



BAUSTEINE ZU EINER EMPIRISCHEN  
BILDWISSENSCHAFT  
RAPHAEL ROSENBERG

---

Raphael Rosenberg ist 1962 in Mailand geboren. Er besuchte eine italienische Grundschule und ein französisches Gymnasium, studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Archäologie und Ägyptologie in München und Bonn, promovierte in Basel, war Assistent an der Universität Freiburg und am Collège de France und bekleidet seit 2004 den Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Seine Forschungsschwerpunkte kreisen um die Geschichte der Konnotation und Rezeption bildender Kunst – von der italienischen Renaissance (*Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München/Berlin, 2000) über die Abstraktion (*Turner – Hugo – Moreau: Entdeckung der Abstraktion*, Frankfurt/München, 2007) bis zur Architektur des Nationalsozialismus. – Adresse: Institut für Europäische Kunstgeschichte, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Seminarstraße 4, 69117 Heidelberg. E-Mail: r.rosenberg@zegk.uni-heidelberg.de

Als ich nach Berlin kam, waren meine Erwartungen so groß, dass es an ein Wunder grenzt, dass sie nicht enttäuscht wurden – einige ehemalige Fellows hatten übereinstimmend und voneinander ganz unabhängig erzählt, hier das glücklichste Jahr ihres Lebens verbracht zu haben. Tatsächlich war es auch in unserem Jahrgang so, dass alle mit großer Wehmut auf das nahende Ende des Aufenthaltes blickten. Woran liegt das? Was sind die Erfolgsingredienzen der Berliner Institution?

Die Lage im ruhigen Grunewald, die wohl größte und monumentalste Villenkolonie der Gründerzeit, am Rande einer so vielfältigen, spannenden und an kulturellen Ereignissen reichen Hauptstadt ist zwar günstig, aber nicht ausschlaggebend. Die Wohnungen und

Büros sind zweckmäßig ausgestattet, ohne jeglichen Luxus. Der berühmte Bibliotheksdienst besorgt mit exzeptioneller Freundlichkeit fast alles, was man lesen möchte, allerdings habe ich in Heidelberg das Glück, genau so vollständig und vielfach schneller versorgt zu werden.

Das alles ist es also nicht. Entscheidend ist vielmehr, dass ich an der eigenen Universität zwar alle Bücher schnell erhalten kann, jedoch nur dazu komme, kurz nachzuschlagen. Zum Lesen fehlt die Zeit. Zeit, selbstbestimmte Zeit, ist was ich stets vermisse, ein systembedingtes, chronisches Problem besonders von deutschen Universitäten. Zehn Monate selbstbestimmte Zeit sind die erste Ingredienz des Wiko-Erfolges. Die zweite ist das Diskussionsklima. Jeden Tag ein gemeinsames Essen, ein- bis zweimal in der Woche ein Colloquium mit ausführlicher Diskussion und – was man nicht unterschätzen sollte – das Nebeneinanderwohnen, das Klima einer Wohngemeinschaft, die über Fach-, Alters- und Kulturunterschiede hinweg Gespräche fördert – fast immer auf einem sehr hohen intellektuellen Niveau. Am Jahresanfang findet eine gemeinsame Bootsfahrt auf der Spree statt. Es war mein dritter Tag. Ich lernte einige Fellows und Mitarbeiter kennen und war wie die meisten noch recht distanziert. Erst in den Tagen, Wochen und Monaten nach der Bootsfahrt kam man sich einander näher; so nah, dass das Gefühl entstand, *jetzt* sitzen wir in *einem* Boot. Es war das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Schulklasse – etwas das ich nicht mehr erwartet hatte und mich umso mehr beglückt hat. Interessante Kollegen treffe ich natürlich genau so auch an meiner Heimatuniversität, jedoch nur selten in einer so offenen, interdisziplinären Zusammenstellung, und vor allem fehlt an der Universität die Zeit, über ein freundliches Wort und das „Nötigste“ hinaus miteinander ins Gespräch zu kommen. Das „Nötigste“, das sind Fragen der Universitätsverwaltung, der Reform von Studiengängen und der Versuch, gemeinsame Anträge für große Forschungsprojekte zu entwickeln. Die inhaltliche Auseinandersetzung, die nur dem Interesse an der Sache geschuldete Ausübung von Wissenschaft bleibt dagegen auf der Strecke. Der einjährige Aufenthalt in Berlin fern von der täglichen Bürokratie, die Diskussion mit den anderen Fellows, Mitgliedern der internationalen Gelehrtenrepublik, die in diesem Jahr von Indien nach Nordamerika und von Australien bis zum Libanon reichte, hat mir geholfen, innerlich Abstand von den nachrangigen Querelen der Universitätsverwaltung zu gewinnen. Mich beispielsweise nicht aufzuregen, wenn unser Rektorat die soeben begonnenen neuen Studiengänge (B.A./M.A.), für deren Planung ich in den vergangenen Jahren so viel Energie aufgewendet hatte, bereits nach dem allerersten Jahr Laufzeit wieder abändern will!

Mein zentrales Projekt in Berlin widmete sich dem Verhältnis von Blickbewegung und der Betrachtung von Kunst. Das Thema ist für Kunsthistoriker wichtig, weil es eine große Rolle in der Beschreibung von Kunstwerken spielt. Im Laufe der Erforschung wurde deutlich, dass Beschreibungen von Architektur, Skulptur und Malerei von Anfang an mit der Reflexion von Blickbewegungen einhergehen. Ein Kronzeuge hierfür ist der byzantinische Historiograph Prokop von Caesarea. Seine in der Mitte des 6. Jahrhunderts verfasste, mehrseitige Schilderung der Hagia Sophia übertrifft bei weitem alle aus der Antike überlieferten Kunstbeschreibungen in der Differenziertheit, mit der er das reale Gebäude und dessen Wirkung auf den Betrachter beschreibt. Es ist ein wichtiger Meilenstein für die Entstehung einer Kunstbeschreibung. In Bezug auf die Kuppel geht Prokop auf die Blickbewegung ein: „Die Bauglieder lassen aber das Auge des Betrachters nicht lange an einer Stelle, sondern jeder Einzelteil zieht den Blick ab, um ihn schnellstens auf sich zu lenken.“ Erst viel später, im 17. Jahrhundert, im Zuge einer steigenden Zahl von Kunstbeschreibungen, die sich als Textgattung etablieren, findet eine häufigere Reflexion der Aktivität des Auges statt. Der Rekurs auf die Blickbewegung dient seit den 1660er Jahren vor allem dazu, die Strukturen von Kunstwerken zu erläutern. Noch bevor der Begriff der „Komposition“ im 18. Jahrhundert üblich wurde, gebrauchte man die Beschreibung fiktiver Bewegungen von Blicken, um die charakteristische Anordnung der zentralen Elemente in Gemälden, aber auch bei Architektur und Skulptur zu erklären. Denis Diderot behauptet 1767 sogar, dass Gemälde entlang einer einzigen Linie komponiert sein sollen, damit das Auge systematisch von Figur zu Figur geführt werde. Die Forderung nach einem „Kompositionspfad“, der das Auge des Betrachters lenken sollte, wird dann über zwei Jahrhunderte hinweg mehrfach wiederholt und in den 1960er Jahren von Kurt Badt zur kunstgeschichtlichen Methode erhoben. Wie groß die Rolle der Augenbewegung in der Kunstgeschichte war, lässt sich daran ermesen, dass um 1900 das Verhalten des Auges gerne als die eigentliche Ursache chronologischer und geografischer Stilunterschiede erklärt wird. Der Übergang von den vielteiligen Gemälden der Frührenaissance, also der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, mit einem „schiefer unentwirrbaren Gewühl“, zur Ruhe der Hochrenaissance im frühen 16. Jahrhundert wird beispielsweise von Heinrich Wölfflin (*Die klassische Kunst*, 1899) mit dem Bedürfnis des Auges nach Entspannung erklärt. Den Unterschied zwischen der italienischen Kunst auf der einen, der nordeuropäischen auf der anderen Seite erklärt Wilhelm Waetzold (*Einführung in die Bildenden Künste*, 1912) damit, dass „das Sehen des Italiensers isoliert, das Sehen der Niederländer und Deutschen verbind-

det; das erste ist an die Beweglichkeit des Blicks, das zweite an das ruhig schauende Auge gewöhnt“.

Die Bewegung des Auges ist bis heute ein Thema kunsthistorischer Schriften geblieben. Obgleich es sich vielfach um metaphorische Redewendungen handelt, stehen diese Aussagen von Kunsthistorikern im deutlichen Widerspruch zu den Erkenntnissen der Lebenswissenschaften, zu den Erkenntnissen über die Motorik der Augen, die seit dem späten 19. Jahrhundert von Ophthalmologen gewonnen wurden: das Auge kann keine glatten oder gar sanften Bewegungen ausführen, wenn es statische Objekte wahrnimmt. Etwa dreimal in der Sekunde wechseln sich blitzschnelle Bewegungen (sog. Sakkaden) mit Fixationen ab. Anders als bei einem mechanischen Scanner, der zeilenweise Pixel für Pixel aufzeichnet, sind die Sakkaden des menschlichen Auges aber nicht vorprogrammiert: Sie hängen vom betrachteten Gegenstand und vom Betrachter ab, und sie verlaufen weitaus chaotischer, als es Kunsthistoriker intuitiv angenommen haben.

In dem mit einem leistungsfähigen Aufzeichnungsgerät (Eye-Tracker) ausgestatteten Blicklabor, das wir am Heidelberger Institut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Psychologen Christoph Klein (University of Bangor) aufgebaut haben und dessen Daten ich in Berlin ausgewertet habe, wurden unterschiedliche Versuchspersonen (Laien und Experten) gebeten, hochwertige Faksimiles von Gemälden über mehrere Minuten hinweg zu betrachten. Die aufgezeichneten Blickbewegungen zeigen, dass die These von Diderot und Badt nicht zutrifft: Das Auge kennt weder Anfang noch Ende einer Komposition. Es springt vielfach hin und her, von links nach rechts wie auch von rechts nach links, und tastet das Gemälde auf nicht vorhersehbare Weise ab, wobei die individuellen Unterschiede beträchtlich sind. Allerdings fixieren die Augen immer wieder bestimmte Punkte der Gemälde, und die meisten Versuchspersonen wiederholen bestimmte Sakkaden sehr häufig, z. T. hundertfach im Verlauf mehrerer Minuten. Unabhängig von der Reihenfolge der einzelnen Sakkaden ähneln sich die Bahnen, innerhalb derer Blicksprünge wiederholt werden, intersubjektiv sehr stark. Viele Versuchspersonen wiederholen v. a. jene Achsen besonders häufig, die die Struktur der Gemälde ausmachen und welche die Kunstgeschichte üblicherweise als „Kompositionslinien“ bezeichnet. Die Wiederholung von Sakkaden ist also ein physiologisches Korrelat für die Erkenntnis und ästhetische Erfahrung visueller Strukturen. Dies ist eine wichtige Erkenntnis, die eine Brücke zwischen den seit Jahrhunderten üblichen Beschreibungen der Kunsthistoriker und den neueren Erkenntnissen der Ophthalmologen ermöglicht. Eine Brücke, deren genauer Verlauf und Gestalt allerdings noch zu entdecken sind: Wie hängt die Blickbewegung von der Gestalt des Ge-

mäldes ab und vor allem welche individuelle, bildungsabhängige und kulturelle Faktoren beeinflussen sie? Das sind Fragen, deren Beantwortung noch in den Anfängen liegt. Für die Kunstgeschichte sind sie insofern wichtig, als sie ein besseres Verständnis der Mechanismen von Kunstrezeption ermöglichen. Zwar können wir die Zeitgenossen Michelangelo und Rembrandts nicht in das Blicklabor einladen, die Bestimmung der Bandbreite unterschiedlicher Betrachtungsweisen und der Faktoren, die diese beeinflussen, sind aber ein Schlüssel, mit dem wir auch die historische Betrachtung besser verstehen werden.

Ein Schwerpunkt meiner Arbeit in Berlin bestand in der statistischen Auswertung großer Zahlenmengen, die aus dem Heidelberger Blicklabor geliefert wurden. In Diskussionen über die Parameter, die wir beachten sollten, über Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Visualisierung mit einer Schritt für Schritt eigens entwickelten Auswertungssoftware habe ich als Geisteswissenschaftler weite Ausflüge auf unbekanntem Gelände unternommen. Das Wissenschaftskolleg hat mir sowohl die Zeit als auch den richtigen Boden dafür zur Verfügung gestellt. Mein Vortrag im Dienstagskolloquium war der erste, sicher aber nicht der letzte, bei dem ich neben Kunstwerken und historischen Texten auch Balkendiagramme erläutert habe. Die sehr kritischen, aber letztlich wohlwollenden, äußerst interdisziplinär orientierten Fellows waren hierfür das ideale Publikum. Die Diskussionen, die sich nach dem Vortrag ergeben haben und bei gemeinsamen Mahlzeiten über viele Wochen hinweg weitergeführt wurden, haben mir sehr geholfen, Stärken und Probleme zu fokussieren.

Jede zweite Woche traf sich eine Arbeitsgruppe, die unter dem Etikett „Bildwissenschaften“ Fellows und einige ehemalige Fellows – auch als Gäste auf der Durchreise (u. a. Gottfried Boehm und Willibald Sauerländer) – vereinigte. Alle waren an Fragen des Bildes und des Umgangs mit Bildern interessiert, jeder aber mit eigenen Standpunkten, was nicht zuletzt durch die Vielfalt der Fächer bedingt war: europäische (Horst Bredekamp) und japanische Kunstgeschichte (Melanie Trede), Archäologie (Luca Giuliani und Susanne Muth), Literaturwissenschaft (Rüdiger Campe und Reinhart Meyer-Kalkus) und Philosophie (John Krois und Alva Noë). Die Gruppe hatte einen informellen Status. Es gab keine Voraussetzung zur Teilnahme, kein Ziel, das erreicht werden sollte. Jeder konnte Themen vorschlagen und durch Kurzvorträge eine Diskussion in Gang setzen. Für mich war es die Gelegenheit, zwei übergreifende Fragestellungen zu entwickeln, die auseinanderliegende Arbeiten der vergangenen Jahre verbinden. Einerseits die „Geschichte des Sehens“, ein Schlagwort der Kunstgeschichte um 1900, das ich auf der Grundlage der Ergebnisse meiner Dissertation zur Geschichte der Betrachtung der Skulpturen Michelange-

los, der Habilitation über Abstraktion vor 1900 und der aktuellen empirischen Studien zur Kunstrezeption kritisch beleuchten möchte. Andererseits der *Symbolbegriff*, der meines Erachtens den Aufschwung des Faches Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ermöglicht hat, aber bis heute einen Fluch für die Disziplin darstellt. Zwei Themen, die mich gerade durch die anregenden Diskussionen in dieser Gruppe voraussichtlich noch lange beschäftigen werden.