

Spargel, Pumps und Brooklyn Bridge

Zur Zukunft des vergleichenden Sehens

- 1 Lisa Gitelman, Geoffrey B. Pingree (Hg.): *New Media, 1740–1915*, Cambridge (Mass.), London 2003; Michael North: *Novelty. A History of the New*, Chicago, London 2013.
- 2 Costanza Caraffa: From «Photo Libraries» to «Photo Archives». On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections, in: dies. (Hg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, München 2011, S. 11–44.
- 3 Babett Forster (Hg.): *Wertvoll. Objekte der Kunstvermittlung: Gipsabgüsse, Fotografien, Postkarten, Diapositive*, Weimar 2015.
- 4 Philipp Goldbach: *Read Only Memory*, Wiesbaden 2014, S. 12–19.

Zu einer Geschichte «neuer Medien» gehört immer auch eine Geschichte der «nicht mehr ganz so neuen Medien». Diese älteren aber verschwinden nicht einfach hinter den jüngeren, sie stellen vielmehr Fragen ganz eigener Art.¹ Nur zwei Beispiele: Wie soll man umgehen mit all den Text- und Bildmedien, die gerade noch im Zentrum unseres Gebrauchs standen, nun aber einen so dramatischen Kursverfall erleiden? Wer läuft noch ans Regal zu einem alten Lexikon, um nachzuschlagen, was sich vom Schreibtisch aus auch im Internet finden lässt? Und wer macht sich die Mühe, in einer Diathek als Kleinbild-Dia herauszusuchen, was man anhand einer Bilddatenbank jederzeit auch als Digitalisat am Computer aufrufen kann? Genau besehen handelt es sich beim Gegenüber von Bibliothek und Mediathek aber um einen schiefen Vergleich. Denn während man vermutlich noch in Jahrhunderten jederzeit eine gedruckte Enzyklopädie wird aufschlagen können, beginnen bereits jetzt mit den Projektoren jene technischen Grundlagen zu verschwinden, die Datenträgern wie einem Kleinbild-Dia vorausgesetzt sind. Ganz scheint es, als sei die Mediengeschichte der Bildspeicher noch schnelllebiger und fragiler als die der Texte.²

Das visuelle Gedächtnis von Objektwissenschaften wie Kunstgeschichte und Archäologie ist in virtuelle Räume abgewandert. Zurück bleibt bei einer solchen Bewegung eine Vielzahl physischer Räume, die nicht selten einfach verschlossen werden, um das darin lagernde und obsolet gewordene Material sich selbst zu überlassen.³ Dass sich auch entschlossener handeln lässt, zeigte erst vor kurzem der Künstler Philipp Goldbach. «Sturm» nannte er seine Installation, die er in einem Ausstellungssaal des Museums Wiesbaden errichtete (*Abb. 1*). Zu sehen gab es hier ein Bild aus lauter Bildern. Mit der beschrifteten Vorderseite stets sorgsam nach oben gewendet (*Abb. 2*), breitete Goldbach auf dem Parkett mehr als 200 000 Diarahmen aus, die, wie sich mühelos lesen ließ, ursprünglich aus dem Kunsthistorischen Institut der Kölner Universität stammten.⁴ Einmal in den Besitz des Künstlers übergegangen, wurden sie zum Gegenstand einer folgenreichen Umordnung – und zu einem Denkbild, das nicht nur die Kunstgeschichte angehen dürfte.

Es gehört zur hintersinnigen Logik von Goldbachs Installation, dass jenes Schubkasten-System, das einst zur Aufbewahrung all



dieser Dias diente, entleert und isoliert vor den Türen des Ausstellungssaals aufgestellt wurde (Abb. 3). Mit der Verflüssigung des Bildarchivs ging also eine Aufhebung jener Parameter einher, die für die kunsthistorische Praxis einmal unverzichtbar schienen.⁵ Gerade mit Blick auf solche Handlungsweisen wird aber zu fragen sein: Wie ernst lässt sich Goldbachs Ikonoklasmus tatsächlich nehmen? Erfasst das hier inszenierte Spiel mit der Unordnung einzig die Oberfläche der Archive, oder aber kündigen sich mit einem solchen «Sturm» Bewegungen an, die die Struktur unseres Bilder-Haushalts auf grundsätzliche Weise betreffen und, um im Sprachbild zu bleiben, durcheinanderwirbeln? Rudolf Arnheim jedenfalls war sich bereits vor mehr als vier Jahrzehnten sicher: Dem Prozess der Entropie, dem fortgesetzten Zerfall einer einmal gebildeten Ordnung, ist bereits die Möglichkeit einer neuen Struktur eingeschrieben.⁶ Daher führen die beobachtbaren Verhältnisse des Übergangs, so Arnheim, nicht allein von einer Form zur nächsten. Gefragt werden muss vielmehr nach dem hinter diesen Bewegungen wirksamen Wandel der Strukturen.⁷

Abb. 1

Philipp Goldbach: Sturm, 2013. Kleinbilddias, ehemalige Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln. Installationsansicht aus dem Museum Wiesbaden.

Abb. 2

Philipp Goldbach: Sturm, 2013. Detail.



- 5 Steffen Siegel: Erinnerung an den Klang der Bilder, in: Rundbrief Fotografie 21.1-2 (2014), N.F. Heft 81/82, S. 5-7.
- 6 Rudolf Arnheim: Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order, Berkeley, Los Angeles, London 1971.
- 7 Ebd., S. 18.
- 8 Roland Schaer (Hg.): Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXIe siècle, Paris 1996; Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Seine Welt wissen. Enzyklopädien der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2006.

Eine «Reichs-, National- oder Stadtbibliothek» für Bilder?

Kein Ereignis war im Feld der visuellen Medien so folgenreich wie die Einführung fotografischer Bilder. Denn jenseits aller verständlichen Faszination für die (vermeintliche) Selbsttätigkeit und Darstellungspräzision solcher Verfahren war mit dem Fotografischen nicht zuletzt eines gewonnen: ein Medium, das einen vollkommen neuartigen Zugriff auf die sichtbare Welt erlaubt. Bereits die frühesten, diesen neuen Bildern geltenden Texte sind in auffallender Weise von einem Geist des Enzyklopädismus getragen, der zuletzt vor allem eines im Sinn hat: Praktiken der Aneignung auszubilden, die zwischen Inhalt und Form nicht länger unterscheiden müssen. Das ganze Wissen der Welt, das hierbei potenziell infrage steht,⁸ wird aus einer solchen Perspektive aber einzig dann interessant, insofern es sich mit der Kamera erfassen und in ein Bild übersetzen lässt. So kündigte Louis Jacques Mandé Daguerre noch vor Offenlegung der Prinzipien des nach ihm selbst benannten fotografischen Verfahrens den eigentlichen Nutzen seiner Bilder in hohem Tonfall an: «Ein jeder wird mithilfe des DAGUER-

RÉOTYPE die Ansicht seines Schlosses oder seines Landhauses anfertigen: Man wird sich Sammlungen aller Art anlegen, die um so kostbarer sind, als die Kunst sie in Bezug auf die Exaktheit und die Vollkommenheit der Details nicht nachahmen kann und sie lichtbeständig gemacht worden sind.»⁹

Lässt man einmal beiseite, dass Daguerre ganz offenbar ein auffallend wohlhabendes, Schlösser wie Landhäuser besitzendes Publikum als seine künftige Kundschaft im Blick hatte, so bleibt vor allem eines bemerkenswert: Von Anfang an wird die Produktion eines fotografischen Bildes als Gestus sammelnder Aneignung entworfen. Wohl niemand hat diesen Gedanken konsequenter aufgegriffen, wortmächtiger ausgebaut und hierbei auf die Perspektive eines visuellen Enzyklopädismus hin entwickelt als der Arzt und Schriftsteller Oliver Wendell Holmes. Neben einer ganzen Reihe anderer Essays zur Fotografie ist es vor allem sein 1859 erschienener Artikel *Stereoskop und Stereographie*, den er zum Anlass nimmt, um sich in prognostischem Tonfall zur Zukunft des Mediums zu äußern. Im Blick hatte er vor allem einen künftigen Gebrauch fotografischer Bilder. Bereits Holmes sah hierbei in der Differenz von Gegenstand und Medium den Schlüssel zu neuen Aneignungsweisen der sichtbaren Welt und stellte sie in einer viel zitierten These aus. «Die Form», so war er sich sicher, «wird in Zukunft vom Stoff geschieden sein».¹⁰

Kritiker dieser These haben sich seither vor allem für jene erste Konsequenz interessiert, die Holmes aus seiner Feststellung ableitete: Wenn es möglich sein wird, von einem Denkmal – vom Kolosseum etwa oder vom Pantheon¹¹ – ein fotografisches Simulakrum herzustellen, dann wird den Originalen kein großer Wert mehr beigemessen werden müssen: «Man gebe uns ein paar Negative von Dingen, die es wert sind, betrachtet zu werden, aus verschiedenen Gesichtswinkeln aufgenommen, mehr wollen wir gar nicht. Reißen Sie es ab, oder brennen Sie es nieder, falls Sie mögen. Vielleicht müssen wir ein wenig Luxus opfern, weil die Farbe verlorenght. Doch entscheidend sind Form und Licht und Schatten, und selbst die Farbe kann man hinzufügen oder demnächst vielleicht sogar direkt aus der Natur übernehmen.»¹² Um die Ernsthaftigkeit wie Aktualität eines solchen Ikonoklasmus zu ermes-

9 Louis Jacques Mandé Daguerre: *Daguerreotype* [1838], in: Steffen Siegel (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014, S. 38–40, hier S. 39–40. (Hervorhebung im Original)

10 Oliver Wendell Holmes: *Stereoskop und Stereographie* [1859], in: ders.: *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie*, hg. von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2010, S. 11–32, hier S. 30. (Dieser Satz ist im Original kursiviert.)

11 Es handelt sich beide Male um von Holmes gewählte Beispiele. Siehe ebd.

12 Ebd.



Abb. 3
Philipp Goldbach: Sturm,
2013. Archivschränke aus der
ehemaligen Diathek des
Kunsthistorischen Instituts
der Universität zu Köln.
Installationsansicht aus
dem Museum Wiesbaden.

Diskussionen, die den Wert gedruckter Buchbestände in öffentlichen Bibliotheken angesichts ihrer Digitalisierung infrage stellen.¹³

Eine zweite von Holmes entwickelte Konsequenz wurde angesichts eines solchermaßen destruktiven Szenarios allzu oft überlesen. Dabei bemüht er sich gerade hier um einen konstruktiven Entwurf, der beinahe wortgleich an Daguerres zwei Jahrzehnte zuvor formulierte Prognose anschließt: «In der Folge wird es schon bald eine so gewaltige Sammlung von Formen geben, dass man sie wie heute die Bücher in riesigen Bibliotheken wird ordnen und aufbewahren müssen. Irgendwann einmal werden Menschen, die ein natürliches oder künstliches Objekt sehen möchten, in eine Reichs-, National- oder Stadtbibliothek für Stereographien gehen, um sich deren Haut oder Form anzusehen, wie man heute in öffentliche Bibliotheken geht, um Bücher einzusehen. Wir wollen daher ernsthaft den Vorschlag machen, eine umfassende und systematische Bibliothek für Stereographien einzurichten, in der jedermann die Formen ansehen kann, die er für seine Zwecke als Künstler, als Wissenschaftler, als Ingenieur oder in jeder anderen Eigenschaft ansehen möchte.»¹⁴

Gewiss hat Holmes mit seiner emphatischen Voraussage nicht vollends recht behalten. «Reichs-, National- oder Stadtbibliotheken» jedenfalls, die sich der Sammlung fotografischer Bilder in vergleichbar systematischer Weise widmen, wie wir es von Büchern und Zeitschriften gewohnt sind, lassen sich nicht ohne Weiteres finden. Doch selbst wenn solche Bild-Speicher seither eher eine Sache des spezialistischen Interesses innerhalb bestimmter akademischer Disziplinen geblieben sind, geben die hiermit verbundenen Strategien des Sammelns und Ordners gleichwohl Probleme von grundsätzlichem Rang auf. Denn das Management eines sich fortgesetzt vergrößernden Stroms von Informationen, das spätestens seit der Frühen Neuzeit als wesentliche Aufgabe enzyklopädischer Ordnung bestimmt wurde,¹⁵ ist nicht eine Sache der Texte und ihrer Medien allein. Es betrifft auf ganz wesentliche Weise auch die Bilder. Gerade hier setzt Holmes' Idee einer Institutionalisierung an: Was für die Fülle der Texte in Form von Bibliotheken als geordneten Wissensräumen Gestalt annimmt oder doch mindestens als imaginäre Struktur entworfen wird,¹⁶

13 Michael Hagner: Zur Sache des Buches, Göttingen 2015; Caspar Hirschi, Carlos Spoerhase: Die Gefährdung des geisteswissenschaftlichen Buches. Die USA, Frankreich und Deutschland im Vergleich, in: Merkur 69 (2015), Heft 788, S. 5–18.

14 Holmes: Stereoskop und Stereographie, S. 31.

15 Ann M. Blair: Too Much To Know. Managing Scholarly Information Before the Modern Age, New Haven, London 2010.

16 Eric Garberson: Libraries, Memory and the Space of Knowledge, in: Journal of the History of Collections 18 (2006), S. 105–136. Dirk Werle: Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630, Tübingen 2007.

- 17 Debora J. Meijers: Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780, Wien 1995.
- 18 Adalgisa Lugli: *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.
- 19 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Zürich 1988, S. 473. Hierzu ausführlicher Wolfgang Ullrich: Vor dem Fürsten. Über die Moralisierung von Kunstrezeption, in: *Neue Rundschau* 110.1 (1999), S. 131–145.
- 20 Ulrich Johannes Schneider: *Die Erfindung des allgemeinen Wissens. Enzyklopädisches Schreiben im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2013.
- 21 Siehe zu einer solchen zeitgenössischen Diskussion der Verbindung von Stereografie und Fotografie zum Beispiel A[ntoine] Claudet: *Du stéréoscope et de ses applications à la photographie*, Paris 1853; C.G.Th. Ruete: *Das Stereoscop. Eine populäre Darstellung mit zahlreichen erläuternden Holzschnitten und mit 20 stereoscopischen Bildern in einer Beilage*, Leipzig 1860.
- 22 Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), London 1990, S. 116–136.

das soll nun endlich auch für die Fülle der Bilder entwickelt werden.

Es bleibt bezeichnend, dass Holmes nicht daran dachte, dass all jene «Menschen, die ein natürliches oder künstliches Objekt sehen möchten», ein Museum aufsuchen könnten. Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde zuerst in Wien,¹⁷ schnell aber auch andernorts damit begonnen, das in den Gemäldegalerien Gesammelte neu zu interpretieren und, wie bereits im älteren Modell der Kunstkammer reflektiert und vorweggenommen,¹⁸ in neu gefassten systematischen Ordnungen als begehbbare Enzyklopädien der bildenden Künste erfahrbar zu machen. Ein solches Modell konnte Holmes nur am Rande interessieren, hatte er doch offenbar einen Begriff von Form im Sinn, der weit über den enger gesteckten Rahmen der Künste hinausreicht. Schließlich aber suchte er vor allem nach Möglichkeiten eines Gebrauchs, die den im Museum angelegten restriktiven Rezeptionsweisen wohl kaum entsprachen. Schopenhauers Wort, vor ein Bild habe «Jeder sich hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde»,¹⁹ war nur wenige Jahre zuvor formuliert worden. Demgegenüber treten in Holmes' Entwurf fotografische Bilder als ein Instrument auf, das die mit dem Enzyklopädismus in Verbindung gebrachte Idee eines allgemeinen Wissens nun vollends auf die Domäne visueller Formen hin öffnet.²⁰

Banken und Datenbanken

Mit kunstreligiösen Erwägungen im Sinne Schopenhauers konnte sich der Pragmatiker Holmes nicht lange aufhalten. Seine Idee von Bildgebrauch war entschieden modern gefasst und zielte auf eine möglichst umfassende Zirkulation von Sichtbarkeit. Wenn Holmes in seinem Entwurf einer öffentlichen Bilddatenbank das Fotografische voraussetzungslos mit Stereografien identifiziert, so wird hier ganz nebenbei unterstrichen, wie sehr er einzig auf Zukünftiges zu setzen gewillt war. Holmes stand zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht allein mit der Auffassung, dass fotografische Bilder sehr bald nur noch als stereografische betrachtet werden würden,²¹ sah man doch gerade hierin das Versprechen auf ein perfektes, nun auch die dritte Dimension erfassendes Simulakrum erfüllt.²² Selbst wenn sich solche Erwartungen offensichtlich nicht

erfüllt haben, gehörte Holmes' Idee einer pragmatischen Aneignung des Fotografischen die Zukunft. Sie wird bei ihm in einer Weise entworfen, die der Bildwirtschaft unserer eigenen Tage – die ja ganz wesentlich eine Fotowirtschaft ist²³ – überraschend nahekommt.

Die von Holmes in den Blick genommenen Kreisläufe setzen die Sphären der Ästhetik, der Wissenschaft und der Ökonomie miteinander in Beziehung. Der von ihm hiermit verbundene Wert dürfte gerade in einer solchen Figur wechselseitiger Durchdringung zu suchen sein. Die technologischen Voraussetzungen sah er mit der Stereofotografie ohnehin längst geschaffen. Einzig die Infrastruktur zu ihrer konsequenten Weiterentwicklung und Anwendung galt es noch anzulegen: «Wir brauchen auch stereographische Spezialsammlungen, wie es sie heute für Bücher gibt. Und um die Schaffung öffentlicher und privater Stereographiesammlungen zu erleichtern, benötigen wir ein umfassendes Tauschsystem, damit sich gleichsam eine universelle Währung dieser «Banknoten» entwickelt, dieser Versprechen einer Zahlung in solidem Stoff, welche die Sonne für die große Bank der Natur gedruckt hat.»²⁴ Ein solcher Entwurf – publiziert im Jahr 1859 – entzieht der Rede von der Bilddaten-Bank jeden bloß metaphorischen Anschein und nimmt Bilder als valide Währung der globalen Kommunikation ernst.

Einzig die institutionelle Wirklichkeit hinkte einer solchen Prognose künftiger Bildwirtschaft hinterher. Denn so sehr fotografische Bilder bereits seit Daguerre als ein Medium enzyklopädischer Aufzeichnung und Archivierung gedacht und tatsächlich auch gebraucht wurden,²⁵ so gering blieben für lange Zeit die Konsequenzen hinsichtlich der Institutionalisierung solcher Praktiken. Richtig ist dies jedenfalls dann, wenn man, wie Holmes, an das ganz große Format der «Reichs-, National- oder Stadtbibliotheken» denkt. Tatsächlich entwickelt wurden zunächst vor allem Lösungen im kleineren Format, die sich also eher an Karteiboxen und Aktenschränke anlehnten.²⁶ Solche Fragen der Größe einer Bilddatenbank blieben zuletzt indes sekundär gegenüber einem Problem der Bildspeicherung, das sich als ein grundsätzliches erwies und bei genauem Hinsehen noch immer erweist: In welcher Weise sollen Bilder und die mit ihnen gesammelten visuellen In-

23 Matthias Bruhn: Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit, Weimar 2003.

24 Holmes: Stereoskop und Stereographie, S. 31.

25 Eines der historisch frühesten Beispiele für eine systematische Erfassungskampagne ist die sogenannte «Mission héliographique» von 1851, die eine fotografische Aufzeichnung der französischen Baudenkmäler zum Ziel hatte. Anne de Mondenard: La mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851, Paris 2002.

26 John Tagg: The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet, in: Grey Room Nr. 47 (Frühjahr 2012), S. 24–37.

- 27 Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder [2004], in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 34–53, hier S. 53.
- 28 Ulrich Keller: Visual Differences: Picture Atlases from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History, in: Visual Resources 17 (2001), S. 179–199.

formationen geordnet werden, um einen effizienten Zugriff auf sie zu erlauben? Anders gefasst: Welche Methoden lassen sich anwenden, um aus der Vielfalt sichtbarer Formen ein kategoriales System abzuleiten, das zur Ordnung ebendieser Formen dienen kann?

Es genügt ein flüchtiger Blick auf Goldbachs Installation «Sturm» und auf die sorgfältig von Hand beschrifteten Diarahmen, um die kurrente Antwort auf solche Fragen zu erhalten: Zur Klassifikation der Bilder dienen Wörter. Ob als Notiz auf dem Diarahmen, als Beschriftung auf der Rückseite eines Papierabzugs oder als Datensatz in einer Datenbank: Das Sichtbare wird durch das Sagbare gerahmt. Hinsichtlich der Operationalisierung von Bildlichkeit gelangt Sprache in den Rang einer unverzichtbaren Voraussetzung des Bildgebrauchs. Die Adresse des Bildes tritt nicht allein von außen, einem rahmenden Beiwerk gleich, als Bildunterschrift an dieses heran. Vielmehr ereignet sich im Zug solcher Adressierung ein folgenreicher Medienwechsel vom Bild zum Text. Vor allem in der englischen Bezeichnung «caption» schwingt deutlich genug mit, dass ein solcher Sprachgebrauch nicht allein eine ordnende, sondern auch eine den Bildsinn disziplinierende – oder wortwörtlich: fesselnde – Wirkung entfaltet. Es mögen, wie Gottfried Boehm mit programmatischer Absicht betont, «jenseits der Sprache [...] gewaltige Räume von Sinn» existieren, die «keine[r] Nachbesserung oder nachträglichen Rechtfertigung durch das Wort»²⁷ bedürfen. Eine Klassifikation der Bilder jedoch scheint diese Feststellung zu suspendieren.

Aby Warburgs in den späten 1920er Jahren entwickeltes Projekt eines Bildatlas «Mnemosyne» ist der bis heute prominenteste Versuch, auf dieses Problem mit dezidiert visuellen Mitteln zu antworten.²⁸ Der von Warburg und anderen verfolgte Ansatz hatte eine folgenreiche Akzentverschiebung zum Ziel: Die in Bildern gespeicherte Form soll zuallererst als Form ernst genommen werden. Die sich hierbei entfaltende Bildwirtschaft beruht auf einer Suche von Korrespondenzen, die aus der sichtbaren Form abgeleitet und von einem Bild zum nächsten miteinander in Beziehung gesetzt werden. Insbesondere Warburgs «Mnemosyne»-Projekt mit seinem bis in die Antike reichenden Rückgriff auf die Bildgeschichte macht hierbei deutlich: Es ist der Bildatlas, der als die

wohl wichtigste enzyklopädische Form der Speicherung und Ordnung von Bildern gelten kann.²⁹ Mit ihm soll, so jedenfalls kann der implizit erhobene Anspruch paraphrasiert werden, das vergleichende Sehen eine gesicherte Fundierung erhalten, die es gegen jenen Vorwurf imprägniert, dem sich diese grundlegende kunsthistorische Methode häufig genug ausgesetzt sieht: Äpfel und Birnen miteinander zu vergleichen.³⁰

Äpfel und Birnen

Was aber wäre, wenn gerade dies – der Vergleich zwischen Äpfel, und Birnen – seinen ganz eigenen Mehrwert besäße? Wenn sich anhand scheinbar illegitimer Konfrontationen gerade jene Ordnungsmuster unterlaufen und im besten Fall aufheben ließen, die Sehen wie Denken auf allzu weitreichende Weise disziplinieren und fesseln?³¹ Die Künstlerin Viktoria Binschtok nimmt seit einigen Jahren gerade diese Fragen in ihrer Arbeit sehr ernst und wendet sie auf Methoden des Bildgebrauchs an, die eine neue Form des Speicherns und Ordners von Bildern zur Voraussetzung haben.³² Bereits der von Binschtok für diese Arbeiten gewählte Titel *Cluster* deutet es an: Ihr künstlerisches Interesse gilt einem Zusammenhang, der aus dem Nebeneinander verschiedener visueller Formen entsteht. So auffallend unterschiedlich die von ihr miteinander in Beziehung gesetzten Bilder hinsichtlich ihrer Inhalte sein mögen, so sehr also tatsächlich Äpfel und Birnen aufeinandertreffen, so wenig lässt sich bei genauerer Prüfung der formalen Korrespondenzen jedem dieser «Cluster» ein Moment sinnvoller Ordnung absprechen.

Dennoch fällt zunächst einmal auf, wie weitreichend der von Binschtok betriebene Eklektizismus ist. So treten etwa im *Endless Cluster* gegenwärtig³³ sechs Fotografien zu einem Tableau zusammen (Abb. 4): Die Bilder zeigen einen Bund Spargel (Abb. 5) und eine Madonnenfigur (Abb. 6), den Fuß eines gefesselten Prometheus (Abb. 7) und eine fraglos merkwürdige Gruppe kleiner Figuren (die Bildunterschrift spricht von «Big Ass People», Abb. 8), ein Paar Pumps (Abb. 9) und schließlich eine erstaunlich verwaschene, erkennbar alte Aufnahme der Brooklyn Bridge (Abb. 10). Solche sprachlichen Annäherungen, die Binschtok auch ihrerseits in knappen Bildunterschriften («Asparagus», «Madonna», «Prome-

29 Sabine Flach, Inge Münz-Koenen, Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005.

30 Christian Spies: *Das Bild als Tertium Comparationis*, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 513–535.

31 Zur Apologie einer solchen Methodik siehe vor allem Helga Lutz, Jan-Friedrich Missfelder, Tilo Renz: *Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, in: dies. (Hg.): *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2006, S. 7–20.

32 Viktoria Binschtok: *Cluster*, Berlin 2015. Dies.: *Marriage Is A Lie / Fried Chicken*, Bielefeld, Berlin 2015.

33 Dieser «Cluster» ist von der Künstlerin als prinzipiell fortsetzbar konzipiert worden und noch nicht abgeschlossen.



Abb. 4
Viktoria Binshtok:
Endless Cluster, 2015
(ed. 3+1 a.p.). Teilansicht der
Ausstellung im C/O Berlin.

theus» etc.) mitteilt, beim Wort zu nehmen hieße, sich in die Irre leiten zu lassen. Innerhalb dieser «Cluster» bleibt der sprachliche Horizont eine äußerliche, die Bilder nicht einmal von ferne betreffende Dimension. Binschtoks Versuch einer Neuordnung des Visuellen setzt demgegenüber ganz auf eine phänomenologische Annäherung. Es ist die sichtbare Form, ihre Kontur, ihre Textur, ihre Tonalität und schließlich ihre Farbigkeit, die hier zum Ausgangspunkt der Recherche genommen wird.

Gewiss stellt ein Titel wie *Endless Cluster* keine geringe Vorgabe dar für die hier einsetzende Interpretation solcher Formen-Haushalte. Einmal mit der Idee von Endlosigkeit ausgestattet, kann die Suche nach entsprechenden visuellen Hinweisen beginnen, und man wird vielleicht spätestens beim Bild der Brooklyn Bridge darauf stoßen, dass alle diese Bilder, ein Interesse für ihre formale Beschaffenheit vorausgesetzt, vor allem zwei Dinge gemeinsam haben: eine auf ein sehr helles Gelb sowie Weißtöne reduzierte Farbpalette und eine vertikale Struktur, die sich – vom Bund Spargel bis hin zur Brooklyn Bridge – stets leicht nach oben hin verjüngt. Gerade dieses letzte Bild aus New York übersetzt die charakteristische Linienführung in eine perspektivische Verkürzung, welche ihrerseits mit einer Darstellungskonvention kurzgeschlossen werden kann, die das Bild auf einen unbegrenzten Raum virtuell zu öffnen erlaubt. Solchermaßen forcierte Interpretationen sind Binschtoks «Clustern» nicht äußerlich, sondern vielmehr das Ergebnis einer künstlerischen Produktion, die sich gerade das zu suspendieren vornimmt, was für eine enzyklopädische Ordnung der Bilder stets leitend gewesen ist: ihre sprachliche Adressierung.

Auf der Basis eines aus dem eigenen Bildarchiv stammenden Motivs setzt Binschtok mithilfe von Internet-Diensten eine automatisierte Recherche in Gang, die nicht auf eigenen, sprachlich fixierten Parametern beruht, sondern stattdessen auf die Algorithmen der genutzten Online-Anbieter vertraut.³⁴ Der sich von Bild zu Bild aufspannende Vergleich, das heißt der Ausweis von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, wird hierbei ausschließlich auf der Basis formaler Strukturen betrieben und bleibt, wenigstens in einem ersten Schritt, vollkommen eine Sache des Computers. Erst die sich hieran anschließenden Schritte der Auswertung aller errechneten Ergebnisse, also der Auswahl und der Aneignung der

Abb. 5

Viktoria Binschtok:
Asparagus. C-Print,
58 × 110 cm. Aus dem
«Endless Cluster», 2015.

Abb. 6

Viktoria Binschtok:
Madonna. C-Print,
96 × 130 cm. Aus dem
«Endless Cluster», 2015.

Abb. 7

Viktoria Binschtok:
Prometheus. C-Print,
70 × 86 cm. Aus dem
«Endless Cluster», 2015.

Abb. 8

Viktoria Binschtok:
Big Ass People. C-Print,
71 × 100 cm. Aus dem
«Endless Cluster», 2015.

Abb. 9

Viktoria Binschtok:
Pumps. C-Print, 58 × 85 cm.
Aus dem «Endless Cluster»,
2015.

Abb. 10

Viktoria Binschtok:
Brooklyn Bridge. C-Print,
96 × 130 cm. Aus dem
«Endless Cluster», 2015.





Abb. 11
Philipp Goldbach: Via Lucis,
2015. Kleinbilddias, ehema-
lige Diathek des Kunsthisto-
rischen Instituts der
Universität zu Köln.
Installationsansicht aus
dem Kunstverein Ruhr,
Essen.

34 Neben der von google.com zur Verfügung gestellten Bildvergleichs-Plattform ist der wohl bekannteste Anbieter tineye.com.

35 Dies wird ausführlicher dargestellt und diskutiert von Christina Natlacen: Vom Suchen und Finden von Bildern, in: Camera Austria Nr. 128 (2014), S. 9–22.

36 Siehe ebd., S. 9.

37 Siehe Holmes: Stereoskop und Stereographie, S. 31.

als ähnlich ausgewiesenen Bilder, schließlich aber auch ihrer weiteren Bearbeitung, liegen wieder in der Hand und im Entscheidungshorizont der Künstlerin.³⁵ In der Passage vom Spargelbund über die Pumps zur Brooklyn Bridge zeichnet sich eine alternative Verwaltung des Bilder-Haushalts ab, die für eine systematische Ordnung der Bilder weitreichende Bedeutung besitzen könnte. Sie stellt bereits seit Langem eine die Bildwissenschaften leitende Faszination dar: die Abkehr von einer semantischen und die Hinwendung zu einer formalen Fundierung des Bildvergleichs, die sich ebenso automatisch betreiben ließe wie eine auf Stichworten beruhende Datenbank-Abfrage.

Was ursprünglich entwickelt wurde, um Copyrightverletzungen im Internet besser auf die Spur zu kommen,³⁶ könnte sich damit zugleich als ein Instrument erweisen, das die Methode des Bildvergleichs auf eine vollkommen neue Basis stellt. Die von Binschok in ihren «Clustern» ausgewiesene Nachbarschaft von Formen lässt sich hierbei als eine im künstlerischen Raum betriebene Vorwegnahme auffassen, die im Gefüge visueller Korrespondenzen überhaupt eine neuartige Zirkulation von Bildsinn erblickt. Die von der Künstlerin sichtbar gemachten formalen Übersetzungen umschreiben einen denkbar weiten Assoziationsrahmen – und geben gerade hierdurch zu erkennen, dass die mit dieser Methode betriebene Recherche zuletzt die Gesamtheit unseres Bilder-Haushalts betreffen kann. Löst also die im Internet nie anders als digital-fotografisch verfasste Visualität (denn auch eine Zeichnung, auch ein Gemälde werden dort stets als fotografische Repräsentation sichtbar gemacht) gerade jene Idee bildtechnologischer Normierung ein, die bereits Holmes im Jahr 1859 als unverzichtbare Bedingung für eine erfolgreiche Bildwirtschaft bestimmt hatte?³⁷

Diese Wechselkurse der Form lassen sich von einem Bild zum nächsten bestimmen und zu scheinbar endlosen Bildreihen verketteten. Begrenzt wird die Reichweite solcher auf Sichtbarkeit setzenden Ökonomien wohl einzig durch jenen Vorrat an Bildern, der in den neuen Bilddatenbanken des Internet zur Verfügung steht. Doch selbst im bescheideneren, verglichen mit dieser digitalen Bilderwelt geradezu winzigen Ausschnitt eines analogen Bild-Haushalts wird das Gefüge der sich hier eröffnenden forma-

len Korrespondenzen nicht leichthin bestimmt werden können. Es war Philipp Goldbach, der mit einer zweiten, in Essen errichteten Installation seiner Diasammlung (Abb. 11) hierauf aufmerksam machte. Folgte die ältere Wiesbadener Version noch dem Prinzip willkürlicher Ausstreuung, so übersetzte Goldbach nun seine Sammlung in ein Bild voller Ordnung; oder genauer: scheinbarer Ordnung. Was in der Datenbank einzig virtuell präsent bleibt und in analogen Speichermedien wie einer Diathek jeweils nur in kleinen Ausschnitten sichtbar gemacht werden kann, das tritt hier, voller Latenz, als das enzyklopädische Ganze des kunsthistorischen Bilderkanons auf. Einer Bücherwand nicht unähnlich schichtete Goldbach die mehr als 200 000 Bilder vor den Augen der Betrachter auf, ohne jedoch die alte, einmal aufgelöste systematische Gliederung aus den Archivkästen wiederherzustellen. Mit den Mitteln analoger Bildlichkeit gibt Goldbach hier einen Eindruck von jenem Umkreis an Formen, dessen Radius sich in unserem Zeitalter digitaler Bildlichkeit mit jedem weiteren Tag dramatisch vergrößert.

Abb. 1-3: Wolfgang Günzel,
Offenbach – Abb. 4-10: Courtesy
by the Artist and Klemm's, Berlin
– Abb. 11: © Philipp Goldbach/
VG Bild-Kunst, Bonn.