildern im Allgemeinen und Raumbildern im Speziellen geht mit der Annahme einher, dass das Sehen nicht von den anderen Sinnen losgelöst erfasst werden kann. So soll im Folgenden innerhalb der theoretischen Beschreibung des natürlichen Sehens ein besonderer Fokus auf dessen Stellenwert innerhalb des Wahrnehmungskomplexes der Sinne, auf den Interdependenzen zwischen dem Sehen und den anderen Sinnen sowie zwischen dem sehenden, verstehenden Menschen, seinem Sehsinn und dem Gesehenen liegen. Zudem fordert der durch die Stereofotografie ermöglichte Sehmodus den Betrachter zur generellen Reflexion des eigenen Sehens auf.

Die Faszination für das Sehen und das Streben nach einer theoretischen Begründung dafür, dass der Mensch seine Umwelt sieht und das Gesehene versteht, stellt sich als ein Problem dar, das in der Reflexion des Menschen über seinen eigenen Körper und dessen Funktionsweisen in der Wissenschaftsgeschichte bereits früh dokumentiert ist und auf eine anthropologische Grundproblematik hinweist. Liest man die ersten uns bekannten Sehtheorien, die aus den Bereichen der Optik, Physiologie, Anatomie, Physik, Mathematik und frühen Naturphilosophie stammen und Aufschluss darüber geben, welche Aspekte der Funktionsweise des Sehens für den Menschen als besonders erklärungsbedürftig und für das Begreifen aufschlussreich erachtet wurden, so fallen drei aus wissenssoziologischer Perspektive relevante Besonderheiten auf, welche Debatten über das Sehen seither prägen.

Erstens sind die Sehtheorien, die sich in den überlieferten Quellen seit der Antike mit der Frage der Funktionsweise des Sehens beschäftigten, von der Überzeugung geprägt, dass »der Gesichtssinn der edelste und unentbehrlichste der menschlichen Sinne sei«⁴⁶. Diese Annahme und der Disput über eine Hierarchisierung der menschlichen Sinne insgesamt wurde und wird über die Wissenschaftsdisziplinen hinweg ausgetragen. So entstanden überaus genaue Beschreibungen der Sinne und ihrer sozialen Funktionen.

45 Morgenstern, Christian. *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*. München: R. Piper & Company, 1922, S. 202.

46 Lindberg, David C. *Auge und Licht im Mittelalter: die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987 [1976], S. II.

Zweitens wird in den frühen Theorien diskutiert, auf welche Art und Weise das Gesehene mit dem optischen Sinnesorgan verbunden ist, wie also die Übertragung zwischen der visuellen Information und dem verstehenden Menschen organisiert ist. Es wird sowohl begrifflich als auch in schematischen Skizzen angedeutet, dass eine spezielle Art der Berührung zwischen Auge und Gesehenem existieren muss. Anthropologisch wird dieses Problem mit dem Zusammenspiel vom visuellen und haptischen Sinn, von Auge und Hand, beantwortet.

Drittens werden in den frühen Sehtheorien verschiedene Ansätze diskutiert, um das Verstehen und Einordnen des Gesehenen zu erklären. Hier kommt es folglich zur wissenssoziologisch essenziellen Frage, welche Rolle das Wissen für das Begreifen des Gesehenen spielt. Diese drei theoretischen Problemstellungen, welche die Beschreibungen der Funktionsweise des Sehens seit Beginn der theoretischen Überlegungen wesentlich mitbestimmen, sollen im Folgenden näher erläutert werden. Darauf aufbauend wird anschließend das Sehen von Bildern und von Raumbildern theoretisch beschrieben.

2.1 Zur Behauptung der Suprematie des Sehens

Die logische Ordnung der Sinne ist den Theorien über die Funktions- und Wirkungsweise der Sinne seit deren Anfängen immanent. In diesen Bestrebungen einer systematischen Betrachtung der Sinne fällt auf, dass von Beginn an nicht die Gesamtschau der Sinne und deren Interdependenz, sondern vielmehr die bewertende Differenzierung und Abgrenzung untereinander als Ziel gelten.⁴⁷ Dabei wird meist zwischen den leibnahen und leibfernen Sinnen unterschieden: Tasten, Schmecken und Riechen zählen als niedere, leibnahe Sinne, während Hören und Sehen als höhere, leibferne Sinne charakterisiert werden.⁴⁸ Dieser hierarchische, klassifizierende Dualismus begründet sich in der den leibfernen Sinnen zugeschriebenen Objektivierungs- und Erkenntnisfunktion, die von der eher subjektiven, gefühlsgeladenen Funktion der leibnahen Sinne zu unterscheiden ist.

In den Verteidigungs- und Streitschriften darüber, welcher der leibfernen Sinne nun als der Edlere und Höhere anzuerkennen ist, kann, so erläutert Aleida Assmann, historisch eine religiös bedingte Wende um 1500 beschrieben

47 Vgl. Assmann, Aleida. »Auge und Ohr. Bemerkungen zur Kulturgeschichte der Sinne in der Neuzeit«. In *Ocular Desire. Sehnsucht des Auges*, herausgegeben von Aharon R. E. Agus und Jan Assmann, 142–60. Jahrbuch für Religiöse Anthropologie. Berlin: Akademie Verlag, 1994, S. 143.

48 Vgl. Barlösius, Eva. »Über den gesellschaftlichen Sinn der Sinne«. In *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*, herausgegeben von Cornelia Koppetsch, 17–38. Konstanz: UVK, 2000, S. 21.

werden, die vom Favorisieren des Hörens zu dem des Sehens überleitet: Während im Mittelalter das Hören des Wortes Gottes zur Wahrheit führt, ist es in der Neuzeit durch die Erfindung des Buchdrucks sowie die Entwicklung visueller Empirie durch optische Instrumente das Sehen, welches als der Sinn der Erkenntnis honoriert und dem Hören in seiner Wertigkeit vorgezogen wird.⁴⁹ Auf die kulturelle und historische Bedingtheit der Sinne weist auch Walter Benjamin hin: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.«⁵⁰ Der technische Fortschritt hat somit nicht nur Einfluss auf das Medium der religiösen Wahrheitsverkündung, sondern auch auf die Organisation der Sinne.

Die Hierarchisierung der Sinne und die Bevorzugung des Sehens gegenüber den anderen Sinnen finden zu dem genannten Wendepunkt im 15. Jahrhundert auch im Paragone, dem Wettstreit der Künste, einen ihrer gesellschaftlich bedeutenden Höhepunkte. Das im Paragone-Diskurs über die Vorherrschaft innerhalb der Künste entscheidende Gegenüberstellen verschiedener medialer Ausdrucksweisen hatte, neben der Funktion der Selbstvergewisserung und Nobilitierung der freien Künstler und deren Abgrenzung von Handwerkern⁵¹, Auswirkungen auf die Wertschätzung der mit den jeweiligen Gattungen zusammenhängenden Sinne: Leonardo da Vinci spricht dem Auge in seinem als »Lob des Auges« betitelten Teilstück des *Traktats von der Malerei* etwa die Rolle des »Oberherr[n] der Sinne«⁵² zu. Das Auge habe die Aufgabe, sich falschen

49 Vgl. Assmann, »Auge und Ohr«, S. 147 f., ferner vgl. Kimminich, Eva. »Synästhesie und Entkörperung der Wahrnehmung: Bemerkungen zu einer historischen Entwicklung in Europa vom 17. bis zum 20. Jahrhundert«. *Zeitschrift für Semiotik* 24, Nr. 1 (2002): 71–109, hier S. 72 und Hieber, Lutz. »Industrialisierung des Sehens«. In *Technische Reproduzierbarkeit*, herausgegeben von Lutz Hieber und Dominik Schrage, Bielefeld: transcript Verlag, 2007, S. 89–133, hier S. 119. Dahingegen argumentieren Barbara Duden und Ivan Illich, dass auch im Mittelalter sehr wohl das Visuelle Bedeutung für die Aufrechthaltung des Glaubens zukam. Beispielhaft nennen sie Erscheinungen von Heiligen, die Zur-Schau-Stellung der Hostie und pikurale Liturgien. Vgl. Duden, Barbara, und Ivan Illich. »Die skopische Vergangenheit Europas und die Ethik der Opsis. Plädoyer für eine Geschichte des Blickes und Blickens«. *Historische Anthropologie*, Nr. 2 (1995): 203–21, S. 214 f.

50 Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, 2011 [1935], S. 16. Vgl. auch Hieber, »Industrialisierung des Sehens«, S. 91.

51 Zur Abgrenzung des Malers als Künstler vom Bildhauer als Handwerker vgl. Prochno, Renate. »Die Konkurrenz der Gattungen: Die Paragone-Diskussion in Italien«. In *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, 97–112. Berlin: Akademie Verlag, 2006, S. 98 f.

52 Da Vinci, Leonardo. *Traktat von der Malerei*, herausgegeben von Marie Herzfeld. Jena: Eugen Diederichs, 1909 [1498], § 6/S. 12.

Aussagen entgegenzustellen und der Wahrheit den Weg zu bahnen, ungeachtet dem »Schreien und Handfechten«⁵³ der Lügen in den zeitgenössischen Streitgesprächen. Ein Vorzug der Augen im Vergleich zu den anderen Sinnen während eines Disputs sei ihm zufolge auch, dass man »die Augen schließen und sie so lange geschlossen halten [kann], bis der Wutanfall sich in sich selbst verzehrt hat [...]«⁵⁴. Aufgrund dieser Friedsamkeit des Auges, welches sich nicht durch Geschrei und Streit, das heißt nicht gewalttätig und destruktiv äußern kann, wird der visuelle Sinn als der Edelste und Vornehmste unter den Sinnen titulierte. Neben dem Sehen aufgrund seiner Eigenarten gibt da Vinci auch dem Bild im Gegensatz zum Text im Sinne der Suprematie des Sehens den Vorzug: Wollen ein Dichter und ein Maler die gleiche Geschichte in ihrem jeweiligen Medium darstellen, so sei es die Unmittelbarkeit, in der sich das Bild in einem Augenblicke zeigt, die von einem Dichter nicht erreicht werden kann: »denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe daß du vollauf beschreibst, was der Maler dir [...] unmittelbar vor Augen stellt.«⁵⁵ Da Vinci zieht in der Gegenüberstellung von der Sequenzialität des Lesens (und Hörens) und der Simultaneität des Sehens das Letztere aufgrund seiner Unmittelbarkeit vor.

Helmuth Plessner setzt bei dem Vergleich der Sinne am Argument der Wahrhaftigkeit des Gesehenen im Sehen an, welches das Gesehene ihm zufolge »lässt [...], wie es ›ist«.⁵⁶ In Bezug auf die Unmittelbarkeit, die auch da Vinci anführt, lehnt Plessner die Umschreibung des Gesehenen als etwas, das sich selbst zeigt oder erscheint, jedoch ab, da dies eine Aktivität vom Gesehenen und nicht vom Sehenden aus impliziere.⁵⁷ Durch den Vergleich der Sinne untereinander stellt er zudem – entgegen den Theorien der Differenz zwischen leibnahen und leibfernen Sinnen – fest, dass das Hören eine indikatorische Funktion und somit eine den anderen Sinnen eher untergeordnete Rolle einnimmt, während das »Sehen und Tasten einen *strukturellen Bezug* zum Erkennen und Wahrnehmen haben«⁵⁸. Als Grund dafür wird vielmals das auch von da Vinci beschriebene Vermögen des Auges angeführt, das ganze Geschehen zugleich in den Blick nehmen zu können, während das Gehör nur sequenziell erfassen kann.⁵⁹ Diesen Aspekt lässt Plessner jedoch außer Acht.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 14. Auch das Sehen ist jedoch durch die Augenbewegung und die stetige Verschiebung des Fokus während des Sehens in gewisser Hinsicht ein sequentieller Vorgang.

56 Plessner, »Anthropologie der Sinne«, S. 335.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 345.

59 Vgl. Krämer, Sybille. »Operative Bildlichkeit. Von der Grammatologie zu einer ›Diamatologie? Reflexion über erkennendes Sehen«. In *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, herausgegeben von Martina Heßler und Dieter Mersch, 94–123. Bielefeld: transcript, 2009, S. 95.

Außerdem sind sowohl das Hören als auch das Sehen Plessner zufolge zwar Fernsinne, die jedoch aufgrund ihrer Übertragungsart des Wahrgenommenen zum Körper des Wahrnehmenden zu unterscheiden sind: Während wir etwas sowohl in der Nähe als auch in der Ferne, über einen Abstand hinweg, sehen können, fällt im Hören das Moment des Abstandes weg: Ungeachtet davon, ob die akustische Quelle dem Hörenden nah oder fern liegt, die Töne dringen durch die Schallwellen direkt in den Körper ein. Die »Eindringlichkeit«⁶⁰ des Hörens stellt also dessen wesentliches Strukturmerkmal dar, während das Sehen als »Präsentation der Ferne«⁶¹ zu charakterisieren ist. Der Sehfunktion spricht Plessner den Wesenszug der Gerichtetheit zu, der sich nur in ihr und in keinem anderen Sinne befindet.⁶² Dies bedeutet, dass das Sehen auf einen bestimmten Punkt in der Umwelt hin zu steuern ist, während im Gegensatz dazu das Hören nicht in gleicher, präziser Weise auf ein bestimmtes Geräusch gerichtet vollzogen werden kann. Dies führt, so Plessner weiter, dazu, dass »[n]ur im Sehstrahl [...] [eine] reine Erfassung der Dinglichkeit einer Inhaltsfülle, die griffig unserem Handeln Ansatzpunkte bietet, möglich [ist]. In allen anderen Sinnen präsentiert sich das Ding als Quelle von Zustandsänderungen, [...] der ich nur durch Substruktion eines räumlichen Schemas eine distanzierte Dingexistenz für meine Anschauung verschaffe. Der Sehstrahl trifft jedoch das Ding an seinem Ort selbst.«⁶³ Der Gesichtssinn ist somit der einzige Sinn, welcher die räumliche Wahrnehmung eines Objekts wie selbstverständlich mit beinhaltet und in dem die Entfernung zwischen wahrnehmender Person und wahrgenommenem Ding nicht aus dem wahrgenommenen Ding abzuleiten ist, da dieses Teil des Sehraums und in unmittelbarem Bezug zur räumlichen Wahrnehmung steht: »Sehen ist nun einmal Gerichtetheit auf einen Stoffgehalt in der Weise des Strahls; der Sehstrahl kann wandern, und wenn er mit der vollen Aufmerksamkeit gesättigt ist, steht das in den Blick Gefaßte in unmittelbarer Geradheit vor dem Blicksender.«⁶⁴ Dies ist Plessner zufolge auch der Grund für die primär »gegenstandsbildenden Qualitäten«⁶⁵ des Sehsinns, welche in den anderen Sinnen durch ihre indirekte Korrespondenz nur sekundär vorhanden sind. Diese »Griffigkeit eines dinglichen Gehalts«, welches »uns per distance allein im Sehstrahl originär [...] gegenwärtig ist«⁶⁶, ist schließlich ein weiteres Argument Plessners

60 Plessner, »Anthropologie der Sinne«, S. 345.

61 Ebd., S. 335.

62 Plessner, Helmuth. »Die Einheit der Sinne«. In *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*, herausgegeben von Helmuth Plessner, 7–316. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 [1923], S. 264.

63 Ebd., S. 264.

64 Ebd., S. 260.

65 Ebd., S. 290.

66 Ebd., S. 263 f.