

Franz Reitingner

WEGE ZU EINEM KORPUS DER HISTORISCHEN BILDWISSENSCHAFTEN

Die *Bibliothek für historische Bildforschung* versteht sich als exemplarische Studiensammlung auf dem Weg hin zu einer künftigen Fachbibliothek. Deren aktuelle Verfasstheit verdankt sich weniger systematischen Zukäufen als einem wachen Auge, das über vierzig Jahre gezielt nach nennenswerten Veröffentlichungen auf dem Feld der visuellen Kommunikation Ausschau hielt. Nach Luxusausgaben und bibliophilen Kostbarkeiten wird man in den Regalen einer solchen Bibliothek zwar eher vergeblich suchen. Der Büchervorrat birgt gleichwohl so manche Rarität. Die eigentliche Stärke einer Schwerpunktbibliothek zur historischen Bildforschung beruht indes nicht so sehr auf ihren Beständen als ihrem systematischen Aufbau, der dem potentiellen Benutzer trotz aller Unvollkommenheit einen angemessenen Begriff vom neuzeitlichen Bildaufkommen bis zur Erfindung der modernen Apparatebilder und Simulationsmaschinen zu vermitteln vermag und ex negativo die dominanten Muster, blinden Flecken und augenscheinlichen Verwerfungen einer spezifisch kunsthistorischen Wahrnehmung offenlegt. Ohne in irgendeiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, führt einem eine derartige Bibliothek das gesamte Forschungsfeld physisch konkret als zeitübergreifendes wie überschaubares Korpus vor Augen. Mehr noch als einzelne herausragende Vertreter, bibliographische Handlisten, Einführungen, Leitfäden oder Lehrbücher vermag sie die Disziplin als solche abzubilden. Am zähen Ringen um das Schicksal der Aby-

Warburg-Bibliothek an der Londoner Universität zeigt sich umgekehrt: Ist die Bibliothek erst einmal aus den Augen, gerät bald auch das Fach aus dem Sinn.

Überblickt man den publizistischen Raum der letzten siebzig Jahre, so sticht einem die Disparatheit der vielen Veröffentlichungen ins Auge. Oft lässt der Titel für sich noch keine adäquate Beurteilung der bildhistorischen Relevanz einer Publikation zu. Nur die wenigsten können in engerem Sinne als bildwissenschaftliche Arbeiten gelten. Begriffe wie ›Kunst‹, ›Geschichte‹ oder ›Literatur‹ im Haupt- oder Untertitel sind vielfach als Hinweis zu werten, unter welcher Dachdisziplin bildhistorische Forschung betrieben wurde. Folgende Formate teilen sich den publizistischen Raum:

- Einzelstudien,
- Akademische Abschlussarbeiten,
- Akademische Reihenwerke,
- Tagungsbände,
- Museums-, Sammlungs- und Ausstellungskataloge,
- Publikationen im Umkreis des Auktions- und Antiquariatshandels,
- Historische Nachdrucke,
- Anlassgebundene oder sonstige Jubiläumsschriften,
- Firmen- und Vereinsschriften,
- Liebhaberausgaben,
- Geschenkbände,
- Privatdrucke.

Aus den vorhandenen Beständen einer künftigen Bibliothek für historische Bildforschung ließe sich eine Frühgeschichte bildhistorischen Forschens extrahieren, die in zentralen Aspekten von den Resultaten einer im Abgrenzungswettbewerb mit den Nachbardisziplinen stehenden und vom zwanghaften Emulationsstreben nach den Vorgaben von Natur- und Sozialwissenschaften eingenommenen akademischen Kunstgeschichte abweicht. Den historischen Bildwissenschaften kam zu keiner Zeit der Status einer Disziplin, nicht einmal der einer Hilfsdisziplin wie der Heraldik, der Numismatik oder der Kartographie zu, die als spezifisch historische Bildformen heute ihrerseits zum nicht immer einfach zu erschließenden, weil wissensintensiven Gegenstand historischer Bilderkundung geworden sind. Und doch konnte man ihnen seit dem 19. Jahrhundert an allen vier Fakultäten begegnen. Dies hatte ganz wesentlich mit dem Ansehen der bildlichen Quelle zu tun, die als Rechtsdenkmal oder Rechtsaltertum eine eigene Bilderkunde etwa in den juristischen Fächern rechtfertigte. Schon früh führte die Einsicht, dass die klassische Kunstgeschichte das Bildwissen der antiken und der christlichen Bildwerke nur bedingt zu tradieren vermochte, zur Etablierung der Ikonographie, die in ein produktives Verhältnis sowohl zur historischen Bilderkunde wie zur bürgerlichen Ästhetik trat. Den vielen Nischen entsprechend, in denen Bildforschung betrieben wurde, sind und waren die Qualitätsunterschiede der hieraus entstandenen Arbeiten beträchtlich.

Studien zu bildhistorischen Aspekten, die auf gründlichen Recherchen beruhen und sich auf einem gewissen reflexiven Niveau bewegen, stellten

auch auf akademischer Ebene nicht immer die Norm dar. In Publikumsverlagen gelangten wissenschaftliche Abschlussarbeiten ohnedies meist in »abgespeckter« Form, passagenweise gekürzt, ohne Fußnoten und zugehörige Apparate an die Öffentlichkeit. Ihren inneren Merkmalen nach dominieren Arbeiten mit Verzeichnisstruktur. Daneben haben wir es auch mit Bildausgaben zu tun, auf die keine vertiefte Auseinandersetzung mit den abgebildeten Materien folgt. Die begrifflich und konzeptuell unzureichende Aufarbeitung der edierten Materialien ist zu bedauern, könnte aber auch zu einer echten Herausforderung für die neueren Bildwissenschaften werden, wenn diese das in den vielen Publikationen verfügbare Bilderpotential zu nützen verstünden, um sich einen Überblick über das weite Feld historischen Forschens zu verschaffen und aus Erreichtem und Versäumtem neue Agenden und Perspektiven zu entwickeln. Stets bleibe die Bibliothek dabei Fundus, aus dem schöpfe, wer zu schöpfen vermag.

In ihren Beständen bildet die Bibliothek für historische Bildforschung wesentliche Trends des Buchmarkts nach 1945 ab. Mit Erstaunen würde man feststellen, wie rasch nach dem Kriegsende bildhistorische Ansätze unter den Bedingungen eines hohen Selbsteinsatzes und bescheidenster Mittel wie Schreibmaschine und Matrizendrucker erneut Fuß fassten. Viele fundierte Beiträge zu bildhistorisch relevanten Themen – herausgegriffen seien die Artikel *Sant peters schifflin* (christliche Ikonographie) von Ewald M. Vetter und *Figurentafel* (angewandte Bildformen) von Friedrich Kobler und Karl-August Wirth aus den Jahren 1969 und 1984 – sind dermaßen versteckt publiziert worden, dass sie heute faktisch inexistent sind. Bis heute ist der Anteil der im Selbstverlag erscheinenden bildwissenschaftlichen Arbeiten vergleichsweise hoch.

Der alternative Ansatz einer breiten, volksnahen Geschichte der Kunst verknüpft mit einem anhaltend hohen Bildungsethos ließ die vormalige DDR an exponierten Orten wie Berlin, Dresden, Leipzig, Weimar, Gotha und Greiz zu einer Hochburg der bildhistorischen Forschung werden, von der westdeutsche Verlage wie Kohlhammer durch frequente Übernahmen zu profitieren verstanden. Der geschichtsphilosophische Rahmen eines »linken« Hegelianismus bot auf der kulturellen Grundlage reformistischer Bilderproteste und einer antibürgerlichen Ästhetik des Hässlichen erstaunliche Spielräume für eine Erkundung von vor- und frühmodernen Bilderwelten.

Die regionale Vielfalt des von Wolfenbüttel über Coburg bis Neustadt an der Aisch reichenden publizistischen Angebots auf deutschem Boden ist für heutige Verhältnisse nahezu unfassbar. In der Epoche des wirtschaftlichen Aufschwungs wurde die bildhistorische Publizistik von Verlagen wie Callwey (München), Eulenspiegel (Berlin), Harenberg (Dortmund) und Rosenheimer (Rosenheim) mit durchaus unterschiedlichen Zielsetzungen getragen. Ihr Verschwinden in den achtziger und neunziger Jahren bedeutete für die Bildforschung einen empfindlichen Verlust. Annähernd zeitgleich kamen billig produzierte, aber unverhältnismäßig teure akademische Herausgeberreihen wie die »Mikrokosmos«-Reihe zur Flugblatt- und Emblemforschung auf, die vorwiegend für den Ankauf durch Bibliotheken bestimmt waren. Böhlau und andere Verlage zogen nach, indem sie sich eigene bildspezifische Reihen leisteten.

Im Rückblick nimmt sich die Entwicklung der bildhistorischen Publizistik nach den goldenen Jahren des Wirtschaftswunders und dem Aufbruch der Achtundsechziger, für die ein experimentelles Format wie Werner Hofmanns *Kunst – Was ist das?* exemplarisch entsteht, wie ein langer Rückzug aus, der zunächst und vor allem im Zeichen des Niedergangs großer Kunstverlage wie Dumont und Prestel stand. Ehedem kartographische Verlage wie Reimers (Berlin) erlebten eine inhaltliche Neuausrichtung auf die modischen Spielarten einer aktuellen Schau- und Ausstellungskunst nach durchweg absatzfördernden Aspekten. Andere wie Brandstätter in Wien sattelten ganz auf Wohlfühlthemen um. Parallel zu dieser Entwicklung ist ein Rückgang von Einzelstudien zu individuellen Bildtypen konstatierbar, die – wie man meinen möchte – den Kern historischer Bildforschung ausmachen. Die über dreißigjährige Erforschung historischer Spielkarten oder bewegter Bilder durch den Kunsthistoriker Detlef Hoffmann und den Filmemacher Werner Nekes stellt sich so im Nachhinein als ausgesprochener Glücksfall dar. Eher Einzelleistung geblieben ist die epochale Arbeit zur Geschichte des Panoramas von Stephan Oettermann.

Auch die inhaltsbezogene Bildforschung der Ikonologie, die seit ihrer Gründung in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zur Kunstgeschichte stand, wurde ihrer Bildungslastigkeit wegen auf einmal abgelehnt. Schon allein die Annahme, sogenannte ›Inhalte‹ könnten den Bildern von Grund auf fremd sein, ist indes problematisch und geradezu so, als wollte man diese vorsätzlich zum Verstummen bringen, indem man mit einem Mal alle Zeichen, Symbole, Inschriften und Zeugnisse aus ihnen und um sie herum tilgt. Dabei ist ihre semantische Verfasstheit doch gerade im Gegenteil ein konstitutives Element der Bilder als solcher, indem sie deren Werden und Sein direkt tangiert. Erst sie lässt aus ihnen echte Referenzobjekte werden, die von sich aus einen Vorstellungsraum auszufalten imstande sind, der Platz für zeit- und ortsübergreifende Bezugnahmen bietet. Sich aller ihrer Bedeutungsebenen zu entledigen oder diese auf ein Halluzinat an frei schwebenden Assoziationen reduzieren zu wollen, käme einem visuellen Agnostizismus gleich, der auf nichts weniger als die Negierung der kulturtechnischen Dimension der Bilder und ihrer Funktion als epistemische Vehikel hinausliefe. Eine der vornehmsten Aufgaben der Bildwissenschaften könnte es demgegenüber sein, im Anschluss an Aby Warburg und Erwin Panofsky die Voraussetzungen zu definieren, unter denen die Lesbarkeit historischer Bilder angesichts veränderlicher Zeitbedingungen auch in Zukunft zu gewährleisten ist.

Bis heute ist historische Bildforschung ein Privileg von einigen wenigen Kuratoren. Egal ob in Paris, London oder Wien, bild- und kartenhistorische Forschung ist ganz massiv auf die Sondersammlungen der jeweiligen nationalen Repositorien konzentriert, die von dem Umstand profitieren, als vormalige Depositarbibliotheken nahezu das gesamte publizistische Bildgut ihres Landes zu verwahren. Nun sind die Verwaltung respektive Verwertung einer Sammlung im Ausstellungsbetrieb oder im Zuge eines intensiven internationalen Leihverkehrs, die fachkundige Aufarbeitung der Objekte und die weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den historischen Materien höchst

unterschiedliche Aufgaben, deren Bündelung in einer Person kaum je zu befriedigenden Ergebnissen führt. Besonders deutlich wird dieser Zwiespalt an der Albertina in Wien, deren Leiter sich über die brachliegenden hauseigenen Sammlungen hinweg glamouröse Ausstellungen zu großen Künstlernamen wie Monet und Renoir leistet. Stipendienprogramme oder Study-Centers nach US-amerikanischem Vorbild könnten zur Belebung und intellektuellen Unterfütterung der hochkarätigen Bestände beitragen. Zur Etablierung und Betreibung solcher Einrichtungen fehlt es der öffentlichen Hand diesseits des Atlantiks freilich an den hierfür notwendigen Mitteln. Die in ihren Anfängen in die Zwischenkriegszeit zurückgehende Wilhelm-Busch-Gesellschaft in Hannover oder die erstaunlich junge Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin wussten nichtsdestotrotz immer wieder interessante Akzente zu setzen. Letzteres war zeitweilig überhaupt eines der wenigen öffentlichen Museen in Deutschland und Österreich, die eine expansive Sammelstrategie über das kulturpolitische Aushängeschild einer ›Kunst für Zeitgenossen‹ hinaus verfolgten. Gerade das DHM hat freilich auch vorgelebt, wie ein vielversprechender Aufbruch durch eine von oben diktierte Besetzungspolitik rasch wieder zunichte gemacht werden kann.

Unter den großen amerikanischen Privatuniversitäten hat sich namentlich Princeton sowohl des konsequenten Ausbaus ihrer Sammlungen wie ihrer Publikationen halber auf dem Feld der historischen Bildwissenschaften hervorgetan. Daneben warten auch kleinere Universitäten und Vereine wie Cornell und Browne, die Library Company in Philadelphia oder die American Antiquarian Society in Worcester mit umfassenden Bild- und Kartenbeständen von unterschiedlicher Thematik und Gewichtung auf. Am anderen Ende des Spektrums vermochte man seitens der Graphischen Sammlung des Benediktinerstiftes Göttweig mit ungleich bescheideneren Mitteln eine durchaus rege Ausstellungstätigkeit zu entfalten, in deren Fokus dem Charakter der Sammlung entsprechende Themen zur christlichen Ikonographie standen.

Die erstaunliche Lebensdauer mancher bildhistorischer Vereine wie *Le Vieux Papier* mit Sitz in Paris dürfte selbst manchen Staat mit Neid erfüllen. In ihrer Ausstrahlung begrenzt blieben die Tagungen der *Society of Emblem Studies*, der *DACH* zur kartographiehistorischen Forschung, des inzwischen wieder aufgelösten Arbeitskreises *Bild Druck Papier* oder des gleichfalls nicht mehr existenten Trägervereins der *Ridiculosa* in Frankreich. Durch internationale Kooperationen und interessante Themenstellungen hat die *Coronelli-Gesellschaft für Globenkunde* im Gegenzug erneut an Profil hinzugewonnen. Die Aushungerung dieser und anderer schwerlich von selbst sich tragender Vereine durch mangelnde öffentliche Förderzusagen und Planungsperspektiven prägte den Alltag vieler wissenschaftlicher Gesellschaften im letzten Jahrzehnt. Durch die Einkassierung entsprechender Lehrstühle etwa zur Geschichte der Kartographie und die Abservierung ihrer Inhaber wurden diese Vereine ebenso vorsätzlich wie nachhaltig vom akademischen Nachwuchs abgeschnitten. Gleichzeitig werden vonseiten der EU-Kommission Unsummen im Kulturbereich zur Förderung von privilegierten Randgruppen mit ›Key-Changer-Status‹

bereitgestellt, deren Hauptanliegen die Beschleunigung von gesellschaftlichen Reformen, wenn nicht der Umbau des ›Systems‹ als solchen ist.

In den 1990er Jahren ist die Sektion ›Bild‹ unter der Federführung des viel zu früh verstorbenen Alberto Milano der SIEF zu einem Sammelbecken der besten Köpfe geworden. Die Folklorisierung der historischen Bildforschung, wie sie der Name *Société Internationale d'Ethnologie et de la Folklore* nahelegt, ist freilich fatal und trägt dem Erkenntnisanspruch dieser Disziplin in keinsten Weise Rechnung. Schwer nachvollziehbar ist die Prädominanz einer Zeitschrift wie *Imago Mundi*, die zwar auf eine lange, beachtliche Tradition zurückblicken vermag, dabei mit den von ihr ausgerichteten Kongressen aber das gesamte Feld der kartographiehistorischen Forschung auf höchst intransparente Weise an sich zieht und ein an die Vorstellung des ›Commonwealth‹ gekoppeltes Welt- und Wissensbild durchzusetzen versteht. Sprachenübergreifende Einzelinitiativen wie das virtuelle Melton Prior Institut zum journalistischen Bild von Alexander Roob in Düsseldorf verdienen demgegenüber ausdrücklich hervorgehoben zu werden. Nahezu jede Bildform hat über die Jahre ihre eigenen Experten hervorgebracht. Allen achtbaren Forschern Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ist ein Ding der Unmöglichkeit.

Neben den kooperativen Formen einer Wissensvergesellschaftung kam es an deutschen Hochschulen immer wieder zur Bildung von eigenen ›Hausmächten‹, die unter der Dominanz einer herausragenden Gelehrtenpersönlichkeit einzelne Forschungsfelder wie das neuzeitliche Flugblatt (Harms), die revolutionäre Bildpublizistik (Reichardt) oder das technische Bild (Bredenkamp) regelrecht in Beschlag nahmen. Bredenkamp hat in seinen Studien das Genre der Ikonobiographie wiederbelebt und begrifflich aufgerüstet, das Porträtistik und Werkillustration in sich vereinte und seit je an große Namen geknüpft war. Die Politisierung, die die Kunstgeschichte an den bundesrepublikanischen Universitäten im Fahrwasser einer Generation von Achtundsechzigern erfuhr, ist an einer Person wie Aby Warburg auszumachen, der wie Theodor Adorno in der Philosophie, Roland Taubes in der Theologie, Ernst Kantorowicz in den Geschichtswissenschaften, Walter Benjamin in den Literaturwissenschaften und Siegfried Kracauer in den Medienwissenschaften zum Garanten einer freiheitlichen Gesellschaftsordnung hochstilisiert wurde. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer haben den historischen Bildwissenschaften kraft ihrer ausgeprägten Sensibilitäten gewiss weit mehr gegeben als strammes Gesinnungswissen und politisierte Moral. Gerade Walter Benjamin hätte aus bildhistorischer Sicht eine Neujustierung im Vergleich zu einem möglicherweise überschätzten wissenschaftlichen Werk wie dem von Aby Warburg verdient. Was letzteren heraushebt, ist seine Bibliotheksgründung, durch die die vormals christliche Ikonographie verjüngt zur Ikonologie und in einem stärker internationalen Rahmen sichtbar wurde und sich institutionell verankern konnte. Die säkulare Verfasstheit, die Warburg der Ikonologie gegeben hatte, wurde von seinen Nachfolgern zum Teil wieder zurückgenommen.

Ein Überblick über die ›Szene‹ reicht indes nicht, wenn es um die Notwendigkeit einer Kanonbildung in den Bildwissenschaften geht. Namen wie

Otto Stelzer, Werner Hofmann und Ernst Gombrich wird, indem sie den thematischen Radius ihrer Herkunftsdisziplin in beeindruckend souveräner Weise zu den Bildwissenschaften hin erweiterten, stets mit Achtung zu begegnen sein. Amerikanische Kunsthistoriker wie David Kunzle, Michael Camille, David Freedberg oder Jeffrey Hamburger haben sich mit ihren Arbeiten zum Streifenbild, zum Bilderkreis der christlichen Mystik oder zur abendländischen Bildmagie ihrerseits einen festen Platz an der Seite der Väter einer jüngeren Bildwissenschaft erworben. Die Problematik von normativen Bildungsinhalten lässt es vor dem Hintergrund rezenter Erfahrungen bei aller Wertschätzung dieser und anderer Gelehrter geboten erscheinen, von apodiktischen Urteilen und dogmatischen Ansichten zugunsten eines gewissen Pragmatismus abzugehen. Gewiss nicht weniger fatal aber wäre es, einfach zuzuschauen, wie andere das hohe Gut der überlieferten Bildbestände und des über Jahrhunderte erarbeiteten Bilderwissens klein reden oder dem eigenen Klüngel, den sie für die Welt halten, verdächtig machen.

Neben den Namen großer Forscher wären auch bildhistorische Kernthemen anzusprechen wie die Bildtheologien des Mittelalters, die ikonoklastischen Auseinandersetzungen in Byzanz und den Ländern der Reformation, die protowissenschaftlichen Editionsprojekte des krainischen Freiherrn Johann Weichard von Valvasor im siebzehnten und die Bildpolitik des böhmischen Grafen Sporck im achtzehnten Jahrhundert. Über letztere haben Pavel Preiss und Milan Pelc Standardwerke in slawischen Sprachen vorgelegt. Zu erinnern wird nicht nur an die »Bilderfabriken« in Nürnberg, Augsburg, im venezianischen Bassano del Grappa und im lothringischen Epinal sein, sondern auch an das Anlegen erster Ikonotheken respektive Bilderatlanten in der Barockzeit oder an verdiente Sammler wie Achille Bertarelli in Mailand und Abraham van Stolk in Rotterdam. Kaum zu überschätzen ist der Beitrag, den die englische Liberty-Bewegung vor gut zweihundertfünfzig Jahren zur Durchsetzung einer bildpublizistischen Öffentlichkeit leistete.

Kunst-, Bild- und Fotoverlage koexistierten lange Zeit friedlich nebeneinander. Erst in den neunziger Jahren begannen deutsche und englische Fotoverlage den übrigen Markt zu überflügeln. Ihr Aufstieg zu international agierenden Produzenten von Pop-up Büchern im Coffee-Table Format erinnert in manchem an einen steilen Börsenflug. Die durch die Öffnung der Grenzen und die großzügige Auflagenkalkulation unabdingbar gewordene Internationalisierung dieser Verlage erfüllte die Hoffnungen auf eine transnationale Ausrichtung der Programme nur bedingt. Die neuen Reproverlage hatten, im Gegenteil, eine Entdiversifizierung des Bücherangebots zur Folge, indem plötzlich von Moskau bis Cadix die gleichen Titel in den Buchhandlungen auslagen. Auch leisteten die neuen Blowup-Formate einer Monumentalisierung von bibliophilen Einzelwerken und einer unnötigen Vervielfältigung von Bildern in beliebigen Ausschnitten Vorschub. Der ökonomische Erfolgsdruck brachte weitere Verwerfungen mit sich, etwa indem verkaufsträchtige Segmente des historischen Bildes wie Pornographie, Plakatwerbung oder Comic mit einem Mal übermäßige Zuwendung erfuhren. In einzelnen Fällen gelang es den

Großverlagen neuen Stils allerdings auch, namhafte Experten für die Kommentierung ihrer Faksimile-Ausgaben zu gewinnen.

Die generelle Ablehnung solcher Schau- und Tafelbände durch eine akademische Leserschaft ist angesichts der eigenen budgetären Enge zwar nachvollziehbar, aber letztlich wenig dienlich, da dem mündigen Leser fairerweise das Recht zuzubilligen ist, die an den Bildern gewonnenen Erkenntnisse selbstständig nachzuvollziehen. Auf dem Buchmarkt scheint man dies nicht anders gesehen zu haben, wie die dramatischen Marktbereinigungen der letzten Jahrzehnte zeigen, welche die wenigen deutschsprachigen akademischen Verlage von Grund auf erschütterten und keinen Stein auf dem anderen ließen. Am Ende hat es auch das ›Weltbild‹-Konsortium getroffen, das den prosperierenden Markt für preiswerte Bücher und Illustrationswerke zur nationalen Geschichte lange Zeit erfolgreich bediente, in denen sich Bildung, Erbauung und Nostalgie die Waage hielten. Derlei populäre Editionen sind grundsätzlich legitim, setzen aber die nicht völlig voraussetzungsfreie Fähigkeit des Lesers voraus, Bildern mit der nötigen kritischen Distanz zu begegnen.

Auf dem Markt für kunst- und kulturhistorische Bücher und Bildbände haben in den letzten Jahrzehnten insbesondere kirchennahe Verlage an Präsenz gewonnen, die in der Nachkriegszeit mit dem Druck von Kirchen- und Denkmalführern die Grundlage für ihren späteren Erfolg legten. Im Deutschen Kunstverlag (München, Berlin) werden bis heute Dissertationen zu bildhistorischen Themen auf hohem wissenschaftlichem Niveau verlegt. Die Deklaration dieser Publikationen als Arbeiten zur ›Kunstgeschichte‹ wäre allerdings angesichts der langjährigen Vormachtstellung des ›Weltkunst‹-Konsortiums auf dem Kunstbuchsektor zu hinterfragen. Vieles davon ist ebenso für bildwissenschaftliche Fragestellungen von Belang.

Die qualitativ minderwertige Massenreproduktion von Bildern auf CD-Rom stellte im Zeitraum zweier Jahrzehnte ein nicht uninteressantes, wenn auch kurzlebiges Zusatzangebot dar. Während man eine Musik-CD lediglich in den Player einzuführen und den Startknopf zu drücken brauchte, zeigte sich sehr bald die Achilles-Ferse der neuen Bild-CDs. Letztere mussten neben den eigentlichen Bildmaterialien auch ein Softwarepaket mitliefern, um Daten und Bilder auf einer Suchoberfläche verfügbare und abrufbar zu halten. Diese Anwenderprogramme erwiesen sich von Programmiersprachen und Softwaregenerationen mit schwindelerregenden Halbwertszeiten und Verfallsdaten abhängig. Selbst eingefleischten Bibliothekaren gelingt es heute nicht, ältere CD-Roms auf ihrem Computer hochzuladen. Noch schwerwiegender aber ist, dass die glänzenden Scheiben als solche ausgedient haben und kaum ein Computer heute über ein entsprechendes Laufwerk verfügt, auf dem sich diese abspielen ließen. Es scheint vor dem Hintergrund dieser Erfahrung trügerisch zu glauben, einmal erworbene digitale Buch- und Bildbestände wären auch in fünfzig Jahren noch ohne weiteres einsehbar. Im besten aller Fälle erwirbt der Leser mit dem Kauf eines Digitalisats eine Serviceleistung, die ihn bis auf weiteres zu dessen Nutzung autorisiert.

Das Aufkommen einer eigenen Bildwissenschaft zeitigte bislang erstaunlich geringe Wirkung auf die historische Bildforschung. Dies ist einerseits auf Hans Beltings einseitige Fixierung auf das vornezeitliche Kultbild zurückzuführen, hat andererseits aber auch mit einer neuen Elitebildung innerhalb der Kunstgeschichte zu tun. Im Zuge der bildungspolitischen Ausrichtung auf die Naturwissenschaften und des Rückzugs auf die eigene Institutionen- und Disziplinengeschichte wurde einigen Bildformen wie der wissenschaftlichen Illustration und dem Apparatebild eine hypertrophe Aufmerksamkeit zuteil, die in keinem Verhältnis zu deren historischem Bildaufkommen steht. Parallel dazu lässt sich ein Abrücken von werkästhetischen Kriterien und die Hinwendung zu einer reinen Sample-Wissenschaft beobachten, für die das Bild wenig mehr als die Anwendung einer bestimmten Funktion, eines bestimmten Programms, Geräts, Systems oder die Explikation einer bestimmten These ist. Ganz neu ist diese Entwicklung nicht. Die Bestichwortung ist in jedem Fall aber eine andere. Beklagte man sich früher ob einer ›Kunstgeschichte ohne Namen‹, so ist heute von ›Tod des Autors‹ oder bloßem ›Contentproviding‹ die Rede.

Die Sterilität des bildwissenschaftlichen Ansatzes erklärt sich aber auch durch dessen weitgehende Geschichtsabstinenz, die offenbar auf dem Glauben beruht, historisches Wissen könne problemlos durch logische Operationen ersetzt werden. Systematische und synchronistische Ansätze werden zudem bildungspolitisch missbraucht, um der Historisierung einer Alterskohorte Vorschub zu leisten, die sich in ihren Forschungen von allem Bisherigen abzugrenzen sucht und nur noch auf die jüngsten Entwicklungen in den globalen Netzwerken reagiert. Die sich nach außen gleich Future-Labs gerierenden bildwissenschaftlichen Hochschulkurse dienten so vor allem dem bildungspolitischen Zweck, ältere Generationen zu verdrängen und aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu werfen. Es kristallisierte sich dabei die Dichotomie einer zeitlichen Ordnung heraus, die in ihrer Ausschließlichkeit fatal an Beltings Unterscheidung einer Zeit ›vor der Kunst‹ und einer Zeit ›nach dem Bild‹ erinnert. Während die neuen Bildwissenschaften wie im Goldrausch in die befristeten Stellen einrückten, überließen sie das weite Feld des Historischen, gänzlich absorbiert von den über alle Kanäle auf sie einströmenden medialisierten Schauwelten, unreflektiert der Kunstgeschichte, ohne gewahr zu werden, dass sie sich dabei ihrer eigenen Wurzeln entledigten.

Seit den neunziger Jahren ist eine wachsende Anarchisierung der fachspezifischen Ansätze zu konstatieren, im Zuge derer jede Disziplin auf eigene Faust mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln Bildforschung betreibt. Unabhängig von den Ergebnissen kartographiehistorischer Forschung gehen Literaturhistoriker, Künstler und Kulturwissenschaftler vielfach unter dem Diktum des ›Anderen‹ daran, sich ihr eigenes kartographisches Weltbild zu zimmern. Die Oberhand behalten in diesem Verdrängungswettbewerb meist diejenigen Einrichtungen, die wie die deutschen ›Sonderforschungsbereiche‹ und ›Exzellenzzentren‹ genügend bildungspolitischen Rückenwind erhalten. Mit ihren eigenen Tagungsprogrammen und Publikationsreihen nehmen sich diese Bereiche innerhalb des universitären Betriebs weidlich autonom aus und muten in

ihren undurchsichtigen Vernetzungen und verklausulierten Projektbeschreibungen auch für akademisch beschlagene Geister oft kryptisch an. Sicherlich liegt ihnen nichts ferner als Privileg und Peer-Status mit irgendjemand anderem als ihresgleichen zu teilen. Die Etablierung einer bildwissenschaftlichen Dachdisziplin wird so bereits durch die vorgegebenen institutionellen Strukturen unterbunden. Kein Wunder, wenn die bildhistorischen Agenden einer derart abgehobenen Sonderwissenschaft den Beteiligten im Hype des orientierungslosen Kreisens von einem zum nächsten ›turn‹ auch völlig abhandeln können. Der Schaden bliebe begrenzt, solange das im vertriebsfreien Raum generierte Wendewissen in den eigenen Echokammern verpufft.

Derweilen sind die über lange Zeit als publizistische Realität wahrgenommenen Verhältnisse ihrerseits historisch geworden. Wo bildhistorisches Publizieren diesseits stromfressender elektrischer Verteiler und hinter nebulösem Gewölk sich verbergender Datensammler überhaupt noch möglich ist, wird gespart, was das Zeug hält. Während auf dem belletristischen Sektor ohne Appretur gar nichts mehr geht, kürzt man das historische Sachbuch zugrunde, indem man das Cover aus Kostengründen einfach hält und auf gestaltete Vorsätze, Faltafeln, Farb- und Vollillustrationen verzichtet. So steuert man auf Konditionen zu, die an eine Not- und Selbstversorgung erinnern, wie es sie nach den Kriegen schon einmal gab und wie sie in den Vereinigten Staaten außerhalb der großen Universitätsverlage schon immer üblich waren.

Angesichts dieser Situation zeigt sich die Unverzichtbarkeit einer Bibliothek zur historischen Bildforschung. Anhand ihrer lassen sich viele der hier skizzierten Entwicklungen nachvollziehen und darlegen. Nicht nur rechtliche Gründe verhindern die digitale Enteignung eines solchen ›Findling Hospital of Orphan Books‹. Auch technisch sind Suchmaschinen-Bücher noch weit davon entfernt, die Vielzahl illustrierter Bücher auf einem qualitativ einigermaßen akzeptablen Niveau zu replizieren und im Netz verfügbar zu halten. Widrigenfalls gilt allemal: besser ein Buch in der Hand als ein Digitalisat auf dem Display.

Wie man hört, steigt der Druck auf öffentliche Bibliotheken, unliebsame Autoren und Lesestoffe aus ihren Sammlungen zu entfernen. Wenn erst einmal die letzten Bücher, die ihren Namen verdienen, auf dem Markt verschwunden sind, sich der Buchmarkt als solcher aufgelöst hat, die meisten Bibliotheken unrentabel geworden sind und ihre Pforten geschlossen haben, weil, wie zu hören ist, ohnehin alles im Netz zu finden sei, die letzten Telefonzellen über Nacht demontiert und abtransportiert werden und die jüngsten Generationen in den letzten Büchern wie die ersten Eingeborenen blättern, dann bedarf es nur noch eines Schrittes, bis der unabhängige, dezentrale Zugang zu den Wissensgütern versperrt und verschüttet ist und auf physischen Entzug und mentale Entfremdung am Ende auch die rechtliche Enteignung folgt. Es genügt dann mitunter, einen elektronischen Hebel umzulegen, und die Menschheit hat das frühgalaktische Stadium einer Gutenbergischen Freiheit des Schauens, Lesens und Reflektierens glorreich überwunden. Gratulation an alle, die sich als Unbedarfte am Ende unter Unbedarften wiederfinden!