

**Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien**

München: Fink Verlag 1999, 365 S., ISBN 3-7705-3360-7, DM 82, --

Die Obsession des Sichtbarmachens schreitet technisch, wissenschaftlich, unterhaltungsmäßig ungehindert und weitestgehend unhinterfragt fort. Das Tempo und die Komplexität dieses Prozesses machen es ‚der‘ Medienwissenschaft schwer, ihrem Gegenstand nicht heillos hinterher zu galoppieren. Dass jedoch auch ein differenzierter Blick in die Vergangenheit der Medien ausgesprochen lohnend sein kann, beweist die Habilitationsschrift von Ulrike Hick. Ihre Ergebnisse werfen durchaus auch ein Licht auf aktuelle Verhältnisse, vor allem jedoch zeigen sie die Leerstellen und Verengungen der bisher zum Thema vorliegenden Forschungsliteratur auf.

Wie der Titel sagt, geht es um die Geschichte der optischen Sehmaschinen (beginnend mit der Camera obscura) und ihrer Bilderwelten vor der Erfindung des Kinos. Die Autorin entscheidet sich für einen komplexen strukturellen, dispositiven Zugang, der einer kontextuellen Betrachtungsweise folgt. Kulturhistorische Transformationsprozesse, umfassende Veränderungen von Wahrnehmungs- und Repräsentationssystemen und das Subjekt der Wahrnehmung, der aktive Zuschauer, werden mitreflektiert. Ulrike Hick distanziert sich damit sowohl von einer teleologischen Ausrichtung – diese subsumiert alle dem Kino vorgängigen Bildmaschinen als Vorläufer des Kinematographen – als auch von einem evolutionären Modell der Technikgeschichtsschreibung, die die Geschichte des Kinos auf eine Geschichte der Perfektionierung einer Illusionsmaschine verkürzt.

Ähnlich wie Jonathan Crarys aufsehenerregender Essay *Techniken des Betrachters – Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden/Basel, 1996) liefert auch dieses Buch reiches Material, um sich endgültig von Kontinuitätsmodellen zu verabschieden: Es gibt keine stetige Entfaltung von Sehmodellen und Sehapparaten, sondern Brüche, Verschiebungen und Überwerfungen. Dabei wird deutlich, wie sehr ein vorschnelles Zusammenfassen von Bildmedien – wie es etwa Siegfried Zielinski macht, indem er die kino- und tv-vorgängigen Bildmedien zu ‚einem Dispositiv formiert – den Blick auf komplexe Zusammenhänge verstellt. Auch deshalb handelt es sich hier um eine veritable Neukonturierung von Mediengeschichte.

Schon das erste Kapitel macht deutlich, wie eng die neu erfundenen Sehapparate in den Kontext sich verändernder Wahrnehmungen und Erfahrungen eingebunden sind. Die Camera obscura ist Modell eines neuen Perzeptionsmodus, der die Renaissance überschritten hat, und das Verhältnis zwischen Mensch, Welt, Wahrnehmung und Abbild der Wirklichkeit fundamental verändert. Denn das Sehen ist keine sensorische, an den menschlichen Körper gebundene Sinnestätigkeit mehr, sondern einem rationalen Diskurs innerhalb eines tonangebenden epistemologischen Modells unterworfen. Dem Auge ist nicht mehr zu trauen, deshalb muss es apparatetechnisch aufgerüstet werden, oder anders ausgedrückt: Mit der Camera obscura beginnt die kulturverändernde Verwissenschaftlichung der Wahrnehmung, die Installierung eines objektivierenden, distanziert-kontrollierenden Blicks. Gleichzeitig etabliert sich jedoch ein neues ‚Unterhaltungsmedium‘, denn die Camera obscura dient auch der inszenierten Schaulust mit kommerzieller oder politischer (gegenreformatorischer) Ausrichtung. Damit wird deutlich, dass ‚kalter‘ (wissenschaftlich-objektivierender) und ‚heißer‘ (ein auf Sinnenlust abhebender) Blick eine gemeinsame Geschichte haben. Deren parallele Installierung wird darüber hinausgehend sogar als ‚das‘ Fundament der weiteren Medienentwicklung eingeschätzt, ein Faktum, dem bislang, so die Autorin, kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde und über das man gerne noch mehr erfahren hätte.

Auch die Laterna magica, der nächste große Untersuchungsgegenstand, wird für die Schaulust genutzt. Ausführlich und mit einer Fülle von Material werden die dargestellten Bildprogramme, die Vorfühkontexte und die Verortung des Zuschauers untersucht. Die entlang der unterschiedlichen Fragestellungen vorgeführten Ergebnisse zeigen, woran genau das frühe Kino anknüpfen konnte. Denn bereits bei diesem populären Bildmedium des 19. Jahrhunderts lassen sich komplexe audiovisuelle Arrangements erkennen, Licht- und Schattenspiele, Farb- und Bewegungseffekte. Vor allem existieren bereits hier Zeitsprünge, die später das entscheidende Element darstellen, um die kinematographische Bewegungsillusion zu fundieren. Unter der Laterna magica wird der moderne Zuschauer geboren, vollzieht sich die Demokratisierung in bezug auf populäre Bildwelten und in bezug auf ein neues visuelles Alphabet. Guckkasten und Panorama sind

die nächsten thematischen Schwerpunkte. Dass sich zwischen ihnen jedoch ein Bruch in der Wahrnehmungsorganisation, ein fundamentaler Paradigmenwechsel vollzieht, ist bisher übersehen worden. Ulrike Hick arbeitet detailliert heraus, wie zwar beide Medien das Bedürfnis nach ‚Weltaneignung‘ aufnehmen, der Guckkasten jedoch der Logik einer instrumentellen Vernunft verhaftet bleibt (fester Rahmen-klarer Bildausschnitt-sicherer Blick aus definiertem Abstand), wohingegen das Panorama einen entgrenzten, allumfassenden, auch individualisierten Blick ermöglicht. Fundamental für die weitere Geschichte der optischen Medien ist die Verschiebung im Raum-Zeit-Gefüge zugunsten der Zeit, denn mit dem (moving) Panorama wird das Sehen selbst in Bewegung versetzt. Diese Dynamisierung, die die stabile – die Wahrnehmung über Jahrhunderte dominierende – Perspektive auf Nimmerwiederschen verabschiedet, diese Verzeitlichung des Sehens, bildet den Bruch in der Geschichte der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts. Folgerichtig widmet sich das letzte Kapitel den Bildmedien, die die Bilder selbst dynamisieren: Diorama und Chronofotografie.

Zukünftige Bücher zur Mediengeschichte werden sich an der vorliegenden Untersuchung messen lassen müssen. Die Latte liegt hoch, denn sowohl die Methode als auch das Engagement, sich mit dem historischen Quellenmaterial auseinander zu setzen sind beeindruckend. Um die Sache allerdings perfekt zu machen, letztendlich auch leserfreundlicher zu sein, hätte man sich Kürzungen, stilistische Korrekturen und vor allem auch eine bessere Reproduktion der vielen, oft viel zu kleinen Abbildungen gewünscht.

Daniela Kloock (Berlin)