

Ludger Fischer
Historia artis digitalis

Niemand wird es mir ernsthaft als Vermessenheit anrechnen, die Kunstgeschichte – mein Fachgebiet – als aller Wissenschaften Urgrund und letztes Ziel zu bezeichnen, in ihr das eigentliche Instrumentarium für die künftige Entwicklung der Zivilisation zu sehen. Nach einem kurzen, leicht gekünstelten Lachen wird man sich nach meinem sonstigen Wohlbefinden erkundigen und versuchen, das Gespräch auf ein anderes Thema zu lenken. Im besten Fall nur noch mitleidig, wahrscheinlich aber doch schon etwas verärgert, wird es dann aufgenommen werden, wenn ich auf die globale und existentielle Bedeutung der Kunstbetrachtung poche. Der Hinweis, daß sich diese Bedeutung – eben wie die jeder empirischen Wissenschaft – aus der Zählbarkeit der Kunst ergebe, wird die verdrehten Augen meines Gegenüber kaum noch geradebiegen können.

Nun gut, ich lenke ein. Es geht hier um ein Zukunftsmodell, obwohl sich nicht einmal die Creme der deutschen Intellektualität, wie die Weihnachtsumfrage der »Zeit« unter Wissenschaftlern und Künstlern ergab, einig ist, ob es sinnvoll ist, in der Zukunft überhaupt noch eine Hoffnung zu sehen, oder – wie die Frage eigentlich lautete – der Hoffnung noch eine Zukunft zu prophezeien.

Warum werden aber eigentlich die großen Leben und Gesellschaft verändernden Innovationen fast ausschließlich von den technischen, nicht aber von den schönen Künsten erwartet? Ganze Ministerien werden mit der Förderung sogenannter »neuer Technologien« beauftragt, deren Bezeichnung den qualitativen Sprung von der schlichten Technik in eine neue Dimension verdeutlichen soll. Bisher ist aber kaum ein normaler Mensch, geschweige denn ein »Geistesarbeiter« oder gar ein Kunsthistoriker auf die Idee gekommen, daß derartige Veränderungen auch für sein Leben und sein Fach von Bedeutung sein könnten. Die universellen Möglichkeiten elektronisch arbeitender Register sind von keiner Geisteswissenschaft bisher in ihrem ganzen Ausmaß erkannt oder gar genutzt worden. Zu jeder Kunst entwickelt sich im Laufe der Zeit eine Statistik, erst recht zur Kunstvermittlung.

Der Költnische Kunstverein nimmt sein Schulterklopfen für 150 Jahre Kunstvermittlung so ernst, wie nur ein Verein sein Jubiläum nehmen kann. In 150 Jahren fallen scheinbar zwangsläufig Statistiken und Listen an über Vorsitzende, Mitglieder, Künstler, Ausstellungen, Jahregaben etc.

Zum Jubiläum erscheint nun ein fünfbändiger Katalog in stabiler Kassette. Ein Band, der die erwähnten Listen enthält, wird ausschließlich als Computer-Diskette beigelegt aus der Einsicht, daß ihn zu lesen ohnehin unmöglich ist. Die mit Hilfe von Datenerfassungs-Programmen erstellten Listen kommen so ohne Umweg zum Benutzer, der eben kein Leser mehr ist.

Er kann jede Liste oder Statistik auf einem Computer-Bildschirm ablaufen lassen, oder sich gezielte Fragen leicht beantworten.

Durch die Präsentation von Statistiken in einem Medium das auf ständige Veränderbarkeit hin angelegt ist, wird gleichzeitig das Vertrauen in derartige Schein-Auskünfte in Frage gestellt. Information ohne Gewähr.

Ganz neu ist die Idee zwar nicht, ihre Verwirklichung angesichts einer angeblich zum Immateriellen strebenden Kultur aber konsequent.

Bereits 1987 präsentierte der in Frankreich lebende brasilianische Philosoph Vilém Flusser sein Buch »Die Schrift« in zwei Fassungen: als gedrucktes Bändchen und als Diskette. Die Disketten-Ausgabe sei, so wurde ausdrücklich vermerkt, veränderbar, so daß sich der Leser sein persönliches Exemplar der »Schrift« zusammenbauen könne. Die Methode läßt sich ohne weiteres auch auf die Statistik-Diskette des Költnischen Kunstvereins anwenden. Auch hier ist es möglich, Veränderungen am Inhalt, an Namen und Zahlen vorzunehmen, ohne daß diese Veränderungen erkennbar sind, sie sind nicht einmal nachweisbar.

Der Philosoph Flusser betrachtet die Wirklichkeit als ein Möglichkeitsfeld. Wer sich um Erkenntnisse bemühe, habe es nicht mit festen, immer gleich gültigen Dingen zu tun, sondern mit sich ständig wandelnden Voraussetzungen. Demzufolge gehe das Vertrauen in das theoretische Wissen zugrunde. Einen Ausgleich dazu biete die bewußte Veränderung der Elemente innerhalb eines Systems. Nach diesen Spielregeln, so glaubt Flusser, verfare schließlich die Natur selbst, die aus purem Zufall irgendetwann einmal auch ein geflügeltes Pferd hervorbringen werde. In diesem



Huber

kombinatorischen System habe Schreiben auf der Grundlage des bisherigen diskursiven Aufbaus keinen Sinn mehr. Es werde abgelöst von Programmen, die beliebig verändert werden können, die ständig Neues und Anderes produzieren. Das neue, nicht mehr kritische, nicht mehr historische Bewußtsein verknüpfe im freien Spiel alle simulierbaren Möglichkeiten.

Romantik klingt an, wenn der einen wirklichen Möglichkeit unendlich viele mögliche Wirklichkeiten gegenübergestellt werden.

Der digitale Informationsaustausch macht jede, auch die veränderte Information gleich gültig. Sie wird, weiterverwendet, zur Grundlage neuer Informationen. Mit dieser Perspektive bekommt das Original wieder einen Stellenwert, den man seit der Möglichkeit zur technischen Reproduzierbarkeit aller Dinge verschwunden glaubte. Aura wäre demnach nichts anderes, als Verlässlichkeit in einer Welt der beliebigen Veränderung.

Besonders die Wissenschaften, die sich auf den »Geist« berufen, behaupten, der schlichten Systematik der Addiermaschinen überlegen zu sein. Den Ursprung genialer Ideen vermuten sie daher auch nicht in einer ungewohnten Verknüpfung zweier bereits bekannter Vorstellungen, sondern in den unerforschlich mystischen Tiefen eben jenes Geistes. Durch die notorischen Superlative einer nimmermüden Werbung gelangweilt, winkt der sich ohnehin überfordert fühlende Intellektuelle auch bei der Verkündigung des elektronischen Heils souverän ab. Was sollte von all dem technischen Zauberwerk ausgerechnet für die Kunstbetrachtung genutzt werden können? Die unmittelbare Anschauung sei ja schließlich das Fundament der Erkenntnis. Daß dies spätestens seit der Zeit der technischen Reproduzierbarkeit auch von Kunstwerken eine kaum noch haltbare Forderung ist, wird dabei gern verdrängt. Sogenannte »Kunstwerke«, die immer noch in Museen zur Bewunderung bereitgehalten werden, könnten aber ebenso gut mit Hilfe von platzsparenden Daten-

trägern jederzeit und überall betrachtet werden – aber wer will das schon? Ein qualitativer Unterschied ergibt sich erst aus der Verknüpfungsmöglichkeit.

Ich behaupte daher, daß ein tragender Pfeiler des Geistes auf der Erkenntnis und der Vergegenwärtigung von Bildbedeutungen beruht. Durch die Benennung der Welt entsteht und erweitert sich der Realitätsbereich. Bisher stellten zum Beispiel die Stilbegriffe eine zwar unzulängliche, aber praktische Methode dar, die Flut von Informationen, die Kunstwerke enthalten, auf eine speziell kunsthistorische Weise in entsprechende Kanäle zu leiten. Die in Kunstwerken enthaltene Kultur birgt aber weit größere Erkenntnismöglichkeiten, die sich erst durch einen jederzeit möglichen universellen Zugriff erschließen. Wenn die »technische Welt« an die Stelle der »kulturellen Welt« tritt oder diese als »technische Zivilisation« durchdringt, nähern sich die Möglichkeiten zur Erfahrung der Welt schließlich der Perfektion. So naiv stelle ich mir das vor. Die Anwendung der universellen numerischen Ästhetikrezeption steht allerdings noch aus, obwohl die informationstheoretischen Verfechter einer empirischen Kunstbetrachtung schon lange darum kämpfen, die Kunsttheorie auf den anscheinend festen Boden empirischer Überprüfbarkeit zu stellen: »Nur eine solche rational-empirische, objektiv materiale Ästhetikkonzeption kann das allgemeine spekulative Kunstgeschwätz der Kritik beseitigen und den pädagogischen Irrationalismus unserer Akademien zum Verschwinden bringen« verlangte Max Bense 1969 in seiner »Einführung in die informationstheoretische Ästhetik«. Schließlich hat bereits der Pythagoräer Philolaos im 6. vorchristlichen Jahrhundert erkannt, daß die Zahl jegliche Erkenntnis überhaupt erst ermöglicht, da sie zunächst auf der Unterscheidbarkeit von Dingen überhaupt beruht, dann aber auch »alle Dinge mit der Sinneswahrnehmung innerhalb der Seele in Einklang bringt und sie kenntlich und einander entsprechend macht«, daß sie außerdem notwendig objektiv sei, weil »kein Irrtum jemals in die Zahl hineinbläst. Denn [...] die Wahrheit ist dem Zahlengeschlecht von Natur aus angeboren« (zit. n. Gustav Kafka, Die Vorsokratiker, München 1921, S. 37). Als konsequente Fortführung der pythagoräischen Lehre von der Zählbarkeit der Welt bieten die heutigen Zählmaschinen kein schlechtes Instrumentarium zur Wirklichkeitsaneignung. Computer werden allerdings selten im Zusammenhang mit dieser Bedingung ihrer Entwicklung gesehen. Ihr Nutzen liegt für den neo-pythagoräischen Empiriker, der sich nur selten dieser Wurzeln bewußt ist, leider nur in der pragmatischen »Annäherung« an Wahrheit. Um so paradoxer scheint es, daß ausgerechnet die Wissenschaft, die sich dem zahlenmäßigen Zugriff am meisten zu widersetzen scheint, die Erforschung der scheinbar unzähligen und unzählbaren Schöpfungen der Phantasie, sich in zunehmendem Maß jener Zählmaschinen bedienen sollte, um mit ihrer Hilfe Wahrheiten zu erfahren.

Die Lösung der paradoxen Prognose liegt zwangsläufig in der Vergangenheit. Um bei einem bestimmten Fragenkomplex alle Möglichkeiten berücksichtigen zu können, das heißt sämtliche durch »und« verknüpfte Kombinationen durchspielen zu können, entwickelte der Franziskaner Raimund Lull im 13. Jahrhundert eine zunächst befremdlich erscheinende Methode: Zur Ordnung der verschiedenen Grundlagen menschlichen Wissens konstruierte er einen theologisch programmierten Ur-Computer, dessen Prinzip uns bis heute in den Rosenfenstern der gotischen Kathedralen vor Augen steht. Aus der Kabbalah, der Scholastik und von Aristoteles stammende Begriffe werden auf die Fächer von konzentrischen Kreisen verteilt. Beim Drehen um den gemeinsamen Mittelpunkt lassen sich alle gewünschten Kombinations-

nen herstellen und alle möglichen Wahrheiten beweisen, da die zugrundeliegende Und-Funktion der Äquivalenz nahesteht. Diese Kunst der Verknüpfung und der anschaulichen Darlegung taucht 1726 in Jonathan Swifts Erzählung von Gullivers Reisen wieder auf. Ein Professor wird geschildert, der sich mit einem Projekt beschäftigt, »die spekulativen Wissenschaften durch praktische und mechanische Operationen zu verbessern. Er schmeichle sich aber, daß eine höhere und edelere Idee noch nie dem Gehirn eines Menschen entsprungen sei.« Gulliver beschreibt den Apparat des Professors so: »Zwanzig Fuß im Quadrat. Die Oberfläche bestand aus einzelnen Holzwürfeln unterschiedlicher Größe, die durch dünne Drähte miteinander verbunden waren. Die Holzstücke waren auf allen Seiten mit Papier beklebt und auf dieses Papier waren alle Wörter in allen Modi, Zeit- und Deklinationsformen geschrieben, jedoch ohne alle Ordnung. Am Rande des Rahmens befanden sich Griffe, diese Griffe wurden von den Schülern betätigt, worauf die ganze Wortfolge sich völlig veränderte. Dann mußten die Schüler entlang der Zeilen des Rahmens nach Fragmenten von Sätzen suchen, die dann niedergeschrieben wurden. [...] der Professor zeigte mir mehrere Folianten, die auf diese Weise mit unvollständigen Sätzen gefüllt waren. Er beabsichtigt, sie zusammzusetzen und aus diesem reichen Material der Welt ein vollständiges System aller Wissenschaften und Künste zu geben.«

Auf den neuesten Verstand gebracht, könnte die Maschine des Professors in der künftigen Wissenschaft, speziell auch in der Kunsttheorie, ein Instrument zum Erschließen nicht unmittelbar erfahrbaren Sinns werden – oder diesen erst produzieren.