

PERSPEKTIVE IN DER FOTOGRAFIE

Kaleidogramme Bd. 174

Michalis Valaouris

PERSPEKTIVE IN DER FOTOGRAFIE

Studien zur Naturalisierung des Kamerabildes

Kulturverlag Kadmos Berlin

Diese Publikation förderten großzügig die Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde,
Förderer & Ehemaligen der Freien Universität Berlin sowie die
Richard-Stury-Stiftung, München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Zugl.: Freie Universität Berlin, Diss., 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Fratelli Alinari, Gallerie degli Uffizi mit Loggia del
Arno, Florenz, um 1895, Albuminpapier, 19 × 23,7 cm, Sammlung Fotografie
der Kunstbibliothek (Ident. Nr. 1933, 4), Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, © Fratelli Alinari, Florenz

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: Skleniarz

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-414-1

INHALT

<i>Einleitung</i>	9
-------------------------	---

I. VORGESCHICHTEN DER FOTOGRAFIE

<i>Drei historische Deutungen</i>	17
1. Kunst und Wissenschaft	17
2. Die Ölskizze	23
3. Ein differenzieller Ursprung	27
4. Die Vorgeschichte als Ontologie der Fotografie	29
<i>Grenzen der Historiografie</i>	31
5. Vor 1839: Der anachronistische Rückblick	31
6. Vorläufer der Fotografie – eine Abgrenzung	33
7. Die Vorgeschichte als teleologische Narration	38
8. Vom historischen zum strukturellen Ursprung	41

II. DIE KAMERA UND DAS DISPOSITIV PERSPEKTIVE

<i>Perspektive in der Fotografie</i>	43
9. Die Fotografie am Ursprung der Perspektive – eine Serie von Illustrationen	43
10. Fotografische Repräsentationen des Ursprungs der Perspektive	46
11. Eine wiederkehrende Bemerkung	52
12. Das innere Gefüge der Kamera	55
<i>Ein stenopäischer Apparat</i>	61
13. Der Begriff <i>sténopé</i> bei Roland Barthes	61
14. Das »kleine Loch« und die Funktion der Kamera	65
15. Die Symbolisierung des Subjekts – in der Perspektive und in der Kamera	66
16. <i>Sténopé</i> und <i>perspicere</i> . Drei Bildanalysen	72

<i>Die interne Lichtprojektion</i>	81
17. Optik und Geometrie des Lichts in der Kamera	81
18. Die Projektion der Kamera als perspektivische Projektion	89
19. Perspektive und die »Emanation des Referenten«	95
20. Vor dem Index	103
<i>Das eidolon der Kamera.</i>	105
21. <i>Eidolon</i> und <i>eidos</i> in der Fotografie	105
22. Auffassungen des eidolon zwischen Magie und Natur	110
23. Die Formation des eidolon als perspektivischer Blick	116
24. <i>Point de vue</i> : Die Perspektive am Ursprung der Fotografie	130

III. FOTOGRAFIE UND DAS DISPOSITIV PERSPEKTIVE

<i>Die »inkorporierte« Perspektive.</i>	137
25. Latenz und Naturalisierung des Dispositivs	137
26. Die Perspektive als historische Konstante der fotografischen Bildgebung.	141
27. Die Fotografie als historischer Bruch in der Tradition der Perspektive	144
28. Bemerkung über einige fotospezifische Eigenschaften.	149
<i>Vom Dispositiv zum fotografischen Bild</i>	151
29. Spielarten und Grenzen des perspektivischen Dispositivs	151
30. Fotografierte Zentralperspektive. Eugène Atget, <i>Am Quai du Pont Neuf</i>	153
31. Die Perspektive aufheben? Eine Daguerreotypie aus der Sammlung Ruskin.	159
32. Mit der Perspektive gegen die Perspektive. Bernard Voïta, <i>Antichambre</i>	164
33. Mikroperspektive. Gustave Le Gray, <i>Die Sonne im Zenit</i>	169
34. Eros und Kamera. Jacques-Henri Lartigue fotografiert Anna la Pradvina	178
<i>Die Fotografie über die Perspektive hinaus</i>	186
35. Systematische Alternativen	186
36. Kamera und kurvilineare Perspektive. Eine Panoramafotografie Émile Zolas	187
37. Innerhalb der Fotografie – außerhalb der Perspektive. Ein Fotogramm von Robert Rauschenberg und Susan Weil	193

38. Das Cliché-verre als Hybrid am Rand des Fotografischen. Ein Beispiel aus dem druckgrafischen Werk von Camille Corot	201
<i>Ausblick</i>	207
<i>Abstract and table of contents in English</i>	210
Abbildungen	215
Abbildungsnachweis	243
Bibliographie.....	247
Register.....	263
Dank.....	269

EINLEITUNG

Wenn eine Person jahrelang Brille trägt, so merkt sie deren Rand oder Gewicht nicht mehr. Ähnlich verhält es sich mit der Perspektive in der Fotografie. Sie fällt gar nicht auf, ja es erscheint nur natürlich, dass Fotos perspektivische Züge tragen. Diese Naturalisierung der Perspektive ist jedoch Resultat einer Tradition, die wir längst verinnerlicht haben, so dass sie selbstverständlich oder gar universell erscheint. Diese vergessene bzw. unbewusst gewordene Geschichte möchten diese Studien zur Perspektivität der Fotografie beleuchten. Fotografische Bilder sind bereits in ihren formalen Zügen kulturell codiert, seien sie analog oder digital. Die Schwierigkeiten der Untersuchung bestehen somit darin, diese »natürlichen« Züge in der westeuropäischen Bildgeschichte sehen zu lernen und die Perspektive als kulturhistorischen Ursprung der Fotografie zu verstehen.¹

Als fundamentale Konvention westlicher Bild- und Denktraditionen übt die Perspektive in der Fotografie eine symbolische Funktion aus: Sie definiert das fotografische Bild als subjektiven Blick. Philosophisch betrachtet, wurde die Perspektive als »regulierendes Dispositiv«² beschrieben, also als kulturelle Vorrichtung, die einerseits den Betrachter des Bildes und andererseits das, was das Bild repräsentiert, konstituiert.³

- 1 Die Traditionen der Perspektive bilden ein weites Feld kunsthistorischer Forschung. Einen Überblick zur Bibliographie von 1870 bis 1970 gibt: Hermann Schüling, *Geschichte der Linear-Perspektive im Lichte der Forschung von ca. 1870–1970*, Gießen 1975. Für die Bibliographie von 1970 bis 1984 siehe: Kim H. Veltman, *Literature on Perspective: A Selected Bibliography (1971–1984)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21 (1986), S. 185–207. Nach 1984 sind einige wichtige Studien erschienen, die im Folgenden besprochen werden.
- 2 Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive* (1987), aus dem Frz. v. Heinz Jatho, Zürich 2010, S. 19, 41, hier S. 44. Zur Verortung des Begriffs in der Medientheorie: Joachim Paech, *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik*, in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, unter Mitwirkung v. Guntram Geser, Münster 2003, S. 175–194. Für eine philosophische Revision des Begriffs: Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, aus dem Ital. v. Andreas Hiepko, Zürich Berlin 2008.
- 3 Über die Adressierung des Subjekts in der Perspektive siehe die Diskussion von Ralph Ubl, in: Wolfram Pichler, Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 196–207.

Dabei ist die Perspektive ausweichend und flüchtig, denn sie ist so konzipiert, dass sie unsichtbar oder inexistent erscheint. Ihr Ziel ist es, dem visuellen Bewusstsein zu entweichen und als »Natur« wahrgenommen zu werden. Die Kulturgeschichte der Perspektive trifft hier auf die Theorie der Fotografie und lässt zwei Fragen hervortreten: Wie das Dispositiv Perspektive im inneren Gefüge der Kamera inkorporiert ist, und wie die Perspektive die fotografische Spur formiert. Diese Fragen verschieben das theoretische Augenmerk vom prominenten Konzept der Indexikalität hin zur Ikonizität der Fotografie.

Die Projektion des Lichts im Inneren des Apparats, die das Bild der Fotografie in nicht handgemachter Weise stiftet, bildet einen Vorgang an der Schwelle zwischen Objekt und Repräsentation. Die Arbeitshypothese lautet, dass dieser Vorgang von dem perspektivischen Dispositiv geprägt ist. Bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren äußerten Philosophen und Kunsthistoriker Zweifel an der vermeintlichen Neutralität der Kamera: Sowohl die Weise, wie die Kamera konstruiert ist, als auch der Vorgang, wie sie Bilder herstellt, seien nicht natürlich, sondern kulturell geprägt. Texte von Hubert Damisch, Jean-Louis Baudry oder Joel Snyder brachten eine neue Sensibilität für die historische Prägung des Apparats.⁴ Diese Ansätze traten aber mit der zunehmenden Theoretisierung der Fotografie als indexikalische Spur, die in den 1980er-Jahren dominierte, in den Hintergrund. Hubert Damisch (1928–2017), französischer Kunsthistoriker und Philosoph, notierte bereits in den 1960er-Jahren: »Die Prinzipien, die zur Konstruktion eines Photoapparates – und zuvor zu der einer *camera obscura* – hinführen, sind [...] an eine konventionelle Vorstellung von Raum und Objektivität gebunden, deren Ausarbeitung der Erfindung der Fotografie vorausgeht [...].«⁵ Diese Bemerkung wurde später explizit: »das photographische Kästchen ist so aufgebaut, daß das Bild, das auf der Rückwand der *camera obscura* Gestalt annimmt, einer projektiven Regel gehorcht, analog zu jener, die der perspektivischen Konstruktion zugrunde liegt.«⁶ Bei den theoretischen Überlegungen zur fotografischen Indexikalität interessierte diese bildgebende Stufe nicht;

4 Zu diesem Forschungsstrang siehe: Philippe Dubois, *Der fotografische Akt – Versuch über ein theoretisches Dispositiv* (1983), hg. und mit einem Vorwort v. Herta Wolf, aus dem Frz. v. Dieter Hornig, Dresden 1998, S. 41–48.

5 Hubert Damisch, *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des photographischen Bildes* (1963), in: ders., *Fixe Dynamik. Dimensionen des Fotografischen*, Berlin 2004, S. 7–12, hier S. 10.

6 Hubert Damisch, *Von der Photographie ausgehend* (1991), in: ders., *Fixe Dynamik. Dimensionen des Fotografischen*, übers. v. Till Bardoux, Zürich, Berlin 2004, S. 33–44, hier S. 43.

als wichtiger wurde erachtet, dass die Fotografie als »Abdruck«, »Spur« oder »Index« des Referenten auf dem lichtempfindlichen Träger gespeichert wird; darin sah man die ontologische Eigenart der Fotografie.⁷ Im Folgenden wird die Bedeutung der Indexikalitäts-Theorien für das Verständnis der Fotografie nicht bestritten, vielmehr soll verdeutlicht werden, wie die indexikalische Spur ihre ikonische Qualität gewinnt. Insbesondere werde ich drei Fragen nachgehen, denen die drei Kapitel der Studie entsprechen: Welche Stellung die Perspektive in den historischen Ursprüngen der Fotografie einnimmt; wie sie in der Kamera am Werk ist; und schließlich, wie die Perspektive die fotografische Repräsentation auf dem lichtempfindlichen Träger prägt.

Die Perspektive gilt als der älteste historische Ursprung der Fotografie, so wurde sie in den *Vorgeschichten der Fotografie* beschrieben. Die Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance hat die Forschung wiederholt als Anfang einer langen historischen Entwicklung gedeutet, die mit der Erfindung der Daguerreotypie 1839 ein Ende erreichte. Das erste einführende Kapitel präsentiert drei zentrale Positionen, die im Rahmen dieses Forschungsansatzes verschiedene Zeichenapparate, Künstler oder Bilder zu »Vorläufern« oder »Symptomen« der Fotografie *avant la lettre* erklärten. So erkannte der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz in der Erfindung der Perspektive und im Apparat *camera obscura* eine »innere Bereitschaft« der Geschichte für die Fotografie. Der Fotohistoriker Peter Galassi folgte diesem Schema und fügte hinzu, dass die realistischen Ölskizzen, die Maler um 1800 *en plein air* malten, die Erfindung der Fotografie »katalysierten«. Schließlich beschrieb der Fototheoretiker Geoffrey Batchen eine Vielzahl von Erfindungen der Fotografie, die zwischen 1795 und 1839 stattfanden. Darin diagnostizierte er ein »desire to photograph«, das er ebenfalls in der Tradition der Perspektive fundiert sah (Abschnitte 1–4).

Solche historischen Deutungen der Ursprünge der Fotografie setzen jedoch zwei methodische Prämissen voraus, die, meiner Lektüre nach, problematisch sind. Einerseits stellt der historische Rückblick vor das Jahr 1839, bei dem man die Fotografie vor ihrer Erfindung zu identifizieren sucht, einen Anachronismus dar. Andererseits zielt eine solche historische Narration teleologisch und deterministisch auf das Jahr 1839. Diese Prämissen sind in der historiografischen Logik der Vorgeschichte angelegt; sie können nicht vermieden werden, wenn man

7 Eine Einführung in die Index-Theorien der Fotografie gibt: Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 13–69.

nach Vorläufern der Fotografie vor der Fotografie sucht (Abschn. 5–7). Daher erhebt sich die Frage nach einer methodischen Alternative. Wie kann die Tragweite der Perspektive für die Fotografie, über eine präkäre makrohistorische Narration hinaus, ermessen werden? An diesem methodologischen Scheideweg entschied ich mich für die Alternative einer systematischen bzw. strukturalen Untersuchung (Abschn. 8). Die Richtung gaben hier sowohl Bilder als auch Texte an. Zunächst einige Fotografien des Florentiner Baptisteriums, die den historischen Ursprung der Perspektive bzw. das erste perspektivische Bild rekonstruieren (Abschn. 9, 10). Weiterhin eine Reihe von Bemerkungen in der Forschungsliteratur, die auf die strukturelle Analogie zwischen Kamera und Perspektive hinweisen (Abschn. 11). Bereits diese Materialien verdeutlichen einen ersten Punkt: Die Fotografie reproduziert perspektivische Züge, weil die perspektivische Geometrie in das Repräsentationssystem der Kamera integriert ist. Somit verschiebt sich die Reflexion der Perspektive vom Feld der Historiografie auf das der Theorie, und die Frage stellt sich folgendermaßen: Welche Elemente des Dispositivs Perspektive können in der fotografischen Bildgebung identifiziert werden?

Diese Problemstellung bildet den Kern der Studie und wird im zweiten Kapitel *Die Kamera und das Dispositiv Perspektive* bearbeitet. Drei Ebenen der internen Lichtprojektion der Kamera werden systematisch untersucht: das kleine Loch, das Licht in die Kamera einlässt; der Verlauf der Lichtprojektion; und das Lichtbild, das auf der Rückwand der Kamera entsteht. Vergleichende Untersuchungen zeigen die strukturellen und symbolischen Korrespondenzen dieser Ebenen zu drei Elementen des perspektivischen Dispositivs auf: dem Augenpunkt, der Projektion des Bildes auf eine ebene Fläche, und dem Bild, das als »Schnitt« der »Sehpyramide« entsteht. Diese für die Perspektive konstitutiven Elemente wurden in einer grundlegenden Episode der westeuropäischen Bildgeschichte definiert: der ersten perspektivischen Demonstration Filippo Brunelleschis in Florenz (um 1420). Hubert Damischs Analysen der ersten Demonstration Brunelleschis mit dem Begriff »Dispositiv« in seiner Studie *Der Ursprung der Perspektive* (1987) bildeten eine Grundlage für meine Überlegungen zu den symbolischen Funktionen der Perspektive im Gefüge der Kamera.

Von Roland Barthes' Verwendung des Begriffs *sténopé* (kleines Loch) ausgehend, wird die Rolle des kleinen Lochs der Blende für die bildgenerierende Funktion der Kamera befragt (Abschn. 13–14). Dabei richtet sich das Interesse auf die historischen Traditionen, die der *sténopé* der Kamera eingeschrieben sind. Besonderes Gewicht kommt

der symbolischen Korrespondenz der sténopé zum Guckloch der ersten perspektivischen Tafel Brunelleschis zu: Die Monokularität, die das Guckloch der Tafel für den Blick des Betrachters einführte, ist für die bildgebende Funktion der sténopé der Kamera zentral. Denn die Kamera generiert durch diesen singulären Punkt eine ikonische Repräsentation, die ein monadisches und voyeuristisches Betrachter-Subjekt konstituiert (Abschn. 15). Diese symbolischen Funktionen der sténopé werden auch auf Ebene des fotografischen Bildes verdeutlicht. Drei Fotografien, die exemplarisch untersucht werden, thematisieren die sténopé der Kamera als perspektivischen Durchblick (Abschn. 16).

Im zweiten Schritt wird *die interne Lichtprojektion* der Kamera untersucht. Die leitende Idee ist, die vermeintlich natürliche Funktion dieser Projektion in Frage zu stellen und zu zeigen, wie sie historisch und kulturell geprägt ist. Zuerst wird der Begriff »Projektion« in seiner komplexen Bedeutung für die Theorie der Perspektive eingeführt und im Anschluss die Lichtprojektion der Kamera als optische und geometrische Projektion verortet. Die Kameraprojektion gehorcht der Struktur einer bestimmten geometrischen Projektion: der Zentralprojektion (Abschn. 17). So wird beschrieben, wie die Kameraprojektion als perspektivische Projektion funktioniert und nach der Geometrie der Albertischen Sehpyramide strukturiert ist (Abschn. 18). Dies erhellt dann zwei Punkte: Einerseits ist die Kameraprojektion in einer speziellen Weise angeordnet, um eine bestimmte Art von Bildern herzustellen, die der fotografische Träger im nächsten Schritt fixiert. Andererseits ist die Kameraprojektion, als zentraler Schritt zwischen Objekt und Repräsentation in der fotografischen Medialität, bedeutend für die »Emanation des Referenten« (Barthes), denn sie formiert die Bildlichkeit der fotografischen Spur (Abschn. 19, 20). Die Index-Theorien der Fotografie berücksichtigten diese bildgebende Stufe nicht, vielmehr wurde die Fotografie durch das Paradigma des Fotogramms theoretisiert. Bezüglich dieses Desiderats verdeutlicht diese Arbeit, dass sich die interne Kameraprojektion nicht auf eine technische Funktion reduzieren lässt, denn sie erfüllt eine symbolische Funktion, indem sie die ikonischen Züge der fotografischen Spur als perspektivischen »Blick« formiert.

Der Abschnitt *Das eidolon der Kamera* untersucht diesen letzten Punkt näher und fokussiert auf das Lichtbild der Kamera. Für dieses Bild – das keine feste Gestalt besitzt und dem Blick entzogen ist – verwende ich den Begriff *eidolon* von Roland Barthes. Zunächst werden die wissenschaftshistorischen und philosophischen Implikationen des *eidolon* der *camera obscura* skizziert, die auch das Lichtbild der Fotokamera prägen (Abschn. 21, 22). Mein Anliegen ist, über die Natur-

lichkeit des Kamera-eidolon hinauszuschauen und seine Konstruktion als perspektivische Projektion zu beschreiben. Das eidolon formiert sich in der Kamera durch eine speziell angeordnete Projektion, die als »Schnitt« durch eine »Sehpyramide« im Sinne Albertis aufgefasst ist (Abschn. 23). Diese Grundbedingung prägt den ikonischen Charakter des *eidolon* als perspektivischen Blick, aber auch die Bildlichkeit der Fotografie, die dieses Lichtbild im nächsten Schritt fixiert. Abschließend wird die perspektivische Bildwerdung der Heliographie *Point de vue de la fenêtre* (1827) von Nicéphore Niépce untersucht. Zentralperspektivische Komposition, das Fenster als Metapher der Perspektive und der Blickpunkt, den Niépce als *Point de vue* bezeichnete, waren für die ikonische Formation dieses Bildes konstitutiv (Abschn. 24).

Das dritte Kapitel *Fotografie und das Dispositiv Perspektive* zieht zunächst einige Schlüsse aus diesen Analysen (Abschn. 25–28). An Bildbeispielen wird untersucht, wie das Dispositiv Perspektive, das in der Kamera inkorporiert ist, die fotografische Bildlichkeit prägt. Zwei Gruppen von Bildanalysen arbeiten an folgenden Fragen: a) wie das Dispositiv von Fotografien selbst expliziert wird und bestimmte Spielarten formiert, b) wie die ikonischen Resultate des Dispositivs moduliert, d.h. intensiviert, gemindert oder verschleiert werden (Abschn. 29–34) und c) wie die Perspektive durch Gegenüberstellung mit anderen Repräsentations-Modi der Fotografie (wie etwa die Panoramafotografie, das Fotogramm oder das Cliché-verre) negativ umrissen werden kann (Abschn. 35–38). Das Dispositiv Perspektive festigt einen dominanten ikonischen Modus innerhalb der Fotografie, der diskursübergreifend arbeitet. Dabei bildet die Perspektive aber nur einen Repräsentations-Modus innerhalb des Fotografischen, einen Modus, der von anderen, man kann sagen, peripheren Alternativen begleitet wird, die kleinere Diskurse konstituieren. Solche Modi der Repräsentation lassen verschiedene Ausprägungen des Verhältnisses von Spur und Ähnlichkeit innerhalb des Fotografischen erkennen: Die indexikalische Spur der Fotografie kann auf viele Weisen geprägt werden und einen ikonischen Charakter entwickeln (oder auch nicht), je nachdem, welches Dispositiv die Spurenformation reguliert. In der Fototheorie hat sich eine Konzeption von »Spur« etabliert, die oft aus nicht-fotografischen Kulturtechniken entwickelt und für den Fall der Fotografie erklärend herangezogen wurde. Haben wir die Fotografie selbst befragt, wie sie ihre diversen indexikalischen Spuren produziert – unter Einsatz welcher Dispositive?

Heute bildet die Perspektive eine transmediale Konvention, die die harte Kritik und Entwertungen der Moderne und der Postmoderne überstanden hat und nun in einer »postmedialen«⁸ Situation allgegenwärtiger ist als je zuvor. Sie stellt die visuelle Grundlage für Medien wie Fotografie, Kino, Video und zum großen Teil für das digitale Bild dar. Zu einem Zeitpunkt jedoch, an dem der fotografische Träger sich radikal verändert und die digitale Wende sich durchgesetzt hat: in einem Moment, in dem die Fotogeschichte noch einmal umbricht (viele Theoretiker sprachen vom »Ende der Fotografie«), kommt eine diachrone Konstante der Fotogeschichte zum Vorschein: Die Projektion des Bildes auf den lichtempfindlichen Träger, sei dieser analog oder digital, funktioniert nach wie vor als »Planperspektive«⁹. Dies legt nahe, die Aufmerksamkeit der Fototheorie auf den Schritt *vor dem Index* zu richten, auf die Konventionen, die das fotografische Bild prägen, um darin die Tragweite der Geschichte des westlichen Bildes für die Fotografie neu zu ermessen. Diese Studie diskutiert die digitale Fotografie nicht direkt; doch Überlegungen, die hier vorgeschlagen werden, können auf dieses Feld erweitert werden, denn die Perspektive ist in der analogen wie in der digitalen Kamera am Werk.

Die Dringlichkeit dieser Verschiebung in der Theoriearbeit wird deutlich, wenn man beobachtet, wie sich das Dispositiv Perspektive durch die digitalisierte Fotografie verbreitet hat und neuere digitale Medien informiert. Heute bildet die Perspektive nicht nur für westliche Kulturen eine »symbolische Form«, wie Erwin Panofsky sie in den 1920er-Jahren des vorigen Jahrhunderts bezeichnete; nun scheint sie als Dispositiv eine tiefe Wirkung in Kulturen auszuüben, für die sie früher nicht zentral war. Diese Globalisierung¹⁰ der Perspektive, die durch das Medium Fotografie forciert wurde, verlangt eine Reaktivierung der Perspektivforschung im medientheoretischen Kontext, um ihre Tragweite in den neuen Medien zu ermessen, sowie eine Erweiterung auf transkulturelle Forschungsfelder, um lokale symbolische Funktionen der Perspektive in den Blick zu nehmen.

8 Rosalind Krauss, »A Voyage on the North Sea«: *Broodthaers, das Postmediale*, aus dem Engl. v. Sabine Schulz, Zürich, Berlin 2008.

9 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als »symbolische Form«* (1924/1925), in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. II, hg. v. Karen Michels u. Martin Warnke, Berlin 1998, S. 664–757, bes. S. 669–679, hier S. 674.

10 Eine historische Darstellung der Globalisierung der Perspektive gibt: Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2008), München 2012, S. 54–59.