

Im Reich der wilden Bilder

Als im Jahre 1998 in den USA der Sammelband *Picturing Science, Producing Art* erschien, herausgegeben von der Kunsthistorikerin Caroline Jones und dem Wissenschaftshistoriker Peter Galison, dürfte kaum jemand Anstoß an dem Umstand genommen haben, dass darin gleich drei Beiträge dem Thema «Stil» gewidmet waren (nämlich Carlo Ginzburgs Aufsatz zur Reichweite des Stilbegriffs, Irene Winters Kritik des kunsthistorischen Deutungsmusters und Amy Slatons vergleichende Analyse von Begriffen der Serienproduktion).¹ Während es eine Weile hatte scheinen können, als sei der Stilbegriff obsolet geworden, kehrt er im Sammelband also in prominenter Weise zurück, um eine Diskussion darüber zu eröffnen, welche kulturelle Wirksamkeit der wissenschaftlichen Bildproduktion zukomme.

Es wäre ein Missverständnis anzunehmen, dass mit diesem Rückgriff lediglich die Zähigkeit eines überholten Konzeptes belegt oder nachgewiesen werden sollte, dass kunsthistorische Kenntnisse auch im Umfeld von Wissenschaft und Technik noch etwas zu sagen haben. Im Gegenteil: Selten tritt der Sinn der Stilfrage oder der Mehrwert eines stilistischen Vergleichs so offenkundig zutage wie im Kontext der sogenannten angewandten (operativen, instrumentellen, ephemeren) Bildproduktion, zumal wenn er die Neutralität, Objektivität und Unabhängigkeit wissenschaftlicher Beobachtung und Urteilskraft in Frage zu stellen droht. Gerade naturwissenschaftliche oder medizinische Visualisierungsformen, von der Röntgenaufnahme bis zur Darstellung von Messdaten am Bildschirm, unterliegen technischen und gestalterischen Bedingungen, und gerade weil ihre Zweckbindung für selbstverständlich genommen wird und es scheinbar nicht um künstlerische Ausdrucksqualitäten, sondern um Phänomene der Natur selbst geht, müssten diese um ihres Sachlichkeitanspruches willen auch im Hinblick auf den Anteil und Effekt der zugrundeliegenden Medien und Formen analysiert werden.²

Es war nicht Sinn der Übung von Jones und Galison, den Stil als allein seligmachende Kategorie in die Diskussion einzuführen oder szientistisch aufzuladen. Vielmehr sollte sie den Begriff problematisieren, um das Feld der wissenschaftlichen Bildwelten damit neu aufzuschließen. Denn deren massive, arbeitsteilige, oftmals namenlose Produktion, die medial und formal extrem diversifiziert ist und sich durch hohe Geschwindigkeiten und Automatisierungsgrade auszeichnet, bietet dazu genügend Anlass. Wer sie zu beschreiben versucht, steht automatisch vor einem Sortierungsproblem, mit dem sich immer auch transdisziplinäre Fragen der Sichtung und Sicherung verbinden. Soll und kann eine Analyse wissenschaftlicher Darstellungen, die dies berücksichtigt, vor allem die wieder-

kehrenden Merkmale und Eigenschaften einer breiten Masse von Objekten herausarbeiten, oder soll sie vor allem die Ikonen und kreativen Bildleistungen der Wissenschaftsgeschichte aufspüren und für die Nachwelt sichern? Ältere Abgrenzungsversuche von Kunst und Kunstgewerbe wiederholen sich in neuem Gewand. Die damit verbundenen Methodendiskussionen sollten nicht voreilig ausgeschlagen werden. Denn auch die archäologisch-kunsthistorischen Ansätze haben sich einst aus einer vergleichbaren Fülle von schwer fassbaren Phänomenen ergeben, und deren permanente Kritik gehört heute ebenfalls zum Wissensbestand dieser Fächer.³

Aus ihrem Wissensbestand lässt sich auch ableiten, dass Stil- und Formfragen für Kanonisierungs- und Kassationsprozesse und damit oft stellvertretend für weitergehende, weltanschauliche Dimensionen stehen können, etwa wenn ihnen ein gesellschaftlich-reformerisches Ziel zugrunde liegt. Auch Bilder der Wissenschaft lassen sich in einem solchen, übertragenden Sinne als Phänomene auffassen, in denen eine Spannung von Masse und Individuum, kollektiven Ansprüchen, technischen Bedingungen und gestalterischen Freiheiten zutage tritt und deren vermeintliche Naturnähe oder Anwendungsorientierung sich erst aus der Konstruktion von Untersuchungsinstrumenten, ihrer Nutzung oder Kontrolle ergibt.

Feine Unterschiede

Für die Methodik historischer Fächer wie die Archäologie ist die vergleichende Stilanalyse, die an das naturgeschichtliche Modell der Entwicklung von Technologien und Werkstoffen anschließt, ein gebräuchliches Werkzeug zur Erschließung größerer Mengen von Artefakten, insbesondere bei der Betrachtung langfristiger Gestaltungsprozesse, überindividueller Produktionszusammenhänge und namenloser Spuren. Ausgehend von der Einteilung in Materialepochen und Verfahren, lassen sich damit Muster und Handhabungen ausmachen, die zuweilen den einzigen Zugang bieten, weil Zeugnisse schriftlicher Art oder andere Daten nicht verfügbar sind.

Dabei kann es erstaunen, wenn eine Analyse, die auf einer äußerlichen Begutachtung und Seriation von Formen und Werkstoffen beruht, zu Datierungen von Gegenständen im Alter von mehreren tausend Jahren führt, und zwar so annähernd, dass neuere materialkundliche Untersuchungen sich teilweise mit Feinjustierungen begnügen können. So hat der Ägyptologe William Matthew Flinders Petrie (1853–1942), durch seine systematische Grabungs- und Vermessungsarbeit vom Laienforscher zum ersten Lehrstuhlinhaber für Ägyptologie in England aufgestiegen, auf Grundlage von Grabbeigaben, die er 1894 in der Nekropole von Naqada aufgefunden hatte, eine relative Anordnung der Objekte unternommen, die er dann wiederum in eine Genealogie gebracht hat. Abbildung 1 zeigt einen Auszug aus seiner Studie, in welcher er die Methode erläutert, versehen mit dem wissenschaftspolitischen Hinweis: «These forms pass through two or three different fabrics showing that form is more important than materials.»⁴ Mit seiner Methode brachte Petrie die Frühphase der ägyptischen Kulturen in eine Stufenfolge, an deren Ende diejenige von Naqada stand, so dass Werner Kaiser im 20. Jahrhundert auf dieser Grundlage eine Chronologie vorschlagen konnte, welche die Hinterlassenschaften der Phase III mit der frühen Bronzezeit um 3200–3000 v. Chr. verknüpft.⁵

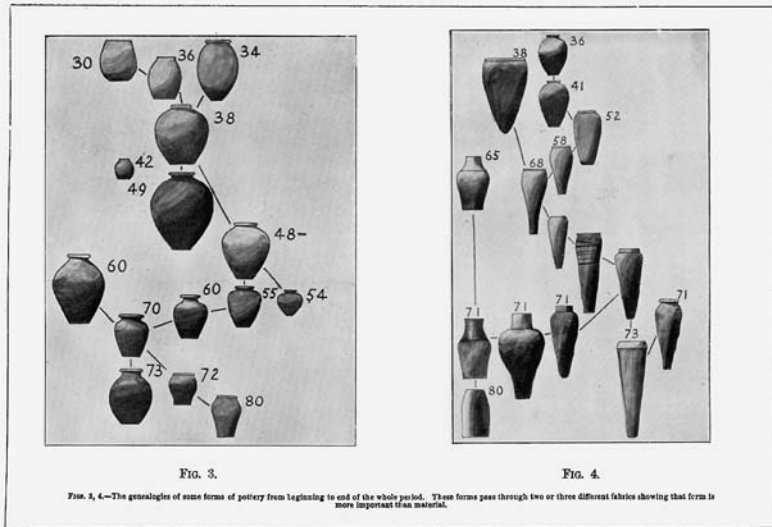


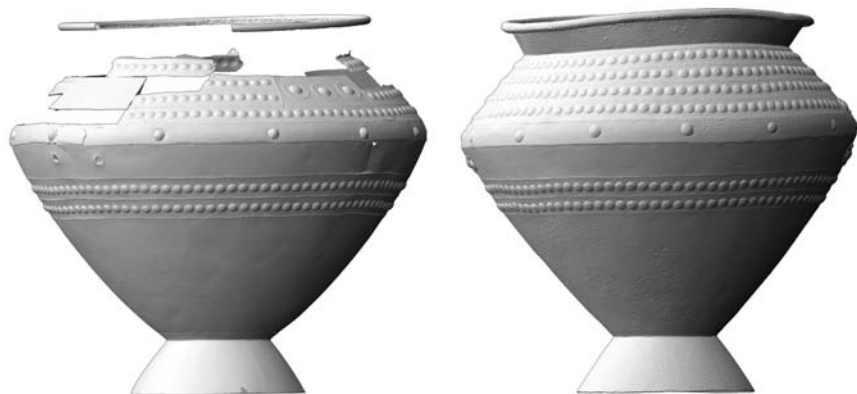
FIG. 3, 4.—The genealogies of some forms of pottery from beginning to end of the whole period. These forms pass through two or three different fabrics showing that form is more important than material.

Journal of the Anthropological Institute (1899), Vol. 29, Plate XXXIII

1 W. M. Flinders Petrie, «Genealogische Tafeln prähistorischer ägyptischer Töpferwaren», aus: «Sequences in Prehistoric Remains» (*The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 29, 1899, S. 295–301), Tafel 32.

Petrie wurde für seinen Ansatz kritisiert, da er nur eine relative Chronologie vorgeschlagen habe, welche auf wenigen Merkmalen und deren subjektiver Betrachtung beruhe, Objekte unterschiedlicher Provenienz und Machart zusammenführe und damit zu unscharf sei.⁶ Mit neueren technischen Methoden (C14-Radiometrie, Lumineszenzanalyse, Dendrochronologie, computerbasierte Statistik) konnte unlängst von einem Forschungsteam ein genauere Zeitraum zwischen 3111 und 3045 v. Chr. für die Thronbesteigung des ersten Königs Aha ermittelt werden.⁷ Bezogen auf die historische Distanz von fünf Jahrtausenden und angesichts des Umstandes, dass Petrie ältere Kulturen noch nicht kennen konnte und selber nach Entdeckung der Röntgenstrahlung diese für die Prüfung von Funden einsetzen wollte, hat der technische Fortschritt hier also eine eher prozentuale Verschiebung erbracht und sein Vorgehen damit durchaus bestätigt.

Aus den durch Stilanalyse möglichen Sortierungen ergaben sich weitere Zusammenhänge als nur altersmäßige. So wurden im nördlichen Mitteleuropa in einer Phase der Frühgeschichte Metallobjekte mit einem eigentümlichen Dekor aus feinen Punkten und größeren Wölbungen versehen, die nach außen in die Oberfläche getrieben sind. Dieses sogenannte Punkt-Buckel-Dekor findet sich bei zwei Bronzeamphoren aus der Prignitz in Brandenburg, die um 950–800 v. Chr. entstanden sein dürften. Das erste der beiden Stücke, ein Grabgefäß mit der Asche eines Toten, wurde 1899 im berühmten Grabhügel von Seddin entdeckt (und ist heute im Märkischen Museum ausgestellt⁸), das zweite in Herzberg dagegen erst 1991. Das gut sichtbare Dekor führte die beiden Amphoren zusammen, und eine Laser-Vermessung bestätigte,⁹ dass ihre Abmessungen fast identisch sind, sie al-



2 Ansichten dreidimensionaler Laser- und Streifenlichtscans der Bronzeamphoren von Herzberg und Seddin.

so entweder einander nachahmen oder aus derselben Werkstatt stammen dürften (Abb. 2).

Aus dem Seddiner Objekt und den übrigen Beigaben des Grabhügels lässt sich außerdem schließen, dass der Bestattete höchstes soziales Ansehen genoss. Überdies ließ der Vergleich mit einem weiteren Fund, nämlich einem Schild aus Bronzeblech, das schon 1844 in Herzprung gefunden worden war und über genau 707 Buckel verfügte, den Schluss zu, dass deren Anzahl eine Bedeutung zukommt. Denn auf dem Schild sind die Buckelreihen so angelegt, dass die beiden inneren Reihen 352, die äußeren 355 ergeben, also die Länge zweier Mondjahre.¹⁰ Bei der Amphore aus Seddin ergibt die Zahl der Buckel je nach Betrachtung ein Mondjahr zu 354 Tagen (Oberteil) oder ein Sonnenjahr mit 365 Tagen (Unterteil mit zweiter und dritter Reihe des Oberteiles). Das Herzberger Stück, im Archäologischen Landesmuseum von Brandenburg an der Havel aufbewahrt, zeigt ebenfalls 355 und 366 Markierungen, die für ein Mondjahr und ein Sonnenjahr stehen könnten. Das hieße, dass der frühzeitliche Bronzespezialist das astronomische Wissen seiner Zeit in die Werkstücke eingetragen hat und sie als Kalender dienten.¹¹

Das Beispiel der Grabbeigaben soll verdeutlichen, inwieweit die Stilanalyse eine Grundlage für die Zusammenführung von Objekten bildet und Hypothesen vorbereitet. Über die bloße Datierung hinaus beschreibt oder umfasst der «Stil» der Objekte auch Kenntnisse der Materialbearbeitung oder kollektive Wissensvorräte und mithin auch Merkmale sozialer Distinktion, die sich kundigen Zeitgenossen erschlossen haben und die als Ausdruck von politischen Verhältnissen gelesen werden können.

Indem Begriffe wie Stil oder *maniera* zur Unterscheidung von Sprech- und Schreibweisen, von kollektiven oder individuellen Niveaus dienen und als Ausdruck wachsenden historischen Bewusstseins verstanden werden,¹² transportieren sie stets auch derartige weiterreichende Botschaften, etwa wenn der «Styl» in den Geschichtsmodellen zur Zeit Johann Joachim Winckelmanns zum gesellschaftlichen Indikator wird, Objekte als Symptome von Bedingungen verstanden oder Formen aus äußeren Faktoren erklärt werden.¹³ Dass zum Beispiel neben klimatischen Bedingungen oder sozialen Milieus gewerbliche und politische Freiheit günstige Auswirkungen auf die industrielle Produktion haben müsste, war

eine These, die zur Zeit des *Ancien régime* Sprengkraft besitzen konnte und entsprechende Wirkung entfaltete.

Nachfolgende Stiltheorien haben an diesen gedanklichen Kern angeschlossen, die Formen der Künste als politischen Ausdruck von Produktionsbedingungen und sozialen Oppositionen gedeutet. Dieser Kern erwies sich langfristig auch dort wirksam, wo scheinbar unpolitische Intentionen im Vordergrund gestanden haben, wie in Alois Riegls *Stilfragen*, die sich auf die kollektivpsychologische Deutung von Kunst verlegten. Als dialektisches Modell und Materialtheorie konnte der Stilbegriff für eine marxistisch geprägte Kunstgeschichte in Dienst genommen und dort gleichermaßen gegen das *l'art pour l'art* des kapitalistischen Kunstbetriebes als auch zum Schutz der formalen Betrachtung vor weiterem ideologischen Zugriff aufgeboten werden.¹⁴ Stil erweist sich als ein hochgradig politisierbarer Begriff.

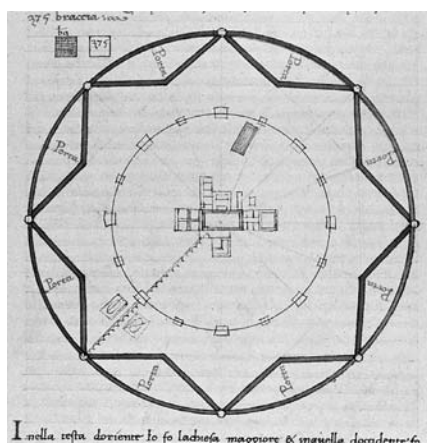
Formen der Ordnung

Übertragen auf eine Ästhetik der Wissenschaften, könnte der Begriff des Stils außerdem einschließen, dass verschiedene Medien einem gemeinsamen ästhetischen Regime unterliegen, etwa wenn bestimmte Formen sich über Disziplinen und Medien hinweg wiederholen; oder umgekehrt, dass neue Medien bisherige Formenwelten herausfordern und neue technisch-gestalterische Expertisen und Innovationen mit sich bringen, die sich als «Stilmittel» in eine Denkform einschreiben.

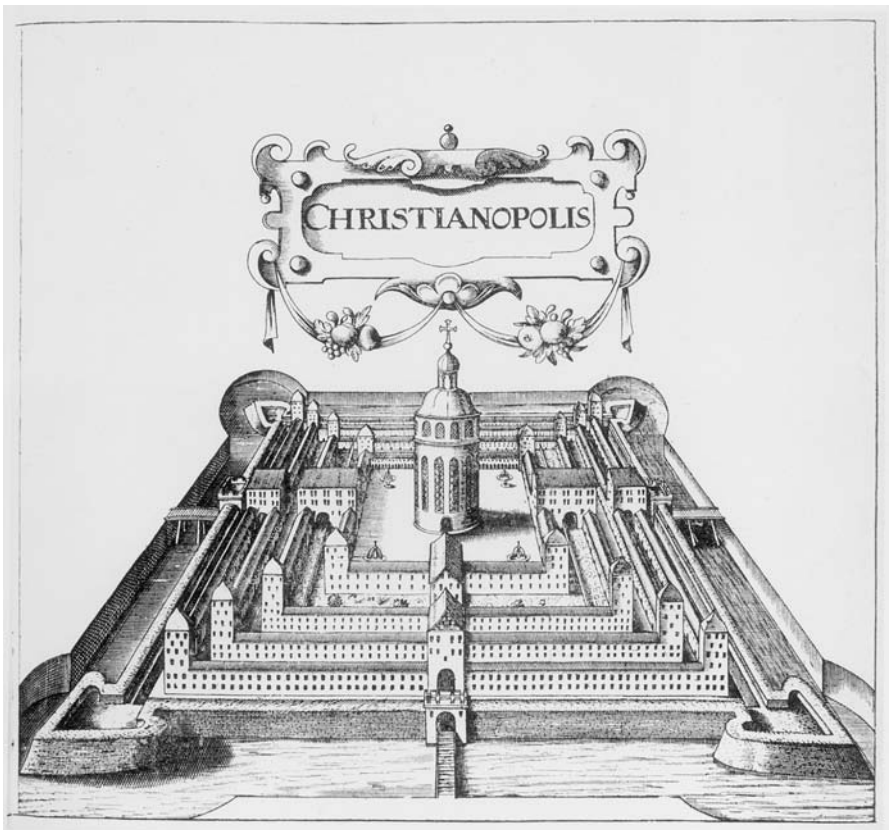
So zeigt die holistische Grundform des Kreises in der frühmittelalterlichen *Mappa mundi* des Isidor von Sevilla, in Filaretos frühneuzeitlichem Idealstadtentwurf und im biologischen Evolutionsschema des Louis Agassiz (Abb. 3–5), in welchem Maße eine Rundform Abgeschlossenheit, Übersichtlichkeit und Regelbarkeit verspricht und darum in esoterischen, kybernetischen, biochemischen oder didaktischen Diagrammen und Plänen stetig wiederkehrt. Ihre weitere Tradierung kann schlichte ökonomische Gründe haben wie in Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493, deren Druckstöcke mit Stadtansichten mehrmals unter veränderten Be-



3 Sogenanntes T0-Schema aus der *Etymologia* des Isidor von Sevilla, 620 n. Chr.



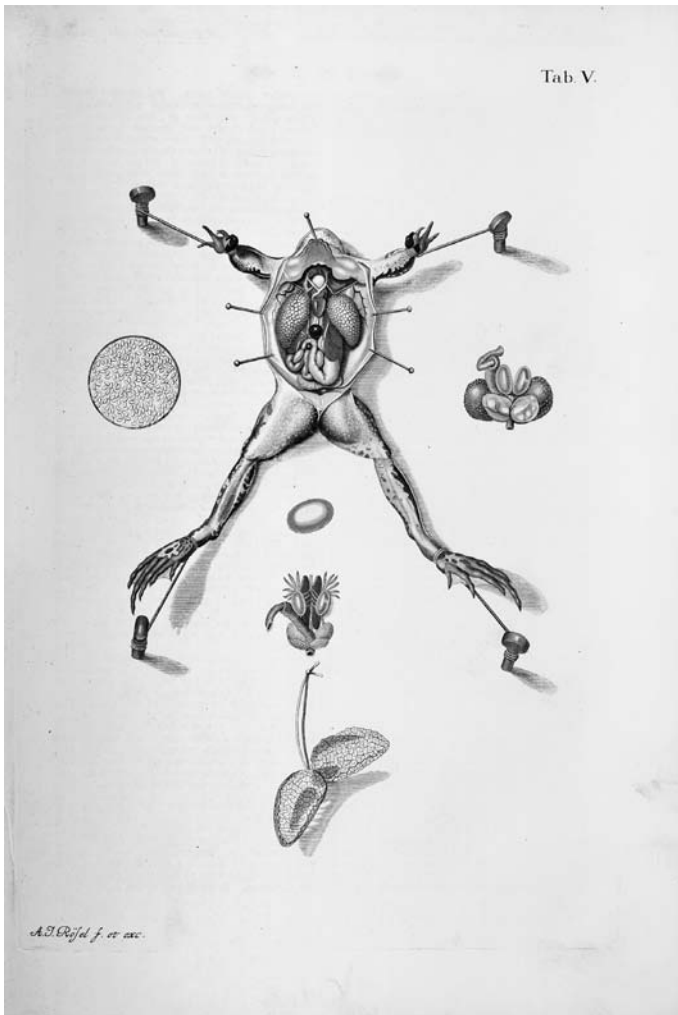
4 Antonio Averlino gen. Filarete, Plan der Idealstadt Sforzinda auf sternförmigem Grundriss, aus seinem handschriftlichen *Buch der Architektur* (abgeschlossen um 1465).



6 Johann Valentin Andreae, Darstellung der Anlage von Christianopolis, aus der *Reipublicae Christianopolitanae descriptio*, Straßburg 1619.

anderem am Beispiel von Johann Valentin Andreaes barocker Idealstadt *Christianopolis* gezeigt hat, tritt die obrigkeitliche Perspektive besonders in der schrägen Aufsicht zutage (Abb. 6).¹⁵ Daneben erweist sich auch schon die Grundform der Kreise, Polygone und Festungsterne bei Filarete, Dürer oder Spreckle als ein Spiel mit Denkbildern, deren praktische Funktion sich mit Operationen auf dem Papier vermischt; Vergleichbares ließe sich auch für den modernen Umgang mit Materialien und Werkstoffen, ihrer Umgestaltung und Umformung darlegen.

Neben den langfristig wirksamen Mustern, die etwas unscharf als «Darstellungsstile» beschrieben sind, stellen die konkreten gestalterischen Lösungen und Arbeitstechniken eine weitere Brücke zwischen verschiedenen Feldern dar. So zeigt das Beispiel des Kunstmalers August Johann Rösel von Rosenhof (1705–1759), wie aus dessen Naturstudium der Frösche ein gesuchtes illustriertes Lehrwerk wurde (*Historia naturalis Ranarum nostratium/Die natürliche Historie der Frösche hiesigen Landes*, Nürnberg 1753–1758), das als erstes einschlägiges Werk auf diesem Gebiet angesehen werden kann (Abb. 7). Die gnadenlose Sektion des aufgeschnittenen Tierkörpers, die aus der vergleichenden Anatomie bekannt ist, verbindet der Künstler mit der Erfindung neuer Darstellungsmittel, etwa mit dem chronologischen Arrangement von Entwicklungsstufen des Froschlaichs,



7 Johann Rösel von Rosenhof. Anatomie der Frösche. Kolorierter Kupferstich aus der *Historia Naturalis Ranarum Nostratum*, 1753–1758, Farbtafel 14.

das zum Vorbild für embryologische Entwicklungsmodelle wird,¹⁶ sowie mit der Wiederholung von Druckplatten, bei denen eine handkolorierte Tafel neben derselben Tafel ohne Buntwerte reproduziert ist, um die unterschiedlichen morphologischen Eigenschaften herauszustellen. Das moderne Illustrationswesen vom Schulbuch bis zur Infografik und die darauf basierenden elektronischen Visualisierungsformen sind von derartigen Bildordnungen, Gestaltungsprinzipien, handwerklichen Traditionen und künstlerischen Erfindungen gleichermaßen geprägt.¹⁷

Indem archäologische und kunsthistorische Übersichtswerke sich die Illustrationspraktiken von Lehrwerken der Botanik, Medizin, Mathematik oder des Maschinenbaus zum Vorbild genommen haben, schließt sich der Kreis; denn in ihren Überblickswerken wird der historische Wandel von Bildstilen so evident gemacht wie in den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts zur Geschichte der wissenschaftlichen Illustration (bei Choulant, Treviranus, Goldschmid u. a.), die wie-

derum die eigenen Bildpraktiken einer kunst- und medienhistorischen Kritik unterziehen.¹⁸

Mit der wachsenden Vielfalt von Medien und Werkzeugen stellt sich auch und gerade in den angewandten Wissenschaften die Frage der Zweckmäßigkeit und Wahl geeigneter Mittel, deren Eignung wiederum erst durch die Anwendung definiert wird. Der Pluralismus der Form ermöglicht Differenzerfahrungen und Medienreflexionen, wie sie in der Epistemologie des Mikrobiologen Ludwik Fleck angedeutet sind, der in seinem Essay zur *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* von 1935 ausdrücklich auch auf die Zeitabhängigkeit und Kulturnähe wissenschaftlicher Illustrationen hingewiesen hat. In deren Bereich kann «Stil» nun Medienepochen wie Fotografie, Röntgenaufzeichnung oder Computertomografie beschreiben wie andernorts Materialepochen im Kontext archäologischer Grabungen. In ausdrücklicher Anlehnung an Heinrich Wölfflins Geschichte und Kategorisierung des Sehens hat später beispielsweise der Kunsthistoriker Dieter Lübeck im Jahre 1974 in seinem von der Pop Art inspirierten Buch *Das Bild der Exakten – Objekt: Der Mensch. Zur Kultur der maschinellen Abbildungstechnik* (München 1974) eine stilhistorische Klassifikation medizinischer Bildgebungsverfahren vorgelegt, um auf die ästhetische und mediale Vorprägung beobachtender oder behandelnder Wahrnehmung hinzuweisen.

Der stilistische Vergleich wird mit solchen Unternehmungen bis ins Extrem weitergetrieben, da er auf Außenansichten von Technik – etwa Screenshots – beruht, während die zugrundeliegenden Visualisierungsverfahren längst das gemeinsame und höchst komplexe Produkt von Physik, Medizin, Elektrotechnik, Grafikdesign und vielen weiteren Disziplinen sind. Außerdem zeigt sich an solchen Beispielen, dass die Stilanalyse sich am Ende mit Methoden wie der Ikonografie überlagert, da die Frage, welche Bedeutung ein Motiv trägt, immer auch davon abhängt, was in einem bestimmten (besonders im digitalen) Kontext überhaupt noch als bedeutungstragendes Motiv aufgefasst wird. Und dennoch ist der Blick auf den visuellen *output* der Wissenschaften nicht nur ein äußerlicher, wenn dadurch Phänomene wahrnehmbar werden, die dem Anwenderblick entgehen, weil die Bildtechnik inzwischen so weit fortgeschritten ist.

Stil als Standpunktfrage

Schon Gottfried Semper hatte einmal vermerkt, dass Stil als Beschreibung sinnvoll sei, als Anleitung aber leider «dunkel» bleibe.¹⁹ Zweifellos hat die normative, psychologische und kulturmorphologische Aufladung des Stilbegriffs dazu geführt, ihn über die bloße Beschreibung von Phänomenen hinaus als Erklärungsmuster misszuverstehen, das auf Gründe und Kausalitäten hinauswill. In einer Rezension der Übersetzung von Alois Riegls *Stilfragen* vermutet der Kunsthistoriker J. Duncan Berry außerdem, dass erst der Missbrauch des Riegl'schen «Kunstwillens» für eine völkisch-nationalsozialistische Kulturtheorie den Protest Meyer Shapiros provoziert habe, da Riegls komplexes Modell mit ihr vollkommen verdreht worden sei.²⁰ Gelitten hat der Stilbegriff auch unter seiner Abflachung auf dem Buchmarkt in Gestalt von Stilfibel und Erkennungsbüchern (welche das historische Kunstwerk auf einen physiognomischen oder artmäßigen Merkmalsbegriff reduzieren) und unter den daraus resultierenden gezielten Fälschungen.

Im Zuge sozialer Distinktionsversuche ist Stil schließlich längst Begriff für die Luxusklasse und eben nicht mehr nur Kampfbegriff der Industrieproduktion und

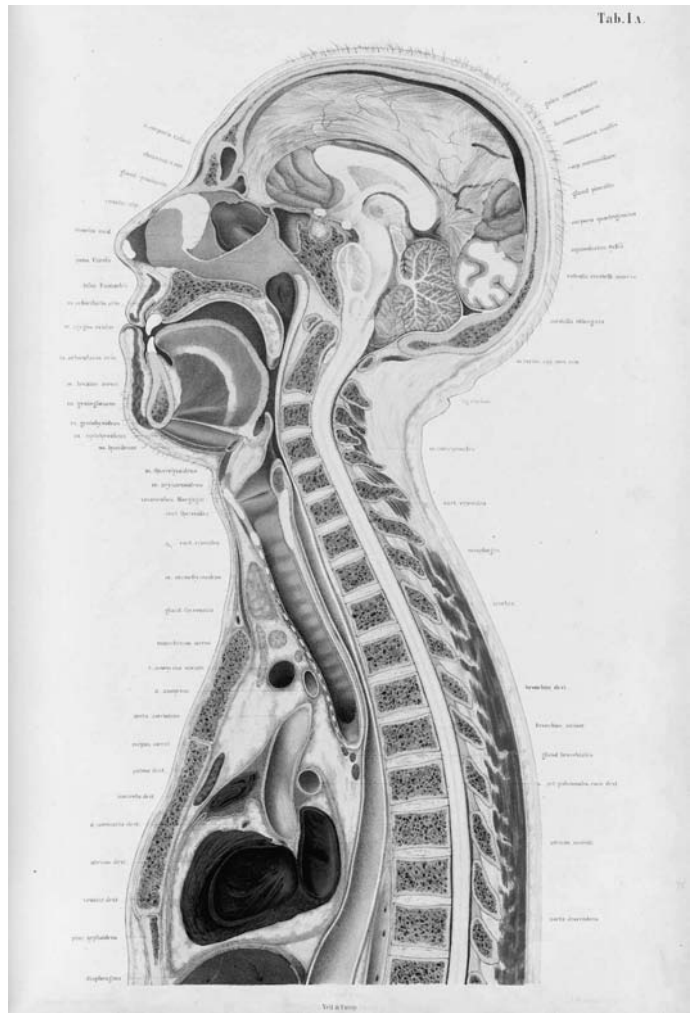
ihrer Kritik – eine Ambivalenz, die sich schon in Heinrich Hübschs Klage von 1828 unter dem Titel *In welchem Style sollen wir bauen?* andeutet: «Wird nach der nächsten Ursache dieses tollschnellen Wechsels in Tracht und Umgebung gefragt, so dürfte sie keineswegs in der heutigen Schnelligkeit der rationellen Entwicklung, die ja schon zu früheren Zeitpunkten auch sehr groß war, zu suchen sein, sondern vielmehr in der zur Alleinherrschaft gelangten Ultra-Industrie, welche sich – leider begünstigt durch die eitle Ambition der Käufer – dadurch bereichert, daß sie mit einem Heer von luxuriösen Genüssen unser Inneres materialisiert, mit einem möglichst schnellen Modewechsel unser Äußeres denaturalisiert und die Augen barbarisiert.»²¹ Als Argument kann Stil sowohl progressiv als auch reaktionär gemeint sein, gleichermaßen für den Materialismus der Handwerkstraditionen, für Reform oder *nation building* stehen. Die konservative Attitüde jener, die mit seiner Hilfe dem Avantgardismus den Wind aus den Segeln nehmen wollten (wie etwa Hans Sedlmayr in *Verlust der Mitte*²²), hat die Gegenseite dazu verleitet, sich vom Stilbegriff abzugrenzen und ihn als esoterische Formdeutung abzutun.

Am Wandel des Stilbegriffs lässt sich mithin ablesen, dass das Spannungsverhältnis von Masse und Klasse noch lange nicht aufgelöst ist. Es geht hier offenkundig nicht mehr um die Frage, welches, sondern wessen Weltbild zur Diskussion steht, mit dem Stil als Stellvertreterbegriff für weiterreichende ideologische Ziele und Ansprüche. Nicht die Stilanalyse wäre dann das Problem, sondern die Frage, wozu derlei Einordnungen dienen sollen oder ab wann aus einer lockeren Beschreibung ein verdichtendes Erklärungsmuster wird.

Einschneidende Maßnahmen: Das Bild als Geste

Schließlich bleiben noch die Bildstile wissenschaftlicher Kollektive, deren Blickrichtungen sich mit der Sphäre der politischen und gesellschaftlichen Gestaltung in vielen Punkten berühren und sie mit diesen zuweilen kurzschließen. Wenn der Mediziner Wilhelm Braune in seinem *Topographisch-anatomischen Atlas nach Durchschnitten von gefrorenen Cadavern* von 1875 eine Reihe von Farblithografien vorlegt, die auf großen Klapptafeln der Länge nach durchgesägte menschliche Leiber in größtem Detail zeigen (Abb. 8), so sind die Andeutungen von Härchen auf der Körperhülle, die schräg durchschnittenen Organe und Knochen nur zu einem Teil von ärztlichem Wert für die Ausbildung oder die anatomische Praxis; nicht minder soll das Buch demonstrieren, dass eine solche Form der unerbittlichen Sektion überhaupt möglich ist. Wie viele vorangegangene medizinische Atlanten ist auch hier das Bedürfnis unübersehbar, die Schärfe und Gnadenlosigkeit des Schnitts in den Körper symbolisch umzusetzen und den Blick für die Arbeit zu präparieren. Die Form, die daraus hervorgeht, lässt sich nicht allein aus den Praktiken der Zeit oder aus der Verwendung der Lithografie erklären; sie steht für eine Geste des Zerschneidens und Präsentierens menschlicher Körper und für den ärztlichen Kontext, in dem diese zulässig ist. Wenn in einem solchen Kontext Begriffe wie Stil, Form oder Ikonografie deplatziert wirken oder sogar abstoßen, so sind sie womöglich gerade darum geeignet, die Bilder eines vermeintlich objektiven Wissens als Kult- und Kulturformen historisch zu dekonstruieren, in denen Denkstile zu Bildern und Bildstile zu Lern- und Lehrmitteln werden.

Im Falle Andreaes, Rösels oder Braunes zeigen sich Gesten und Formen der Raumbeherrschung und Raumdurchdringung, die je nach Funktion und Betrachtung



8 Wilhelm Braune, Topographisch-anatomischer Atlas nach Durchschnitten von gefrorenen Cadavern, Farblithografie, Leipzig 1875, Tafel 1A.

tungsstandpunkt als Anspruch, Maßstab oder Übergriff wahrgenommen werden können. Wissenschaftliche Darstellungen unterscheiden sich darin kaum von anderen Feldern der Gestaltung, zum Beispiel wenn ein Gebäudekomplex wie das sogenannte «Band des Bundes» in Berlin aus Elisabeth-Lüders-Haus und Paul-Löbe-Haus (Schultes Frank Architekten und Stefan Braunfels) für die moderne Staatsarchitektur einer demokratischen Gesellschaft stehen soll, die sich mit der Rhetorik und Materialikonografie der gläsernen Transparenz umgibt,²³ sich aus der Luft- oder Planungsperspektive aber zugleich als tiefgreifender Einschnitt in den Stadtraum präsentiert (Abb. 9). «Stil» kann hier sowohl die barocke, nur aus der Luftperspektive sichtbare Geste der politischen Planung, der Selbstermächtigung und kreativen Zerstörung meinen, welche den öffentlichen Raum als Plastik begreift,²⁴ als auch die schnöde architektonische Beeindruckungsästhetik eines Gebäudekomplexes des späten 20. Jahrhunderts, der mit Betonschwung über den Verlauf des Spreeflusses hinauschießt.



9 Luftbild des parlamentarischen Architekturkomplexes «Band des Bundes», Berlin, Herbst 2013.

Ehe der Begriff des Stils als veraltet über Bord geworfen oder mit Ausdrücken verkappt wird, die nichts Neues zur Sache beitragen, wäre zu prüfen, wie weit er sich unabhängig von einzelnen Texten und ihrer Exegese ausreizen lässt, ehe er versagt. In der konkreten Anwendung erweist sich nicht nur dessen Tauglichkeit, sie führt selber zu neuen Definitionen. Dies gilt auch für die Stilanalyse im Feld der wissenschaftlichen Bildgebung. Auch weit über ein Jahrzehnt nach der Publikation von Jones und Galison lösen Versuche, die modernen Bildkulturen der Wissenschaft und Technik stilkundlich oder überhaupt formal zu analysieren, Stirnrünzeln aus: weil sie deren avancierte und komplexe Produkte einer vergleichenden Analyse unterziehen, die sie aus ihrem Kontext herausreißt; weil der Zweifel bestehen bleibt, ob eine solche Analyse noch zum komplizierten technischen Kern ihrer Herstellung vordringen kann; oder weil sie Naturphänomene und -formationen zu willentlich gestalteten Artefakten erklärt. Sie von der Analyse auszunehmen, hieße jedoch umgekehrt, sie als unvermittelte Wahrheiten der Labor- und Datenwelt zu akzeptieren, obwohl sie Ausschnitte und Konstruktionen von Wirklichkeit sind und sich an vielen Stellen mit anderen Sphären berühren, ohne deren Kenntnis sie nicht vollständig begriffen werden.

Wenn «Stil» in einem derart erweiterten Sinne sämtliche Faktoren der Formgebung umfasst, von der Grafikkarte bis zur Laboranordnung und von der bildenden Kunst bis zur Politik- oder Ideengeschichte, so sagt das Wort am Ende womöglich alles und nichts. Doch steht es gerade deshalb für das offene historische Problem, ob und wie die Bildprodukte der Wissenschaften als Kulturgüter anzusehen und zu fassen sind. Diese Problematisierung einer Methode kann über die eigene Zeit auch da aufklären, wo sie nicht mehr in Kategorien eines abstrakten Begriffs zu fassen ist.

Anmerkungen

- 1 Caroline A. Jones, Peter Galison, *Picturing Science, Producing Art*, New York 1998.
- 2 So die Hypothese des Bandes *Das Technische Bild. Compendium zur Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und Vera Dünkel, Berlin 2008, welche die Arbeit der gleichnamigen Forschungsabteilung zusammenfasst; vgl. auch Anne Wessely, «Transposing «Style» from the History of Art to the History of Science», in: *Science in Context* 4, 1991, S. 265–278 sowie Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.
- 3 Vgl. *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, hg. v. Brian S. Bagrie, Toronto 1996; *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans Holländer, Berlin 2000; *The Power of Images in Early Modern Science*, hg. v. Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn und Urs Schoepflin, Basel 2003 sowie die Themenbände der *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, hg. v. Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner, Berlin 2003ff.
- 4 William Matthew Flinders Petrie, «Sequences in Prehistoric Remains», in: *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 29, No. 3/4, 1899, S. 295–301, hier Tafel XXXII.
- 5 Wolfgang Kaiser, «Zur inneren Chronologie der Naqadakultur», in: *Archaeologia Geographica*, Nr. 6, 1957, S. 69–77.
- 6 Michael Dee u. a., «An absolute chronology for early Egypt using radiocarbon dating and Bayesian statistical modelling», in: *Proceedings of the Royal Society A*, Nr. 469, 2013 (<http://dx.doi.org/10.1098/rspa.2013.0395>, last visit 10/2013), S. 2.
- 7 Ebd., S. 5.
- 8 «Das «Königsgrab» von Seddin in der Prignitz». Kolloquium anlässlich des 100. Jahrestages seiner Freilegung am 12. Oktober 1999, hg. v. Jürgen Kunow. Themenheft der *Arbeitsberichte zur Bodendenkmalpflege in Brandenburg*, 9, Wünsdorf 2003 (mit Fotografien von D. Sommer, BLDAM).
- 9 Im Sächsischen Landesamt für Archäologie.
- 10 Jens May, Reiner Zumpe, «Kalendarien in der jüngeren Bronzezeit im nördlichen Mitteleuropa. Ein Beitrag zur Interpretation buckelverzierter Amphoren und Schilde», in: *Mensch und Umwelt in der Bronzezeit Europas*, hg. v. Bernhard Hänsel, Kiel 1998, 571–573.
- 11 Jens May, Klaus-Jürgen Schmidt, «Ein jungbronzezeitliches Metallgefäßdepot von Herzberg, Kr. Neuruppin», in: *Ausgrabungen und Funde*, 38, 1993, 73–80.
- 12 Willibald Sauerländer, «From Stylus to Style. Reflections on the Fate of a Notion», in: *Art History* 6, Nr. 3, 1983, S. 253–270; Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München 2002.
- 13 Zu Umfeld und Einordnung Winckelmanns vgl. Thomas DaCosta Kaufmann, «Antiquarianism, the History of Objects, and the History of Art before Winckelmann», in: *Journal of the History of Ideas*, 62, 3, 2001, S. 523–541; zur Figur des Stils als Aufstiegs- und Dekadenzmodell auch Jonathan Gilmore, *The Life of a Style. Beginnings and Endings in the Narrative History of Art*, Ithaca 2000.
- 14 *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriss*, hg. v. Friedrich Möbius, Dresden 1984; *Stil und Epoche: Periodisierungsfragen*, hg. v. Friedrich Möbius und Helga Scuriu, Dresden 1989; vgl. auch Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981.
- 15 Wolfgang Neuber, «Sichtbare Unterwerfung. Zu den herrschaftsstrategischen Raumvorstellungen in frühneuzeitlichen Idealstadtentwürfen und Utopien», in: *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit*, hg. v. Cornelia Jöchner, Berlin 2003, S. 1–22. Vgl. dazu auch Pablo Schneider, *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwig XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin 2010 (hier bes. Kap. 7).
- 16 Zur Bedeutung Rösel von Rosenhofs für die Bildgeschichte der Biologie siehe Janina Wellmann, *Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760–1830*, Göttingen 2010, bes. 280–282.
- 17 Vgl. die Übersichten bei Jacques Bertin, *Graphische Semiologie: Diagramme, Netze, Karten*, Berlin 1974; Edward R. Tufte, *Envisioning Information* (1990), Cheshire (CN) ¹⁴2011; Felice Fraenkel, *Envisioning Science. The Design and Craft of the Science Image*, Cambridge (MA) 2002; *Atlas der Weltbilder*, hg. v. Christoph Marksches u. a., Berlin 2011.
- 18 Gabriele Bickendorf, «Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700», in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hg. v. Achim Landwehr, Augsburg 2002, S. 277–298. Vgl. Matthias Bruhn, «Life Lines: An art history of biological research around 1800», in: *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Science*, C, 42, 2011, S. 368–380.
- 19 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles*, Braunschweig 1852, S. 17.
- 20 «In fact, there is a deep strain of Romanticism in Riegl that easily lent itself to evaluations of whole cultures. This hastened the emer-

gence of a politicized, racist trend in art history whose disastrous cultural consequences anticipated the academic policies of the Third Reich. [...] The socio-political consequences of the Viennese School's brand of *Strukturforschung* were attacked nearly sixty years ago by the Marxist art historian Meyer Schapiro. In my opinion, it was the «political incorrectness» detected then that accounts in large measure for the lack of interest in Riegl in the decades since». J. Duncan Berry, «Style» – or whatever. A review of Problems of Style by Alois Riegl», in: *New Criterion* 11, April 1993, S. 71.

21 Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828, S. 191.

22 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1951.

23 «Ich versuche mich direkt gegen Administration, gegen Apparate zu stellen». Der Architekt des Bonner Bundestagesgebäudes Günther Behnisch, zitiert nach: «Zwischenrufe und Bekenntnisse: Wolfgang Pehnt diskutiert mit Günther Behnisch und Oswald Mathias Ungers am 14. Dezember 1981 in Köln», in: *Bauwelt* 19, 1981.

24 Joannah Caborn, *Schleichende Wende – Diskurse von Nation und Erinnerung bei der Konstituierung der Berliner Republik*, Münster 2006, hier bes. das Kapitel «Die Staatsarchitektur in Bonn und Berlin» (S. 155–211).