

Art History digital Einige Thesen zum innovativen Potential der elektronischen Datenverarbeitung in einer hermeneutischen Wissenschaft¹ (1996)

Hubertus Kohle

Im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, jenem noblen Wächter über das bundesrepublikanische und internationale Kultur- und Wissenschaftsleben, erscheinen in letzter Zeit Beiträge zu Themen, die der humanistisch gefestigte Intellektuelle doch eher an anderer Stelle vermutet und eben deswegen wahrscheinlich gar nicht gelesen hätte. Ganze Kontroversen laufen in diesem Feuilleton darüber ab, ob es erstrebenswert ist, die bisher in gedruckter Form vorhandene Literatur der Welt auf dem heimischen Computerbildschirm lesen zu können; wie man in Zukunft das Recht auf Text und Bild verteidigen will, wenn es doch so leicht sein wird, diese unkontrolliert über digitale Netze zu verteilen; wie uns die Menschheitsgeschichte oder Teile davon abhandeln kommen könnten, wenn wir das Speicherungsproblem bzw. dessen Normierung nicht lösen; was uns Multimedia an neuer Lebens- oder Erkenntnisqualität bringen wird; oder ob nach Telephon und Television demnächst auch Telelearning zur alltäglichen Realität gehört.

Wenn man hierin auch nicht gleich einen Beleg für die Konvergenz der beiden Kulturen erblicken will, so scheint mit dem Computer doch endgültig die Welt der Technik in den Horizont des Geistes eingedrungen zu sein. Dabei erzeugt die Frage, ob dann auch weiterhin alles in den gewohnten Bahnen verlaufen wird, bei dem erwähnten humanistischen Intellektuellen ein deutliches Unwohlsein. Das kann man gerade im Hinblick auf das Stichwort „Telelearning“ aus ganz praktischen Gründen ja auch gut nachvollziehen. Symptomatisch und mit einem für die Geisteswissenschaft allgemein durchaus bedrohlichen Akzent ist das - um hier noch der zweiten Säule bundesrepublikanischer Kulturpublizistik das Wort zu erteilen - noch in der Ausgabe der ZEIT vom 11.10.96 zum Ausdruck gekommen. Einerseits stellte dort Joachim Fritz-Vannahme fest, daß die in feindliche Schulen zerfallenen und in den glasperlenbespielten Elfenbeinturm zurückgezogenen Geisteswissenschaften mehr und mehr gegenüber der Naturwissenschaft in die Defensive geraten. Diese nämlich trete immer deutlicher mit ihrem durchaus auch literarisch und philosophisch anspruchsvoll gefaßten „fröhlich und frei fluktuierenden Geist“ an die Öffentlichkeit, welcher so gar nicht mehr in das Klischee vom zwar sehr schwierigen, aber doch irgendwie beschränkten Gebiet der strengen Wissenschaft hineinpaßt. Andererseits nahm Gero von Randow die Tatsache, daß sich der soeben zu Ende gegangene Deutsche Philosophenkongreß ausführlich auch mit der „technischen Welterzeugung“ beschäftigt habe, zum Anlaß, genüßlich zu behaupten, nun sei der traditionelle Hochmut des Geistes- gegenüber dem Naturwissenschaftler wohl endgültig vor den Fall gekommen.²

Akut und auch für den Laien wahrnehmbar wurde die Entwicklung nicht so sehr durch den Rechner selber, der in der Form des Personalcomputers seit nun gut fünfzehn Jahren als bequemes Schreibgerät domestiziert schien, sondern durch die Entwicklung des Internets und vor allem des World Wide Web-Aufsatzes mit seiner bildaffinen graphischen Benutzeroberfläche. Sie hat gerade auch in den Geisteswissenschaften und der Kunstgeschichte vor allem bei den jüngeren Vertretern einen nervösen Enthusiasmus erzeugt, der eine mehr oder weniger universelle Verwendung des Rechners in allen Gebieten des Faches postuliert. Dabei scheint der Reiz für die historischen Wissenschaften speziell darin zu liegen, daß in der visionierten weltumspannenden Allpräsenz von Bild und Wort sämtliche praktischen Beschränkungen einmal fallen könnten, die in der mangelnden Verfügbarkeit der Quellen vorläufig noch bestehen.

Die Weiterentwicklung des neuen Mediums ist allerdings zu aktuell, als daß sie an dem eben angedeuteten Zustand in der Praxis schon Wesentliches geändert hätte. Zwar wird der Computer inzwischen deutlich häufiger auch von den Wissenschaftlern und Studierenden des Faches selbst genutzt und dringt zunehmend in die heiligen Hallen von Bibliotheken und Museen ein, wo anderes als Textverarbeitung gefragt ist. An dem im Jahre 1992

von dem bekannten französischen Kunsthistoriker Jacques Thuillier beklagten Zustand hat sich allerdings vorderhand nicht viel geändert. Aufgrund bornierter, auch noch mit Stolz proklamierter Vorbehalte würden - so Thuillier - etwa die gerade im zentralistischen Frankreich schon früh entwickelten kunst historischen Datenbanksysteme so gut wie nicht genutzt 3 und stünden daher vor dem durch das Desinteresse der Zunft verursachten Legitimitäts- und eventuell auch Finanzierungsverlust.

Nun, wäre man überzeugt davon, daß sich ein Instrument dann durchsetzt, wenn es seinen Zweck erfüllt; wäre man darüber hinaus sicher, daß es sich bei der Species des Kunsthistorikers um eine handelt, die sich im üblichen Maße den allgemeinen Kriterien wissenschaftlicher Rationalität beugt, dann müßte man rundweg dafür plädieren, die angesprochenen Datenbanken und manches andere, was in dem exotischen Bereich entstanden ist, einen sanften Tod sterben zu lassen. Eben weil sie ihren Brauchbarkeitsbeweis nicht zu liefern in der Lage waren. Erstens aber sind beide Voraussetzungen mit einem zumindest kleinen Fragezeichen zu versehen. Zweitens erhärten alle historischen Erfahrungen den Verdacht, daß neue mediale Entwicklungen keinesfalls von denen verhindert werden, die den alten Zustand kennen und schätzen, dieses aber nur tun, da der noch ältere ihrem praktischen Zugriff längst entzogen ist und auch ihnen als antiquiert gilt. Anstatt zur immer gleichen Tagesordnung überzugehen, ist also das Unvermeidliche in den Blick zu nehmen, so daß ich hier für etwas anderes plädiere. Zweifellos wäre es wichtig, existierende Projekte vorzustellen und den Umgang mit ihnen zu erläutern, eine Aufgabe, deren Vernachlässigung erheblich zu dem von Thuillier beklagten Zustand beigetragen hat. Noch wichtiger allerdings - gleichzeitig im Rahmen einer Vortragssituation realisierbarer, die auf Rechnerunterstützung verzichten muß - scheint mir etwas Anderes: Gerade angesichts der Tatsache, daß auch eine Wissenschaft wie die Kunstgeschichte, deren wirtschaftliche Verwertungsinteressen begrenzt sind, an der medialen Entwicklung wohl nicht vorbeikommen wird, muß ein Problem in den Vordergrund gerückt werden, das nun seinerseits von den Verteidigern einer radikalen elektronischen Innovation meist eher abstrakt abgehandelt wird. Die Frage, die ich in diesem Vortrag stellen will, ist demnach eine, die hinter die Machbarkeit und Gemachtheit von Projekten zurückgeht und die bei der Problemstellung verharrt, welchen Einfluß die Anwendung der Datenverarbeitung auf methodische Ausrichtungen des Faches Kunstgeschichte haben könnte. Die grundsätzliche Schwierigkeit bei diesem Unternehmen ergibt sich daraus, daß einerseits solche Reflexionen aus den geschilderten Gründen auch fachintern bisher über der Machbarkeit vernachlässigt werden, andererseits aussagekräftige Projekte zumeist noch sich im Entwicklungsstadium befinden und nur selten zu praktischer Brauchbarkeit vorgedrungen sind.

Zwangsläufig wird der spekulative Anteil der Überlegungen überwiegen, werden Thesen sich gegenüber der üblichen retrospektiven Analyse von historischen Phänomenen in einen vielleicht ungehörigen Vordergrund schieben. Andererseits will ich mich nicht auf das hochkomplexe Gebiet der Medientheorie vorwagen, in dem bedenkenwerte Antworten auf die methodologische Fragestellung schon längst formuliert wurden. Dieses nämlich würde meine Kompetenz entschieden übersteigen, so daß ich mich darauf beschränke, eher praxisorientiert zu argumentieren. Beschränken will ich mich auf den angesprochenen Datenbankbereich, auszugehen ist dabei von den dann doch vorhandenen realisierten oder zumindest fortgeschrittenen Anwendungen.

Zwei Auffassungen sind als Ausgangspunkt für eine weitergehende Reflexion fruchtbar zu machen. Aufgeschlossene Traditionalisten glauben, daß man die angesammelten Datenbestände einfach für die gängigen Fragestellungen instrumentalisieren kann. Wagemutige Avantgardisten sehen einen durchgreifenden Paradigmenwechsel am Horizont, der die geläufigen kunst historischen Problemstellungen schlicht vom Tisch wischt. Es gilt, die beiden unvereinbaren Positionen, die häufig den Charakter von Glaubensbekenntnissen besitzen, zu rationalisieren.

Der Verdacht, daß mediale Neuerungen einen Einfluß auf Erkenntnisinteressen, Erkenntnismodellierungen und entsprechend auch auf Forschungsergebnisse haben, drängt sich spätestens dann auf, wenn man sich Heinrich Dillys Forschungen zu einer entscheidenden Konstituierungsphase der modernen Kunstwissenschaft in Erinnerung ruft.⁴ Daß die Pho-

tographie als gleichsam selbstschöpferisches Medium einen Einfluß auf künstlerische Gestaltungsweisen hat, ist inzwischen wohl kaum mehr umstritten. Daß sie aber auch die Kriterien wissenschaftlicher Erkenntnisse mitbestimmt, ist schon schwieriger einzusehen. Dilly zeigt dies etwa am Beispiel der Wölfflinschen Formgeschichte. Das vergleichende Analysemodell des schweizer Kunsthistorikers nämlich mit seiner binären Struktur, so wie es in der Gegenüberstellung von klassischem und barockem Formbegriff zum Ausdruck komme, sei direkt beeinflusst von der doppelten Diaprojektion, die ihren Siegeszug in der kunsthistorischen Forschungs- und Lehrpraxis um 1900 beginnt. Offenheit und Geschlossenheit der Form, malerische und lineare Gestaltungsweise: Das sind zwei der insgesamt fünf idealtypischen Stilkontraste, die Wölfflin an einer ganzen Reihe von Beispielen aus den beiden erwähnten Epochen expliziert und die mit Dilly ihre phänomenologische Prägnanz erst als Resultat eines Konfrontationsprozesses erhalten, der aus der medialen Vermittlung der Kunstwerke resultiert. Wenn in diesem Modell ausschließlich Formvarianzen thematisiert werden, Überlegungen zur Farbvarianz oder -kontinuität überhaupt keine Rolle spielen, so scheint das zudem mit der simplen Tatsache zu tun zu haben, daß das photographische Medium bis weit ins 20. Jahrhundert hinein keine Farben darstellen konnte.

Wie ist es aber nun bei der digitalen Datenaufbereitung und Bild-Reproduktion, von der immer wieder behauptet wird, sie habe eine ähnlich revolutionierende Bedeutung wie die hundert Jahre zuvor erfundene Photographie? In direktem Anschluß an die Dillyschen Thesen ist es naheliegend, eine forcierte Verkünstlichung des Gegenstandes zu erwarten, die aus der Tatsache resultiert, daß mehr und mehr auf Insitu-Analysen verzichtet wird. Bei aller noch zu erwartenden Perfektionierung der elektronischen Reproduktionsqualität: sie wird sich in der Oberfläche erschöpfen, dieser Oberfläche aber in ihrer differenzierten Erscheinungsweise eine Subtilität vermitteln, wie sie seit Nietzsches Kult der Untiefe zum Signum unserer postmodernen Moderne geworden ist. Die radikale Vereinheitlichung der Werke auf dem Bildschirm, ihre Verflüchtigung und Entsubstanzialisierung, die aufgrund der Materialität des Dias und der Kunstbuch-Reproduktion mit deren jeweils eingeschränkter Verfügbarkeit noch nicht so weit fortgeschritten waren, dürften ein übriges tun. Darauf ist zurückzukommen. Vorerst aber und getreu dem Vorhaben, die konkrete Praxisorientierung nicht aus den Augen zu verlieren, will ich versuchen, den dritten nicht vor dem ersten und dem zweiten Schritt zu unternehmen.

Theoretisch und in Anlehnung an eine eingeführte methodisch-technische Differenzierung lassen sich Datenbanken in textbasierte und inhaltsbasierte Systeme zergliedern. Textbasiert ist die geläufige Datenbankanwendung insofern, als in ihr das Primärmaterial - also in unserem Fall das Kunstwerk - vom Bearbeiter im Rahmen der durch das jeweilige Programm vorgegebenen Aspekte begrifflich kategorisiert und damit einer sprachlichen Vermittlung unterzogen wird. Das in Deutschland als Standard geltende, wenn auch nicht unumstrittene HIDA/MIDAS-System treibt diese Vermittlungsstrategie insofern besonders weit, als es in einer hochdifferenzierten Aspektgruppeneinteilung auch feinste Verästelungen der strukturierten Erfassung erlaubt. So ist es beispielsweise möglich, in einem biographisch orientierten sogenannten Künstlerdatenblatt das Verhältnis eines Künstlerindividuums zu einem anderen genau zu definieren (Schülerschaft, Verwandtschaft, Freundschaft usw.). Das Gleiche gilt für ein gegenstandsbestimmendes sogenanntes Objektdatenblatt, in dem etwa nicht nur die aktuellen, sondern sämtliche Vorbesitzer zu verzeichnen sind, immer unter der Voraussetzung natürlich, daß diese Daten vorliegen. Die rigide durchgehaltene strukturierte Erfassung, die sich aufgrund ihrer Detailliertheit in der Praxis allerdings auch als hochproblematisch erweist, ermöglicht besonders das spätere Retrieval - also das Wiederauffinden - von Werk- oder Künstlergruppen, die dann nach ganz unterschiedlichen Kriterien geordnet vorliegen.

Die Innovationsleistung, die sich mit der Einführung solcher textbasierter Datenbanken ergibt, ist eine doppelte. Auf der Seite der Dateneingabe zwingt sie zu einer Systematik, die man bisher speziell im Feld der Kunstgeschichte vielfach so nicht gewohnt war. Voraussetzung ist nämlich erstens die radikale Parzellierung und Vereindeutigung von Informationseinheiten, was von dem nun schon mehrfach bemühten humanistischen Intellektuellen üblicherweise als positivismusverdächtig eingestuft wird. Zweitens ist auch die Homogenisie-

rung der Eingaben von größter Bedeutung, da aussagekräftige Analysen etwa von Lehrer-Schüler-Verhältnissen nur dann möglich sind, wenn nicht deren Angabe in dem einen Fall gemacht und im anderen vergessen wurde. Zu bedenken ist ja, daß solche Datenbanken gewöhnlich an unterschiedlichen Orten und von verschiedenen Individuen gefüttert werden. Das Problem stellt sich natürlich insbesondere bei denjenigen Institutionen, deren Aufgabe in der Sammlung, Aufbewahrung, Ausstellung und eben auch Dokumentation von Kunstwerken besteht, also in den Museen. Der Zwang zur Systematik aber, der durch die computergestützte Dokumentation erzeugt wird und der viel höher ist als bei der geläufigen Karteikartendokumentation, hat einen insgesamt decouvrierenden Effekt gezeitigt. Gerade dort nämlich, wo entsprechende Modelle gefördert werden, zeigt sich immer wieder, daß Museen eine ihrer zentralen Aufgaben vernachlässigen und vielfach gar nicht in der Lage sind, ein elektronisch aufzubereitendes Text-Material zur Verfügung zu stellen. Nicht ohne Berechtigung, wenn auch wohl mit einer aus leidvoller Erfahrung resultierenden unschicklichen Drastik hat ein Kenner der Materie unlängst formuliert, daß „das gegenwärtige Niveau der wissenschaftlichen Bestandsbearbeitung ... vielfach deutlich niedriger als vor dem zweiten Weltkrieg“ liegt.⁵ Daß sich das Museum mehr und mehr zu einem Ort des inszenierten Spektakels wandelt, bietet eine Begründung für diese beklagenswerte Tatsache. Die Entwicklung läßt sich aber gerade auch von dieser Seite her kritisieren, obwohl sie zweifellos nicht schlicht rückgängig gemacht werden kann und sollte. Daneben wäre auch auf die nicht von mir stammende Vermutung zu verweisen, daß die Kustoden ihr Arkanwissen über die Bestände erhalten möchten,⁶ oder schlicht keine Lust und Zeit zu einer zweifellos wenig erregenden Tätigkeit wie der der Inventarisierung haben.

Andererseits wird sich auch die Universität den Vorwurf gefallen lassen müssen, daß sie auf Inventarisierungsaufgaben zu wenig vorbereitet, wohl deswegen, weil auch der wissenschaftliche Appeal als nicht gerade hoch eingestuft werden kann. Eine wesentliche Abhilfe könnte darin bestehen, in den Abschlußarbeiten neben den deutenden auch die erschließenden Projekte zu befördern und grundsätzlich die Bearbeiter dazu anzuhalten, die Katalogteile solcher Projekte einer Datenbank zur Verfügung zu stellen. Diese nämlich spielt ihre spezifischen Vorteile gegenüber den traditionellen Datenaufbereitungsformen vor allem dann aus, wenn sie möglichst umfangreich ist. Und das ist eines der gravierendsten Probleme: Selbst eine solche mit großen finanziellen Mitteln und hingebungsvollem Engagement der Mitarbeiter seit Jahrzehnten aufgebaute Datenbank wie HIDA/MIDAS mit ihren inzwischen über 200.000 Datenblättern ist in großen Bereichen weitgehend unbestückt, in anderen dagegen wieder von geradezu abstruser Vollständigkeit. Die Nutzungsmöglichkeit solcher Datenbestände ist daher immer nur eine provisorische, denn die fruchtbaren Oasen in der weiten Wüste der Objekt gewordenen Überlieferung werden zwar immer größer, nie aber werden sie ganz zusammenwachsen. Der mühevollen Weg der Digitalisierung von Datenbeständen ist eben deswegen gepflastert mit abgebrochenen Projekten, bei denen im Vorfeld keine präzise Analyse des natürlich personalintensiven Geschäftes gemacht wurde, und die jetzt irgendwo nutzlos archiviert sind. Noch dichter gepflastert ist er übrigens mit Projekten, die auf so unterschiedlichen technischen Datenbankstandards beruhen, daß sie kaum zu integrieren sind und jetzt erst im Nachhinein, mit Hilfe eines von der Europäischen Gemeinschaft finanzierten Unternehmens (Van Eyck-Projekt) kompatibelisiert werden sollen. Schlechte Aussichten also für denjenigen, der die Sahne abschöpfen will, sich also nicht der Dateneingabe, sondern der Datenabfrage widmen möchte. Das ist insbesondere deswegen bedauerlich, als die textbasierte Datenbank einem methodischen Paradigma entgegenkommt, das die moderne Kunstgeschichte weitgehend geprägt hat, demjenigen der Kontextforschung im weitesten, also nicht spezifisch kempischen Sinn des Wortes. Ikono-graphische Fragestellungen, Provenienzforschung, Künstlerbiographik u.s.w. lassen sich offensichtlich besonders dort gut durchführen, wo eine große, strukturierte und in die Tiefe gehende Datensammlung zur Verfügung steht. Das sozial- und mentalitätsgeschichtliche Interesse, das an solche methodischen Ansätze anschließt, wird durch Datenbankwendungen gefördert. Statistische Analysen beispielsweise können von der Datenmenge und vor allem der Möglichkeit, diese nach beliebigen Kriterien zu rekombinieren, nur profitieren. Der in den allgemeinen Geschichtswissenschaften propagierten Abwendung vom Höhen-

kamm der Geschichte hin zur Breite ihrer Erscheinungsweisen nämlich scheint dort entsprochen, wo die generell nivellierende Wirkungsweise eines Datenbankretrievals durchschlägt. Geht die traditionelle Kunstgeschichte von einem eher schmalen, kanonisierten Bestand aus, so fällt künstlerische Qualität als Auswahlkriterium in einer textbasierten Datenbank natürlich weg. Es sei denn man unternimmt den anachronistischen Versuch, solche Qualität auf einer etwa an Roger de Piles' Punkteskala angelehnten Rangordnung wieder einzuführen. Die Breite künstlerischer Aktivitäten gewinnt tendenziell die Oberhand über deren Güte, Entkanonisierung ist eine notwendige Folge. Zwei Beispiele: Die Ikonographie der Armut - ein Konzept, das in das führende ikonographische Klassifizierungssystem Iconclass aufgenommen wurde - diese Ikonographie in ein statistisches Verhältnis zu den historischen Determinanten zu setzen, also etwa auf die Frequenz und Phänomenologie in wirtschaftlich benachteiligten Regionen oder in Krisenzeiten zu befragen, dürfte erst mit technischen Hilfsmitteln praktisch durchführbar sein. Und das gilt insbesondere dann, wenn man eine eben statistisch aussagekräftige Mengenbasis zugrundelegt. Gelingen wird das aber gerade bei so komplexen Anwendungen - ich erinnere daran - nur dann, wenn die strukturellen Vorgaben des Systems erstens vorhanden und zweitens berücksichtigt werden. Die Umdenkprozesse scheinen gewaltig. Ein weiteres Beispiel: Das Vorhaben, die Rezeption der französischen Revolution in der Bildkunst des zweiten Kaiserreiches zu untersuchen, muß dann scheitern, wenn man sich auf die von der modernen Kunstgeschichte kanonisierten Vertreter der Avantgarde stützt. Deren Verständnis des welthistorischen Vorganges ist nämlich ganz unrepräsentativ für die 1850er und 1860er Jahre. Erst die Nutzung des französischen Systems „Joconde“ - ich habe dieses Juwel unter den Datenbanken selber erst entdeckt, nachdem ich in mühevolem Fließbandstudium ein Dutzend voluminöse Salonlivrets auf entsprechende Themen durchforstet hatte -, erst die Nutzung dieser Datenbank ermöglicht bzw. beschleunigt den Zugriff auf die Breite der Rezeption. Sie trägt zur Klärung von deren dem französischen „juste milieu“ zugehörigen Prägung bei und führt in einen Gegenstandsbereich ein, der aufgrund seiner unbestrittenen ästhetischen Minderwertigkeit - trotz der seit einigen Jahrzehnten betriebenen Aufwertung der Salonkunst - gewöhnlich vernachlässigt wird. Dabei erlaubt gerade er zuweilen wertvolle Einblicke in die Mechanismen einer massenwirksamen Trivialkunst.⁷ Festzuhalten ist aber gleichzeitig, daß solche Datenbanken zunächst einmal nur eine Recherche beschleunigen, die zumindest teilweise auch auf konventionellem Wege zu erbringen ist. Das ändert nichts an der methodischen

Relevanz, kann doch Quantität durchaus in Qualität umschlagen, anders formuliert: werden entsprechende Unternehmungen erst dann vermehrt durchgeführt, wenn sie mit vertretbarem Aufwand Realisierungschancen haben.

Und eine entkanonisierende Tendenz wird man auch dort erwarten dürfen, wo unser hauptsächlichliches Hilfsmittel, die Diathek, in absehbarer Zukunft durch digitale Reproduktionen entweder ersetzt oder doch zumindest computergestützt realisiert werden wird. Das gilt zweifellos auch für die Lehre. Wenn die Recherche grundsätzlich nicht mehr nur nach Künstlern möglich sein wird, sondern nach Entstehungsdaten, Aufbewahrungsort, Technik und vor allem Ikonographie, dann ist eine dramatische Ausweitung des ästhetischen Materials zu erwarten, eine Differenzierung des Angebotes, das indirekt auch zu einer höheren Anschauungssättigung führen müßte. Denn tendenziell kann dann jedes historische und theoretische Konzept durch Beispiele visualisiert werden. Ob diese Anschauungssättigung andererseits dazu führen wird, daß man eindimensional gedachte historische Entwicklungslinien und zu wenig differenzierte Konzepte unter dem Druck der Vielfältigkeit revidieren muß, eine Vermutung, die der postmodernen Theoriebildung entgegenkäme, soll zunächst einmal als Frage bestehen und offen bleiben. Auf die erstaunliche Parallele von Digitalisierungsimplicationen und postmoderner Kunstgeschichte komme ich gleich noch einmal zurück.

Andere Akzente müssen dort gesetzt werden, wo die inhaltsbasierten Systeme befragt werden, die sich zwar noch in einem allenfalls bronzezeitlichen Entwicklungsstadium befinden, deren methodologischer Stellenwert mir aber von außerordentlichem Interesse scheint. Inhaltsbasiert heißt in diesem Fall, daß man mit der Abfrage unmittelbar auf den Originalda-

tenbestand, also das reproduzierte Kunstwerk zugreift und nicht etwa auf das, was - wie in den geläufigen textbasierten Datenbanken - durch menschliche Abstraktionsleistung zwischengeschaltet und ausschließlich retrievalfähig gemacht wird. Dem ersten Anschein entgegen steht also hier die Form des Werkes, nicht dessen Inhalt im Sinne einer Semantik der Form im Vordergrund. Einige Beispiele: Der Londoner Kunsthistoriker William Vaughan, einer der ganz wenigen, die sich neben einer traditionellen wissenschaftlichen Reputation - in diesem Fall als Romantikforscher - ein Renommee in der Entwicklung computergestützter Bildanalysemethoden erworben haben, begann vor einem guten Jahrzehnt mit dem Entwurf eines Projektes, das er in signifikanter Anlehnung an den heute meist belächelten „wissenschaftlichen Connaisseur“ Giovanni Morelli „Morelli-Projekt“ genannt hat.⁸ Der Grundgedanke des Unternehmens ist einfach, der Anspruch allerdings enorm: Auf automatisiertem Wege sollen Aussagen getroffen werden zum formalen Verhältnis unterschiedlicher Bilder oder auch unterschiedlicher Reproduktionen von gleichen Bildern. Da der Computer Bildvorlagen im Zuge der Digitalisierung codiert und mathematisch eindeutig kennzeichnet, wäre das Verfahren als ein rechnerisch determiniertes denkbar. Das Problem ist nur, daß Bilddateien extrem groß sind

und sich ein solcher Vergleich daher technisch von vorneherein verbietet. Hier setzt Vaughans Überlegung ein, er erzeugt nämlich von jeder Vorlage eine in der digitalen Information stark reduzierte Version, die aber - obwohl sie aus nur 64 Bytes besteht - eine eindeutige Identifizierungsfunktion besitzt. Vaughan nennt diese Version entsprechend einen „visual identifier“. Aufgrund der Begrenztheit dieser Dateien nun läßt sich auch eine große Anzahl von Bildern auf diesem Wege in Beziehung setzen. Aus dem letztlich trivialen technischen Sachverhalt ergeben sich Konsequenzen, die methodisch und pragmatisch ganz und gar nicht trivial sind. Voraussetzung für einen sinnvollen Gebrauch ist das Vorhandensein einer großen Anzahl digitaler Reproduktionen, so wie sie momentan an verschiedenen Stellen produziert werden. Übrigens nicht nur von Bill Gates, der dabei ist, eine Sammlung von an die 10 Millionen Abbildungen des Bettmann-Archivs ins digitale Medium zu transferieren, um damit seine langsam bedrohliche Formen annehmende Weltherrschaft auch auf das Bild auszuweiten. Ein neu hinzukommendes Bild - etwa ein nicht zugeschriebenes Werk, das im Museumsalltag regelmäßig und zuweilen ganz ohne jede zusätzliche Information auftaucht - kann dann verglichen werden mit dem schon vorhandenen Bestand. Und zwar automatisiert und nicht im natürlich auch möglichen, aber aus Zeitgründen eben völlig illusorischen manuellen Vergleich. Voraussetzung ist dabei natürlich, daß von den vielen Bildern auch jeweils die 67-bytigen Versionen mit abgelegt werden. Wenn man berücksichtigt, daß etwa die Witt-Library alte Reproduktionssammlungen aus Auktionsbeständen in millionenfacher Anzahl integriert, ergibt sich eine große Chance: Das bisher nicht zugeschriebene Bild kann dann auf ein in dieser Sammlung vorhandenes zurückgeführt und - da es dort gewöhnlich kommentiert ist -entsprechend identifiziert oder einer Identifizierung zumindest näher geführt werden. Die Chance erhöht sich dadurch, daß auch Kopien, Variationen etc. aufzufinden sind, da ja, wie gesagt, auch Ähnlichkeitsverhältnisse definiert werden. Es entsteht damit ein Arbeitsinstrument von unschätzbarem Wert. Denkbar sind ganz unterschiedliche Anwendungsgebiete auch jenseits der Zuschreibung: Gemälde können mit Graphiken zusammengeführt werden, zu denen sie entweder im Verhältnis der Reproduktion oder der Vorbildlichkeit stehen; Originale können zu Kopien in eine Relation bzw. von diesen geschieden werden; Bilder einer Stilepoche können auf vergleichbare Strukturen befragt werden - hier allerdings beginnt man, sich der Grenze zu nähern, wo Wissenschaft in Magie umschlägt, wenn man sich auch fragen sollte, ob es Zufall ist, daß „Morelli“ das zeitgleiche Rubensporträt als dasjenige herausfiltert, was dem Rembrandtschen am nächsten steht. Daneben sind sicherlich viele andere Anwendungen vorstellbar.

Die methodischen Konsequenzen für ein Fach wie die Kunstgeschichte lassen sich leicht beschreiben, besser noch die Änderungen im Selbstverständnis. In der Ablehnung des positivismusverdächtigen Morellischen Zugriffs drückte sich ein Selbstverständnis aus, das den Akzent speziell auch im Bereich der Zuschreibungspraxis auf theoretisch kaum und nur durch langjährige Übung zu erlangende Erfahrung legte. Mit dem elektronischen Medium steht nun eine Instanz zur Verfügung, deren entschieden objektivierende und mechanisie-

rende Wirkungsweise nicht zu übersehen ist. War das Selbstverständnis traditionell häufig von Momenten der Intuition bestimmt, so rücken jetzt Elemente in den Vordergrund, die auf Berechenbarkeit beruhen. Die Emphase, mit der die Kunstgeschichte als Teil der Humaniora die Eigenständigkeit des hermeneutischen Verfahrens betonte, wird unterwandert von der kalten Stringenz mathematischer Rationalität. Schon jetzt ist abzusehen, mit welchem entschiedenen Widerstand das Fach auf entsprechende Tendenzen reagieren wird, ob es ihm langfristig nützen kann, bleibt abzuwarten. Andersherum ließe sich natürlich argumentieren, daß auf diese Weise die Wissenschaft von einem Ballast befreit wird, der ihr in Zukunft mehr Spielraum zur Durchführung etwa interpretatorischer Verfahren läßt.

In noch ambitionierteren Projekten, die allerdings bisher nur in einem unmittelbar kommerziell oder sicherheitstechnisch relevanten Bereich entwickelt werden, so daß das Desinteresse der Kunstgeschichte vorläufig gerechtfertigt erscheint, werden naturalisierte Methoden des Zugriffs auf Bildstrukturen thematisiert. Im Unterschied zu einem inhaltsbasierten System wie dem Morelli-Projekt geht es hier nicht um die Identifikation eines Bildes mittels automatisierter Rückführung auf ein an anderer Stelle befindliches, gleiches oder ähnliches Bild. Vielmehr darum, einen selbstdefinierten Formaspekt auf eine vorgegebene Ausgangsform zurückzuführen. Wenn davon die Rede ist, daß ein solches automatisches, inhaltsbasiertes Retrieval in der Kunstgeschichte erst an einem sehr entfernten Horizont zu erkennen ist - die Fortschritte der von Marvin Minsky so lautstark propagierten künstlichen Intelligenz lassen ja doch auf der ganzen Linie zu wünschen übrig -, so hängt das natürlich mit der Komplexität und Vielfältigkeit künstlerischer Strukturen zusammen. Einen simplen geometrischen Gegenstand wie eine Zahl automatisch zu erkennen, ist für den Computer schon eine hohe Rechenkapazitäten erfordernde Aufgabe, und zwar deswegen, weil es darum geht, das in der Wirklichkeit immer in mehr oder weniger deutlich unterschiedlicher Erscheinungsweise vorliegende, zweidimensionale Gebilde jeweils wieder auf das Grundmodell zurückzuführen. Schon solche für das menschliche Gehirn einfachen Aufgaben erfordern Softwarestrukturen, die man einem „Lern“-Prozeß unterziehen kann. In besonderer Weise gilt dies natürlich für die Kunst. In ihr wiegt die historische Varianzbedingung, vor allem aber auch die durch perspektivische Wirkungen verursachte Gegenstandsverzerrung in der Bildfläche, die Tatsache mehr als auf, daß sie die Komplexität der Gegenstandswelt gewöhnlich stärker reduziert als etwa die Photographie. Die wenigen Vertreter einer inhaltsbasierten Orientierung in der computergestützten Kunst-Analytik verweisen darauf, daß sich durch entsprechende Verfahren eine unverkennbare Umorientierung in der Kunstwissenschaft ergeben könnte. Und zwar dadurch, daß man das kontextuelle Interesse durch eines ergänzt, welches auf die unreduzierbare Materialität von Farbgestaltung und Komposition des eigentlichen Werkes zurückgeht. Auch von hierher gesehen, ist die Taufe des Vaughanschen Projektes auf den Namen „Morelli“ sehr bezeichnend.

Schon mit den bisherigen Mitteln sind verschiedene Anwendungen möglich, die allenfalls vorläufig Belustigung bei der Zunft hervorrufen sollten. Auf der untersten Ebene kann man nach bestimmten Farben fragen, da diese in einem Histogramm rechnerisch eindeutig zu bestimmen sind. Weniger einfach, aber machbar, ist die Definition und das Retrieval von Texturen. Wenn wir berücksichtigen, daß zudem Verteilungen von Farben in groben Zügen zu bestimmen sind, dann ist auch folgendes nicht mehr verwunderlich: Daß man über eine Abfrage, die einen hohen Gelbanteil im oberen Bildteil und einen hohen Blauanteil im unteren Bildteil zur Bedingung macht, eine statistisch große Chance hat, Bilder mit Sonnenuntergängen über dem Meer aufzu finden. Im WWW ist das heute schon mit einer in Berkeley stationierten, geographischen Datenbank durchzuführen. Sicher, es werden auch eine ganze Anzahl anderer Bilder mitausgeworfen, die auch im oberen Teil gelb und im unteren Teil blau sind, und die keinen Sonnenuntergang über dem Meer darstellen. Der Anteil der Sonnenuntergänge ist aber zumindest höher als im statistischen Mittel. Im übrigen lassen sich die Bedingungen verfeinern und etwa auch mit Abfragen nach Texten verbinden, die - wie in der beschriebenen textbasierten Datenbank - von kunsthistorisch versierten Menschen eingegeben werden. Das von IBM entwickelte System QBIC (Query by Image Content), dem die anderen Programme in ihrem Anwendungsspektrum mehr oder weniger ähneln, erlaubt es zudem, Formen frei zu definieren und eine Bilddatenbank auf das Vorkommen

dieser Formen zu untersuchen.⁹ Zeichne ich etwa mit einem Malprogramm einen Turm und gebe diese Zeichnung als Retrievalabfrage in die Bilddatenbank ein, so werden die Arbeiten ausgegeben, die Türme oder turmähnliche Gebilde enthalten, auch wenn diese dann doch etwas anders aussehen.¹⁰ Um also eine heilige Barbara zu finden, könnte es sein, daß es in Zukunft möglich sein wird, nicht mehr nach einem ikonographischen Attribut zu suchen, das vorher schriftlich in eine bestimmte Aspektgruppe eingegeben wurde, sondern nach einem selbstentworfenen, turmähnlichen Gebilde. Selbst bei einem unvollkommen entwickelten System - und wenn ich es richtig sehe, ist die Informatik darüber bisher aufgrund der geradezu wahnwitzigen Komplexität der Aufgabe noch nicht hinausgekommen - wäre die Chance, unter den Treffern einige relevante Gegenstände zu finden, doch immerhin so groß, daß ein derartiges Verfahren lohnend wäre. Einschränkend muß natürlich noch einmal daran erinnert werden, daß der Turm in einer zweidimensionalen Projektion ganz eigentümliche Umrisse erhalten kann, die nur sehr schwer als Abkömmlinge eben eines Turmes dingfest zu machen sind. Daher ja auch der Hinweis auf die wahnwitzige Komplexität der Aufgabe. Andererseits wird man gerade in diesem Zusammenhang auf die Bochumer Neuroinformatiker verweisen dürfen, die dem Computer die Fähigkeit implantieren wollen, das Gesicht etwa eines Firmenmitarbeiters auch dann noch zu identifizieren, wenn dieser sich inzwischen einen Bart hat wachsen lassen, oder wenn er seinen Kopf schräg vor die Kameralinse hält.

Auch hier ist zunächst einmal eine rein praktische Veränderung zu registrieren, leiden doch die traditionellen textbasierten Datensammlungen erstens an dem extremen personellen Aufwand, der schon angedeutet wurde und die Akzeptanz von HIDA/MIDAS in den deutschen Museen grundsätzlich einschränkt. Die weiteren Veränderungen aber gehen über den rein praktischen Effekt hinaus: Zunächst ist die Tatsache zu berücksichtigen, daß unterschiedliche Individuen, selbst kunsthistorisch geschulte Individuen, bei ikonographisch komplexeren Gegenständen als der heiligen Barbara unterschiedliche Auffassungen haben und dementsprechend unterschiedliche Eingaben machen. Damit wäre die geforderte Homogenität des Datenbestandes von vorne herein nicht gewährleistet. Sie kann auch nicht durch eingebundene Thesauri garantiert werden, die ja nur Wörter verschalten, die auf den gleichen Begriff zurückgehen. Darüber hinaus und in einer die zuletzt genannte Eigenheit generalisierenden Perspektive muß daran erinnert werden, daß ein Bild in den textbasierten Systemen immer nur in begrenzten Ausschnitten „verzettelt“ und damit nur im Hinblick auf begrenzte, historisch bedingte Fragestellungen analysiert wird. Erst ein inhaltlich orientiertes System in dem beschriebenen Sinn, das idealer- (und allerdings genauso unrealistischer-) weise auf Texterschließung vollständig verzichtet, hält die Erforschungsmöglichkeiten grundsätzlich offen für ganz neue, heute vielleicht kaum denkbare Bildanalyseformen. Hinzu kommt, daß ein durchweg hierarchisch orientiertes textbasiertes System kaum mit neueren theoretischen Ansätzen in Einklang zu bringen ist, die von klassisch-intentionalistischen und subjektzentrierten Kunstkonzeptionen abrücken und eine jegliche ein für allemal gültige Bedeutungshaftigkeit des Kunstwerks in der jeweilig unterschiedlichen Rezeption auflösen.¹¹ Außerdem könnte ein solches System Wege bahnen, auch die moderne, nichtgegenständliche Kunst, die über die traditionellen Klassifizierungssysteme mit höchstens begrenztem Erfolg zu erschließen ist, in die rechnerunterstützte Untersuchung einzubeziehen.

Methodisch interessant an der zugegebenermaßen bizarren Angelegenheit ist zudem eine andere Tatsache, die nämlich, daß der Modus der Abfrage doch anders gelagert ist als bei einer normalen, nicht EDV-gestützten Recherche, gerade auch bei ikonographischem Interesse. Er läßt sich dahingehend bestimmen, daß in letzterem Fall die Form eines malerischen Gebildes Funktion des erkannten Gegenstandes ist, also lediglich Hilfsmittel bei der Wiedererkennung von Dingen, Symbolen, Konzepten etc.. Bei der computergestützten Recherche auf der Basis eines inhaltsbasierten Systems ist es genau umgekehrt. Die semantische Dimension, also genau diejenige, die insbesondere den Ikonographen interessiert, ist hier sekundäre Funktion der Form in ihrer - im Falle der Gattung Gemälde - substantiellen Zweidimensionalität. Eine künstliche Unterscheidung? Wohl kaum, da gerade hierin die tiefere Berechtigung der Behauptung liegt, die EDV würde dem entgegenwirken, was in der

kontextualisierenden Kunstgeschichte zu einer „Vernachlässigung der Notwendigkeit“ geführt habe, „die Bildhaftigkeit von Bildern genau zu studieren.“¹² Nicht durch Zufall sind in den bisher bekannten Anwendungen etwa im Bereich der elektronischen Museumsinfotheken die Möglichkeiten des Mediums vor allem im Hinblick auf eine formale Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes genutzt worden. Etwa bei der Visualisierung von Kompositionslinien, der Erklärung zentralperspektivischer Verfahrensweisen, der Bewegungsanalyse im Rückgriff auf komparatistisch eingesetzte Videosequenzen und Ähnlichem. Interessenten empfehle ich die Konsultation der inzwischen allerdings schon etwas angegrauten „Art Gallery“ mit dem Gemäldebestand der Londoner National Gallery, die in dieser Hinsicht in der Abteilung „Guided tours“ noch immer anregende Entdeckungen verspricht.

Wenn in der neuesten Erweiterung des Internet-Potentials mit den sogenannten Java-Applets Reproduktionen von Kunstwerken nicht mehr nur schlicht übertragen, sondern mit eigenen Programmen versehen werden, die deren manipulative Bearbeitung erlauben, so ist die Konsequenz die gleiche. Die Besinnung auf formale Aspekte von Kunstwerken, so wie sie am Horizont der inhaltsbasierten Computersysteme steht, ist natürlich insofern nicht revolutionierend, als sie alte Fragestellungen aktualisiert. Noch einmal erinnere ich an Morrelli. Interessant ist nun zu beobachten, wie in gewissen Spielarten einer sich explizit als postmodern und postikonographisch verstehenden Kunstgeschichte in einer neuen und radikalisierten Perspektive genau diese Fragestellungen wieder auftauchen. Für uns entscheidend dabei ist die Tatsache, wie hier Methoden zur Anwendung geraten, die eine erstaunliche Nähe zu den zuletzt besprochenen „Querys by image content“ haben. Damit ist keinerlei kausale Beziehung postuliert, sondern nur der Überraschung Ausdruck gegeben, daß Verwandtschaften zwischen Bereichen bestehen, die man normalerweise wohl kaum in Beziehung setzen würde. Der „pictorial turn“, den William Mitchell in seiner groß angelegten „Bildtheorie“ als Tendenz des späten gegenüber dem „linguistic turn“ des frühen 20. Jahrhunderts ausruft,¹³ kann von daher auch als Komplement der Digitalisierung verstanden werden. Denn die Digitalisierung führt in dieser Perspektive zu einer enormen Aufwertung „visuellen Denkens“ gegenüber der traditionellen Begrenzung auf das sprachliche Denken. Und die Tatsache, daß wir selber im Begriff des „visuellen Denkens“ einen Widerspruch zu erblicken geneigt seien, zeige an, daß wir dieser Tradition noch sehr verhaftet sind.

Speziell Bochumer Kunsthistoriker werden schon längst vermutet haben, daß eine gewisse Affinität zwischen textbasierter und inhaltsbasierter Analytik auf der einen Seite besteht und dem, was Max Imdahl als Gegensatz von wiedererkennendem und sehendem Sehen theoretisch gefaßt hat. Auch die Rezeptionsästhetik mit ihrem programmatischen „close reading“ wahrnehmungsrelevanter Bildstrukturen nähert sich, wenn auch weniger emphatisch und deutlicher funktional gebunden, einem solchen Paradigma. Mit Werner Hofmanns zugegebenermaßen komplexitätsreduzierender Bifokalitäts-Idee und Werner Buschs „Ende der Ikonographie“ wären weitere Theoreme benannt, die hier, in historisierendem Zugriff, anschließen. Andere Kunstwissenschaftler, die man aufgrund ihres Selbstverständnisses schon kaum mehr Historiker zu nennen wagt, gehen deutlich darüber hinaus. Georges Didi-Hubermann thematisiert in seiner Arbeit über Fra Angelico die amorphen Farbfelder, die sich in vielen Hintergründen italienischer Bilder der Frührenaissance ausbreiten, aber auch - scheinbar fast wie ein halbes Jahrtausend später in der Moderne - als eigenständige Bildtafeln ihr Vorkommen haben.¹⁴ Er deutet sie in einem ausdrücklich anti-ikonographischen Sinn mit dessen vermeintlicher Eindimensionalität als Träger einer mystischen Transzendenz. Als reine, also primär semantisch ungebundene Farbkombinationen besitzen diese amorphen Bildflächen eine unverkennbare Nähe zu dem Ergebnis eines nur rudimentär modellierten, in diesem Falle den unterschiedlichen Farbanteil definierenden, inhaltsbasierten Computerretrievals. Didi-Hubermann konkretisiert seine Kritik dort, wo er am Beispiel von Fra Angelicos „Noli me tangere“-Szene im Florentiner San Marco-Kloster die Beschränktheit des nur wiedererkennenden Sehens benennt.¹⁵ Hier nämlich sind die Blumen im Garten exakt genauso dargestellt wie die Wundmale Christi. Der Ikonograph erkenne die Identität der Motive überhaupt nicht, weil er sie gleich mit Tatsachen der Gegenstandswelt als unterschiedliche identifiziere und die formale Gleichheit übersehe. Erst die Einsicht in die Gleichheit der Strukturen erlaubt es dem Autor, das Bild als eine antimimetische Evoka-

tion des Leidensraumes zu beschreiben, als eine Figuration, die sich der diskursiven Entschlüsselung entzieht und eher einem mystischen Vorstellen entspricht. Es sei hier auf die zweifellos naheliegende Kritik verzichtet, daß sich Didi-Hubermanss Ikonographie-Verständnis vielleicht doch an einem allzu beschränkten Begriff des Verfahrens orientiert. Wichtiger scheint mir die Einsicht, daß ein streng formalisierter Eingriff wie der des Computers gleichfalls die Identität der Gestaltung, nicht die Differenz der Semantik eruiert hätte. Besonders auffällig ist der Bezug in dem 1995 erschienenen Tiepolo-Buch von Svetlana Alpers und Michael Baxandall, ein Werk, das große Chancen hat, zum Kultbuch einer posthistorischen Kunst"geschichte" zu werden. Die Programmatik wird unmißverständlich formuliert: Die Einsicht der Autoren besteht darin, daß "in some current modes of academic art criticism a depreciation of the visual medium" stattfindet,¹⁶ und sie ziehen daraus für ihr eigenes Vorgehen die methodische Konsequenz „to address painting directly and ahistorically, without references to circumstances and context.“¹⁷ Feststellung und Intentionsbeschreibung ähneln unverkennbar dem, was man in der EDV-gestützten Inhaltsanalyse erwartet und was vorhin benannt wurde.

Das Buch thematisiert dann auch - auf ebenso brillante wie beschränkte Art - die „malerische Intelligenz“ des venezianischen Spät-Barockkünstlers. Diese Intelligenz weise jegliche klassizistische Textnähe von sich, spiele mit der Mehrdeutigkeit von anschaulichen Formen und - wie könnte es bei Alpers anders sein - überwinde vor allem das Albertische Narrativitätsmodell. Und das in Italien, nicht etwa in den Niederlanden. Gerade in letzterem Punkt zeigt sich nach Meinung der Autoren die grundsätzliche Eigenständigkeit des visuellen bildkünstlerischen Verfahrens. Hier reagieren sie zweifellos auf die gerade in den Vereinigten Staaten virulente Dekonstruktion der klassischen Kunstgeschichte,¹⁸ die mit ihrem in der Ikonologie kulminierenden Paradigma von der Lesbarkeit der Kunst Albertis letztlich platonisch inspirierte Projektion der Lesbarkeit der Welt in den Rahmen der *finestra aperta* übernehme. An manchen Stellen nun ist die Durchführung des Projektes für uns von unmittelbarem Interesse. Ich verweise auf eine in dem Buch abgedruckte Serie von Bildausschnitten aus Werken Tiepolos, die alle stangenförmige Gebilde beinhalten, seien es Hellebarden, Kreuze oder Schiffsmaste.¹⁹ Damit vergleiche ich eine „Query by image content“, so wie sie auf dem IBM-System auch probeweise im WWW durchzuführen ist.²⁰ Die Parallele dürfte auf den ersten Blick erkennbar sein. In beiden Fällen wurde nach einer Formkonfiguration gesucht, die ausdrücklich nicht semantisch gebunden war - oder besser: wo die semantische Bindung nur implizit blieb, so daß bei der IBM-Query eben nicht nur die Gegenstände herauskamen, die der angegebenen Zeichnung inhaltlich entsprachen, sondern auch solche, die mit deren Inhalt gar nichts zu tun hatten, aber formal ähnlich strukturiert waren. Alpers und Baxandall sind nicht an der diskursiven Funktion der Gegenstände interessiert, sondern an der bei Tiepolo vermeintlich durchgängig zu beobachtenden kompositionellen Bedeutung von länglich geformten Gegenständen diesen Typs. Mit einer komplexen inhaltsbasierten Suche wäre es wohl schon im augenblicklichen Stadium möglich, aus einem größeren Bildbestand in etwa diejenigen Werke oder Werkausschnitte herauszufiltern, die Alpers/Baxandall auf konventionellem Weg gefunden haben. Zum Beispiel wäre denkbar, sich die Tatsache zunutze zu machen, daß die Stangen meistens als dunkle Form vor hellem Hintergrund erscheinen und darüber hinaus relativ regelmäßig und nach einem einfachen Schema strukturiert sind.

Unter dem so definierten Zugriff gerinnt Geschichte zum Tableau, der chronologische Verlauf zu einem räumlichen Nebeneinander. Anders formuliert: die gesamte künstlerische Produktion der alten Welt wird unter dem Zugriff der neuen mit ihren massiven Digitalisierungsbemühungen ins Megamuseum des elektronischen Speichers transferiert und hier genauso ort- und zeitlos wie universell zugreifbar. Insofern können wir die vorhin formulierte Vermutung jetzt besser nachvollziehen, der Anschauungsdruck könne zu einer tendenziellen Enthistorisierung und Verflachung des künstlerischen Objektes führen. Ich halte dies für gegeben, aber auch für eine Gefahr. Sie wächst deswegen, weil man davon ausgehen muß, daß die in ihren methodischen Implikationen genau gegenläufigen textbasierten Datenbanken mit ihrer vom Historiker bespielten Struktur gegenüber den inhaltsbasierten zukünftig tendenziell eher auf dem Rückzug sein dürften. Denn sie entziehen sich der natura-

lisierten Abfrage und ermöglichen zwar vorläufig mit Abstand präzisere Bestimmungen, könnten diesen Abstand aber im Zuge der Perfektionierung inhaltsbasierter Systeme zunehmend verlieren. Eine große Frage nämlich bleibt es, ob die vermeintlich größere Bildnähe einer kritischeren Befragung standhält, oder ob nicht hierin ein ähnlicher Mythos wirkt, wie in dem Glauben an die revolutionierende Kraft des Internets mit seiner vermeintlich entkörperlichten Allpräsenz. Der Positivismusvorbehalt, der schon bei der Bewertung des Modellischen Ansatzes formuliert wurde, dürfte hier nun gerechtfertigt sein, wenn er auch nicht vorschnell zur Banalisierung der Potentiale des Mediums vorgebracht werden sollte. Vielleicht müssen wir uns an eine nüchterne Feststellung erinnern, die von Joseph Weizenbaum, dem großen alten Mann der kritischen Computerwissenschaft, stammt. „Was wir in der Welt herumschicken, sei es als Bits oder als Buchstaben ... sind Daten. Sie werden erst durch Interpretation zu einer Information, und diese hängt vom Empfänger oder Zuhörer ab.“²¹

Entsprechend dieser Erinnerung an einfache Sachverhalte, die im Taumel der digitalen Revolution allzu leicht verloren geht, hat Horst Bredekamp eine Konsequenz für die Kunstgeschichte benannt: Er verteidigt als entschiedener Anhänger einer historisch orientierten Ikonologie einerseits die Autonomie dessen, was er das „Bildvermögen“ nennt gegen eine einseitig-simplifizierende Versprachlichung. Andererseits legt er ebenso großen Wert darauf, daß „sprachliche Präzision und Einfühlung zu den kostbarsten Errungenschaften gehören, die gerade heute wiederzugewinnen und zu verteidigen sind.“²² Zweifellos ist mit dieser unter dem Eindruck der zunehmenden Bildüberflutung geäußerten These auch die grundsätzliche Interpretationsbedürftigkeit dessen gemeint, was uns aus den Speichern der Datenbanken zur Verfügung gestellt wird, und seien diese auch noch so groß. Trügerisch allerdings wäre es, sich mit allzu großer Selbstzufriedenheit in solchen Gewißheiten einzurichten, die vielleicht doch nicht mehr als Vermutungen sind, und mit diesem Appell komme ich zum Schluß. Auch Bredekamp ist im Bereich der Vermittlung von Elektronik und Bildlichkeit einer der aktivsten Vertreter der deutschen Kunstgeschichte. Insbesondere sollte man nicht auf die Möglichkeiten verzichten, die die Digitalisierung beim Durchlöchern des Elfenbeinturmes bietet. In bescheidenem Rahmen wird solches etwa in dem am Kunstgeschichtlichen Institut unserer Universität installierten, von der VW-Stiftung finanzierten EDV-Projekt versucht. Und wenn ich im Anschluß an ein voriges Jahr veranstaltetes Seminar mit Ludwig Tobisch eine kleine Internet-Ausstellung zur „Düsseldorfer Malerschule“ installiert habe, die als informierende Werbung für eine momentan im Düsseldorfer Kunstmuseum ausgerichtete echte Ausstellung gedacht ist, so dient das genau diesem Zweck.²³ Ganz andere Anstrengungen aber werden nötig sein, um dem wachsenden, immer mehr auch in harten marktwirtschaftlichen Kategorien definierten Druck standzuhalten, dem die Geisteswissenschaften in Zukunft ausgesetzt sind. Nicht umsonst spricht Wolfgang Frühwald, der Präsident der Deutschen Forschungsgemeinschaft, in praktisch jeder greifbaren Stellungnahme zur Bedeutung der Humaniora von der notwendigen Akzeptanz und kritisch-abwägenden Begleitung des Digitalen am Übergang von der Gutenberg-Galaxis zum Cyberspace. An einer Stelle wird er unmißverständlich: Im Verfallsprozeß der Buchwelt würden „Teile der geisteswissenschaftlichen Fakultäten“ untergehen.²⁴ Er sagt nicht, welche er damit meint und kann das wohl auch nicht. Die Kunstgeschichte aber, deren Gegenstand ja schon traditionell jenseits dieser Buchwelt situiert war, sollte in jedem Fall dafür Sorge tragen, daß sie nicht dazu gehört.

Anmerkungen

1 Bei diesem Beitrag handelt es sich um die Antrittsvorlesung an der Bochumer Ruhr-Universität im Rahmen meines Habilitationsverfahrens. Der Gestus des Vortrages ist teilweise beibehalten.

2 Die Zeit, 11.10.1996, S. 33 und 34.

3 Revue de l'art 97/1992, Editorial.

4 Vgl. Heinrich Dilly: Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte, 20/1981, S. 81 ff. und ders., Lichtbildprojektion - Prothese

der Kunstbetrachtung, in: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Hrsg. von Irene Below. Gießen 1975, S. 153 ff.

5 Viktor Pröstler: EDV-gestützte Inventarisierung und Inventarverbund. Bestandsaufnahme und Perspektive, in: EDV-Tage Theuern, 1991, S. 25. Vgl. auch S. Folds McCullagh: Beitrag zur Einführung eines elektronischen Systems für die Katalogisierung der Zeichnungssammlung am Art Institute/Chicago im Rahmen der Dokumentation der CAA-Session „Data Ex Machina: How the Art Information Task Force is Paving the Way for Research across Data Highways“, in: Visual Resources, XI/3-4, S. 360.

6 Vgl. Paul Carpentier: Opening the Treasure Chest, (Discussion Paper for Working Group for Digital Image in Curatorial Practice, George Eastman House, 4. Juni 1994), Internet: gopher://gopher.tmn.com:70/00/Artswire/GEHIMP/carpent.

7 Vgl. dazu demnächst meinen in einem von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle herausgegebenen Sammelband erscheinenden Beitrag Sentimentale Weltgeschichte: Das Nachleben von Revolution und Kaiserreich in der Salonmalerei des Second Empire.

8 Vgl. W. Vaughan: Automated Picture Referencing. A Further Look at Morelli, in: Computers and the History of Art, 2/2 (1992), S. 7 - 18.

9 <http://www.qbic.almaden.ibm.com/>.

10 Um nicht allzu große Erwartungen zu wecken, muß allerdings darauf aufmerksam gemacht werden, daß das System (noch?) nicht in der Lage ist, die Form selbst im Bild aufzuspüren, sondern nur eine von einem Datenbankpfleger durch zeichnerisches Umfahren des im Bild befindlichen Gegenstandes definierte Form.

11 Vgl. Janice Woo: Indexing: At Play in the Fields of Postmodernism, in: Visual Resources, 10, S. 283 - 293.

12 W. Vaughan: Paintings by number: Art history and the digital image, in: Computers and the History of Art. Hrsg. von A. Hamber. London 1989, S. 76 („discounting of the need for the close reading and study of imagery“).

13 W. J. Mitchell: Picture Theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago 1994.

14 G. Didi-Hubermann: Fra Angelico: Dissemblance et figuration. Paris 1990, Abb. 5 - 7 und 17 ff.

15 Ebd., gegenüber S. 32.

392

16 S. Alpers; M. Baxandall: Tiepolo and the pictorial intelligence. Yale U.P. 1994, S. V. 17 Ebd.

18 D. Preziosi: Rethinking art history: meditations on a coy science. New Haven 1989.

19 Alpers; Baxandall (Anm. 17), Abb. 49.

20 Vgl. Anm. 10, dort die von den Autoren der Homepage vorgegebene Abfrage mit der Zeichnung der Freiheitsstatue.

21 Interview in der SZ vom 2.5.1996, S. 38. 22 Interview Horst Bredekamp, in: Texte zur Kunst, Juni 1994, S. 111.

23 <http://www.kgi.rz.ruhr-uni-bochum.de/projekte/duema/ingang.htm>.

24 Interview in der ZEIT vom 3.5.1996.