

Thomas Hensel

## Das Bild im Spannrahmen

»[...] die ganze Oberfläche dieses Landes mit Kanälen [...] zu überziehen, die [...] ein Wissen über alles, was in diesem Land geschieht, verbreiten und so in der Tat alle Menschen zu Nachbarn machen« – diese Devise aus der Feder eines Porträt- und Historienmalers, seines Zeichens Inhaber der ersten Professur für bildende Künste an einer amerikanischen Universität, bezeichnet ein Programm, das kulturhistorisch außerordentlich bedeutsam werden sollte. Als glühender Patriot war der Sohn eines calvinistischen Geistlichen und berühmten Geografen 1829 zu einer Studienreise nach Europa aufgebrochen, um sein Land mit der Kunst der Alten Welt zu befruchten. Sein missionarischer Eifer zielte auf nichts Geringeres, als die eigene Nation zur Kunst zu erwecken; es galt, die USA, damals noch ohne öffentliche Kunstmuseen, in den Stand zu versetzen, sich von der feudalen Vergangenheit Europas zu lösen und unter republikanischem Banner selbst die kulturelle Vorreiterrolle zu übernehmen. Als der Maler in Paris weilte, galt sein ganzer Furor einem einzigen Bild: *The Gallery of the Louvre*, an dem er noch nach seiner Rückkehr nach New York im Jahr 1833 arbeiten sollte. Das Galeriebild ist ein Schlüsselbild der amerikanischen Kunstgeschichte: Nicht nur sollte es helfen, eine kulturelle Identität der USA heraufzubeschwören, sondern auch die Menschen auf die Idee einer demokratischen Gesellschaft einzuschwören.

Zu sehen ist der Maler höchstpersönlich inmitten des Salon Carré, eines der prestigeträchtigsten Säle des Louvre, über die Schulter einer zeichnenden Studentin gebeugt und diese unterweisend. Hinter ihm mündet in den Salon gleich einem Kanal die Grande Galerie des Louvre, der alles das aufgenommen und an seinen Wänden verankert hat, was der amerikanische Praeceptor stilistisch und ideell als wertvoll erachtet. Nach eigenem Gutdünken aus den Beständen des Louvre komponiert, hängen hier 43 Meisterwerke europäischer Malerei neben- und übereinander Rahmen an Rahmen.

Die Komposition macht Italiener, Niederländer, Franzosen und Spanier zu Nachbarn, in etwa so, wie es die Eintracht von ›disegno‹ und ›colore‹ in der dargebotenen Interpretation von Guido Reni oder das zentral über dem Türsturz zur Grande Galerie inszenierte gemeinsame Mahl der Emmaus-Pilger mit Jesus von der Hand Tizians vorführen. Dieses ganze in den Salon Carré hineinströmende und die amerikanische Bildung beeinflussende europäische Kulturgut weiß unser Maler mit einer einzigen patriarchalischen Geste seiner unterweisenden Hand gleichsam zu dämmen, zu klären und auf das Tableau seiner jungen Schülerin fließen zu lassen, die Vision einer vitaleren amerikanischen Kunst vor Augen.

Tatsächlich indes bezieht sich jene Devise nicht etwa auf die Kunst des beseelten Amerikaners, sondern auf eine andere seiner Errungenschaften, durch die er schließlich berühmt werden sollte. Die Rede ist von einem elektrischen Telegrafen und dem von ihm prozessierten Code, benannt nach seinem Erfinder Samuel F. B. Morse (Daniels 2002, S. 32–41). Als Kanäle, die Wissen verbreiten und Menschen instantan verbinden können – »zu Nachbarn machen« –, galten Morse die an seine Telegrafen angeschlossenen elektrischen Leitungen; als Kanäle lassen sich aber auch Kunstmuseen apostrophieren, wie *The Gallery of the Louvre* eindrucksvoll propagiert. Für unser Thema ist maßgeblich, dass Morses Malkunst und Morses Ingenieurkunst keinesfalls als Gegensätze zu verstehen sind, sondern im Gegenteil einander förmlich bedingten. Schlagend wird dies deutlich, wenn man Morses erste Apparatekonstruktion studiert, eine veritable Bricolage. Hier ist es bezeichnenderweise ein Spannrahmen für Leinwände, der die einzelnen Komponenten des Telegrafen(empfängers) – Elektromagnet, Pendelvorrichtung, Bleistift, Papierstreifen, Uhrwerk – verankert und integriert. Damit war an die Stelle der ›finestra aperta‹ Albertis, welche das Gesichtsfeld malerisch zu organisieren geholfen hatte, eine Anordnung getreten, die elektro-



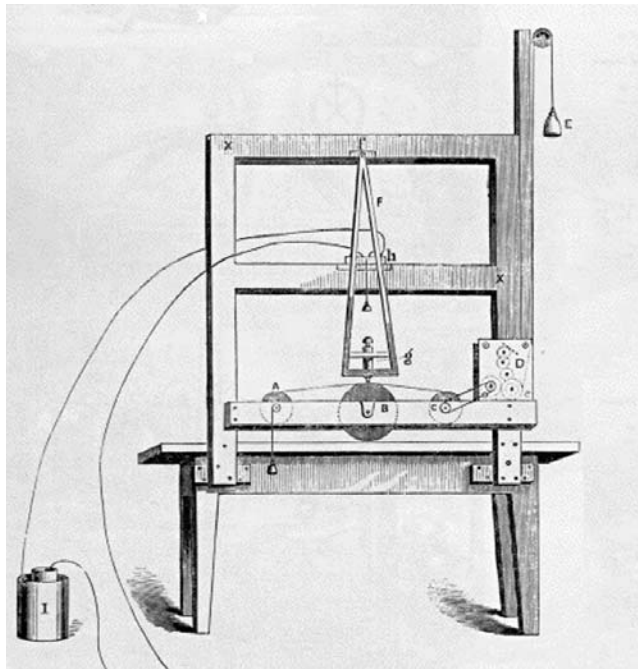
*The Gallery of the Louvre*

technisch nun sogar transatlantische Räume zu erschließen vermochte.

Durch Moses' Hybridkonstruktion und seine Fähigkeit, die Dreidimensionalität von Räumen in die Zweidimensionalität der Leinwandfläche genauso wie die Vielförmigkeit der Schrift in die Eindeutigkeit des binären Punkt-Strich-Codes zu transformieren, drängen sich weiterführende Überlegungen zur strukturellen Verwandtschaft beider Tätigkeiten, der des Künstlers und der des Ingenieurs, auf. Schon früh haben die Technik- und Wissenschaftshistoriker Eugene S. Ferguson und Brooke Hindle die Wichtigkeit nonverbalen, bildlichen Denkens in den Ingenieurwissenschaften betont. Eine Maschine zu designen verlange insbesondere visuelles und räumliches Vorstellungsvermögen. Das Auge des Verstands, »the Mind's Eye« (Ferguson 1977), sei Möglichkeitsbedingung dafür, projizierte Apparate und deren Komponenten mental fortwährend neu arrangieren, rekombinieren und manipulieren zu können. Beide, Künstler wie Techniker, so Ferguson, dächten in Bildern:

»Pyramids, cathedrals, and rockets exist not because of geometry, theory of structures, or thermodynamics, but because they were first a picture – literally a vision – in the minds of those who built them.« Und dieser integrale Bestandteil von Technologie sei aus einem einzigen Grund lange ignoriert worden: »This intellectual component of technology, which is nonliterary and nonscientific, has been generally unnoticed because its origins lie in art and not in science« (Ferguson 1977, S. 827 und 835).

Für die Verwandtschaft von Kunst und Wissenschaft, auch für die Potenz der Ersten, die Zweite zu formieren, gibt es zahlreiche historische Belege – aus so unterschiedlichen Disziplinen wie Astronomie oder Chemie: Dass Galilei den Mond als Körper mit einer von Bergen und Tälern zerklüfteten Oberfläche zu erkennen vermochte, war erst eigentlich durch ein Sehen möglich, das sich an Analysen komplexer geometrischer Körper und der systematischen zeichnerischen Konstruktion ihrer Schatten geschult hatte. Der heute so vertraute Eindruck der Mondoberfläche konnte sich erst über den Umweg einer



Telegraphenapparat

eingübten Zeichenkunst einstellen, die das Sehen strukturell konditionierte und für die wandelnden Muster von Licht und Schatten auf sich bewegenden Körpern, in diesem Fall für die noch unbekannte Mondtextur, sensibilisierte (Bredenkamp 2007). Und als Mitte der 1980er Jahre die Frage aufkam, wie die räumliche, eine hohe Stabilität aufweisende Struktur des neu entdeckten  $C_{60}$ -Kohlenstoffmoleküls aussehen könnte, war es Harold Kroto, der einen entscheidenden Hinweis gab. Seinen künstlerischen Neigungen folgend, hatte Kroto während seines Studiums als Grafikdesigner gearbeitet und 1967 auf der Weltausstellung in Montreal Buckminster Fullers amerikanischen Pavillon in Form einer geodätischen Kuppel gesehen. Diese regte ihn an, für das fragliche Molekül eine Struktur aus Fünf- und Sechsecken anzunehmen, hernach als »Buckminsterfullerene« bezeichnet (Bredenkamp 2007/Kemp 2004).

Vor diesem Hintergrund sei ein Blick auf eine zentrale Debatte zwischen Kunstgeschichte und Wissenschaftsforschung geworfen: Werden von der einen Seite nämlich sogenannte nicht-künstlerische, epistemische oder kulturfreie Bilder kunsthistorisch, etwa stilgeschichtlich, zu beschreiben versucht, reagiert die andere kritisch mit dem Argument, hier würden die Eigenheiten jener wissenschaftlichen Bilder, ihre spezifischen Entstehungs- und Funktionsbedingungen, zugunsten einer unzulässigen

Pauschalisierung ausgeblendet (siehe zum Beispiel Elkins 1999 und die Kritik von Geimer 2003). So triftig diese Kritik auch sein mag, so kann sie doch ein Stück weit entkräftet werden. Zum einen können die bekannten strukturellen Gemeinsamkeiten der Bildwelten von Kunst und Wissenschaft in die Waagschale geworfen werden, etwa »Beobachtung, strukturierte Spekulation, Visualisierung, Nutzung von Analogie und Metapher, experimentelle Überprüfung und die Präsentation rekonstruierter oder simulierter Erfahrung unter Verwendung spezieller Stilmittel« (Kemp 2003, S. 15). Zum andern fällt auf, dass in einschlägigen wissenschaftstheoretischen Werken an diversen argumentativen Gelenkstellen immer wieder auf kunstwissenschaftliche Erklärungsmodelle verwiesen wird, um epistemische Prozesse zu charakterisieren – mithin besagte Bedingungen nicht-künstlerischer Bilder gerade nach dem Muster der Bedingungen künstlerischer Bilder modelliert werden.\*

Diese Strategie wirft als ein Forschungsdesiderat die Frage auf, welche Modellvorstellungen der Wissenschaftstheorie genau es sind, die von kunstwissenschaftlichen Konzepten berührt sind, und was sie auszeichnet. Hieraus einen Primat abzuleiten wäre wenig sinnvoll, würde daraus doch nur eine Henne-Ei-Aporie resultieren. Nicht minder fruchtbar wäre es, in umgekehrter Perspektive zu untersuchen, welchen Wert jene epistemologischen Modelle der Wissenschaftstheorie für ein Verstehen künstlerischer Bilder und deren Produktions- und Funktionsbedingungen haben. Eine Auseinandersetzung mit der Wissenschaftstheorie nämlich würde erkennen lassen, dass die Ausweitung des kunstwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs auf nicht-künstlerische Bilder lediglich einen ersten Schritt bedeutet, dem ein zweiter folgen könnte: nicht nur die Gegenstände anderer Fächer in den Blick zu nehmen, sondern auch deren besonderen Blick selbst, um dann vielleicht auch künstlerische Bilder noch einmal anders sehen zu lernen – als »Stichproben aus Strömen von Spuren« (Latour 1996, S. 183) etwa, um eine kapitale Bestimmung epistemischer Bilder zu zitieren. So könnten Konzepte der Wissenschaftstheorie, die sich hinter Begriffen wie »tacit knowledge« (Polanyi), »procedural turn« (Gooding) oder »new experimentalism« (Ackermann) auf tun, auch der Kunstwissenschaft neue Perspektiven eröffnen: Wie erhellend wäre es vor diesem Horizont, noch einmal, wie seinerzeit Svetlana Alpers, Rembrandts Atelier zu durchsuchen oder in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg



umherzuschweifen, um solche Orte als Laboratorien und Experimentalsysteme zu entdecken, die epistemologisch noch immer Funken schlagen.

Aus den angedeuteten Korrespondenzen folgt keineswegs, dass jegliche Unterscheidung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern, ästhetischen und epistemischen Praktiken hinfällig wäre. Eine solche Unterscheidung scheint aber markant unscharf zu sein: Zwar lassen sich sogenannte künstlerische und sogenannte nicht-künstlerische Bilder in den wenigsten Fällen in eins setzen, sie müssen sich jedoch nicht widersprechen und können einander durchdringen. Um diesen Verhältnissen Rechnung zu tragen, sei – zugespitzt – die These formuliert, dass es keine künstlerischen oder nicht-künstlerischen Bilder gibt, keine solchen Bilder jedenfalls in einem substanziellen und historisch dauerhaften Sinn (angelehnt an Vogl 2001, S. 121–123). Oder, noch allgemeiner gefasst: Was Bilder sind und tun, wie sie funktionieren und welche Effekte sie hervorbringen und auch der Begriff des Bildes selbst lassen sich nicht auf eine ontologische oder elementare Definition zurückführen. Bilder sind nicht auf eine bestimmte Technologie (etwa Siebdruck oder Neutronenautoradiografie), nicht auf bestimmte Instrumente oder Geräte (Pinsel oder Teleskop), nicht auf symbolische Formen (Perspektive), nicht auf Gattungen im weitesten Sinn (Stilleben oder Summationsbild), nicht auf eine Institution (Museum oder Laboratorium), nicht auf eine soziale Funktion (Erbaung oder Diagnose), nicht auf Praktiken (Malen oder Morosen), Materialitäten (Leinwand oder Fotopapier) oder bestimmte Symboliken (christliche Ikonografie oder alphanumerischer Code) reduzierbar – und doch in all dem virulent. Alle diese Momente spielen in den Bildbegriff hinein, reichen aber nicht hin, Begriff und Funktion des Bildes an sich zu definieren. Somit lässt sich ein Bild nur als ein fallweise spezifisches Zusammentreten jener heterogenen Momente begreifen, und dieses Zusammentreffen entscheidet über die jeweilige Ausprägung von Bildfunktionen, die sich eher in historischen Einzelanalysen als unter der Voraussetzung von Beständigkeit und Allgemeingültigkeit festhalten und beschreiben lassen. Wenn der Titel der vorliegenden GEGENWORTE den Begriff ›Bild‹ mit dem Begriff ›Visualisierung‹ paart, mag er

in diesem Sinne auf dynamische Prozesse und wandelbare Vollzüge der Bilder hinweisen – genauso wie Morse, der in seinem zum Experimentallabor umfunktionierten Atelier den Spannrahmen des fixierten Bildes entkleidete und ihn beginnen ließ, Bilder zu prozessieren.

\* So denkt Yehuda Elkana Wissenschaft als ein kulturhistorisches Gebilde mit Michael Baxandall, erarbeitet Karin Knorr Cetina ihr Verständnis des Labors unter anderem an einem Modell der mittelalterlichen Bauhütte und entwickelt Hans-Jörg Rheinberger eine Theorie der Repräsentation unter Rekurs auf Georges Didi-Huberman oder beschreibt den Prozess wissenschaftlicher Forschung mit George A. Kubler, um nur einige Beispiele zu nennen.

#### Literatur

- R. Ackermann: The New Experimentalism, in: *The British Journal for the Philosophy of Science* 40/1989, S. 185–190  
H. Bredekamp: *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*. Berlin 2007  
D. Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München 2002 [Hier findet sich auch das Eingangszitat (S. 40).]  
J. Elkins: *The Domain of Images*, Ithaca/London 1999  
E. S. Ferguson: The Mind's Eye: Nonverbal Thought in Technology, in: *Science* 197/1977, S. 827–836  
E. S. Ferguson: *Engineering and the Mind's Eye* (1992). Cambridge, Mass./London 1994  
P. Geimer: Weniger Schönheit. Mehr Unordnung. Eine Zwischenbemerkung zu »Wissenschaft und Kunst«, in: *Neue Rundschau* 3/2003 (»Bildkompetenzen«), S. 26–38  
D. Gooding: The Procedural Turn; or, Why Do Thought Experiments Work? In: R. N. Giere (Hg.): *Cognitive Models of Science*. Minneapolis 1992, S. 45–76  
B. Hindle: *Emulation and Invention*. New York 1981  
M. Kemp: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene* (2000). Köln 2003  
M. Kemp: Wissen in Bildern. Intuitionen in Kunst und Wissenschaft, in: C. Maar und H. Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004, S. 382–406  
B. Latour: Arbeit mit Bildern oder: Die Umverteilung der wissenschaftlichen Intelligenz, in: ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften* (1993). Berlin 1996, S. 159–190  
M. Polanyi: *The tacit dimension*. Garden City, N. Y. 1966  
J. Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: *Archiv für Mediengeschichte* 1/2001 (»Mediale Historiographien«), S. 115–123

#### Bildnachweis

- 1 S. F. B. Morse: Gallery of the Louvre, [http://faculty.washington.edu/dillon/Morse\\_Gallery/](http://faculty.washington.edu/dillon/Morse_Gallery/) (22. 10. 2008)
- 2 D. Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München 2002, S. 39