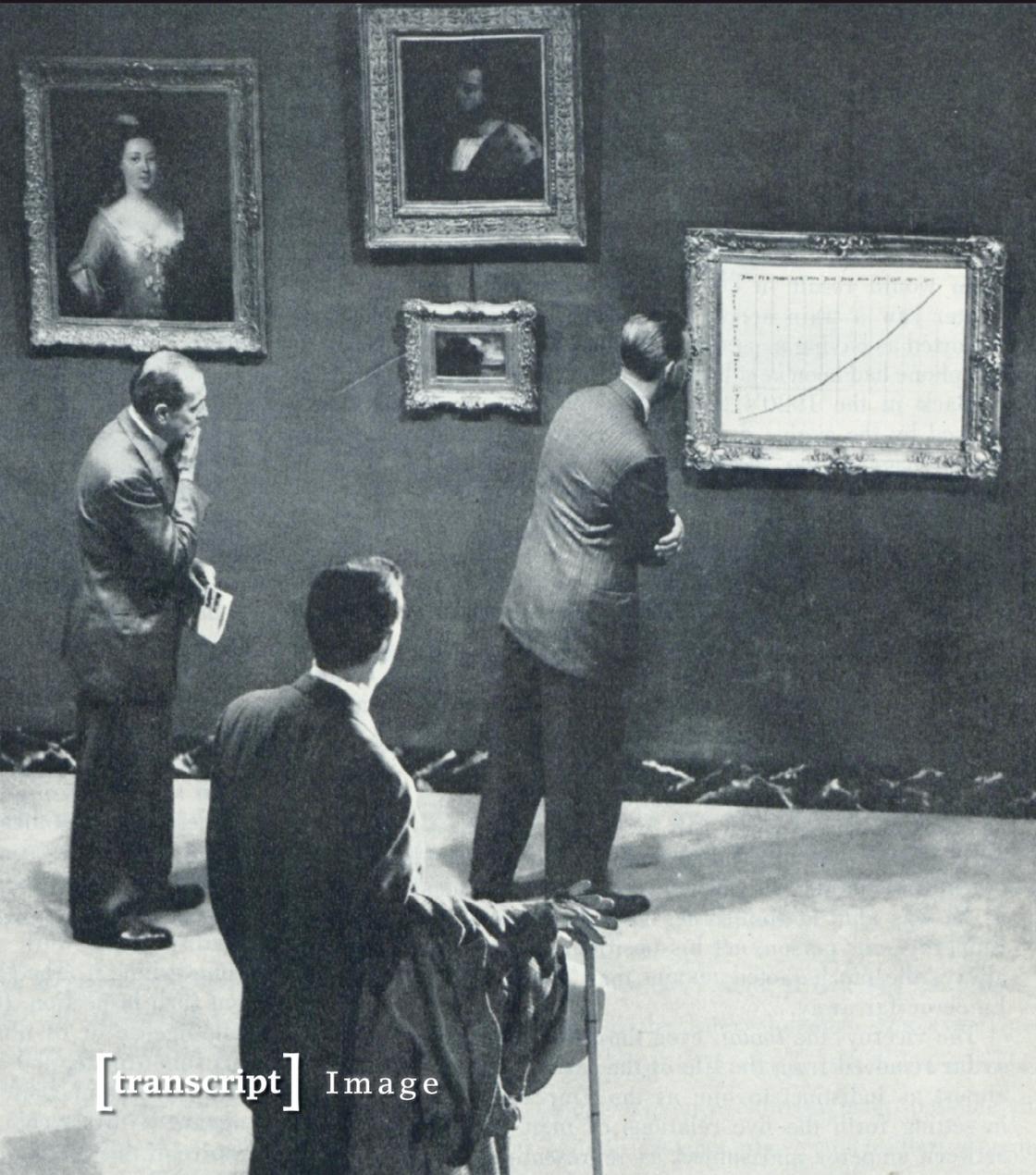


Astrit Schmidt-Burkhardt

Die Kunst der Diagrammatik

Perspektiven eines neuen
bildwissenschaftlichen Paradigmas



Aus:

Astrit Schmidt-Burkhardt

Die Kunst der Diagrammatik

Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas
(2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage)

Juli 2017, 372 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3631-4

Der aktuelle Diskurs um Diagramme wird nicht zuletzt durch den rasanten konjunkturellen Aufschwung von Schaubildern in der Kunst geprägt. Dieses Buch stellt die Frage nach den historischen Voraussetzungen, die hinter dem großen Interesse an diagrammatischen Formen des Visualisierens und Argumentierens stehen. In facettenreichen Fallstudien und theoretischen Analysen wird das diagrammatische Potenzial für die bildgeleitete Erkenntnis aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht. Der Band lotet damit nicht zuletzt auch die Zukunftsträchtigkeit der Diagrammatologie als eigenständiges bildwissenschaftliches Forschungsfeld aus.

Astrit Schmidt-Burkhardt (Dr. habil.) lehrt Bild- und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und ist als Kuratorin tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3631-4

Inhalt

Vorwort | 7

1 DIAGRAMMATISCHE VORAUSSETZUNGEN

Grafische Repräsentation oder repräsentative Grafik? | 13

Wissen als Bild | 39

Denkstil und Stilformen | 71

2 DIAGRAMMATISCHE GESCHICHTE

Barbeau-Dubourgs Lernmaschine | 95

Wissensräume in der Geschichte | 107

3 DIAGRAMMATISCHE PROPAGANDA

Sowjetische Schaubilder | 131

Wiener Methode der Bildstatistik | 155

4 DIAGRAMMATISCHE KUNST

Stephan von Huenes Mind-Map-Methode | 213

Unter dem diagrammatischen Imperativ | 239

Der Witz im Diagramm | 293

Nachweis der Bildzitate | 303

Bibliografische Nachweise | 317

Literatur | 319

Register | 357

Vorwort

Seit der Jahrtausendwende sind verstärkt Versuche unternommen worden, die Koordinaten der Diagrammatik zu vermessen. Allerdings wurde die Universalgeschichte des Diagramms noch nicht geschrieben, weder für die Philosophie noch für die Literatur- und schon gar nicht für die Kunstwissenschaft. Eine übergreifende Theorie des Diagrammatischen steht weiterhin aus, ebenso eine Definition, die über die Grenzen bildwissenschaftlicher Forschungsansätze hinausgeht.¹ Die gesteigerte Reflexion rund um das Schaubild entspringt einem geisteswissenschaftlichen Pragmatismus. Auf der Basis visualisierter Daten und Fakten lassen sich zeitliche und kausale Zusammenhänge darstellen, Wissen in erweiterter Form von Schrift und Bild fixieren und neue Erkenntnisprozesse generieren. Damit sind zwingende Gründe genannt, warum Diagramme als Vehikel der Reflexion auch in der Kunstwissenschaft eine immer wichtigere Rolle spielen. Als konkretes Indiz eines zunehmenden Interesses an der Kunst, mit Diagrammen sinnstiftend umzugehen, darf auch die Tatsache gewertet werden, dass dieser Band in einer zweiten, um drei größere Kapitel und einige kleinere Abschnitte erweiterten Auflage erscheint.

Die vorliegende Publikation skizziert verschiedene Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas.² Es zeichnet, erstens, den historischen Aufschwung des Diagramms in den letzten 250 Jahren in Geschichte und Kunstgeschichte nach.³ Zweitens wird den

1 | Vgl. Mersch 2006, S. 103 f.; Bucher 2008, S. 3, und dazu die epistemologische »Arbeitsdefinition für Diagramme« von Wöpking 2016, S. 59.

2 | Bei den einzelnen Kapiteln handelt es sich um überarbeitete Vorträge und Aufsätze, die konzeptuell stets auf »Die Kunst der Diagrammatik« hin ausgerichtet waren. Vgl. »Bibliografische Nachweise« in diesem Buch, S. 317 f.

3 | Zu den Anfängen tabellarischer und grafischer Gestaltung vgl. Meitzen 1903², S. 20–24.

Ursachen der aktuellen Konjunktur von grafischen Modellen nachgegangen. Außerdem geht es, drittens, um die medialen Effekte des Schaubildes, also um die Frage, inwiefern sich die Kunstgeschichtsschreibung durch den Einsatz von grafischen Repräsentationen verändert hat. Eines wird dabei schließlich klar: So wie hinter jedem Diagramm eine Geschichte steht, ist in jeder Geschichte immer auch ein Diagramm angelegt. Das ist die These, die diesem Buch zugrunde liegt, und es sucht sie anhand der vier Hauptkapitel zu begründen. »Diagrammatische Voraussetzungen«, »Diagrammatische Geschichte« und »Diagrammatische Propaganda« behandeln grundlegende Fragen zur Wissensvisualisierung, während »Diagrammatische Kunst« exemplarisch Visualisierungspraktiken analysiert.

Wer sich mit Schaubildern befasst, muss unkonventionell an das Thema herangehen, da es noch verhältnismäßig unerschlossen ist. Er oder sie muss die Recherche breit anlegen und dann wieder in Detailstudien eintauchen.⁴ Es gibt keine kunstwissenschaftliche Methode, um Diagrammen wirklich beizukommen. Vielmehr gewährt erst die multimethodische Auseinandersetzung ein umfassendes Verständnis. Als Forscherin auf dem weiten Feld der Historiografie argumentiere ich induktiv von den Bild- und Textquellen ausgehend. Auch wenn ich gelegentlich meine methodische Blickrichtung ändere und deduktiv vorgehe, so lassen sich viele meiner Überlegungen am besten an den Diagrammen selbst veranschaulichen.

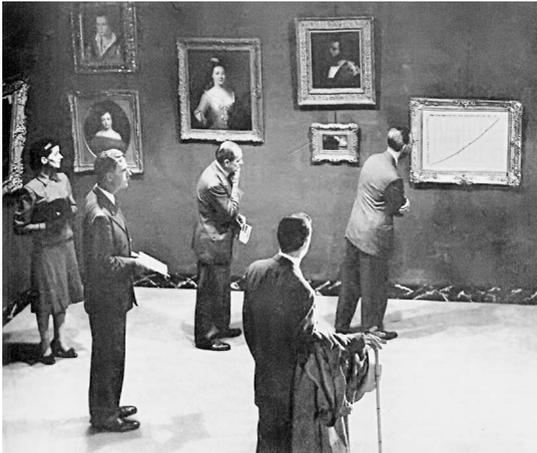
4 | Die kritischen Impulse feministischer und postfeministischer Forschung haben das Genus des Autors revidiert. Mit der demonstrativen Geste, die in der Beifügung des weiblichen Suffixes »In« oder »/in« bzw. »_in« an männliche Substantive wie Wissenschaftler, Theoretiker oder Künstler angelegt ist, sollen patriarchalische Strukturen in der deutschen Grammatik aufgeweicht werden. Die schriftbildliche Symbolik – ob als triumphierender Großbuchstabe, distinguierender Schrägstrich oder intersexueller Unterstrich – hat zwar nicht alles, aber doch einiges verändert. Die Genealogie geriet in die Krise, um Irene Berkel zu paraphrasieren. Angesichts der konstatierten »Jungenkatastrophe« (Frank Beuster), vor deren langfristigen Folgen auch mein Patensohn nicht gefeit ist, erlaube ich mir, das Kollektivwesen namens »Autor« nicht zu gendern. Man möge mir diese politische Unkorrektheit nachsehen, schließlich hat sich der auf dem sprachwissenschaftlichen Feld ausgetragene Geschlechterkampf mit dem viel zitierten »Tod des Autors« längst überlebt.

Am Schluss dieses Bandes wird die alte Tradition der Liste, als diagrammatische Urform, hochgehalten. Ein Register soll helfen, den Text gegen seine eigene Linearität bürsten zu können. Schließlich bietet auch eine Aufstellung immer wieder überraschende Möglichkeiten der Erkenntnis. Dort, wo Blicksprünge und Gedankenexperimente regieren, wird das Lesen diagrammatisch.

Kein Buch entsteht von allein. Daher ist es gute Tradition, nicht nur Ideenspender, intellektuelle Gegenspieler und Vorläufer in den Fußnoten anzuführen, sondern sich auch bei all jenen zu bedanken, die auf vielfältige Weise zum Gelingen einer Publikation beigetragen haben: Angelika Chott mit ihren Übersetzungen aus dem Russischen; Gerti Fietzek mit ihrem überlegenen Scharfsinn als Lektorin; Juliet Koss mit der richtigen Frage im richtigen Augenblick; Gerhard Halusa mit seiner Gastfreundschaft im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, Wien; Regine Lassen mit ihrer partiellen Vorablektüre des Manuskripts; Friedrich Stadler mit der Öffnung des Instituts des Wiener Kreises; Knut Wiese mit seiner gestalterischen Umsetzung im Rahmen des Möglichen; und zu guter Letzt der Transcript Verlag mit seiner Anregung zu einer zweiten Auflage, die über weite Strecken ein neues Buch geworden ist. Ihnen allen sei in besonderer Weise gedankt.

Grafische Repräsentation oder repräsentative Grafik?

Abb. 1: Anzeige der Werbeagentur Young & Rubicam Inc., 1945 (Detail)



Wenige Monate nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs startete die amerikanische Agentur Young & Rubicam Inc. eine Werbeaktion in eigener Sache: »Herausragende Werbung macht man am besten, wenn alle, die mit ihr zu tun haben, fanatisch dem Glauben anhängen, dass eine ansteigende Verkaufskurve zu den schönsten Bildern der Welt gehört.«¹ Dieser Devise wird mit einer bestechenden Illustration Nachdruck verliehen (Abb. 1). Darin richten fünf Museumsbesucher ihre Aufmerksamkeit gebannt auf ein scheinbar neues Genre:

1 | Anzeige in: *Fortune*, Jg. 32, Nr. 5, 1945, S. 177. – Die fremdsprachigen Zitate im vorliegenden Buch wurden von der Autorin ins Deutsche übersetzt.

das Diagrammbild. Rein äußerlich betrachtet, unterscheidet sich der steil nach oben gerichtete Graf nicht von den anderen Artefakten. Wie die Gemälde aus dem 18. Jahrhundert hängt auch das luminöse Diagrammbild im verzierten Goldrahmen an der Wand. Die optimistische Krümmung der Kurve löst als »Gefühlssymbol« im Betrachter reflexartig eine vergleichbare positive Empfindung aus.² Diese Reaktion lässt sich durch die Theorie des Bildakts erklären, die auf der emotiven Wirkkraft von Bildern beruht. Daher drängt das Affektdiagramm als vergleichsweise abstrakte Darstellung alles andere in den Hintergrund. Zu groß ist die Faszination, die von ihm als Emanation des visuell Anderen ausgeht. Das Diagramm überstrahlt mit seiner suggestiven Botschaft die Aussagekraft der übrigen Gemälde. Sein grafischer Konzeptualismus lässt sich als Herausforderung an die begriffslose Präzision der mimetischen Bilder verstehen.

Bei aller Einbildungskraft, auf der die amerikanische Werbeanzeige mit ihrem vielleicht »schönsten Bild der Welt« beruht, die gestellte Szene im musealen Ambiente ist gleichwohl zukunftsweisend. Im Verlauf der Kurve wird eine Entwicklung als famahafte Mutmaßung beschrieben, die auch im Rückblick verführerisch plausibel erscheint. Mit den gestalterischen Mitteln der Montage zeichnet die Annonce die künftige Konjunktur des visuellen Diagramms in der Kunst nach 1945 vor: die Karriere von der grafischen Repräsentation zur repräsentativen Grafik.

Im Zuge dieser Entwicklung hat sich auch die Kunstgeschichtsschreibung verändert. Sie begann nun zunehmend, ihre Aufmerksamkeit auf Diagramme zu richten und zwar auf repräsentative Grafiken wie auf grafische Repräsentationen, sprich auf ästhetische Schemazeichnungen wie auf kunstlose Datenvisualisierungen. Hinzu kommt, dass die Kunsthistorik mit ihrer Ressortkompetenz in visuellen Angelegenheiten jene Disziplin innerhalb der Geisteswissenschaften darstellt, die Diagramme gezielt eingesetzt hat: als epistemisches Werkzeug, als postfaktische Konzeptarbeit oder als reformdidaktische Visualisierung von Text – und das nicht erst im 20. Jahrhundert, sondern bereits seit ihren Etablierungsbestrebungen als universitäres Lehrfach im frühen 19. Jahrhundert.

2 | Vgl. Deri 1912, S. 17 f.

PLÄDOYER FÜR DIE TABELLE

Das Diagramm blieb als Komplementärentwurf zum großen Narrativ – hier im Sinne von Hegels Universalgeschichtsschreibung verstanden – für lange Zeit nur Mittel zum Zweck. Wenn etwa Johann Wolfgang von Goethe als eifriger Betrachter von Geschichtsatlantiden und geübter Verfasser von handschriftlichen Kolumnenschemata anlässlich einer Unterhaltung mit seinem längjährigen Mitstreiter und Verbündeten in Sachen klassizistischer Schönheitsdoktrin, Johann Heinrich Meyer, am 28. August 1811 Überlegungen darüber anstellt, wie man die Kunstgeschichte ins Tabellenformat überführen könnte, dann ging es primär darum, sich ein besseres, das heißt synchronoptisches Bild von der Vergangenheit zu machen.³ Wie bereits im Jahr zuvor hatte Goethe auch in diesem Sommer Gabriel Gottfried Bredows *Weltgeschichte in Tabellen nebst einer tabellarischen Übersicht der Litterär-geschichte* (1801) zur traditionellen Kur nach Karlsbad mitgenommen.⁴ Bredows Tabellen, deren dritte Ausgabe Goethe nach der Drucklegung 1810 erstanden hatte, sollten zusammen mit einer 1812 von Wilhelm von Humboldt erbetenen geografischen »Sprachcharte« und Le Sages *Atlas historique, généalogique, chronologique et géographique* (1807) den Grundstock einer »compendiarischen und tabellarischen Reisebibliothek« bilden, die sich der vielbeschäftigte Geheimrat für längere auswärtige Aufenthalte zusammenzustellen gedachte.⁵ Im Sommer 1812 begann Goethe dann die Bredow'schen Tabellen unter Mithilfe von Meyer zu ergänzen, indem die Geschichte der Malerei und Skulptur an den Rand der Aufstellung hinzugeschrieben wurde.⁶ Nach dem Ankleben von breiten Streifen für die noch zu ergänzenden Informationen wurde ein Kalligraf beauftragt, die kunsthistorischen Daten vom mythischen Daidalos bis ins Jahr 1648 einzutragen.⁷ Auf diese »synchronistischen Tabellen« griff Goethe später gern zurück – dies sogar zu »großer Förderung«, während er Meyers Manuskriptentwurf

3 | Vgl. Goethe 1891, S. 230.

4 | Vgl. Tagebucheintrag vom 29.7.1810, in: Goethe 1891, S. 143.

5 | Vgl. Goethe in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 31.8.1812, in: Goethe 1900, S. 84.

6 | Vgl. ebd.

7 | Vgl. Meyer 1974, S. 10.

besteht aus fünf alphabetisch nummerierten Kupferdrucken und einem verzierten Titelblatt (Abb. 2). Den Druck besorgte die Kamningsche Buchdruckerei in Dresden; die renommierte Walthersche Hofbuchhandlung – mit einem Stammhaus in eben dieser Stadt und Niederlassungen in Leipzig, Warschau und Prag – vertrieb das Werk. Die *Uebersicht* ist mit ihrer Kolumnenbildung spiegelsymmetrisch angelegt. Mittig wird die Aufstellung von der »Zeitrechnung nach Olympia« durchzogen, flankiert von jeweils zwei konzeptuell getrennten Großrubriken: »Politische Geschichte« und »Bilder und Bildwerke« links sowie »Maler und Gemälde« und »Geschichte der Wissenschaften, Literatur und Poesie« rechts der Zeitachse. Zwischen diesen paarweise angeordneten Kategorien ist eine vertikale Zeile eingezeichnet, um einerseits künstlerische Errungenschaften und andererseits stilistische Entwicklungen zu benennen.

Anders als die gebundene Ausgabe, die man als Folioband bequem durchblättern kann, musste Goethe, um die in seinem Blauen Zimmer als Rollbild an zwei Holzstäben aufgehängte Tabelle angemessen studieren zu können, auf Zehenspitzen steigen oder sich tief bücken. In ihrer »ganzen intentionirten Länge« überragte die auf Leinen aufgezogene fünfteilige *Uebersicht* mit den Maßen von 185 × 51 cm den betagten Kunstpapst um Handbreite.¹⁰ Der körperliche Einsatz beim Tabellenstudium war aufmerksamkeitsfördernd und kam Goethe, der bevorzugt am Stehpult schrieb, entgegen. Noch am selben Tag, an dem sich Goethe aktiv in Meyers *Uebersicht* zu vertiefen begann, fasste er seine Eindrücke in einem wohlüberlegten Schreiben zusammen. Der Brief war an seinen kunsttheoretischen Gegenspieler, Sulpiz Boisserée, gerichtet, der Goethe ungeachtet ihrer ressentimentbehafteten Freundschaft einen Besuch in Weimar abgestattet hatte: »Es thut mir leid, daß seine [Meyers] Tabelle zur Kunstgeschichte bis auf Alexander den Großen nicht zu Ihrer Zeit schon an meiner Wand hing. Für wahre Kunstfreunde ist es ein großes Geschenk, eine vierzigjährige Arbeit, die uns aus vieler Verwirrung heraushilft.«¹¹ Goethe lobte Meyers Lebenswerk nicht nur, er verteidigte es präventiv gegen

10 | Vgl. ebd., S. 182. Zu Goethes Körpergröße von 172,4 Zentimetern im Jahr 1824 vgl. Hesse 1997, S. 80.

11 | Goethe in einem Brief an Sulpiz Boisserée vom 27.6.1826, in: Goethe 1907, S. 73.

jede Art von Kritik, indem er auf sein untrügliches, an guten Weinen geschultes Geschmacksurteil verwies und damit auch noch eine subtile Spitze gegen Boisserées Kunstverständnis richtete, das ihm ohnehin stets »höchstmerkwürdig« erschienen war. Um sich seines Urteils ganz sicher zu sein, betrachtete Goethe nach dem Abfassen des Briefes die Meyer'sche Tabelle der Kunstgeschichte noch einmal näher. Anschließend nahm er entspannt ein Bad.¹²

Goethes Empfehlungsschreiben an Boisserée blieb – trotz aller Berechtigung – ohne nachhaltige Folgen.¹³ Das Schreiben reichte nicht hin, um aus der *Uebersicht* anwendungsorientierte Konsequenzen für eine erweiterte Form der Kunstgeschichtsschreibung zu ziehen und neue methodische Impulse zu setzen. Gleichwohl lässt die Meyer'sche Aufstellung mit ihren markanten Leerstellen und der Option für spätere Ergänzungen in der Rubrik »Maler und Gemälde« doch eine diagrammatische Tendenz zur Denarratisierung erkennen, wie sie generell Tabellenwerken eigen ist. Diese Tendenz wird einmal mehr durch die Tatsache bekräftigt, dass Meyer seine umfassende Abhandlung zur *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor*, die 1824 in Dresden erschienen war und ohne Anmerkungen und Register bereits über 300 Textseiten umfasste, in der *Uebersicht* auf fünf Foliobögen komprimierte.

Goethe war zeitlebens ein großer Freund von Tabellen zu allen Gebieten des Wissens. So hatte er sich einmal ein ganzes Zimmer mit selbst erstellten botanischen Tabellen, auf Lateinisch und Deutsch, tapetieren lassen, damit er den Inhalt auswendig lernen konnte, indem er immer wieder an den Wänden entlangschritt. Ein anderes Zimmer war mehrere Jahre lang mit chronologischen Tabellen zu seinen eigenen Arbeiten ausgekleidet. Beide Räume wurden später weiß getüncht, eine Fehlentscheidung, wie Goethe im Nachhinein bedauerte. Denn Listen und Aufstellungen setzte er als »wirksames Hilfsmittel zum Lernen« ein – sowohl in jungen Jahren als auch im hohen Alter.¹⁴ Ende 1827, ein Jahr nach der Veröffentlichung von Meyers *Uebersicht*, ließ sich Goethe den soeben erschienenen *Tabular and Proportional*

12 | Vgl. Goethe 1899, S. 209.

13 | Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Meyer'schen Tabelle vgl. Rößler 2014.

14 | Vgl. Soret 1929, S. 471.

Abb. 3: Rekonstruktion von Goethes Schlafzimmer 1827 mit einer Tabelle zur Geologie von Henry de la Beche und Goethes Tabelle zur Tonlehre



View of the Superior, Supermedial and Medial Rocks des englischen Geologen Henry de la Beche in seinem Schlafzimmer aufhängen und stellte dieser imposanten Übersicht mit unverkennbarem Altersstolz seine eigene Tabelle zur Tonlehre (1810) gegenüber, die er zu diesem Zweck von seinem Schreiber Johann John ins Großformat hatte übertragen lassen (Abb. 3). Beide Schautafeln waren über dem Waschtisch angebracht, so dass die tägliche Toilette zum Bildungserlebnis der besonderen Art wurde: anschaulich, pointiert und dennoch wortkarg.

NARRATIV UND DIAGRAMM

Die Geschichtsschreibung der Kunst war von Anfang an als Geschichte im doppelten Wortsinn gedacht: als Erzählung, im Sinne von Aufzählung, und als Erklärung, im Sinne von Beweisführung.

Johann Joachim Winckelmann bezog sich bei seinem Versuch, ein erstes »Lehrgebäude« für die Kunstgeschichte aufzustellen, ausdrücklich auf die Bedeutung von Explikation, die das Wort »Geschichte« in der griechischen Sprache besaß. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) war deshalb nicht als »bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben« angelegt.¹⁵ Vielmehr ging es bei seinem Versuch einer Wesensbestimmung der Kunst auch um Begründungs- und Handlungszusammenhänge im kulturellen Kontext. Das Modell einer textbasierten Kunst- und Stilgeschichte, das Winckelmann vorgelegt hatte, war nicht nur für Goethe verpflichtend. Es blieb über Jahrhunderte hinweg mustergültig. Jeder Versuch, hier innovativ gegenzusteuern, war zum Scheitern verurteilt.

So mündeten die Bemühungen des französischen Designprofessors Joseph Gauthier, eine populärwissenschaftliche Kunstgeschichte mit wenig Text aber vielen Diagrammen, Tabellen und Illustrationen vorzulegen, zwar 1911 in die Publikation *Graphique d'histoire de l'art*, die 1939 neu aufgelegt wurde, doch blieben beide Ausgaben ohne einschlägige Rezeption.¹⁶ Gauthiers Buch konnte es nicht im Entferntesten mit einer Kunstgeschichtsschreibung in der wirkmächtigen Tradition von Winckelmann aufnehmen. Dennoch ist es gerade diese von Fachhistorikern wenig beachtete Veröffentlichung, die für das 20. Jahrhundert insofern richtungsweisend werden sollte, als sie durchgängig mit einer methodisch angelegten »netteté schématique«, also einem schematisierenden Ordnungssinn, zu argumentieren versucht.

Bis Diagramme als Werkzeug kunsthistorischen Denkens vermehrt zum Einsatz kamen, bedurfte es anderer sozioökonomischer Rahmenbedingungen, als sie einst Goethe oder später Gauthier vorgefunden hatten. Gemeint ist die tief greifende gesellschaftliche Umgestaltung durch den Ausbau des tertiären Sektors im 19. Jahrhundert, vor allem aber der zunehmende Globalisierungsdruck im Laufe des 20. Jahrhunderts, beides wissenschaftsexterne Entwicklungen, die das allgemeine Bewusstsein für grafische Repräsentationen schärften.¹⁷

15 | Winckelmann 1972, S. 9.

16 | Vgl. Gauthier 1911.

17 | Zur Bürokratisierung im 19. Jahrhundert vgl. Segelken 2010.

DAS DIAGRAMM ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

Genau in die Zeit des letzten großen Globalisierungsschubs, der durch den Fall der Berliner Mauer ausgelöst wurde, fällt der visuelle Imperativ des *pictorial turn* (W.J.T. Mitchell) und des *iconic turn* (Gottfried Boehm). Doch trifft das bildanalytische Diskursfeld nicht den Zeitgeist der Kunst, so wenig wie es die epistemologische Krise der Kunstwissenschaft Ende des 20. Jahrhunderts mitreflektiert, die durch die lose Formierung einer sezessionistischen »Bildwissenschaft« ausgelöst worden war. 1998 erfuhr dann der *iconic turn* eine neue Wendung.¹⁸ Hatte Gottfried Boehm unter der ikonischen Wende noch eine Art des Philosophierens begriffen, so verstand Horst Bredekamp darunter jetzt eine Gegenstandserweiterung, die als strategische Antwort auf die Herausforderung einer als renegat-renitent empfundenen Bildwissenschaft Marburger Prägung aufgefasst werden kann. Bredekamps Initiative »Das Technische Bild« machte deutlich, in welche Richtung sich der Gegenstand *Bild* ausbauen ließ.¹⁹ Als eine erweiterte Form des Bildes wurden jetzt auch Diagramme verstanden. Aufgrund ihrer Ikonizität ließen sie sich dem Kanon der wissenschaftlichen Bilder hinzufügen – und nicht etwa der Literatur.²⁰ Das Paradebeispiel, das Bredekamp dabei vor Augen schwebte, schien ihm Recht zu geben. Das berühmte Evolutionsdiagramm aus Charles Darwins Hauptwerk *On the Origin of Species* (1859) ist, indem es die Grundprinzipien der natürlichen Auslese anhand einer filigranen Fächerstruktur veranschaulicht, bemerkenswert textfrei gestaltet.²¹ Mithin schienen die textuellen Elemente von Diagrammen vernachlässigbar zu sein, schließlich besteht in der Kunstwissenschaft die Tendenz, vorhandene Analysemethoden auf Diagramme zu applizieren. Aber eine solche hermeneutische Herangehensweise kann eines nicht leisten, nämlich zu erklären, was Diagramme mit Blick auf ihren Textanteil vermitteln.

Seit der Jahrtausendwende zeichnet sich eine deutliche Tendenz zur »Diagrammatologie« in der Kunsthistorik ab. Der Begriff selbst ist verhältnismäßig jung. Ins größere bildwissenschaftliche

18 | Vgl. Bredekamp 1998.

19 | Vgl. Bredekamp und Schneider 2008.

20 | Vgl. Bredekamp 2004a, S. 18.

21 | Vgl. Bredekamp 2005.

Bewusstsein drang er durch W.J.T. Mitchell, der 1981 programmatisch einen Aufsatz so betitelte. In diesem Text verteidigte Mitchell die Interpretation von formalen Eigenschaften in der Literatur und »anderen Künsten« und sprach dem Diagramm als Analyse-Instrument eine relevante Deutungsfunktion zu. Mit »Diagrammatologie« waren daher jene Studien gemeint, die sich systematisch mit den Beziehungen zwischen einzelnen Elementen innerhalb grafischer Konstruktionen in Hinblick auf deren Repräsentation und Interpretation auseinandersetzen.²² Für eine derartige Aufgabenstellung, die Mitchell auf die Literaturwissenschaft gemünzt hatte, scheint die Kunstwissenschaft geradezu prädestiniert zu sein. Tatsächlich wird die diagrammatologische Forschung von einer neuen Generation von Forschern vorangetrieben, der es auf überzeugende Weise gelungen ist, älteren diagrammatischen Denk- und Ordnungsfiguren aktuelle Frage- und Problemstellungen abzugewinnen.²³ Bei diesen Ansätzen verdichtet sich die Tendenz zur methodisch fundierten Auseinandersetzung mit abstrakten Repräsentationsformen aus allen Jahrhunderten, eine Tendenz, die sich bereits seit den fünfziger Jahren anhand singulärer Rechercheprojekte abzuzeichnen begann.²⁴ Vor diesem wissenschaftshistorischen Hintergrund konnte das Diagramm als Untersuchungsgegenstand reüssieren. Einer der Höhepunkte dieser Entwicklung stellte 2009 die Einrichtung einer Juniorprofessur für Ästhetik des Wissens in Jena dar. Sie war Ausdruck einer wissenschaftspolitischen Ambition, die Diagrammatologie institutionell zu verankern.

Auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag, so ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Diagramm kein Phänomen der letzten fünfzehn Jahre und ebenso wenig eine rein

22 | Vgl. Mitchell 1981, S. 622 f.; und aus philosophischer Sicht: Krämer 2016.

23 | Vgl. Bonhoff 1993; Böhmeler 1999; Gormans 2000; Bogen und Thürlemann 2003; Schmidt-Burkhardt 2003; Wender 2003; Bogen 2005; Schmidt-Burkhardt 2005b; Schneider 2005; Maldonado 2006; Müller 2008; August 2009; Heck 2009a; Heck 2009b; Siegel 2009; Garcia 2010; Schmidt-Burkhardt 2011b; Leeb 2012b; Bauer 2013; Boschung und Jachmann 2013; Hönes et al. 2013; Rottmann 2013; Thiel 2013; Cortjaens und Heck 2014; Dell 2016; Schneider et al. 2016; Ulama 2016.

24 | Vgl. Ong 1958; Ong 1959; Legner 1974; Ferguson 1987.

deutsche Domäne.²⁵ Die offizielle Erhebung des Diagramms in den kunsthistorischen Bilderkanon stellt nur eine späte Konsequenz von älteren Bemühungen dar, grafische Repräsentationen, sowohl als Medium der Reflexion als auch der Theoriebildung, ernst zu nehmen. Im 20. Jahrhundert war der Kunstbegriff längst gesprengt worden: Aby Warburg in den zwanziger Jahren, Nelson Goodman in den fünfziger und sechziger Jahren, Ernst Gombrich und Richard Kostelanetz in den siebziger Jahren, W.J.T. Mitchell in den achtziger oder James Elkins in den neunziger Jahren wiesen mit Nachdruck auf die potenziellen Vorteile einer »äußerlich anspruchslosen Kunst« (Felix Auerbach) wie die der Wissensgrafik hin und zeigten deren vielfältige Anwendungsmöglichkeiten in den Geisteswissenschaften auf. Ihr Plädoyer für die Diagrammatisierung des Wissens stieß allerdings auf wenig Gehör. Zwar kommt das Diagramm im Laufe des 20. Jahrhunderts verstärkt zum Einsatz, eine konsequente Durchvisualisierung der Geschichtsschreibung fand trotzdem nicht statt.²⁶

Eine große Ausnahme bildet John Onians' anschaulicher Zugang zu den Verbreitungsgebieten und Bewegungsformen der bildenden Kunst. Sein *Atlas of World Art* (2004), der unter anderem Titel, aber inhaltlich unverändert 2008 neu aufgelegt wurde, ist der genuine Versuch, unter den Bedingungen der Globalisierung eine Geschichte der Weltkunst anhand von Landkarten nachzuzeichnen.²⁷ Diese farbintensiven Karten bilden die Quintessenz einer paritätischen Darstellung der Kunstgeografie, die den Begleittext optisch in den Hintergrund treten lässt. Mochte ein solches Unterfangen wichtige Anregungen den Geschichtsatlanten verdanken, Onians' grundlegendes Bewusstsein für die epistemischen Vorteile der Wissenskartierung hatte sein Lehrer Ernst Gombrich geschaffen. Nach dem Vorbild der Naturwissenschaften argumentierte Gombrich entschieden für den Einsatz einer breiten Palette von diagrammatischen Darstellungsmodi in den Geisteswissenschaften. Seiner Ansicht nach lag der besondere Nutzen von Diagrammen darin, dass sich

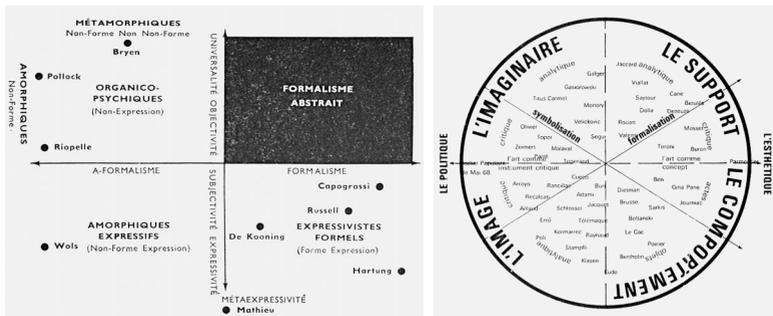
25 | Einen systematisierenden Überblick der jüngsten Entwicklungen liefert Bucher 2008.

26 | Ansätze dazu finden sich allenfalls im populärwissenschaftlichen Bereich: vgl. Bocola 2001.

27 | Vgl. Onians 2004; Onians 2008.

Abb. 4: Georges Mathieu, *Tentative de situation par rapport aux coordonnées Formalisme / Expressivité pour l'exposition »Véhémences confrontées«, 1951*

Abb. 5: Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération, Paris 1972, Umschlag (Detail)*



ihre Darstellungsform leicht mit anderen Sinnbildsystemen wie etwa dem Baum kombinieren ließ, so dass sachlich-logische Beziehungen ohne großen Kommentar in räumlichen Zusammenhängen aufgezeigt werden konnten. Als Beispiel einer erfolgreichen Umcodierung von Informationen für den Anschauungsunterricht hob Gombrich die »Wiener Methode der Bildstatistik« von Otto Neurath hervor.²⁸ Favorisiert wurde die Erweiterung des wissenschaftlichen Wissens zugunsten der Visualität. Neben den Diskursen sollten sich auch »Viskurse« (Karin Knorr-Cetina) bilden.

Dennoch übten die Naturwissenschaften, die Gombrich für den Einsatz von grafischen Repräsentationen plädieren ließen, bei der visuellen Evidenzgenerierung innerhalb der Kunstwissenschaft nur eine geringe bzw. mittelbare Vorbildfunktion aus. Vielmehr stellte die Historiografie als Mutterdisziplin der Kunstgeschichte synchroptische Schaubilder bereit, die nur adaptiert zu werden brauchten. Bei diesem Diagrammtypus, der thematisch gliedert Veränderungen über eine große Zeitspanne sichtbar macht, handelt es sich nicht nur um eine der frühesten Formen grafischer Visualisierungen überhaupt, er wird auch am häufigsten in der Kunstwissenschaft verwendet.

28 | Vgl. Gombrich 1984a, S. 146.

Doch nicht nur die Geschichtswissenschaft, auch die Künstler haben als aktive Diagrammproduzenten im 20. Jahrhundert immer wieder mustergültige Anschauungsbeispiele geliefert. Ihre Schaubilder, die in distinkter Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Diagrammen entstanden sind, wirkten auf die Kunstgeschichtsschreibung in zweierlei Hinsicht zurück: Zum einen weckten sie das Interesse an diesen Visualisierungsformen, zum anderen regten sie zum Diagrammatisieren historiografischen Wissens an.

So wirkte etwa das Koordinatenschema des tachistischen Malers Georges Mathieu von 1951 in dem Kreisdiagramm des Pariser Kunsthistorikers Jean Clair nach, das rund zwanzig Jahre später entstanden ist (Abb. 4–5).²⁹ Hier wie dort wurde mithilfe der Koordinatenachsen eine kategoriale Ausdifferenzierung unterschiedlicher Künstlergenerationen vorgenommen. Fest steht aber auch, dass jedes Schema für sich betrachtet nicht erkennen lässt, ob hier ein Künstler oder ein Historiker am Werk war. Kunst und Wissenschaft konvergieren im Feld des Diagrammatischen. Der Übergang von der repräsentativen Grafik zur grafischen Repräsentation ist fließend.

»DIAGRAMMATIC TURN OF MIND«?

Auch wenn die kunstwissenschaftlichen Diagrammstudien der letzten Jahre explizit innerdisziplinären Fragestellungen nachgingen, implizit reagierten sie doch alle auf die postmoderne Verunsicherung, die durch die neue Unübersichtlichkeit von Globalisierungsprozessen ausgelöst worden war. Zu dieser Unübersichtlichkeit hatte auch das World Wide Web beigetragen. Angesichts riesiger Datenmengen, die für jede Hypothesenbildung, für jedes Theoriemodell eine ungeahnte Herausforderung darstellen, suggerierte die Auseinandersetzung mit dem Diagramm jenen fest umrissenen Überblick, der durch die beschleunigten Veränderungen in der Welt des Wissens zunehmend in Frage gestellt wurde.³⁰ Hinter dem gesteigerten Interesse am Diagramm verbarg sich das unausgesprochene Bedürfnis nach Ordnung im Modus faktischer Sichtbarkeit.

29 | Zu Clair vgl. Schmidt-Burkhardt 2005a, S. 70–72.

30 | Vgl. Dodge und Kitchin 2001.

»Ordo« ist ein theologisch-philosophisches Schlüsselwort. Es beschreibt eine längst vergangene Welt als ein geordnetes Ganzes, in dem jeder Mensch seinen Ort und jedes Ding seinen Platz hatte.³¹ Ob mit »ordo« ein sozialer Wunsch oder eine historische Wirklichkeit gemeint ist, soll uns hier nicht interessieren. Vielmehr gilt es festzuhalten, dass die mit dem Begriff evozierte sinnstiftende Einheit sich spätestens mit der Moderne in unübersichtliche Vielfalt aufgelöst hat. Angesichts der Ausdifferenzierung in den hochkomplexen Wissenschaften wird es immer schwieriger, einen Überblick zu bewahren. Um der drohenden Subversion des Wissens entgegenzuwirken, ist eine Neuordnung der Dinge unerlässlich. Die kontinuierliche Umordnung ergibt sich quasi aus der Halbwertszeit des Wissens von selbst. Vorübergehende Unordnung wiederum schafft jenes produktive Chaos, das neue Einsichten zulässt.

Diese zeitdiagnostischen Einsichten veranlassten Steffen Bogen und Felix Thürlemann 2003 zur Proklamation des »diagrammatic turn«.³² Dabei ist ihre eingängige Formel, die aus dem Geist der neunziger Jahre ihre nachhaltige Kraft zieht, keine neue Prägung. Erstmals taucht der Begriff in einem biografischen Artikel über den britischen Regierungsbeamten Gladwyn Jebb auf, der ein sicheres Gespür für organisatorische Verbesserungen hatte. Mit der Rede vom »diagrammatic turn of mind« war zunächst gar kein Kuhn'scher Paradigmenwechsel, gar keine transdisziplinäre Umwälzung gemeint, als welche die diagrammatische Wende heute verstanden werden könnte.³³ In ihrem Ursprungskontext bezeichnet die Formulierung eine Art von diagrammatischer Geisteshaltung bzw. ordnungsbetonter Denkweise. Doch fehlte dieser Formel, die nach dem Zweiten Weltkrieg gefunden wurde, noch der programmatische Impetus, mit dem man fünfzig Jahre später auf fachinterne Wende-Diskurse der Kunstwissenschaft – gemeint ist der *pictorial* und der *iconic turn* – reagieren konnte. In dem kunsthistorischen Verwendungskontext des Begriffs fällt auf, dass er offensiv gebraucht wird. Es ging um nichts Geringeres, als

31 | Vgl. Meinhardt 1984.

32 | Bogen und Thürlemann 2003, S. 3.

33 | *Current Biography* 1948, S. 25. Wenn heute von »diagrammatic thinking« die Rede ist, dann geschieht dies mit Absicherung durch Peirce und Deleuze. Vgl. exemplarisch Gerner 2010.

einen Impuls für eine diagrammatische Theoriebildung in der Kunstwissenschaft zu setzen und damit die institutionelle Implementierung der Diagrammatik als wissenschaftlicher Praxis voranzutreiben. Den Anlass dazu gaben die digitalen Medien, in denen Diagramme eine immer größere Rolle zu spielen begannen. Nachdem auch im Design grafischer Benutzeroberflächen diagrammatische Qualitäten erkannt werden konnten, schienen alle Voraussetzungen für einen *diagrammatic turn* gegeben zu sein.

Zu allem Unbehagen, das seit geraumer Zeit der Begriff »turn« auslöst, da sich der explizite Paradigmenwechsel durch den inflationären Gebrauch der Wende-Rhetorik seit nunmehr vierzig Jahren längst erschöpft hat, kommt hinzu, dass sich die *turn*-Proklamationen inzwischen als individuelle Interessen oder kollektive Forschungsmoden dekurvieren lassen, wenn die Lancierung des Wende-Begriffs nicht gar aus Gründen einer strategischen Positionierung im Wettstreit um die akademische Vorreiterrolle betrieben wird. Letztlich muss die Behauptung eines Paradigmenwechsels als innerfachliche Ausdifferenzierung der jeweiligen Wissenschaft verstanden werden. Unklar bleibt freilich, welche Geltungsansprüche damit verfolgt werden. Über den *diagrammatic turn* wurde bislang weder fachintern noch interdisziplinär diskutiert. Dabei unterstellt die emphatische Ausstrahlungskraft dieses Begriffs so etwas wie ein transdisziplinäres Diagrammparadigma. Gewiss, die Bild- und Kunstgeschichte kennt das Diagramm seit langem, die vergleichende Literaturwissenschaft hat sich ihm angenähert, die Philosophie unterzog das Diagramm einer neuerlichen Revision, und die Historiografie hat für ihren Bereich einen fulminanten Vorstoß unternommen.³⁴ Dabei tut jede Disziplin so, als hätte sich der *diagrammatic turn* bereits durchgesetzt.

Heute kann die »diagrammatische Wende« nicht annähernd die intellektuelle Wirkungsmacht erzielen wie der *linguistic turn* in den siebziger Jahren. Wenn es tatsächlich die Wende zum Diagramm gibt, die der Begriff suggeriert, dann kommen nicht nur Oberflächenphänomene ins Spiel, sondern tragende Voraussetzungen unserer Erkenntnis und Erkenntnisproduktion. Dazu gehört auch, dass das Diagramm die Bildkritik des *linguistic turn* sowie die Sprachskepsis des

34 | Vgl. Bonhoff 1993; Moretti 2009; Gehring et al. 1992; Krämer 2009; Krämer 2014; Rosenberg und Grafton 2015.

pictorial und *iconic turn* überwindet. Interessant wird der *diagrammatic turn*, wenn man ihn als These begreift: Er entschärft die Sprengsätze konkurrierender (theoretischer) *turns*, indem er diese in einer Großsynthese zusammenführt und neutralisiert. Hegelianisch gesprochen, werden die kopernikanischen Wenden in den Geisteswissenschaften »aufgehoben«. Aus meiner Sicht lässt sich die diagrammatische Wende nur so – eben als Aufhebungsakt – sinnvoll begreifen.

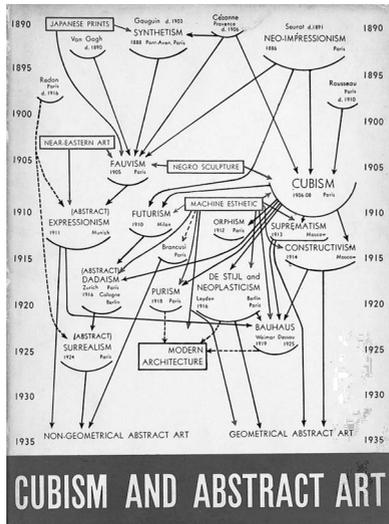
In diesem Aufhebungsakt ist zugleich ein Versöhnungsmotiv angelegt. Texte und Bilder verwandeln sich in der diagrammatischen Wende einander an, indem sie – medientheoretisch gesehen – etwas Drittes bilden. Das Diagramm bietet aufgrund seines inter- bzw. transmediären Status jene reflexive Gemengelage, die neue Einsichten hervorbringen kann. Es vermag daher auch zwei Seiten zugleich zu bedienen: die bilderlosen Denker wie die visuell orientierten Erkenntnis-suchenden. In seiner Fähigkeit, durch Kombination ein mediales Drittes zu erzeugen, generiert das Diagramm seine eigengesetzlich geschaffene Semantik. Darauf beruht der epistemologische Mehrwert des Diagramms.

Freilich geht bei der Zusammenführung von textuellen und ikonischen Elementen auch etwas verloren. Auf der Verlustseite wäre zu verbuchen, dass Text und Bild im Zuge ihrer Diagrammwerdung auf ihren jeweiligen Hoheitsanspruch, auf sprachlichen Logos bzw. visuelle Logik, verzichten müssen, um Gestaltungsmöglichkeiten für eine Art diagrammatische Vernunft zuzulassen.

DAS DIAGRAMM ALS ERKENNTNISINSTRUMENT

Der Einsatz des mit grafischen Mitteln hergestellten Schaubildes in der Kunsthistorik ist eng mit der Verwissenschaftlichung des Faches verknüpft. Die Aufgabe des Diagramms im 19. Jahrhundert bestand darin, größere historische Zusammenhänge textbegleitend zu visualisieren. Goethes Interesse an tabellarischen Aufstellungen ist dafür symptomatisch. Gefragt waren diagrammatische Tableaus, die mittels räumlicher Relationen Veränderungen über eine große Zeitspanne sichtbar machten. Diese Überblicksdarstellungen trugen dazu bei, ein genaueres *Bild* von der Vergangenheit mit ihren unterschiedlichen Zäsuren, Epochen, Phasen und Akteuren zu gewinnen.

Abb. 6: Alfred H. Barr jr., *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935, 1936*



Infolge der sich ausdifferenzierenden Distinktionslogik, wie sie die Avantgarde im Laufe des 19. Jahrhunderts, vor allem aber im 20. Jahrhundert betrieben hat, wurde das Diagramm für die Kunstwissenschaft zu einem wichtigen Analyse-Instrument, da es half, die unüberschaubare Vielfalt an ästhetischen Phänomenen in den Griff zu bekommen. Nicht zufällig entwickelte sich ein Diagramm, das genau diese Veränderungen im Avantgarde-Gefüge offenlegt, zum einflussreichsten Schaubild des Faches: das *Diagram of Stylistic Evolution from 1890 until 1935 (1936)* von Alfred H. Barr jr. (Abb. 6).

Mit diesem Schaubild legte der amerikanische Museumsmann ein Ablaufschema historischer Prozesse im abstrakten Darstellungsmodus vor. Er vertraute darauf, mit diagrammatischen Mitteln seinem historischen Material analytischen Sinn verleihen zu können.³⁵ Barrs visuelle Argumentation zielte darauf ab, Kunstgeschichte nicht als großes Narrativ zu schildern. Daraus lässt sich die These ableiten, dass Diagramme sinnstiftend betrachtet, aber nie sinnvoll

vorgelesen werden können. Um beim Beispiel zu bleiben: Liest man Barrs Diagramm, dann ergibt sich daraus eine lose Reihe von Namen und Begriffen, aber kein zusammenhängender Satz. Doch was geht bei der Auflösung der Syntax verloren? Adverbiale Bestimmungen wie »nahe«, »entfernt«, »über« oder »neben« ergeben sich im Diagramm auf eine – das lehren uns die Kognitionswissenschaften – geradezu natürliche Weise (Stichwort: »natural mapping«).³⁶ Anders gesagt, das Diagramm bringt eine Grammatik eigener Ordnung hervor: die Diagrammatik als Regelwerk der operativen Relationalität.³⁷ Die Kausalitätsanmutung einer grafischen Matrix lässt so etwas wie Syntaktizität entstehen. Dabei wird der Ort, als punktuelle Lokalität von Informationen, mithilfe einer narrativen Prozessrationalität zu einem Raum, als Bereich von Handlungen, ausgestaltet.³⁸

Barr ist nicht der erste, der sich für die Diagrammatisierung des Wissens in der Kunstgeschichte stark gemacht hat. Dennoch kann sein nachhaltiger Einfluss nicht hoch genug eingeschätzt werden. Weder vor ihm noch nach ihm ist es einem Kunsthistoriker gelungen, mit einem Diagramm eine ähnliche Wirkkraft zu erzeugen. Der Barr-Effekt in der Kunstwissenschaft besteht darin, Einsichten im Visualisierungsmodus zu erzeugen, statt Wissen durch Deduktionen zu vermehren. Die Visualisierung ist das Gegenteil von sinnlicher Gewissheit; sie nimmt ins Visier, was sich dem direkten Sehen entzieht.³⁹ Der Erkenntnisgrad eines Diagramms beruht dabei einerseits auf der Präzision der zusammengestellten Informationen, also semantischen Qualitäten, und andererseits auf dem formalen Aufbau von Beziehungen, also subsemantischen Qualitäten.

Barr hat, das belegen die Quellen, auf beide Aspekte gleichviel Wert gelegt. Und doch war es vor allem die ausgewogene Komposition seines Flussdiagramms, die bestach, so dass seine grafische Repräsentation immer wieder als repräsentative Grafik, im Sinne von Designkunst,

36 | Vgl. Tversky 1995. Zu den räumlichen Ordnungsprinzipien der topologischen Repräsentation vgl. Williams 1997, S. 70–89.

37 | Vgl. Krämer 2014; Krämer 2009; Weigel 2008.

38 | Vgl. Römer 2000, S. 159, der auf Certeau 1980, S. 218, rekurriert.

39 | Zur diagrammatischen Sichtbarmachung des Unsichtbaren vgl. Gormans 2000, S. 53; zum Diagramm als Bildtypus des indirekten Sehens vgl. Bexte 2007, S. 326.

missverstanden werden konnte.⁴⁰ W.J.T. Mitchell gehört als Literatur- und Kunstwissenschaftler zu jenen Theoretikern, die versucht haben, das Barr-Chart aus dieser »autonomen Ecke« der Ästhetik herauszuholen, indem er es – mit implizitem Rekurs auf Gilles Deleuze und Michel Foucault – als »visuelle Maschine« beschrieb, die Sprache produziert.⁴¹ Dadurch aber, dass die Sprache wieder an Bedeutung gewinnt, wird die emanzipatorische Stoßrichtung zunichte gemacht, die ursprünglich mit dem diagrammatischen Verfahren verfolgt worden war.

Trotz dieser Einschränkung: Barrs Schaubild hatte im Dienst einer Reformdidaktik längst Signalcharakter erlangt. Programmatisch auf dem Umschlag des Ausstellungskatalogs *Cubism and Abstract Art* abgedruckt, verlor die Winkelmann'sche Auffassung, wonach Stilgeschichte aus Begründungstexten bestehen müsse, an Brisanz. Seit Barr wurde es unter den Historikern und Theoretikern zur Regel, ihre jeweilige Sichtweise auf die Entwicklung der Avantgarde durch Diagramme zu festigen. Diese Visualisierungen unterscheiden sich in ihrem Denkstil, in Inhalt, Form und Absicht. Ob als Forschungspraktik, Konzeptarbeit oder Bilddidaktik eingesetzt, gemeinsam ist den diagrammatischen Darstellungen das Bemühen um eine Evidenz, die dem Text keineswegs nachstehen soll. Man muss die Bücher nicht mehr aufblättern, die Schriften nicht mehr lesen, um deren These zu verstehen.

Das Diagramm hat trotz seines vielfältigen Einsatzes und Gebrauchs die Geschichtsschreibung weder verdrängt noch ersetzt. Vielmehr tritt es als visuelle Alternative zum großen Narrativ hinzu. Es ist nicht illustratives Beiwerk, sondern mediale Erweiterung des Buchs.⁴² Kunsthistorische Diagramme existieren nicht als Argumentation an sich. Die Substanz der schriftlichen Aussage kommt ohne sie aus. Klar ist freilich auch, dass die Kontextabhängigkeit des Diagramms keine

40 | Zur ästhetischen Leseweise des Barr-Charts vgl. Tuftte 2006, S. 62–68; zum anonymen Designdiagramm versus signierte Diagrammkunst vgl. Kap. »Denkstil und Stilformen« in diesem Buch, S. 71–92.

41 | »Barrs Diagramm ist wie alle abstrakten Gemälde eine visuelle Maschine, die Sprache erzeugt.« Mitchell 1994, S. 234.

42 | In Ausnahmefällen wurde das Diagramm auch als methodisches Beweismittel eingesetzt, wie ein kurioses Beispiel aus der Mittelalterforschung zeigt. Vgl. Korbel 1983.

Statusminderung bedeutet, so wenig wie sich seine Bedeutung auf diese Abhängigkeit reduzieren lässt. Aber welche maßgeblichen Veränderungen der Geschichtsschreibung verdanken sich ausschließlich oder zumindest wesentlich der Betrachtung von Diagrammen? Mindestens zwei Antworten sind auf diese Frage denkbar: die Interpretationshoheit des Betrachters und der topologische Ordnungssinn, der sich unterschiedlicher Verfahren bedient.

Die Interpretationshoheit beruht auf dem intraaktiven Wahrnehmungsprozess, den das Diagramm beim Betrachter auslöst. Dieser Prozess wird durch die Streuung von Daten und Fakten gelenkt; er entfaltet sich in dem Netz aus Informationen. Der Einsatz von Pfeilen begünstigt zusätzlich die mentale Animation von grafischen Darstellungen. Wie das Bild ist auch das Diagramm nach allen Seiten hin offen; umgekehrt kann es von allen Richtungen her gelesen werden. Das Diagramm bietet viele Einstiegsmöglichkeiten und Pfade. Es gibt kein Leitsystem. Die Orientierung ist nicht zwingend vorgegeben, sondern Ergebnis der Lektüre. Jeder Betrachter wählt sich einen Ausgangspunkt und erarbeitet sich seinen Weg.

Das erkennende Sehen stellt sich bei der Diagrammbetrachtung als analysierendes Sehen ein. Viele Diagramme – allen voran rückgekoppelte Netze, polyperspektivische Kreisschemata oder multilineare Begriffszeichnungen – verlangen nach einem wachen, beweglichen Auge, das Bedeutung und Struktur nicht allein durch ein striktes Lesen von links nach rechts, von oben nach unten erfasst, sondern sich im formatierten Großraum vorwärts und rückwärts bewegt. Anders als die lineare Fixierung des Textes stellen Blicksprünge neue Zusammenhänge und damit immer wieder neue Einsichten her.⁴³ Die Zirkularität der Leserichtungen setzt einen Denkprozess in Gang, der den Betrachter ermächtigt, eigene Akzente zu setzen. In diesem Sinne gewinnt er die intellektuelle Interpretationshoheit.

Es gibt überdies eine Deutungskompetenz, die sich im Bildakt als performative Rezeption gebärdet (Abb. 7). Die Auslegung der schriftbildlichen Imaginationsmatrix wird dabei intuitiv verkörpert. Das Diagramm ermöglicht, um es mit Deleuze zu sagen, ein Denken »entlang affektiver Achsen, also über Affekte« und damit gegen alle Regeln der

43 | Zu den Vorzügen der Blicksprünge, den sogenannten Sakkaden, bei der grafischen Darstellung vgl. Auerbach 1914, S. 4.

Abb. 7: David Lechner, ohne Titel, 2003



diagrammatischen Vernunft.⁴⁴ In diesem alogischen Sinn kann der Betrachter das Diagramm als *rhetorisch* begreifen und sich selbst als dessen ausführendes Organ. Im performativen Akt der Interpretation verflüssigt sich die operative Bildlichkeit, bis die Nachfolgehandlung zur expressiven Pose erstarrt. So authentisch dieser pathetische Ansatz erscheinen mag, er bleibt ein Sonderfall.

In der Regel ergibt sich das individuelle Rezeptionsmuster aus der selektiven Kombination von synchron nebeneinander erscheinenden, semiotisch unterschiedlich codierten Informationen. Als Vehikel der Inspiration unterstützt das Diagramm intellektuelle Operationen, die von der Produzentenseite angelegt sind, von der Rezipientenseite jedoch maßgeblich gesteuert werden können. Schaubilder erweisen sich daher als benutzerfreundlich. Das ist auch der Grund, warum die Lektüre von Diagrammen so befriedigt.

Im Gegensatz zur Interpretationshoheit, die in die individuelle Kompetenz des Betrachters fällt, stellt der topologische Ordnungssinn ein konstitutives Merkmal des Diagramms dar. Diagramme repräsentieren eine räumliche Ordnung, ja mehr noch, sie schaffen durch

44 | Guattari 1995, S. 115 f.

wie aus dem Meer der Zeit auftauchenden kreisrunden Namensinseln von ungleicher Größe und Bedeutung. Die Künstler ließen sich nun – zusätzlich zu den Stilverwandtschaften – einzeln oder in Gruppen nach regionalen und nationalen Schulen verorten. Newtons Ansatz war von der Vorstellung beseelt, die Kunstgenealogie und die Kunstgeografie angemessen darstellen zu können.⁴⁸ Die Maler und Bildhauer wurden nicht nur in Hinblick auf ihre hierarchischen Abstammungsverhältnisse und ihren Einflussradius unterschieden, sondern auch als lokale Größen aufgefasst.

Zwischen Ordnung und Ortung besteht ein enger Zusammenhang. Die Ordnung ist an einen Ort gebunden. Erst die Lokalität von Information ermöglicht, von singulären Fakten ausgehend Zusammenhänge im topologischen Raum zu erschließen. Es geht um den Verbund von Faktenkonstellationen, damit die Welt nicht in einzelne Tatsachen zerfällt, wie Ludwig Wittgenstein befand. Der topologische Raum, der die Koexistenzbeziehungen von Daten und Fakten einmal klassifizierend, einmal systematisierend definiert, unterliegt seinerseits einer symbolischen Ordnung. Diese stellt sich beim Diagramm auf geradezu natürliche Weise ein. Durch die Psycholinguistik wissen wir, dass »oben« und »unten«, »links« und »rechts« implizite Werte darstellen. So wird die vertikale Achse zumeist positiv bewertet. Je höher sich etwas darauf befindet, desto besser schneidet es ab. Das gleiche gilt umgekehrt auch: Je tiefer etwas liegt, desto negativer wird es eingestuft.⁴⁹

VISUELLE REFLEXION VERSUS BILDERLOSES DENKEN

Die historische Konjunktur des Diagramms in der Kunstwissenschaft ist in einen vielschichtigen Prozess eingebettet, der von fachinternen Auseinandersetzungen, von künstlerischen Frage- und Problemstellungen, aber auch von gesellschaftlichen Veränderungen bestimmt wird. Für den entwicklungsgeschichtlich orientierten Zweig des Faches wird der Einsatz des Schaubildes mit dem zunehmenden Evidenzdruck erforderlich, der durch die Ausdifferenzierung des Forschungsgegenstands

48 | Vgl. Newton 1956⁴, S. 239 f.

49 | Vgl. Tversky 1995, S. 47.

wie des Wissens über diesen erzeugt wird. Im Diagramm als generalisierbarem Relationssystem von nicht sichtbaren bzw. abstrakten Zusammenhängen lassen sich Argumentationen verdichten. Durch den Einsatz eines grafischen Modells werden Aussagen getroffen, die über die externe Textreferenz hinausgehen.⁵⁰ Dabei entsteht jene diagrammatische Explizität, die von der Geschichtsschreibung so nicht geleistet werden kann. Ob das Diagramm als Forschungspraktik vor der Textproduktion, als postfaktische Konzeptarbeit nach der Textproduktion oder als reformdidaktische Visualisierung parallel zur Textproduktion angefertigt worden ist, stets verhilft es dem Text zu einer neuen Lesbarkeit, die zuallererst im »bildenden Sehen« begründet ist.⁵¹

Als reines Theorieinstrument wird das Diagramm in der Kunstwissenschaft nur selten gebraucht.⁵² Stattdessen entstehen immer wieder neue Theorien, die von der Idee beflügelt sind, das Diagramm als echte Alternative zu Bild und Text zu begreifen. Unklar bleibt, ob dabei die visuelle Reflexion oder das bilderlose Denken gefördert werden soll. Während Gombrich es als Vorzug des Diagramms angesehen hatte, komplizierte Sachverhalte, die nur mit einem erheblichen sprachlichen Aufwand erfasst werden können, auf einfache Weise darzustellen, begriff W.J.T. Mitchell das Diagramm als den eigentlichen Motor zur Verbalisierung. In dem einen Fall sollte Sprache vermieden, in dem anderen Fall erst erzeugt werden. In dieser kontradiktorischen Beurteilung spiegelt sich der ambivalente Status des Diagramms als »epistemisches Ding« (Hans-Jörg Rheinberger) der Kunstwissenschaft wider.

50 | Vgl. Reichle und Siegel 2008.

51 | Vgl. Heck 2009a.

52 | Vgl. Unterkap. »Diagrammatische Konjunktur« in diesem Buch, S. 39–42.