

Chiliasmische Visionen

Eine Antwort auf Jürgen Zimmers Beitrag in AKMB-news 3 (1997) 3

Hubertus Kohle
(Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln)

Medienwechsel führen zu Verunsicherungen und apokalyptischen Visionen. Berühmtestes und immer wieder zitiertes Beispiel: Paul Delaroches Vorhersage des Endes der Malerei, nachdem er von der Photographie gehört hatte. Beim Medienwechsel zeigt sich aber auch etwas anderes: die Angst des Praktikanten der neuen Medien vor dem Neuen des neuen Mediums. Ausgemünzt wird sie in „unangemessenen“ Anpassungen ans alte Medium: Der frühe Buchdruck erscheint wie ein Manuskript, die Photographie adaptiert malerische Kompositionsformeln. Daß auch an der (Kunst-) Wissenschaft mediale Entwicklungen nicht spurlos vorübergehen, hat Heinrich Dilly mit seinen Thesen zur Konstitution der binären Wölfflinschen Stilgeschichte im Horizont der doppelten Diaprojektion behauptet¹. Nimmt man diese Thesen ernst, so wird man nicht umhin können, Jürgen Zimmers Artikel über „Kunstforschung – Kunstwissenschaft – Kunstgeschichte → CyberArtHistory?“ mit kritischen Gegenfragen zu belegen.

Endzeitlich sei die Gegenwart gestimmt (S. 4), aber endzeitlich gibt sich auch Zimmer. Seine Position nämlich scheint manichäisch – so wie die gute alte Ideologiekritik weitgehend manichäisch geworden ist. Hier die Kunstwissenschaft, die um Gottes Willen immer so bleiben muß, wie sie einmal war, dort die *Spaß- und Eventgesellschaft*, in der das Kunstwerk *distributed* wird, zum Animationsgegenstand verkommt, werbewirksam *repurposed* und überhaupt nach Strich und Faden mißbraucht wird.

Nun wird niemand behaupten wollen, daß diese Vision völlig an den Haaren herbeigezogen ist. Ich frage mich nur, ob nicht auch die Zukunft noch grauwertige Zonen besitzen wird, also nicht entweder schwarz oder weiß zu sein sich anschickt. Gerade die elektronische Datenverarbeitung nämlich ist epistemologisch kaum so eindeutig auf der Seite der flachen Rationalität anzusiedeln, wie es uns Zimmer nahelegen möchte. Im übrigen kann man auch Entwarnungszeichen ausmachen. Medienwechsel nämlich sind immer nur ein Theorie-Konstrukt, das alte Medium bleibt erhalten, erfreut sich (kompensatorisch?) häufig eines ganz unerwarteten Aufschwungs, und es ist in keiner Weise abgemacht, daß es nur noch eine Gnadenfrist erhält. Hat Delaroches etwa recht behalten?

Diese Feststellung betrifft schon Zimmers Angst vor der exklusiven Vorherrschaft der digitalen Reproduktion, die manipulierbar und damit nicht mehr verlässlich ist (S. 5). Es dürfte kaum allzu gewagt sein, darauf zu hoffen, daß auch in Zukunft Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Reproduktionsformen und dem Original möglich sein werden. Im übrigen ist das Problem natürlich real

und inzwischen oft beschrieben. Der Unzuverlässigkeit des digitalen Bildes aber wird man nur begegnen können, wenn man sich Gedanken macht, wie auch im Cyberspace autoritative Instanzen zu installieren sind, anstatt mit schneidender Schärfe entschiedene Abgrenzung einzuklagen und alles andere als „politische Korrektheit“ (etwa S. 10) zu denunzieren. Wenn einerseits darüber diskutiert wird, ein „Wissenschafts-Internet“ einzurichten, andererseits die DFG mit der Finanzierung von sogenannten Fachservern beginnt, also zentralen Fachinstanzen, die als Filter für relevante Informationen fungieren sollen, dann wird genau dieser förderungswürdige Weg beschritten. Aber hat die Kunstgeschichte ein solches Projekt beantragt?

Überhaupt das Original: Als wäre es ein der Zeitlichkeit enthobenes Ding an sich. Dabei hat doch nicht erst der Fall Michelangelo/Sixtina klargemacht, daß das originale Original ganz anders aussehen kann als das vorhandene Original. Um hier Mißverständnisse zu vermeiden: Der Wert des Originals soll in keiner Weise geschmälert werden, aber man kann eben gegen Zimmer durchaus mit Recht darauf verweisen, daß die digitale Reproduktion diesen Wert eher sichert. Wenn das Doerner-Institut an den Bayerischen Staatsgemaltesammlungen mit höchstauflösenden Bildscans experimentiert (vgl. meinen kurzen Bericht in der Kunstchronik von Januar 1998), so garantieren nur diese Scans, daß man auch in Zukunft noch frühere (aber bestimmt nicht originale) Zustände des jeweiligen Werkes erfahren kann. Im Unterschied nämlich sowohl zum „Original“ als auch zu anderen Reproduktionstechniken altern digitale Reproduktionen prinzipiell nicht.

Die dem Medium von Zimmer abgestrittene „Gedächtnisfähigkeit“ wäre also zumindest in dieser Hinsicht eher verstärkt – wobei hier in die schwierige medien-theoretische Diskussion über Gedächtnis und Computer gar nicht eingestiegen werden kann. Darüber hinaus sind diese Potentiale aber tatsächlich mit Nachdruck einzuklagen. Wissenschaftliche Diskussionen in ihrem Verlaufszustand sind dokumentierwürdig, aber auch und gerade im Digitalen dokumentationsfähig. Wenn sich das Fach etwa früher dazu durchgerungen hätte, ein so zentrales Unternehmen wie das „Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte“ ins Internet zu transferieren und dort vielleicht sogar als Kollektivprojekt zu organisieren (also: Dokumentation eines in der Fachdiskussion entstandenen Artikels), dann hätte man erstens womöglich die deplorable Schieflage des Projektes verhindern und es darüber hinaus als „atmend“, also prinzipiell nicht abgeschlossenes Lexikon erhalten können, das mit der Forschung wächst und nicht etwa bei Drucklegung eines Beitrages schon wieder veraltet ist.

Zimmers Beitrag verhindert somit bei allen berechtigten Monita die offensive Beschäftigung mit dem neuen Medium in einem Fach, das sich seiner Methoden häufig allzu sicher zu sein glaubt. Viel wichtiger schiene mir, Mut zu beweisen und die EDV nicht immer nur an den überkommenen Idealen zu bemessen (und damit zu strangulieren), sondern ihr im offenen Zukunftshorizont eigene Potentiale zuzugestehen – mit denen dann vielleicht sogar verschüttete Traditionen wiederzuerwecken sind. Das digitale Bild nämlich kann alte Ansätze revitalisieren, die unter dem Eindruck konkurrierender Forschungsparadigmen in den Hintergrund gedrängt wurden. Hier nur ein Beispiel: Aby Warburgs geradezu spielerisches Prinzip der Kombination und Rekombination von Bildern, welches letztlich den Sinn hatte, das Bildliche immer wieder neu von den strikten Korsettstangen der Versprachlichung wenn nicht zu befreien, so doch es in einer relativen Autonomie zu erhalten: Mit der flüchtigen digitalen Reproduktion kehrt dieses verschüttete Programm auf die Tagesordnung zurück und wird gerade in den anspruchsvollen und intelligenten Digitalisierungsunternehmungen der Kunstgeschichte als erkenntnisbefruchtendes Instrument ernst genommen. Siehe die vielversprechenden Ansätze im Hamburger Projekt zur Digitalisierung von Martin Warnkes Archiv zur „Politischen Ikonographie“ (dazu Dirk Schümers Artikel in der FAZ vom 11.2.98). Erst die pluralen Zugriffsmöglichkeiten des elektronischen Mediums – von Kulturpessimisten gewöhnlich als „surfen“ stigmatisiert – werden die bislang störende Linearität der eindimensionalen Anordnung im „strukturierten Zettelkasten“ aufheben können. Erst hier wird das Kunstwerk in dem „Schwebestand“ erhalten, von dem Zimmer im Anschluß an eine unkritische, wenn auch verbreitete Einschätzung behauptet, er werde durch die „strikte Eindeutigkeit eines Computerergebnisses“ (S. 7) zunichte gemacht.

vergessen[©]

Dabei ist insgesamt die Rolle der Bibliotheken herausragend, auch weil sich hier inzwischen die ausgeprägteste Expertise herausgebildet hat. Daß die „Nachfrage nach digitalen Bildern in den Bibliotheken von Seiten der Forschung gleich null“ sein soll (S. 6), hängt doch

wohl damit zusammen, daß deren Konsultation gewöhnlich mehr als mühsam ist – wenn diese Sammlungen denn überhaupt angeschafft werden. Und daß der „Transalpin-Verbund“ zum Scheitern verdammt sein soll, möchte derjenige ungern glauben, der sich seit kurzem der Nutzung des zurecht berühmten Münchener Sachkataloges im Internet erfreut. Weder die Wissenschaft selbst noch die Gesellschaft seien bereit und in der Lage, Mittel dafür einzusetzen – so die Behauptung. Sie entspricht in ihrer simplen Universalität einer Grundstimmung, die sich momentan überall breitmacht und an Larmoyanz kaum zu überbieten ist. Eine Larmoyanz im übrigen, die leicht zur *self fulfilling prophecy* werden könnte. Immerhin wird man daran erinnern dürfen, daß sowohl die Münchener als auch die Florentiner Bibliothek zusätzliche Bearbeiter-Stellen für den Sachkatalog einwerben konnten – aber natürlich: Die Lage ist im großen und ganzen so extrem schlimm, daß es naiv ist, solche Kleinigkeiten auch nur zu erwähnen. Weshalb ist eigentlich die Berliner Kunstbibliothek an dem Verbund nicht beteiligt, der ja doch auch laut Zimmer konzeptionell gelungen scheint? Mangelnde Einigungsfähigkeit unter den einzelnen DFG-Schwerpunkt-Bibliotheken sollte nicht mit der Unzufriedenheit über die elektronische Bibliothek zugedeckt werden. Diese mag sich im Fall Berlin übrigens auch deswegen aufdrängen, weil dort noch immer kein funktionierender elektronischer Katalog zur Verfügung steht, obwohl doch dem Verfasser dieser Zeilen schon vor Jahren die zweijährige Schließung der Kunstbibliothek mit der Begründung versüßt werden sollte, danach könne jeder Leser dann den ganzen Katalog (!) per Computer erschließen. Einem Problem allerdings, das hier durch die Hintertür mit eingeführt wird, werden wir uns in Zukunft alle stellen müssen: Die EDV erlaubt eine erheblich präzisere Quantifizierung von Leistungen einer Institution und seines Personals als das bisher der Fall war. Aber ist das so schlimm?

Mein Plädoyer also: Keine Schwarz-Weißmalerei beim Reizthema EDV, sondern das gleiche vorsichtig-abwägende Ethos, das die Kunstgeschichte auch in der Erforschung ihrer Gegenstände beansprucht. Die Diskussion muß geführt werden.

Hubertus Kohle

(Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln)

- 1 Vgl. Heinrich Dilly: Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte, 20/1981, S. 81 ff. und ders., Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, hrsg. von Irene Below, Gießen 1975, S. 153 ff.