

Angela Fischel

www.Kunstgeschichte/Bild_Medien_Text

Matthias Bruhn (Hrsg.): Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000 (Visual intelligence; Bd. 1)

Seitdem Bilder per Computer gespeichert und bearbeitet werden, hat die Kunstwissenschaft ein Problem mehr. Mit dem digitalen Speicher ergeben sich neue Möglichkeiten der Bildsortierung und -verknüpfung und natürlich viele neue Möglichkeiten der Bildsuche im Netz. Vor allem aber entstand mit digital erzeugten Visualisierungen ein neuer technischer Bildtyp. Es ist abzusehen, daß wie zuvor die Fotografie auch die digitale Bildbearbeitung die kunsthistorischen Forschungsmethoden und -gegenstände verändern wird. Wie aber ist die Kunstwissenschaft von ihren traditionellen dokumentarischen Bildtechniken, also vom Abzeichnen oder Fotografieren von Kunstwerken, durch die Arbeit mit Reproduktionsgrafiken oder mit gedruckten Bildern in Büchern geprägt? Welche Konsequenzen und Möglichkeiten ergeben sich mit der Arbeit am Computer? Diese beiden eng miteinander zusammenhängenden Fragen sind der Schwerpunkt des Bandes »Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte«.

Die Publikation geht auf einen dreitägigen Workshop von 1998 in Hamburg zurück und umfaßt ein außerordentlich weites Spektrum von Themen und methodischen Versuchen, diesen Aspekt der Kunstgeschichte sichtbar zu machen. Neben historische treten ikonologische, ökonomische, bibliothekarische, medientheoretische und kulturkritische Ansätze. Ebenso breit ist das Spektrum der Themen: Bildrechte, Speicherformate, Werbefotografie, Kunstbücher, Bildarchive, Archivierungssysteme, Geschichtsmodelle. Diese methodische und inhaltliche Bandbreite hat den Vorteil mehrere aktuelle und auch kontroverse Positionen nebeneinander zu zeigen. Der Nachteil bei dieser Bandbreite ist, daß alle Ansätze nur angerissen werden, was in manchen Fällen wirklich schade ist. Trotz dieser Vielfalt hält ein Thema die Beiträge zusammen, das schon im einleitenden Aufsatz umrissen wird. Es geht im weitesten Sinne immer wieder um den Zusammenhang von Bildspeicherung und -vermarktung, um das Doppelleben der Bilder als Instrument und Gegenstand der Kunstwissenschaft. Diesem bekannten Thema werden durchaus neue und streitbare Aspekte abgewonnen. Matthias Bruhn, der Herausgeber des Buches, betont die Bedeutung der Kunstwissenschaft an einer modernen »Logistik der Bilder«. Sein Aufsatz führt von der Frage, welche Bilder (auch) mit Hilfe der Kunstwissenschaft vermarktet werden, zu der Anschlußfrage, woher diese Bilder kommen und wer sie verwaltet. Dem Blick auf das Bild stellt er den Blick in den Abbildungsnachweis gegenüber. Was Kunsthistoriker frühestens bei der ersten eigenen Publikation schmerzhaft erfahren, läßt sich verkürzt zusammenfassen: Bilder sind wirtschaftlich-

che Objekte. Welches Bildmaterial publiziert wird, ist weniger eine wissenschaftlich motivierte, als eine ökonomische Frage. Moderne Bildarchive, die es seit Beginn des Jahrhunderts gibt, sind technische, finanzielle und politische Institutionen der »Wirklichkeitsverwaltung«.

Doch bereits vor der Veröffentlichung in Büchern oder Vorträgen stellen die Bilder nicht nur den Untersuchungsgegenstand, sondern auch ein Instrument der Kunsthistoriker dar. Das kunsthistorische, dokumentarische Bild ist ein Werkzeug, mit dessen Hilfe Thesen und Modelle erarbeitet werden. Ganz besonders deutlich wird das im Beitrag von Katja Amato über Burckhardts Zeichnungen. Jacob Burckhardt hat den medialen Wechsel von der zeichnerischen Notiz zum Sammeln von Fotografien in seiner wissenschaftlichen Biografie vollzogen. Während er, nicht ohne Koketterie davon sprach »krumm und kümmerlich zu skizzieren«, zeugen seine frühen Bildnotizen von einem immerhin geschulten Talent. Burckhardt hat das Zeichnen vor Ort noch gelernt. Seine Bildnotizen zeigen den Historikern von heute aber vor allem, *was er wie* aufzeichnete. Die Autorin beschreibt, wie Burckhardts Architekturzeichnungen selten die frontale Perspektive erfassen, sondern oft die »verstellte« von der Seite gesehene Perspektive, wie Burckhardt das für ihn Wesentliche notierte und manchmal auch offensichtlich Reproduktionsstiche abzeichnete. Ausgerechnet Burckhardt, so berichtet Amato weiter, entwickelte in den späteren Jahren eine ausgesprochene Sammelleidenschaft für billige Fotografien. Er kaufte minderwertige, dafür aber sehr viele Fotografien, die er lediglich als Gedächtnisstütze ansah. Wenn er trotzdem 1896 schreiben konnte, daß er »seit der Photographie ... nicht mehr an ein mögliches Verschwinden und Machtloswerden des Großen« glaube, so unterstreicht die Autorin, wird darin sein zwiespältiges Verhältnis zur Fototechnik deutlich. Er rechnete mit den quantitativen Aspekten technischer Bildreproduktion eher als mit der qualitativen Veränderung von Bildern durch die Fotografie. Dem Ansatz nach ist diese Haltung vielen modernen Digitalisierungsprojekten nicht ganz unähnlich: auch diese setzen oft auf die Speichermöglichkeiten des Computers und weniger auf die spezifischen Bedingungen des digitalisierten Bildes.

Die Generation nach Burckhardt entwickelte hingegen mit der Fotografie auch völlig neue Strategien der Kunstbetrachtung. Der Aufsatz von Petra Roettig setzt an diesem Punkt an und beschreibt den Siegeszug der dokumentarischen kunsthistorischen Fotografie von Alinari bis zum Marburger Bildindex.

Dabei wird klar, wie die »Unmittelbarkeit der Anschauung«, ermöglicht vor allem durch die fotografische Vervielfältigung, zunehmend ins Zentrum der Lehre und Forschung rückte und neue Analysetechniken nach sich zog. Die kunsthistorische Untersuchung organisierte sich quasi unmittelbar am Bild selbst, daß heißt konkret an der Analyse der Formen und Stile und weniger an mittelbaren Inhalten und Kontexten. Herman Grimm, der zu den wichtigsten Verfechtern neuer Unterrichtstechniken in der Kunstwissenschaft zählte, erkannte die pädagogischen Möglichkeiten der Fotografie für die ästhetische Bildung von Studenten. Mit Hilfe der Diaprojektion lernten Generationen von angehenden Beamten nationale und geographische Stile vergleichen. Grimm, einer der Pioniere dieser neuen Projektionstechnik, forcierte dabei besonders die Wirkung auf die Studenten, die durch die Unmittelbarkeit der Anschauung in kunstwissenschaftlichen Seminaren entsteht. Durch die Diaprojektion war nun »unverstellt« das direkte Erleben von Kunst im Seminarraum möglich. Zudem boten sich mit der Fotografie neue Ordnungsmöglichkeiten

an. Räumlich und zeitlich voneinander weit entfernte Objekte können direkt nebeneinander gestellt werden, Zeichnung und Architektur erscheinen im fotografischen Medium vergleichbar, Lebensläufe rekonstruierbar. Heinrich Dilly hat dies bereits in den 70er Jahren beschrieben. Die beiden Aufsätze von Petra Roettig und Katja Amato bieten dazu weitere Aspekte, die jedoch wenig kritisch zu Werke gehen.

Einen grundsätzlich bewußteren Umgang mit der Fotografie bietet zum Beispiel Aby Warburg an: »Habe angefangen, die ganze Götterwelt *auszuschneiden*, um sie ... zu ordnen als chronologisch-historisches Prinzip.« Diese buchstäbliche Arbeit am Bild mit Schere und Klebstoff dokumentiert Warburg, hier stark verkürzt zitiert nach dem Aufsatz von Peter van Huisstede, in seinem Arbeitsjournal. Bildtafeln, so wie sie bei Warburg verwendet wurden, ermöglichten es ihm, Geschichte als eine räumliche, sich vielfach überschneidende Collage darzustellen. Dabei hat Warburg die Methode und Technik des wissenschaftlichen Arbeitens als wesentlichen Aspekt der Kunstgeschichtsschreibung bewußt hervorgehoben und zum Forschungsproblem gemacht. Nach den großen Fotokampagnen des 19. Jahrhunderts scheint die Ordnung der Fotos und ihre Systematisierung ein zentrale Paradigma des 20. Jahrhunderts gewesen zu sein. Gegenwärtig gibt es zahlreiche unabhängig voneinander laufende Archivierungsprogramme, die zum Teil eigene Suchkriterien entwickelten. Einige davon werden in der Dokumentation kurz vorgestellt. Diese Projekte nutzen den Computer als Archiv, also seine quantitativen Möglichkeiten zur Suche und Verknüpfung von Begriffen. Aber genau wie die Fotografie, verändert der Computer die Struktur von Kunstwerken grundsätzlich. Schon die Entscheidung für ein bestimmtes Speicherformat, dies erläutert Claus Pias in seinem Beitrag, entscheidet darüber, wie die gespeicherten Daten entziffert werden können. Im zweiten Teil setzt er diese Frage in den Kontext zu den Methoden der Bildorganisation. Bilder, so argumentiert der Autor, sind Wissensobjekte der Kunstwissenschaft, die von ihren Übereinkünften und Medien immer wieder als solche definiert werden. Die Fotografie konnte erst zum Medium der Fotografie werden, weil ihr »Apparat wie ein Sinnesorgan abzüglich Sinn« funktioniert. Dem könnte man hinzufügen, daß dieser Einsatz der Fotografie als objektivierendes Medium einer formalistischen Tendenz in der Kunstwissenschaft entsprach. Die Fotografie diente hier, etwa bei Wölfflin, der Entwicklung eines objektiven wissenschaftlichen Begriffsapparats. Analog dazu wurde Fotografie auch als »übersinnliches Medium« genutzt, das ein Plus an Informationen erbrachte. So konnte Herman Grimm in einer Diaprojektion Dürer als Monumentalmaler des sehen.¹¹ Diese zweifelhaften Ergebnisse des »reinen« Sehens sind die andere Seite der durch Fotografie »objektivierten« Wissenschaft. Gerade dieses Modell behauptete, mit der »Sache selbst« zu operieren, als ob es dieses Sache selbst, etwa die reine Form, gäbe. Sie ist aber, um einmal mit Rheinberger zu sprechen erst das »epistemische Ding«² von Geschichtsschreibung. Mit dem Modell von Stilreinheit, -blüte und -verfall wurde der technisch vermittelten und scheinbar werkimmanent operierenden Kunstwissenschaft bezeichnender Weise kein technisches, sondern ein naturalisiertes Geschichtsmodell zugrunde gelegt. In dem man den Computer ausgerechnet die Wölfflinschen Stilbegriffe, wie im Text vorgeschlagen, errechnen ließe, wäre man dem »Nachteil der Historie«, wie Claus Pias formuliert, noch nicht entkommen.³ Heute schon funktionierende Bildsuchmaschinen rechnen das vor. Soviel ich weiß, suchen diese Maschinen immer Ähnlichkeiten, also vor allem visuelle Übereinstimmungen und Motive, aber keine Unter-

schiede. Jede Suchmaschine braucht zudem eine Vorgabe, ein Muster, mit dem gerechnet wird. Aber welche Möglichkeiten hätte man eigentlich, wenn man das Medium einmal tatsächlich ernst nimmt. Wäre es möglich den Computer so einzusetzen, wie Warburg die Schere benutze? Vor allem stellt sich mir aber die Frage, was man mit Hilfe des Computers errechnen könnte, als immer wieder den Computer selbst und seine Strukturen? Diese Fragen, von Claus Pias angeregt, sind als Aufforderung zum Experiment zu verstehen und sie wäre noch zu beantworten.

Technik als Agent der Kunstwissenschaft bleibt ein wichtiges Thema für weitere Forschungen. Mit dem vorliegenden Buch ist zumindest ein erster Schritt in diese Richtung getan. Dabei fällt der Mut zu streitbarem Nebeneinander positiv auf. Offenbar haben sich die diskutierten Fragen seit 1998 nicht grundsätzlich verschoben, genauso wie die zahlreichen Webadressen und die umfangreichen Literaturangaben noch aktuell sind. Ein gute Linkliste zu Bildsuchmaschinen findet man übrigens unter: <http://www.suchbilder.de>.

Anmerkungen

- 1 Alle von mir angeführten Äußerungen von Herman Grimm sind bei: Hermann Grimm: Über die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen durch die Einführung des Skiotipkons. Berlin 1897 formuliert.
- 2 Rheinberger: Experimente. Differenzen, Schrift. Zur Geschichte der epistemischen Dinge. Marburg 1992.
- 3 Dazu auch der Vorschlag von Wolfgang Ernst und Stefan Heidenreich: Digitale Bildarchivierung: der Wölfflin-Kalkül. In: Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. Hrsg. Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen. München 1999.