

Annette Deeken

Jens Ruchatz, Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16028>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Deeken, Annette: Jens Ruchatz, Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Wort und Bild*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2004 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 13), S. 189–191. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16028>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, 471 S.

Die Erforschung der photographischen Projektion reduzierte sich bislang auf wenige Fallbeispiele und sporadische Einzelanalysen (vgl. etwa *KINtop* 8). Insofern schließt Ruchatz mit der ersten Monographie zu diesem Medium, das seinen großen Aufschwung in Deutschland parallel zur Etablierung der Kinematographie erlebte, eine empfindliche Lücke in der Medienforschung. Sichtlich darum bemüht, seinem Thema eine theoretische Anschlußfähigkeit zu geben, hat Ruchatz allerdings zu einer verwirrenden Doppelstrategie gegriffen: Einerseits soll die Geschichte der medialen Praxis photographischer Projektion zwischen 1850 und 1914 untersucht werden, andererseits möchte er zugleich »aus der Historie theoretischen Mehrwert« (S. 22) schlagen. Dieser anspruchsvolle Doppelfokus erschwert nicht nur die Lektüre des ohnehin dickleibigen und mit mehr als 1200 Fußnoten gespickten Bandes; er befrachtet den Forschungsgegenstand auch mit einer Vielzahl von Diskursen und Theorien, die in diesem Kontext eher von dezentraler Natur sein dürften. Um Beispiele zu nennen: Daß bestimmte Nutzungsweisen einer Technik nicht von ihrer apparativen Konstruktion vordefiniert werden, sondern »das Ergebnis von sozialen Bezugnahmen« (S. 50) sind, führt Ruchatz ausgerechnet anhand eines Mediums aus, das von der Diaprojektion meilenweit entfernt ist, nämlich dem Telefon (S. 48ff.). Ein ähnlicher Verdacht auf allzu weitläufige Abweichung vom Thema kommt in den Darlegungen zum pädagogischen Diskurs über die Berechtigung des Bildes als Lehrmittel auf (u. a. S. 226-243). Mitunter werden auch abstrakte Theorien dargelegt, die dann doch explizit nicht zum Tragen kommen sollen, wie z. B. die Diffusionstheorie (S. 52ff.). Unnötig erschwert wird der Zugang zudem durch die singuläre Entscheidung, eine neue Begrifflichkeit einzuführen und nicht von Medien-, sondern von Mediumgeschichte zu sprechen, womit unterstrichen werden soll, daß eine historische Darstellung eines Einzelmediums beansprucht wird. Ruchatz selbst jedoch operiert vielfach, und sicher mit vollem Recht, zwischen den Einzelmedien und zeigt im Verlauf seiner Studie auf, wie die photographische Projektion eingebunden war in den technikgeschichtlichen und diskursiven Kontext von *Laterna Magica*, Photographie und Kinematographie. Insofern wirkt seine im Untertitel formulierte Begriffsneuheit ebenso wenig produktiv wie sein modischer Jargon, Photographien als »Software« (u. a. S. 101, 161, 323, 329) zu bezeichnen.

Die Studie gliedert sich, nach dem Vorspann mit allgemeinen medien- und historiographischen Fragen, in drei große Teile: die Anfänge, »die Erfolgsgeschichte« (S. 175) und die »Diaprojektion in Zeiten des Kinos« (S. 309). Als unnötiger Ballast wirkt im ersten Teil vor allem das Zwischenkapitel über die Vorgeschichte der manuell hergestellten Projektionsbilder bis auf das 17. Jahrhundert, womit im wesentlichen der Aussage zugearbeitet werden

soll, daß die technische Innovation photographischer Verfahren in der Projektionskunst mit industriellen Rationalisierungsbestrebungen einherging. An aufschlußreichen Details, dies soll bei aller Kritik deutlich hervorgehoben werden, mangelt es der Studie aber auch hier keineswegs. So klärt Ruchatz z. B. sehr anschaulich darüber auf, daß das neue Medium der Photographie anfänglich nur Hilfsdienste für die Produktion von Glaspositiven übernommen hat, und daß wiederum photographische Glaspositive nicht unbedingt Projektionsbilder sein mußten (S. 177). Der Untersuchungszeitraum der Studie liegt in der Anfangsphase der Diaprojektion, im sukzessiven Wandel einer Hilfstechik zur Herstellung von projektionsfähigem graphischem Bildmaterial hin zu einer eigenständigen dominanten Präsentationsform von Photographien. Dieser Prozeß war inhaltlich verbunden mit einer Art Umwertung des Mediums, dessen Einsatzfelder zunehmend herausgelöst wurden aus dem bestehenden Unterhaltungskontext der sog. *Laterna magica*: Die Projektion von Photographien wurde, angesichts der ihr zugeschriebenen authentischen Reproduktivkraft, überführt in volkspädagogische und didaktisch ambitionierte Kontexte. Als Fallstudie behandelt Ruchatz in diesem Zusammenhang ausführlich die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, die in den späten 1870er Jahren begann, das Medium als visuelles Lehrmittel einzusetzen. Ein zweiter Anwendungsbereich war die Photoprojektion im Rahmen der Amateurphotographie, die ab den 1890er Jahren vereinsmäßig aktiv war, sich auch öffentlich präsentierte und damit wesentlich dazu beitrug, »den Diavortrag in Deutschland zu verbreiten« (S. 278).

In seinem dritten Hauptkapitel wendet sich Ruchatz der Frage zu, in welchem Verhältnis die photographische Projektion zur aufkommenden Kinematographie stand. Für die These von Charles Musser, der in beiden Medien eine kontinuierliche Form der *screen practice* sieht, sprechen laut Ruchatz vier Argumente: personale Kontinuitäten, etwa Oskar Messter und Cecil Milton Hepworth; eine erhebliche Schnittmenge bei den projizierten Sujets, vor allem dokumentarische und Reisebilder; narrative Elemente bei der Visualisierung mentaler Bilder, wie etwa der Traumblase, sowie die Parallelmontage; schließlich grundlegend die Projektionssituation und der Live-Erzähler. Als wesentliches Merkmal der Differenz hält Ruchatz die Aufführungsorte fest, die bei der Diaprojektion »in Vereinslokale, Schulhäuser oder Museen abgewandert« (S. 332) waren. Rudimentär ist das Dia jedoch auch im Kino präsent geblieben, um als Pausenfüller und Werbemittel zu dienen, aber auch, um dramaturgische Funktion zu übernehmen und die kurzen Streifen zu verorten oder narrativ einzubinden. Ruchatz wendet sich in diesem Zusammenhang deutlich gegen die mediengeschichtliche Teleologie, den Prozeß der Ablösung gemalter durch photographische Bilder gleichzusetzen mit einer Ablösung des photographischen durch das kinematographische Bild, und damit »das Kino zum Fluchtpunkt aller visuellen Medien zu erklären und deren Geschichte auf dieses Resultat hin zu trimmen.« (S. 337) Im Gegenteil sieht

Ruchatz das Verhältnis Photographie – Kino genau umgekehrt, insofern die Karriere der Diaprojektion »erst parallel zum Kinematographen ihrem Gipfelpunkt zustrebt« (ebd.). Als Beleg dafür führt er u.a. die apparativen Konstruktionen an, die beide Techniken der Projektion ermöglichten. Ab der ersten Hälfte der 1910er Jahre, so das Fazit von Jens Ruchatz, sei die Diaprojektion konstant »auf die Sphären der Amateurfotografie und der Bildung« (S. 410) festgelegt gewesen, im Prinzip bis heute. Diese Sichtweise ist jedoch nicht ganz unproblematisch, was den Begriff der Bildung anbelangt, denn längst nicht alle Reise-Diavorträge, die das Gros der öffentlichen photographischen Projektion im 20. Jahrhundert ausgemacht haben dürften, sind einem pädagogischen Anliegen zuzuschreiben. Problematisch an den unerhört detailreichen Ausführungen ist vor allem die methodische Basis, daß Ruchatz Mediengeschichte nicht anhand der medialen Praxis, sondern anhand der »Diskurse über die Diaprojektion« (S. 65) schreibt. Damit verbunden ist eine Vielzahl von zeitgenössischen Zitaten, deren Stellenwert schwebend bleibt, sowie ein ständiges Schwanken zwischen den nationalen Anwendungsbereichen. Auf der diskursiven Ebene läßt sich zwar mühelos zwischen Australien (S. 362) und anderen Kontinenten und Ländern operieren. Wiewohl Ruchatz immerhin 38 Periodika aus der Zeit zwischen 1863 und 1914 ausgewertet hat, will sich bei der Lektüre nicht so recht ein deutliches Profil der medialen Praxis photographischer Projektion einstellen. Hier wäre die Konzentration auf ein bestimmtes nationales Umfeld und die Definition eines konkret vorliegenden Dia- und Vortragsbestandes vermutlich fruchtbarer gewesen.

Annette Deeken