

WARBURG *REDIVIVUS* ODER „VIVE L'ESPRIT“
DER BILDERATLAS DES ANDREAS M. KAUFMANN

Thomas Hensel

„Et la reproduction n'étant pas la cause
de notre intellectualisation de l'art, mais
son plus puissant moyen [...].“

André Malraux, „Le Musée Imaginaire“

Klickt man sich durch Andreas M. Kaufmanns Bildarchiv, das, auf CD-ROM gespeichert, dem vorliegenden Buch zugrunde liegt, kommt einem unwillkürlich das umstrittene Verhältnis zwischen der Institution Museum und den sogenannten neuen Medien in den Sinn. Beider Liaison ist mittlerweile zwar als eine Liebschaft von Dauer akzeptiert, gilt vielen aber immer noch als nicht ganz ungefährlich. Dieser Argwohn, etwa hinsichtlich der Nutzung elektronischer Datenbanken zur Erfassung und Archivierung, Verwaltung und Vermittlung gesammelter Bestände, die via Internet, Besucher-Terminal oder eben CD-ROM abrufbar sind, wurzelt letztlich in traditionellen Vorbehalten gegenüber der Reproduktion als solcher. In der Geschichte seiner Kritik als Institution wurde das Museum mit seinen Originalen zum Ort authentischer Kunsterfahrung erhoben, während die Reproduktion des Kunstwerks, vormals vermittelt durch Medien wie Kupferstich oder Photographie, dem Vorwurf der Dekontextualisierung und Entsinnlichung ausgesetzt war. Mit dem gegenwärtigen Einzug der elektronischen Medien werde, so einige Kritiker, der schon von Walter Benjamin in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts beklagte Verlust der Aura des Originals und das Verkümmern der Befähigung zu sinnlichem Erleben in der Folge des Entzugs von Materialität noch belastender.

Dieser Kulturpessimismus blieb nicht unwidersprochen. Bereits 1947 erschien mit „Le Musée Imaginaire“ von André Malraux ein Schlüsseltext des 20. Jahrhunderts für das Selbstverständnis der Museen im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In ihm stellte der französische Kunstsammler, Staatsmann und Schriftsteller die eingängige Opposition von Museum und Medien, Original und Reproduktion grundsätzlich in Frage. Vor dem Horizont der Erfahrung von Photographie zeigte Malraux auf, daß die Herauslösung des Kunstwerks aus seinem historischen Kontext vor die Konfrontation des Museums mit den frühen Massenmedien zurückreicht und bereits durch die Institution Museum selbst und seine Neukontextualisierung des Werkes im Ausstellungsraum eingeleitet wurde. Die Photographie habe diese Entwicklung lediglich mit massenmedialer Konsequenz weitergeführt. Für Malraux ermöglichte selbige als moderne Reproduktionstechnik eine bis dahin unerreichte Zusammenschau von Kunstwerken aus allen Epochen und Kulturen. Im Reproduktionsmedium Photographie, vor allem in der Schwarzweißdarstellung und durch die maßstäbliche Vereinheitlichung, glichen sich Kunstwerke unterschiedlicher Herkunft und Medialität einander an. Gerade aufgrund der Vernachlässigung all des spezifisch Verschiedenen – der Summe derjenigen Qualitäten, die nach Benjamin die Aura des Kunstwerks ausmachen – wurde es Malraux möglich, bislang übersehene Stilgemeinschaften, neue Qualitätszuschreibungen oder unerwartete Funktionszusammenhänge zu entdecken. Kunstgeschichte wurde damit, in einer Formulierung Malraux', zu einer „Geschichte des Photographierbaren“.

So hebt die Originalausgabe von „Le Musée Imaginaire“ so programmatisch wie konsequent mit der Reproduktion einer Ansammlung von Reproduktionen an. Die erste Abbildung zeigt einen Ausschnitt einer 1651 von David Teniers d. J. geschaffenen sogenannten *Gemalten Kunstkammer*, die die Kunstsammlung des in Brüssel residierenden Erzherzogs Leopold Wilhelm wiedergibt. Der Bildtypus der *Gemalten Kunstkammer* war Anfang des 17. Jahrhunderts in Antwerpen entstanden, einer Stadt, die ihren Reichtum aus überseeischem Großhandel und der Produktion von Luxusgütern bezog, zu denen auch Gemälde zählten. Jene Prosperität hatte eine vermögende bürgerliche Oberschicht hervorgebracht, deren Angehörige vermehrt Kunst zu sammeln begonnen hatten und sich als Liebhaber und Kenner verstanden, welche Kunstwerke auf einem florierenden Markt erwarben. In der Tradition von Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, Schatz- und Studienkammern für Kunst und Wissenschaft, die einen universellen Überblick über den Wissenstand der Zeit zu geben suchten, prunkten die zahlreichen neuen Kunstsammlungen mit klassischen Antiken, Bronzen und Zeichnungen, Fundstücken aus der Natur und wissenschaftlichem Instrumentarium, mit Kunst-Stücken also, die von Natur und Mensch geschaffen waren.

An erster Stelle waren es in den Antwerpener Galerien Gemälde, die ins Auge stachen. Hier wurden die verschiedensten Genres – Landschaften, Markt- und Küchenstücke, Interieurs oder Stilleben – mit Historiengemälden religiösen und mythologischen Sujets vereint. Dementsprechend zeichnen sich auch die *Gemalten Kunstkammern* durch eine neuartige Präsentation von Gemälden auf Bilderwänden aus. In den Galeriebildern etwa eines Teniers hängen auf mit Bildern dicht bestückten Wänden Rahmen an Rahmen tatsächliche oder vermeintliche Reproduktionen von Originalen. Im Wesentlichen zeigen die Galeriebilder imaginäre Sammlungen. Darin dem imaginären Museum Malraux' geistesverwandt, repräsentieren die Galeriebilder nicht primär eine historische Sammlung, ihre dokumentarischen und deskriptiven Qualitäten treten vielmehr hinter ihrer Funktion als bildlicher Diskurs über die Kunst zurück. Sind es bei Malraux' etwa Stilgemeinsamkeiten, welche die Konfiguration eines imaginären Museums herbeiführen (und vice versa), waren es bei den Galeriebildern häufig eine allegorische Aussage oder eine politisch-dynastische Botschaft, die die jeweils spezifisch komponierte para- und hypotaktische Struktur ihrer Disposition bedingten. Indem es Bilder im Bild darstellt, macht das Galeriebild wie keine zweite Bildgattung Malerei selbst zum Thema der Malerei. In einem realen wie übertragenen Sinn war die *Gemalte Kunstkammer* das Bild der Bilder, gemalte Kunsttheorie auf der einen, Enzyklopädie der Kunst- und Wunderdinge auf der anderen Seite, somit Spiegel der Welt der Kunst als Spiegel der Welt schlechthin. In ihr wurden die Werke nicht nach nationalen Schulen oder Gattungen, auch nicht nach Epochen geordnet. Gemessen an der Konditionierung unserer heutigen Wahrnehmung durch Museen und Galerien, in denen die Gemälde oftmals auf einer weißen Wand, nach Epochen und Schulen voneinander separiert, präsentiert werden, wirken die Bilderwände der *Gemalten Kunstkammern* ungewohnt. Wie auch Malraux gut dreihundert Jahre später kontextualisierte der Maler eines Antwerpener Galeriebildes seinen Gegenstand, indem er den Gemälden und, soweit vorhanden, auch den Skulpturen, der Graphik, den Objekten des Kunsthandwerks oder den Naturgegenständen eine individuelle, assoziative Ordnung gab.

Es verwundert nicht, daß auch Andreas M. Kaufmann in seinem Bildarchiv Bezug auf jene Galeriebilder nimmt, und zwar an prominenter Stelle. Gleich im ersten Dateiordner finden sich neben Abbildungen von Bibliotheken und Archiven mehrere Reproduktionen von *Gemalten Kunstkammern*, unter anderem von der Hand David Teniers' d. J., Frans Franckens d. J. oder Peter Paul Rubens' und Jan Brueghels d. Ä. Wie bei Malraux bildet das Galeriebild auch hier den Auftakt für ein aus dem kollektiven Gedächtnis gespeistes „subjektives Bildarchiv“, so Andreas M. Kaufmann, das sich individueller Rekombination und subjektiver Assoziation verdankt. Bereits in früheren Arbeiten durchforstete der Künstler die Arsenale kollektiver

Erinnerung und inszenierte Meisterwerke der Kunstgeschichte in Form mehrfach gebrochener Reproduktionen, so in „Machina Encyclopaedica“ von 1995 und in „Große Kunstgeschichtsmaschinerie“ von 1992/93. Und mehr noch: Auf der vorliegenden CD-ROM gibt auf exponierteste Weise eines der größten, reichsten und komplexesten Galeriebilder überhaupt gleichsam das Motto ab für das gesamte Vorhaben, ist doch der Datenträger selbst bedruckt mit einer der programmatischsten Hinterlassenschaften zum Selbstverständnis der Kunst. Als ein Paratext schmückt den Silberling ein Ausschnitt aus der 1628 gemalten „Galerie des Cornelis van der Geest“ von Willem van Haecht, ein Gemälde, das sich in Gänze reproduziert auch im ersten Dateiordner findet.

Mit diesem Werk Van Haechts erreichte das Galeriebild an äußerer Form, Größe und repräsentativer Gestalt, in der Anzahl der dargestellten Bilder, im Figurenreichtum der Staffage wie an allegorischem Gehalt und Anspruch seinen Höhepunkt. In Form eines enzyklopädischen Sammlungsbildes memoriert es einen Besuch des Regentenpaares im Jahr 1615 bei dem hochvermögenden Patrizier, Kaufmann und Sammler Van der Geest. An den hohen Wänden seines prunkvollen Domizils prangen größtenteils niederländische Bilder des 16. und vor allem 17. Jahrhunderts, also überwiegend ‚moderne‘ Werke von zeitgenössischen Malern. Im Vordergrund dieses Tempels und Kanons neuzeitlicher Kunst mit besonderer Berücksichtigung Antwerpens finden sich aus Anlaß des historischen Besuchs in einer fiktiv-idealen Konstellation die bedeutendsten Repräsentanten von Antwerpens Gesellschaft in Geschichte und Gegenwart versammelt, darunter der Auftraggeber, das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella selbst, führende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens sowie der prominenteste aller Antwerpener Künstler, Peter Paul Rubens. In Van Haechts Galeriebild gehen die Würdigung der Verdienste des Herrschers, die Ehrung des Sammlers und das Künstlerlob eine enge Verbindung ein, welche die versammelten Kunstwerke auf eine komplexe, hier nur anzudeutende Weise zu Modellen von Kunstliebe und Kunstverstand adelt. Der Künstler selbst nobilitiert sich, indem er der Sammlung eine von ihm gemalte „Danae“ einverleibt und gleichsam als eine Signatur zentral im Bildvordergrund plaziert. Und nicht weniger bezeichnend erscheint sein Selbstporträt am rechten Bildrand in einer triumphpfortengleichen Öffnung, die durch das Wappenschild Van der Geests und, in Anspielung auf seinen sprechenden Namen, von dem Motto „VIVE L'ESPRIT“ bekrönt wird.

Wenn Andreas M. Kaufmann wie auch André Malraux in ihre Archive Spiegel und Selbstbespiegelungen des Betriebssystems Kunst in Gestalt von niederländischen Galeriebildern integrieren, haben beide einen Ahnen in dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg. Auch dieser implementierte seinem Hauptwerk, einer Bildersammlung mit Namen „Mnemosyne“-Atlas, mindestens drei Reproduktionen eines Galeriebildes eben jenes Willem van Haechts, den Andreas M. Kaufmann das Motto seines Bilderatlas' liefern läßt. Es war die Mobilität und Mobilisierung von Bildern, der Austausch bildlicher Erzeugnisse über Zeiten und Räume hinweg, der die Forschungsarbeit Warburgs grundlegend motivierte. Immer wieder tastete er sich durch von ihm so apostrophierte „Etappenstraßen“ der „wandernden antiken Superlative der Gebärdensprache“, der sogenannten Pathosformeln. Wandlungen antiker Planetengötter im Bild etwa verfolgte er durch den Orient bis nach Padua und Ferrara, um sie schließlich auf einer Hausfassade in Lüneburg dingfest zu machen. Warburg arbeitete am Bilderatlas, der Summe seiner Bemühungen, von 1924 bis zu seinem Tod 1929. Sollte jener, in den Worten Warburgs, „zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten“, wuchs er sich im Laufe der Zeit zu einem umfangreichen Bildschatz eines kollektiven Gedächtnisses aus, der in experimentell montierender Weise demonstrierte, daß der menschliche Visualisierungswille stets miteinander korrespondierende Formen findet, um die Welt als Ordnung abzubilden.

Wenn Andreas M. Kaufmann die Motivation für seinen eigenen Bilderatlas in Worte faßt, könnte man mit denselben auch das Bestreben Warburgs charakterisieren: „Ende der Achtzigerjahre beschloss ich, keinen Beitrag mehr zur zunehmend redundanten Bildproduktion zu leisten, ich wollte vielmehr mit den schon vorhandenen Bildern umgehen. Dabei war der Bilderfundus der Kunstgeschichte für mich eine erste Referenz. Dies nicht zuletzt, weil er die ältesten Bilder beinhaltet, in denen das menschliche Leben in seiner ganzen Komplexität angemessen dargestellt wurde.“ Dem Künstler geht es also wie dem Kunstwissenschaftler darum, das Nachleben der „ältesten Bilder“ nachzuzeichnen. Zu diesem Zweck gruppieren beide Photographien oder Scans von Bildern zu bestimmten thematischen Einheiten – der ältere auf mit schwarzem Leinen überzogenen Holztafeln, der jüngere in digitalen Dateiodnern auf CD-ROM. Hierbei ähneln sich beider Selektions- wie Verknüpfungsmodi. Maßgeblich sind häufig formale Korrespondenzen, wobei Andreas M. Kaufmann wie Warburg das einzelne Bildkonvolut nicht durch – durchaus denkbare – Oberbegriffe auf einen Nenner bringt, sondern lediglich mittels Numerierung bewältigt: „00001“ bis „000030“ bei Andreas M. Kaufmann, „1“ bis „79“ bei Aby Warburg. Beide insistieren explizit auf der Verwendung von Reproduktionen. So erachtete Warburg als ein Bildmedienwissenschaftler *avant la lettre* speziell die Photographie für seine Theoriebildung als essentiell: „Ohne den Photographen im Hause würde die Entfaltung der ‚neuen Methode‘ nicht möglich sein.“ Und artikulierte damit ein Bekenntnis zu der medialen Dimension von Kunst, das mit Andreas M. Kaufmanns thumbnails seine konsequente Modernisierung erfährt.

Die Gemeinsamkeiten beider Arrangements lassen sich indessen noch enger führen. Nicht nur ignorieren Aby Warburg und Andreas M. Kaufmann in ihren Atlanten gleichermaßen jegliche Trennung zwischen Hoch- und Massenkultur. Diverse Ordner Andreas M. Kaufmanns lehnen sich gar thematisch an die Schautafeln Aby Warburgs an. So führt der Ordner „00009“ Vorstellungen vom Kosmos aus verschiedenen Epochen der Kulturgeschichte vor Augen, wie sie auch Warburgs Tafeln „1“ und „2“ sowie die Tafeln letzter Hand „B“ und „C“ zeigen. Der Ordner „000015“ versammelt diverse adlocutio-Szenen so wie Tafel „44“, und der Ordner „000012“ mit Segensgeste, Schwurhand oder Siegerfaust sogar klassische Pathosformeln, die Warburg unter anderem auf Tafel „5“ illustrierte und auf einer früheren Schautafel für Ausstellungszwecke mit dem Thema „Griff nach dem Kopf“ überschrieben hat. Auch die autoreferentielle Struktur von Andreas M. Kaufmanns Bilderatlas ist bereits in Warburgs „Mnemosyne“-Atlas angelegt: Widmet der Künstler, wie ausgeführt, seinen ersten Ordner den Metabildern Bibliothek, Archiv und vor allem dem Galeriebild, verdichtet der Kunstwissenschaftler jene metaikonische Referenz noch, wenn er in die Tafeln „1“ und „5“ *qu mise en abyme* jeweils eine Reproduktion früher entstandener Bildertafeln integriert und damit gleichsam Tafeln zweiter Ordnung schafft.

Letztlich eint die Konzepte von Aby Warburg und Andreas M. Kaufmann ihre offene Werkstruktur. Beider Bildersammlungen treten zu wechselnden Konstellationen auf Zeit zusammen, und beide prozessieren ein unabschließbares Denken in Bildern, das ihre Atlanten zu Laboratorien der Bildgeschichte macht. Diese Offenheit ist eng mit der Vorstellung von Interaktivität verknüpft und schafft ein anregendes Wechselspiel zwischen Autor und Rezipient. Beide Autoren stellen kein abgeschlossenes Werk vor, sondern eine von ihnen strukturierte Umgebung, in der sich im prozessualen Austausch mit dem Publikum verschiedene Werkauslegungen realisieren können. Eben jener spannungsreichen interaktiven Präsentationsform waren auch die *Gemalten Kunstkammern* aus Antwerpen verpflichtet. So wie die dargestellten Kunstliebhaber innerhalb des Gemäldes eine Konversation über Kunst führen, sollte das gemalte Kunstgespräch vor dem Gemälde, das seinerseits in einer tatsächlichen Galerie aufgehängt war, realiter fortgesetzt werden. Durch das assoziative Gefüge der Hängung,

dadurch, daß an die Stelle linearer Lektüre eine interikonische trat, entstanden in der *Gemalten Kunstkammer* vielfältige Bezüge, die beim Gespräch unter geladenen Liebhabern und Kennern in der realen Sammlung gesponnen werden konnten. In diesem Geiste modellieren die Bilderatlanten von Aby Warburg und Andreas M. Kaufmann eine Handlungsanweisung, eine kommunikative Situation, in der Diskurse über Bilder aktiv vollzogen werden. So wie Warburg sich von Freunden und Kollegen beraten ließ, deren Vorschläge und Einwände einbezog und Umschichtungen seiner Bildersammlung vornahm, bindet auch Andreas M. Kaufmann andere Augen und Federn in sein Atlas-Projekt ein. Vor allem dies macht ihn zu einem kongenialen Erben der Errungenschaften Aby Warburgs. Das vorliegende Buch mag davon ein beredtes Zeugnis ablegen.