

# Kunsthistorische Datenverarbeitung

Einige Anmerkungen

HUBERTUS KOHLE

Wenn man in der Kunstgeschichte bislang über Einwirkungen von medialen Vermittlungsformen auf die Methodik des Faches reflektiert hat, dann konzentrierte sich das meist auf die Bedeutung der (doppelten) Diaprojektion. Nach dem, was dazu bisher geforscht wurde,<sup>1</sup> sieht es so aus, als wäre der Einfluß dieser Technik auf die Konstitution des Faches als ein vergleichend angelegtes durchaus nicht zu vernachlässigen. Im Falle von Heinrich Wölfflin, dessen stilgeschichtlicher Grundansatz binär vergleichend war, läßt sich diese These besonders eindrucksvoll belegen.

Nun war es vielleicht nötig, daß erst einmal ein halbes Jahrhundert vergehen mußte, bis methodisch bewußte Kunsthistoriker auf solche Thesen kommen konnten. Schwieriger wird es, wenn man, begleitend zu aktuellen medialen Entwicklungen und ohne historischen Abstand, entsprechende Erkenntnisse erwartet. Beim Digitalen handelt es sich um derartige Entwicklungen – der Status der folgenden, vollkommen impressionistischen Überlegungen muß vor diesem Hintergrund relativiert werden. Denn: Bisher sind die Erfahrungen so begrenzt, daß ein Forscher auf dem internationalen Kunsthistorikertag in London im Jahr 2000 zwar eine ausgefeilte empirische Untersuchung präsentieren konnte, dabei aber zugeben mußte, daß über Veränderungen in der kunsthistorischen Arbeit eigentlich so gut wie nichts in Erfahrung zu bringen war.<sup>2</sup> Wohl deswegen, weil es solche Veränderungen schlicht und ergreifend nicht gegeben hat – oder weil sie aus der zeitlichen Nähe nicht zu erkennen sind. Der Akzent liegt bisher weitestgehend auf einer elektronischen Datenverarbeitung, die zur besseren Aufbereitung und Verbreitung von auf traditionellem Weg erarbeiteten Ergebnissen dient. Hier greifen zwar die Mechanismen des neuen Mediums, aber kaum auf eine kunstgeschichtsspezifische Weise.

Trotzdem: Bei allen Vorbehalten läßt sich vielleicht doch einiges zur Diskussion stellen. Was aus der weitgefächerten Datenbanktheorie und -praxis bisher überhaupt in die Kunstgeschichte gelangt ist, ist weiß Gott nicht viel. Da gibt es beispielsweise die textbasierten Datenbanken, im deutschen Bereich an der Spitze das Marburger HIDA/MIDAS-Modell. Hier ist man bemüht, soviel wie möglich an Ergebnissen traditioneller kunsthistorischer Forschung zu absorbieren, was sich besonders in der Schwerpunktsetzung auf den Bereich der Ikonographie niederschlägt.<sup>3</sup> Man kann sich hier des Eindrucks nicht erwehren, daß das weitverbreitete Unbehagen an diesem Datenbanksystem nicht in erster Linie mit dessen technischer Antiquiertheit zu tun hat, sondern wohl eher mit der Komplexität kunsthistorischer Daten. Man versucht sich dieser Komplexität zu entziehen, indem man sie der Datenbanktechnik anlastet, die in der Tat zu einem ansonsten offenbar wenig verbreiteten systematischen Arbeiten zwingt.

Aber wie dem auch sei: Die umfangreiche *manpower*, die zur Bestückung einer solchen Datenbank notwendig ist, scheint in Zeiten knapper öffentlicher Mittel zunehmend hinderlich. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß mit dem Aufkommen von Alternativen nicht nur eine Diversifizierung, sondern ein verstärkter Verzicht auf solch komplizierte Modelle zu verzeichnen ist. Wenn ein gerade begonnenes Projekt zum Aufbau einer verteilten digitalen Diathek (Prometheus) eine vergleichsweise extrem flache Erschließung der Bilder anstrebt, so hat das nicht nur mit der Tatsache zu tun, daß hier Reproduktionen und nicht Originale Gegenstand der Bearbeitung sind, sondern eben auch mit dem Ungenügen an einer Erschließung, die zwar tief ist, aber selten die Breite erreicht, die für eine praktische Anwendung – und eben nicht nur für die museale Inventarisierung – ausreicht.<sup>4</sup> Darüber hinaus bleibt die Hoffnung, daß die Maschinen in Zukunft so »intelligent« werden, daß sie vieles von dem, was bisher mühsam von der kunsthistorisch versierten Hand eingegeben werden mußte, eigenständig erledigen.

Was bedeutet es für die kunstgeschichtliche Zunft, wenn sie es mit solchen Systemen zu tun bekommt? Dazu wird man sich zunächst fragen müssen, was es mit dem Führungszeichen im Begriff der Intelligenz auf sich hat. Wenn ich es richtig verstehe (als Kunsthistoriker ist man auf diesem Feld mindestens zur Hälfte Amateur), kann

man das Verhältnis von *content-based* und *text-based* so auffassen wie das von *image-scan* und *optical character recognition* (OCR) bei der computergestützten Texterfassung. Primär ist der *image-scan*, sekundär und nur mit hohem programmiertechnischen Aufwand zu realisieren ist die OCR, weil sie die Vielfalt und Vieldeutigkeit der Erscheinungswelt in die Einfachheit und Eindeutigkeit des Buchstabens verwandelt, verwandeln muß. Die Ikonographie als Inbegriff eines *text-based*-orientierten Zugriffs entspricht hier dem OCR. Sie versucht, das Bild auf die Klarheit des Begriffs zurückzuführen, die Erscheinungsweise des Gegenstandes auf seine Benennung und darüber hinaus auf seine symbolische Konnotation.

Der inhaltsbasierte Zugriff als der primäre geht zwangsläufig weniger rigide mit der Erscheinungswelt um. Er beläßt ihr die Vielfalt und Vieldeutigkeit, denn er fragt nicht nach Bedeutungen, sondern nach Aussehen. Nach Farbton, Farbhelligkeit und nach Farbsättigung, um es genau zu sagen. Dies, und nur dies, steht im Zentrum, damit fällt eigentlich so gut wie alles weg, was in den *textbasierten* Datenbanken aufbereitet wird und was dort vollständig auf das schweigende Abbildungsfeld verwiesen bleibt, in dem eine digitale Kopie des Werks dem Datensatz angehängt wird.

Interessant scheint mir, daß hier eine Wissenschaft am Horizont erscheint, die man partiell als Anliegen, letztlich aber auch als Verleugnung einer »*new art history*« verstehen kann, welche die alten Gewißheiten seit Beginn der 80er Jahre zu beseitigen bestrebt ist. Im Kern ist diese Wissenschaft antihumanistisch und der platonischen Favorisierung des Wortes gegenüber dem Bild, des Logos gegenüber dem Mythos, entgegengesetzt. Von hier aus wird man auch die erstaunliche Renaissance der Warburgschen Urform der Ikonologie verstehen können, deren (angebliche) Reduktion auf ein flaches ikonographisches Wiedererkennungsdenken in der Warburg-Schule von den Neuerern allseits beklagt wird. Warburgs tastendes Denken war viel stärker an der urtümlichen Macht des Bildes orientiert als die seiner Nachfolger, die sich mehr und mehr philologisch gaben. Zur emphatischen Manifestation dieses Denkens ist der *Mnemosyne-Atlas* geworden, die Kombination und Rekombination von Bildern, deren gestisch-phänomenologische Affinitäten jenseits aller vordergründigen Gegenstandsidentität ein *Movens* der Warburgschen Forschung liefer-

ten.<sup>5</sup> Vielleicht kann uns das Modell des Warburgschen Bilderatlas am ehesten einen Eindruck von den Leistungen einer digital gesteuerten Inhaltsanalyse geben, insofern auch diese Strukturen schafft, die aufgrund der Vieldeutigkeit des Bildlichen notwendig offen sind. Nicht umsonst betonen die Entwickler von content-basierten Datenbanken, daß sie eine Rechercheweise ermöglichen, die nicht subsumierend-kategorisierend, sondern assoziativ-überwindend vorgeht.

Als ein der Sozialgeschichte verpflichteter Kunsthistoriker kann ich die Entwicklung des hier Beschriebenen zwar gespannt erwarten, mich aber auch nicht des Eindrucks erwehren, daß dabei vieles verlorengelassen wird. Und zwar Entscheidendes, vielleicht gar die Grundlage des Faches, insofern es sich als ein historisches versteht. Hier dürfte dann im übrigen auch ein unüberbrückbarer Unterschied zum Warburgschen Vorgehen liegen. Wenn die bisher praktizierten Versionen einer kunstwissenschaftlichen Bildinhaltsanalyse vorgeben, alte Verfahren einer Formanalyse à la Wölfflin oder Morelli zu restituieren, so klingt das nur auf den ersten Blick beruhigend.<sup>6</sup> Denn eigentlich historisch orientiert waren diese nicht. Bei Morelli sowieso nicht, weil hier reine Individualstile im Mittelpunkt standen. Aber auch Wölfflin hatte den Blick auf abstrakte Form-Charakteristika fokussiert, deren Verortung im Geschichtlichen eigentlich kontingent war. Es bleibt abzuwarten, ob auch der digital gesteuerte Zugriff in einem ikonologischen Sinn zu rehistorisieren ist, ob es also möglich sein wird, die Form wieder an die Bedeutung anzubinden, dem System also eine bedeutungsgeladene Form vorzugeben und es dazu zu bringen, solche Formen zu produzieren, die eine entsprechende Bedeutung besitzen. Soweit ich sehe, ist das aber eine Aufgabe, die noch längst nicht in ein Stadium der Realisierung eingetreten ist. Und vielleicht ist das auch wieder nur der Versuch, die Neuigkeit der digitalen auf die Antiquiertheit einer digitalisierten Kunstgeschichte zurückzulenken.