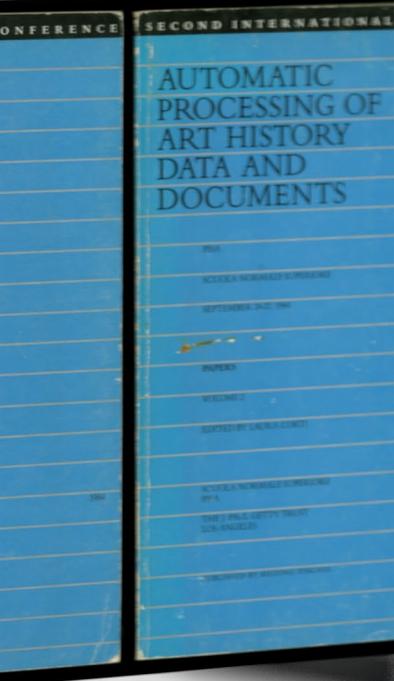


# kritisch bericht



HRGANG, 1983, HEFT 2, DM 12,-

an



Margarete Pratschke

## A. Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte

→ Geschichte digitaler Kunstgeschichte, Geschichte der Digital Humanities, IBM, J. Paul Getty Trust, Getty Art History Information Program, Ulmer Verein, Erwin Panofsky, Methoden der Kunstgeschichte, Iconic Turn, Kritik

Der Beitrag erörtert die Geschichte der digitalen Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren. Anhand exemplarischer Ereignisse werden dabei insbesondere die Diskurse rund um die Einführung des Computers in der Kunstgeschichte rekonstruiert: Zum einen wird gezeigt, wie im Verlauf der 1960er Jahre IBMs strategische Marketingpolitik mithilfe des Erwin Panofsky-Schülers Edmund A. Bowles zum Entstehen der Digital Humanities und insbesondere der digitalen Kunstgeschichte beitrug – und spezifische Faktoren von Disziplin- und Methodengeschichte mit Wissenschafts- und Wirtschaftspolitik ineinandergriffen und zu einer Ökonomisierung der digitalen Kunstgeschichte führte. Zum anderen wird anhand der Forschungsförderung digitaler kunsthistorischer Vorhaben durch den J. Paul Getty Trust in den 1980er Jahren dargelegt, welche Auswirkungen die Computerisierung der Kunstgeschichte auf die Demokratisierung und Monopolisierung von kunsthistorischem Wissen hatte und wie diese Entwicklung von heftigen Debatten der kritischen Kunstgeschichte geprägt war. Es wird gezeigt, wie der Diskurs um das noch bilderlose Medium Computer eine Bedingung des sogenannten Iconic Turn, mithin die Bilderfrage und somit eine theoretischen Erneuerung des Fachs Kunstgeschichte seit den 1990er Jahren wurde. Ziel des Beitrags ist es, zu zeigen, wie eng die digitale Kunstgeschichte mit der analogen Methoden- und Theorie-Geschichte des Fachs verflochten ist und wie sich aus historischen Diskursen Argumente für eine Kritik der gegenwärtigen Praktiken, Methoden und Theorien der digitalen Kunstgeschichte gewinnen lassen.

## A.1 Der offizielle Auftritt der digitalen Kunstgeschichte

### ■ 01

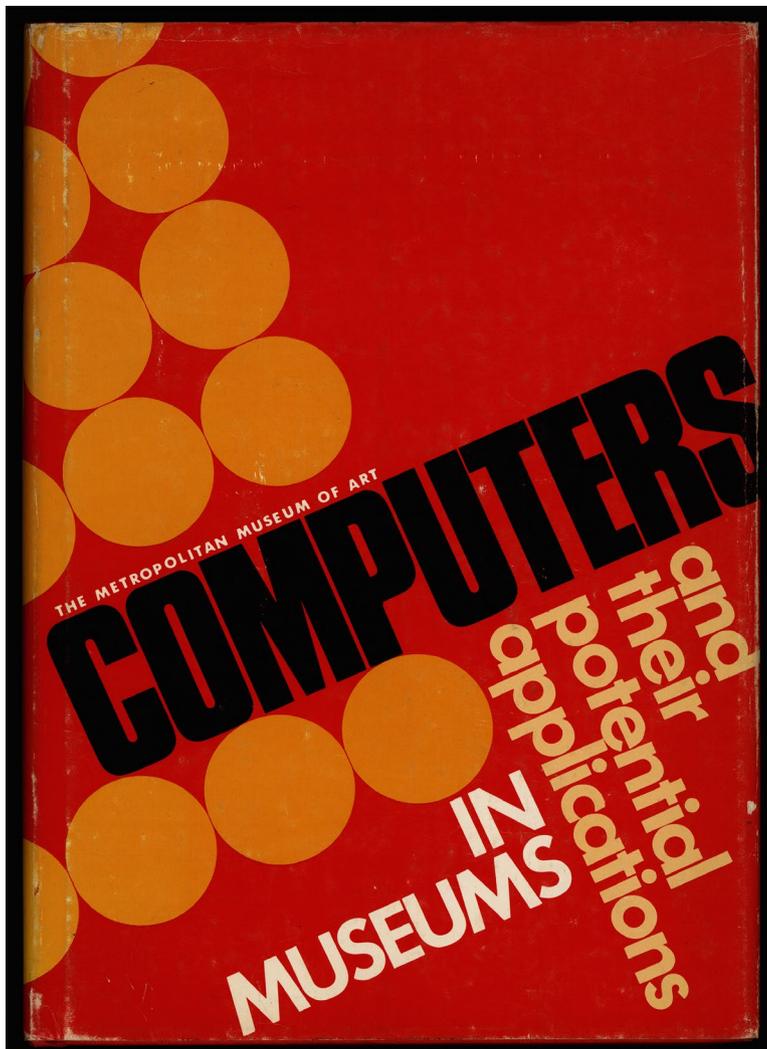
Der folgende Text basiert auf: Margarete Pratschke, *Wie Erwin Panofsky die digital humanities erfand. Für eine Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte*, in: *kritische berichte* 44, Nr. 3 (2016), S. 53–62.

### ■ 02

*Computers and Their Potential Applications in Museums. A Conference Sponsored by the Metropolitan Museum of Art, Supported by a Grant from the IBM Corporation, April 15, 16, 17, 1968, New York: Arno Press, 1968.*

Als die digitale Kunstgeschichte ihren ersten großen öffentlichen Auftritt hatte, musste der Computer noch ins Museum gerollt werden. <sup>01</sup> Bei der Konferenz *Computers and Their Potential Application in Museums* wurde im April 1968 der state of the art in Sachen Digitalisierung in Museen und Kunstgeschichte präsentiert <sup>01</sup>. <sup>02</sup> Ort des dreitägigen Geschehens war das ehrwürdige Metropolitan Museum in New York. Dessen Direktor, Thomas Hoving, berichtete in seinem abschließenden Redebeitrag von einem Vorfall, der sich während der Konferenz zugetragen hatte:

»An old friend of mine, someone with impeccable credentials in traditional aesthetics, wandered out of curiosity into the Junior Museum auditorium yesterday morning, got an earful of such things as data banks, input, output, printout, software, hardware, and interface, and rushed to tell me that I was selling out to the barbarians. [...] I think what set him off



### □ 01

*Computers and Their Potential Application in Museums*, Cover des von IBM gesponsorten Konferenzbandes, 1968.

was a paper on the Analysis of Quantified Data in Numismatic Studies which described the great Sultan Saladin as a **test variable**«. <sup>03</sup>

## ■ 03

Thomas P. F. Hoving, Foreword: Museums, Computers, and the Future, in: Computers and Their Potential Applications in Museums 1968, S. v-xii, hier S. vi.

## ■ 04

Hoving, Foreword, S. vi.

## ■ 05

Hoving, Foreword, S. viii.

## ■ 06

Hoving, Foreword, S. viii.

## ■ 07

Hoving, Foreword, S. vi.

Hoving sah sich von seinem Kollegen dem Vorwurf ausgesetzt, er habe die Museumstore für die Barbaren aus Armonk und Poughkeepsie geöffnet. <sup>04</sup> Gemeint war die IBM Corporation, die als Mitveranstalter der Tagung fungierte und deren Mitarbeiter nicht nur mit Vorträgen auftraten, sondern auch das damalige Schmuckstück der Firma demonstrierten: IBMs System/360 <sup>02</sup>. Stein des Anstoßes waren jene Prozesse der Automatisierung, die keinen Unterschied mehr zwischen einem Herrscher, einer wertvollen Münze und einer statistischen Variable machten. Hoving zeigte durchaus Verständnis dafür, dass die Numerisierung so manchem Kollegen einen Schrecken einjagen konnte: »There seems to be something horrifyingly dehumanizing about numbers themselves.« <sup>05</sup> Denn in Bezug auf die Kunstwerke und Kultobjekte, die sein Museum zuhaufl beherbergte, stellte sich die berechnigte Frage: »The question is, can we break down art into numbers?« <sup>06</sup> Anders als sein verschreckter Kollege aber sah Hoving im Einsatz des Computers vor allem eine Chance: »If this be a Trojan Horse of Technology, I say wheel it in. I, for one, have been willing to wheel it in for some time.« <sup>07</sup> Optimistisch, fast angriffslustig, behauptete er, dass der Computer die technologische Zivilisierung auch der technikfernsten Geisteswissenschaftler und ihrer Forschungsarbeiten bringen würde. Zwar war von zukünftiger Aufklärungsarbeit die Rede, aber die Konferenz zeugte bereits von Errungenschaften und Erfolgen auf dem Feld der kunsthistorischen Computerisierung und damit auch von der Aufgeschlossenheit der Kunsthistoriker gegenüber dem Trojanischen Pferd, das hier unübersehbar in Form des System/360 ins Museum gerollt war.



□ 02

IBM System/360, ca. 1964 <https://ethw.org/w/images/c/c8/360image001.jpg>.

## ■ 08

Computers and Their Potential  
Applications in Museums 1968.

Die erste Erfolgsbilanz konnte sich sehen lassen. Auf der Konferenz hatten sich Kunsthistoriker und Informatiker, unter ihnen so illustre Redner wie J. C. R. Licklider, in 20 Vorträgen über Datenverarbeitung im kunsthistorischen, musealen und im weitesten Sinne visuellen Bereich ausgetauscht. Die Projektpräsentationen in den fünf Sektionen: **Documentary Applications**, **Stylistic Analysis by Computer**, **Visual Applications**, **Computerized Museum Networks** und **New Approaches in Museum Education** sondierten die unterschiedlichsten Anwendungsmöglichkeiten. <sup>08</sup> Auch wenn manche Projekte noch in den Kinderschuhen steckten, waren hier bereits Felder abgesteckt, die noch heute von der digitalen Kunstgeschichte bestellt werden. Und keineswegs wurden hier naive Luftschlösser gebaut. Hoving machte in seinem Abschlussplädoyer klar, dass für die digitalen Vorhaben nicht nur Idealismus gefragt war. Er umriss sehr präzise, welche Herausforderungen mit der Digitalisierung auf die Kunstgeschichte zukamen:

»There are going to be problems and growing pains. One of them already is money, the high and probably spiraling costs of maintenance and upkeep. Another is technological change and the specter of obsolescence. Will all our systems be compatible, and will those developed in 1970 be compatible with what the year 2000 will bring? [...] Can we train the people to do the job, and will there be anyone qualified to judge the results? And will we have the restraint and intelligence not to go off on a mad, senseless orgy of indiscriminate, nit-picking programming? – We have to be dauntless but realistic about the difficulties that surely lie ahead.« <sup>09</sup>

## ■ 09

Hoving, Foreword, S. xi-xii.

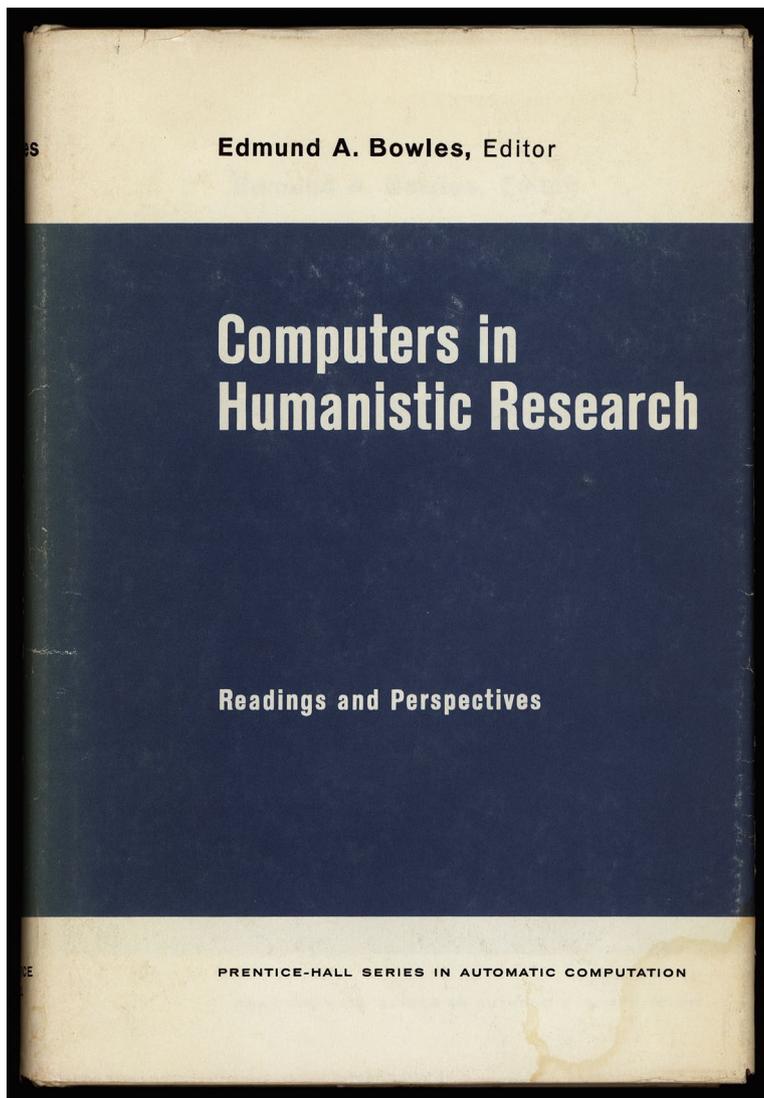
Bis heute hat das Bild, das Hoving zeichnete, kaum an Gültigkeit verloren. Die Probleme, die schon 1968 klar formuliert wurden, waren: Kosten, Obsoleszenz der Technologie, Kompatibilität der Systeme (vor allem bei fortlaufender technischer Weiterentwicklung), das Training der Mitarbeiter, Fragen der technologischen Qualitätsbeurteilung der Projekte aus der eigenen Community heraus sowie die Untiefen der Programmierarbeit. Mit diesem Bündel an Herausforderungen stand die Kunstgeschichte unter den Geisteswissenschaften keineswegs allein da. Seit den frühen 1960er Jahren hatte sich ein breites Feld des Humanities Computing formiert. Und dass sich dieses Feld zu professionalisieren und institutionalisieren begann, war ein Stück weit auch IBMs strategischer Firmenpolitik geschuldet.

## A.2 Wie Erwin Panofsky und IBM die Digital Humanities erfanden

Die Konferenz im Metropolitan Museum war nur eine von vielen Aktivitäten, die IBM gezielt in den amerikanischen Geisteswissenschaften anzettelte. Ab etwa 1964 fand eine Reihe von Konferenzen statt, und es entstanden diverse Publikationen, Bücher und Zeitschriften, die allesamt von IBM gesponsert wurden <sup>03</sup>. <sup>10</sup> Bei IBMs Engagement gingen die eigenen ökonomischen Interessen und die damalige Wissenschaftspolitik Hand in Hand. Vor dem Hintergrund des Sputnik-Schocks waren die forschungspolitisch vernachlässigten Humanities immer stärker ins Visier der US-amerikanischen Wissenschaftspolitik geraten, für die eine der National Science Foundation vergleichbare Förderinstitution eingerichtet werden sollte. Und hier mischte IBM an entscheidender Stelle mit: Thomas J. Watson, Jr., Chef von IBM, gehörte zum Gründungskuratorium des National Endowment for the Humanities. <sup>11</sup> Im Zuge dieser Entwicklung wurden ausgerechnet vom IBM-Chairman Watson, der die naturwissenschaftliche Big Science des Kalten Krieges quasi verkörperte, die dringend gebotene Ausbalancierung der Zwei Kulturen gefordert und öffentlichkeitswirksam die Relevanz der

### ■ 10

Conference on the Use of Computers in Humanistic Research. Sponsored by Rutgers, The State University, and the International Business Machines Corporation, December 4, 1964, Brunswick NJ 1964; Computers for the Humanities? A Record of the Conference Sponsored by Yale University on a Grant from IBM, January 22-23, 1965, New Haven 1965; Computers in Humanistic Research. Readings and Perspectives, hg. v. Edmund A. Bowles, Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 1967; Computers and the Humanities, 1966 ff.



### □ 03

Computers in Humanistic Research, hg. v. Edmund A. Bowles, Cover eines der zahlreichen von IBM gesponsorten Konferenzbände, 1967.

## ■ 11

Report of the Commission on the Humanities, New York: American Council of Learned Societies, 1964.

## ■ 12

Thomas J. Watson Jr., The Case for Balance, in: American Council of Learned Societies Newsletter 14, Nr. 7 (1963), S. 5-6.

## ■ 13

Meredith Hindley, The Rise of the Machines. NEH and the Digital Humanities: The Early Years, in: Humanities. The Magazine of the National Endowment of the Humanities 34, Nr. 4 (2013), <http://www.neh.gov/humanities/2013/julyaugust/feature/the-rise-the-machines>.

## ■ 14

Edmund A. Bowles, Introduction to the Work of the Conference, in: Computers and Their Potential Applications in Museums 1968, S. xv-xx, hier S. xv.

## ■ 15

Edmund A. Bowles, The Role of the Computer in Humanistic Scholarship, in: AFIPS '65 (Fall, Part I), Proceedings of the November 30 – December 1, 1965, Fall Joint Computer Conference, Part I, November 1965, S. 269-276; Edmund A. Bowles, Art History and Archaeology, in: Computers for the Humanities? 1965, S. 113-116; Edmund A. Bowles, The Humanities and the Computer: Some Current Research Problems, in: Computers and Automation 15, Nr. 4 (1966), S. 24-27; Computers in Humanistic Research, hg. v. Bowles, 1967; Bowles, Introduction to the Work of the Conference, 1968; Edmund A. Bowles, Computers and European Museums. A Report, in: Computers and the Humanities 5, Nr. 3 (1971), S. 176-177.

## ■ 16

Bowles, The Role of the Computer in Humanistic Scholarship, S. 275.

Humanities gerechtfertigt. <sup>12</sup> Allein schon ob dieser historischen Verflechtung der Akteure ist es kaum verwunderlich, dass mit der Gründung des National Endowment for the Humanities im Jahr 1965 digitale Vorhaben in den Geisteswissenschaften zu einer zentralen Förderlinie wurden. <sup>13</sup> Daraus ließe sich der provokante Umkehrschluss ziehen, dass die US-amerikanischen Humanities (und damit auch die dortige Kunstgeschichte) erst unter der Bedingung ihrer Computerisierung forschungsförderungswürdig wurden.

Dass es sich bei IBMs unternehmerischen Aktivitäten auf dem Feld der Geisteswissenschaften keineswegs um demokratische Pflicht oder selbstlose Gabe, sondern um kommerzielles Kalkül handelte, darf man Watson, der einmal als **greatest capitalist who ever lived** bezeichnet wurde, getrost unterstellen. Denn die Geisteswissenschaften waren zusammen mit Bibliotheken und Museen ein vielversprechender Markt für IBM, der in den 60er Jahren strategisch erschlossen wurde. Die Entstehung der Digital Humanities lässt sich damit auch als Ergebnis von IBMs geglücktem Marketing-Feldzug in die Geisteswissenschaften verstehen. Und diesen Erfolg verdankte IBM nicht zuletzt jener Person, die die Leitung des hauseigenen Humanities-Programms innehatte: Edmund A. Bowles.

Bowles erwies sich für diese Unternehmung als besonders geschickt. Denn einer, der die Geisteswissenschaften als »the humanistic – or, as some prefer to say, the nonnumerical – disciplines« bezeichnete, versprach, sich das Vertrauen der technikfernen Geisteswissenschaften scharfsinnig erobern zu können. <sup>14</sup> Ab Anfang der 60er Jahre koordinierte der umtriebige Bowles für über 29 Jahre IBMs Marketing im Bereich Humanities, Libraries, Museums, sondierte das Feld für IBM, berichtete von neuesten Aktivitäten und publizierte zu grundlegenden Fragen der Computernutzung in den Geisteswissenschaften. <sup>15</sup> Deren Vorteile sah er besonders in der Befreiung von mühsamen Forschungspraktiken:

»Let us, therefore, see the computer as a means of liberation, freeing the humanist scholar – from the time-consuming operations of the past, a tool rapidly providing him with proliferating resources in the form of statistics, collations, print-outs, cross-references, frequency-counts and hypothetical models upon which he may build a research of new dimensions and complexity. Viewed in this light, it is a device the potentialities and applications of which we cannot afford to ignore.« <sup>16</sup>

Am Computer, daran ließ er keinen Zweifel, war für die Geisteswissenschaften kein Vorbeikommen mehr.

Bowles' Stimme hatte auch deshalb besonderes Gewicht in den Geisteswissenschaften, weil sie quasi aus den eigenen Reihen kam. Er hatte eine geisteswissenschaftliche Bilderbuchkarriere hingelegt, die ihn als Brückenbauer zwischen den Zwei Kulturen qualifizierte. Nach einem Studium der Musikwissenschaften und Kunstgeschichte übernahm er eine Stelle am MIT, ehe er an die

Bell Labs wechselte und anschließend die Position bei IBM antrat. Als Kunsthistoriker hatte er eine vorzügliche Ausbildung genossen und mit ausgerechnet Erwin Panofsky einen der wohl wichtigsten und prominentesten Kunsthistoriker seiner Zeit zum Lehrer.

Erwin Panofsky, so ließe sich – etwas holzschnittartig – in Erinnerung rufen, stand mit der Ikonologie für eine sozialhistorische methodische Erneuerung der Kunstgeschichte in der Tradition der Hamburger Schule. Thematisch beinhaltete dies auch eine Erweiterung der Gegenstände durch historische Grenzgänge in die Naturwissenschaften. Dabei hatte Panofsky zugleich die zeitgenössische Wissenschaftslandschaft genau im Visier: Und hier beobachtete er frappierende Analogien, mit denen Geistes- und Naturwissenschaftler konfrontiert waren, wenn es um grundlegende methodische Probleme ging. <sup>17</sup>

Diese Auffassung wurde auch für den Panofsky-Schüler Bowles zur Grundlage seiner Tätigkeit. Und sie prädestinierte ihn für seine Vermittlerrolle zwischen Computertechnologie, Industrie, Big Science und den Geisteswissenschaften. Angesichts der gemeinsamen Interessen war es kein Wunder, dass Bowles mit Panofsky auch nach seinem Studium in Kontakt blieb und beide nachweislich von 1951 bis 1963 miteinander korrespondierten. <sup>18</sup> Wenn etwa Bowles in einem Brief vom 9. Januar 1952 vom MIT an Panofsky berichtete, dass er ein für einen Kunsthistoriker **unknown field** betrete, als er eine Ausstellung zu (Bell-)Telefon-Apparaten vorbereitete, dann konnte er bei seinem kunsthistorischen Adressaten sicher sein, auf offene Ohren zu treffen. <sup>19</sup>

Es lässt sich also bis hier festhalten, dass die Grundlagen der Digitalitätskonzepte der Kunstgeschichte zu einem bestimmten historischen Moment entstanden, in dem spezifische Faktoren von Disziplin- und Methodengeschichte mit Wissenschafts- und Wirtschaftspolitik zusammenspielten. Freilich haben weder Bowles noch Panofsky noch IBM die Digital Humanities **erfunden** – aber die historische Konstellation wirft doch grundlegende Fragen nach der Genese der Digitalisierung der Geisteswissenschaften und der Kunstgeschichte auf. Denn mit diesen historischen Verwicklungen geraten Akteure, Institutionen und Strategien der Forschungsförderung in den Blick, die bislang nicht Gegenstand von historischen oder methodischen Untersuchungen waren. Dies gilt vor allem für die Digital Humanities als ein von ökonomischen Interessen durchzogenes Feld, die politische Kontextualisierung der Digitalisierung der Geisteswissenschaften, das Verhältnis zu den Naturwissenschaften sowie nicht zuletzt für die fachspezifischen methodischen und thematischen Aspekte. Denn in der Konstellation von Panofsky und Bowles zeichnet sich in Bezug auf die Kunstgeschichte ab, dass der stark formanalytische, dekontextualisierende Ansatz der digitalen Kunstgeschichte (zum Beispiel in der Datenbankkatalogisierung) zu jenem Zeitpunkt auftrat, an dem die avancierte Kunstgeschichte sozialhistorisch kontextualisierend verfuhr – und sich hier fundamentale methodische Gegensätze auf-taten. Darüber hinaus erwies sich die digitale Kunstgeschichte seit den 60er Jahren nicht gerade als Motor einer kritischen thematischen Öffnung. Während sich die **analoge** Kunstgeschichte à la Panofsky längst technischen und naturwissenschaftlichen (Bild-)Gegenständen öffnete, blieben die digitalen kunsthistorischen Unternehmungen auf einen engen Kunstkontext fokussiert.

## ■ 17

Erwin Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin* [engl. 1940/1955], in: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: DuMont, 2002, S. 7–35.

## ■ 18

Erwin Panofsky, *Korrespondenz mit Edmund Bowles (1951–1963)*, *Archives of American Art, Smithsonian Institution, Erwin Panofsky Papers, Series 1: Correspondence, Microfilm reel 2109*.

## ■ 19

Edmund A. Bowles, *Brief an Erwin Panofsky, 9.1.1952*, in: *Panofsky, Korrespondenz, Microfilm reel 2109*.

■ 20  
Bowles, Computers and European  
Museums.

Diese Beobachtungen gelten nicht nur für die US-amerikanische Situation. Denn keineswegs waren die von IBM angetriebenen Digitalisierungsbestrebungen der Kunstgeschichte auf die USA beschränkt. IBMs Aktivitäten erstreckten sich spätestens seit 1971 auch auf Europa. <sup>20</sup> Inwiefern damit IBMs **cold war corporate culture** und zugleich ein an Business-Verwaltung orientiertes Digitalitätskonzept auch die Kunstgeschichte geprägt haben, ist eine offene Forschungsfrage. Unstrittig aber lässt sich im Moment sagen, dass in den 1980er Jahren ein Wandel eintrat. Der hatte allerdings weniger allein mit dem Auftauchen von PCs als mit einem neuen Akteur der Forschungsförderung zu tun, der von der Westküste der USA aus die kunsthistorische Bühne betrat und dessen kalifornische **Firmenkultur** die IBM-nahe Digitalisierung der Kunstgeschichte umkrepelte.

### A.3 Getty und die beginnende Kritik an der Digitalisierung der Kunstgeschichte

Mit dem 1982 gegründeten J. Paul Getty Trust trat – mit einem Stiftungsvermögen von 1,2 Milliarden US-Dollar – ein Big Player in der Kunstgeschichte auf den Plan, der in großem Stil ein international ausgerichtetes Förderprogramm zur Digitalisierung der Kunstgeschichte aufzog. Die Bilanz, die zu Beginn von Getty über die bisherigen digitalen Aktivitäten in Museen und Kunstgeschichte gezogen wurde, fiel zwiespältig aus:

»[...] there had been many unsuccessful projects and a lot of duplication of effort in museum systems development. In some cases, a lack of sophistication about use of information science and technology had resulted in inefficient use of resources, generating some skepticism about the potential usefulness of technology in museums. A number of the systems developed to date, especially in the United States, employed the traditional data-processing technology of business, inventory and accounting systems which had built-in limitations for museum purposes. It is important to note that there were significant successes; [...].« <sup>21</sup>

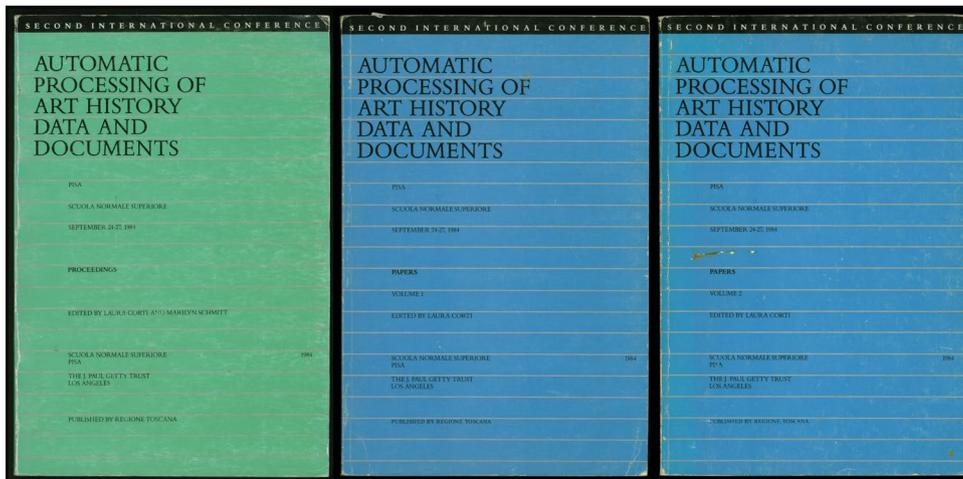
■ 21  
Nancy Englander, *Museum Computer Systems and the J. Paul Getty Trust*, in: *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 2, Nr. 3 (1983), S. 229-234, hier S. 230.

Es wurde von signifikanten Erfolgen, aber auch Datenruinen und Luftschlössern berichtet. Die Skepsis gegenüber der Computerisierung wurde hingegen auf eine unzulängliche Technologie zurückgeführt, in der implizit eine IBM-Kritik mitschwang. Nach der ausführlichen Sondierung der technischen Möglichkeiten und des Stands der Dinge in der Kunstgeschichte wurde das **Getty Art History Information Program** aufgebaut. Zum frühen Kristallisationspunkt dieser Unternehmungen geriet 1984 die von Getty mitorganisierte

## ■ 22

**Census. Computerization in the History of Art (2nd International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents; Scuola Normale Superiore Pisa; The J. Paul Getty Trust Los Angeles; Bd. 1), hg. v. Laura Corti, Pisa 1984; Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers (2nd International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents; Scuola Normale Superiore Pisa; The J. Paul Getty Trust Los Angeles; Bd. 2), hg. v. Laura Corti, 2 Teilbde., Pisa 1984; Automatic Processing of Art History Data and Documents, Proceedings**

und gesponsorte Konferenz **Automatic Processing of Art History Data and Documents** in Pisa <sup>04</sup>. <sup>22</sup> Beim Vergleich von eingereichten Beiträgen und den tatsächlich für die Konferenz ausgewählten Vorträgen zeichnen sich deutliche Tendenzen ab, was als aussichtsreicher Weg der kunsthistorischen Digitalisierung angesehen wurde. Während die 167 eingereichten Abstracts »the great vitality and initiative in the effort to harness the computer to the needs of the History of Art« zeigten, entfaltet sich bei der Konferenz bei genauem Hinsehen eine – im Verhältnis zur analogen Kunstgeschichte – für unser heutiges Verständnis konventionelle Schwerpunktbildung. <sup>23</sup> Es überwogen Projekte zu Lexika, Thesauri, Katalogen, die allesamt motivisch, ikonografisch oder lexikalisch vorgingen – während offenbar Rubriken wie **the computer as tool** als zu vage, unausgereift oder schlicht nicht relevant genug angesehen wurden, um es in die ausführlichen Berichte zu schaffen. <sup>24</sup>



□ 04

Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers, Proceedings, Cover der drei von Getty mitorganisierten und finanzierten Konferenzbände, Pisa, 1984.

**(2nd International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents; Scuola Normale Superiore Pisa; The J. Paul Getty Trust Los Angeles; Bd. 3), hg. v. Laura Corti, Marilyn Schmitt, Pisa 1984.**

## ■ 23

**Automatic Processing of Art History Data and Documents, Papers, Bd. 2.1, S. 9-10.**

## ■ 24

**Census. Computerization in the History of Art, Nr. 122-129.**

## ■ 25

**Lutz Heusinger, Kunstgeschichte und EDV: 8 Thesen, in: kritische berichte 11, Nr. 4 (1983), S. 67-70; Lutz Heusinger: Kunstgeschichte und Klassifikation. 8 Thesen, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.-10. September 1983, Bd. 3: Sektion 3: Probleme und Methoden der Klassifizierung, hg. v. Hermann Fillitz, Martina Pippal, Wien: Böhlau, 1985, S. 71-74. Zur Digitalisierung bei**

Dass sich damit ein eher konservatives Bild kunsthistorischer Digitalität ergab, fiel offenbar auch den kritischen Zeitgenossen auf. Als 1983 auf dem Internationalen Kunsthistorikerkongress in Wien Lutz Heusinger vom Bildarchiv Foto Marburg digitale Verfahren, die in Marburg seit den 70er Jahren für die Archivierung erprobt wurden, vorstellte, druckten die **kritischen berichte** prompt einen Bericht in Form einer Glosse ab <sup>05</sup>. <sup>25</sup> Schon der Titel »1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegel« macht deutlich, dass die Problematik hier – in weitaus schärferem Maße als heute – in Bezug zur Methodengeschichte der Kunstgeschichte diskutiert wurde. <sup>26</sup> Der Autor, Karl Clausberg, prophezeite einen Rückfall hinter die Protagonisten der Wiener Schule der Kunstgeschichte, die mit ihrer »postklassifikatorische[n] Forschung« und ihren »soziologisch-kulturge-schichtlichen Denkmodelle[n]« als Erneuerer und Auftaktgeber der **modernen Kunstgeschichte** gelten. <sup>27</sup> Mit einem gerüttelt Maß an Ironie wurde vor den Auswirkungen einer »normierte[n] erkennungsdienstlichen Behandlung der Kunstgeschichte« gewarnt: »Denn für die vertrauten Ausweichspuren und Umgehungsstraßen verbaler Konjunktiv- oder Konditional-Konstruktionen beim Datieren & Lokalisieren, Zu- & Abschreiben« blieb kaum Spielraum. <sup>28</sup> Digitale Klassifikation sei ein »disziplingefährdende[r] Katarakt«, der »von den ruhigen Fahrwassern althergebrachter kunsthistorischer Morphologien zum gegenwärtigen Mahlstrom elektronischer Datenverarbeitung« führe – und damit in längst überholte morphologische Beschreibung und Kategorisierung zurückfalle. <sup>29</sup>

Foto Marburg, siehe: Fritz Laupichler, Midas, Hida, Diskus – was ist das?, in: AKMB-News. Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek 4, Nr. 2/3 (1998), S. 18–24.

■ 26

Karl Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl. Von der Wiener Formengeschichte zur elektronischen Kunstbotanik. Ein Kongress-Ausblick, in: kritische berichte 11, Nr. 3 (1983), S. 71–74.

■ 27

Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl, S. 73.

■ 28

Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl, S. 72.

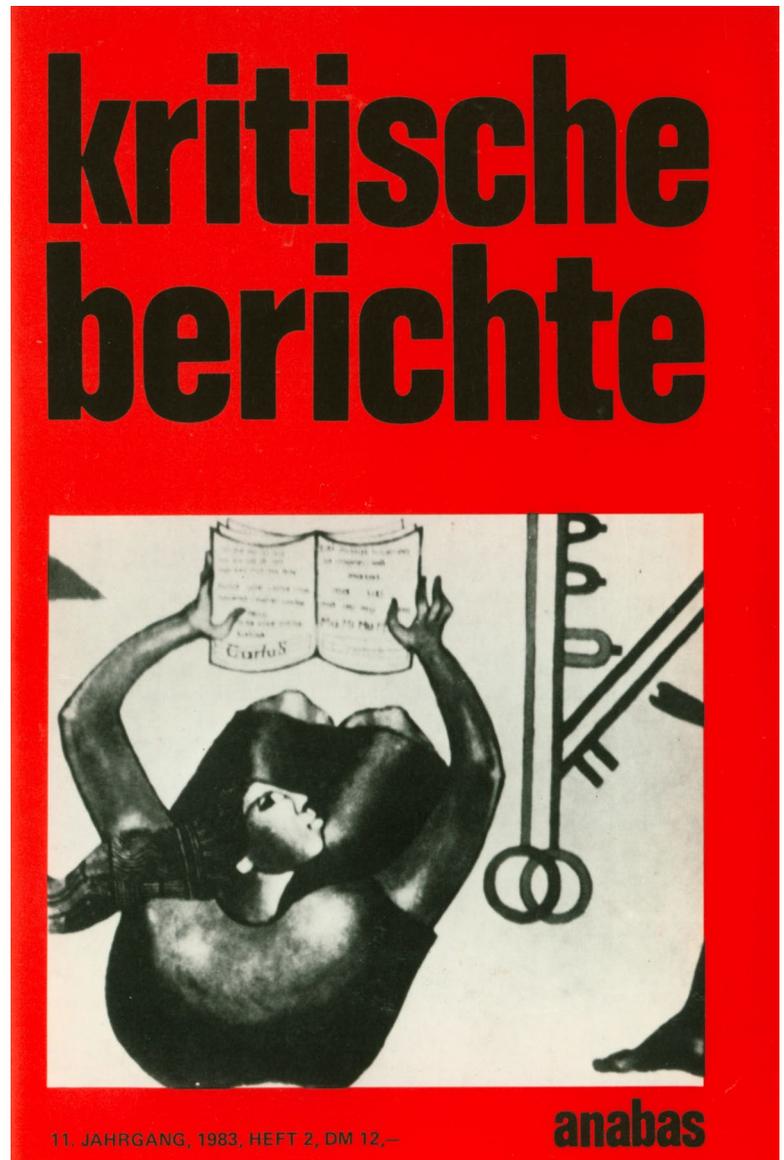
■ 29

Clausberg, 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl, S. 72.

□ 05

kritische berichte, Cover des Bandes mit Karl Clausbergs Beitrag 1984 wieder hinter Schloss(er) und Riegl, 1983.

Digitale Methoden mussten sich am hergebrachten Instrumentarium der Kunstgeschichte messen lassen. Und in den Augen der kritischen Kunsthistoriker der 80er Jahre fiel der Computer hier auf den methodischen Stand des 19. Jahrhunderts zurück.



## A.4 Kritische User: Demokratisierung vs. Monopolisierung von kunsthistorischem Wissen

Spätestens seit dem medienmythischen Jahr 1984 war der Computer in aller Munde, wenn er auch längst nicht auf jedem Schreibtisch stand. <sup>30</sup> Gerade im akademischen Alltag der Kunstgeschichte hatten Computer noch derartigen Seltenheitswert, dass der Diskussionsbedarf über Potenziale und Gefahren des

■ 30

Dem folgenden Abschnitt liegt zugrunde: Margarete Pratschke: Warum nicht gleich das Fernsehen? 1984 in der Kunstgeschichte, in:

Wissen, ca. 1980. Nach Feierabend.  
Zürcher Jahrbuch für Wissensge-  
schichte, hg. v. Nils Güttler, Margarete  
Pratschke, Max Stadler, Zürich:  
diaphanes 2016, S. 197–217.

## ■ 31

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll  
des 35. KSK (Kunsthistorische  
Studentenkonferenz), vom  
1.–3.11.1985 in Hamburg, Universität  
Hamburg, KSK Archiv Hamburg,  
Dokument 10/34.2. Ich danke dem  
KSK-Archiv-Team, insbesondere  
Ann-Kathrin Hubrich, Hanna Böge und  
Birte Hinrichsen, für die vortreffliche  
Unterstützung bei der Recherche des  
Materials.

## ■ 32

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/32.3.

## ■ 33

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/29.2.

## ■ 34

Census. Computerization in the History  
of Art.

## ■ 35

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/33.2.

neuen Mediums für die eigene wissenschaftliche Praxis umso größer war. Und so war es nur folgerichtig, dass Argumente und Konsequenzen der Digitalisierung der Kunstgeschichte auch auf einer eigenen Kunsthistorischen Studentenkonferenz (KSK), die 1985 zum Thema Kunstgeschichte und EDV in Hamburg stattfand, höchst kontrovers diskutiert wurden [06]. [31] Die Studierendenschaft nahm sich der Computerfrage dabei aufgeschlossen und in gleich vier Sektionen an. [32] Auf dem Programm standen EDV in der Museumspädagogik, Folgewirkung der EDV auf wissenschaftliche Arbeit, Frauen und EDV, Kommerzielle Nutzung/Kulturindustrie sowie zusätzliche Plenums- und Podiumsdiskussionen, an denen auch Mittelbau und Professorenenschaft beteiligt waren. [33]

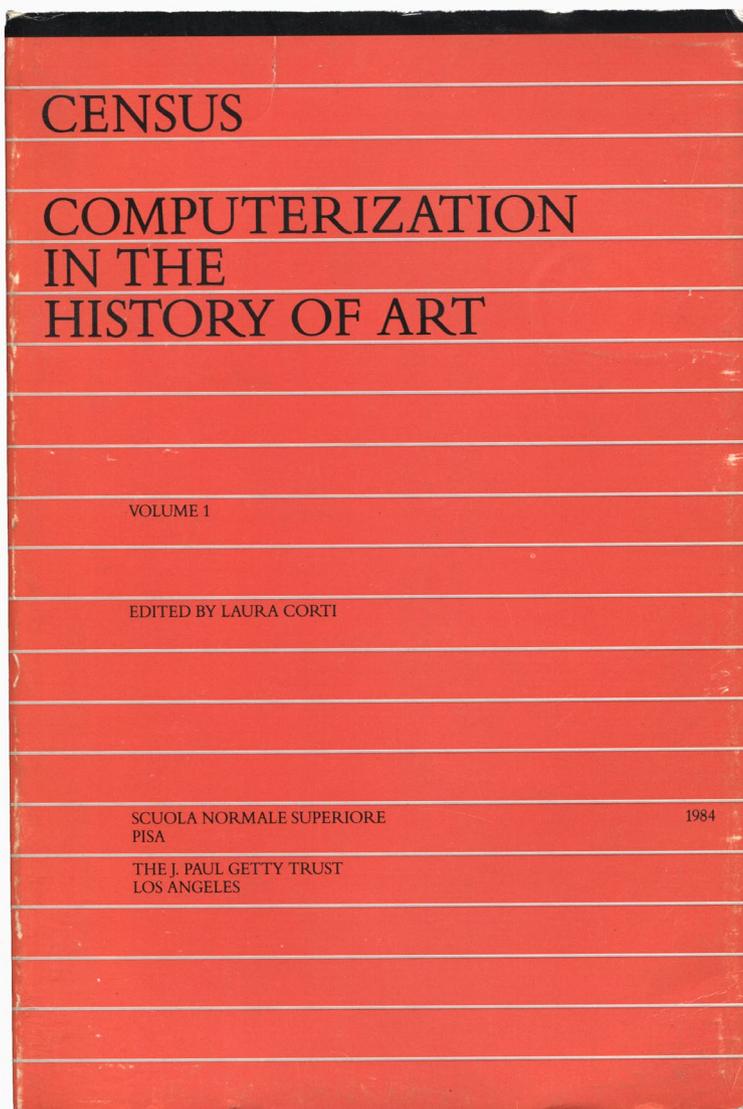
Besonders bestimmten ökonomische und ideologiekritische Fragen die Debatte auf der Hamburger KSK. Stein des Anstoßes bildeten die Unternehmungen des als großkapitalistisch erachteten Getty Trusts. Minutiös studierte man in Hamburg den Stand der Dinge anhand des von Getty für die Pisaner Konferenz erstellten Zensus sämtlicher 1984 bestehenden kunsthistorischen Computerprojekte [07] – sowie insbesondere Gettys eigene Vorhaben. [34] Dabei gerieten vor allem Gettys zentralistische Maßnahmen des Informationsprogramms unter Beschuss, darunter etwa bibliografische Datenbanken. Und gegen sie wurden grundlegende ideologiekritische Argumente in Anschlag gebracht. Am intensivsten wurde die Frage erörtert,

»ob und wie einer drohenden Kommerzialisierung und Monopolisierung von kunsthistorischen Daten, wie sie z. B. der amerikanische Getty-Konzern betreibt, begegnet werden könne: Soll man lieber die herkömmlichen Informationsträger wie z. B. Bibliotheken stärken oder versuchen eigene Konkurrenz-Dateien zu schaffen?« [35]



□ 06

Ankündigungsflyer zur 35. Kunsthistorischen Studentenkonferenz zum Thema Kunstgeschichte und EDV, Hamburg, 1.–3. November 1985.



□ 07

Census. Computerization in the History of Art, Cover des von Getty finanzierten Bandes mit einem Überblick der kunsthistorischen Computerprojekte im Vorfeld der Pisaner Konferenz Automatic Processing of Art History Data and Documents, 1984.

■ 36  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.10.

■ 37  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.7–10/34.8.

■ 38  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.7.

■ 39  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.5.

■ 40  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.9.

Was die Kehrseiten der Digitalisierung in der Kunstgeschichte betraf, wurde »Getty zu einem Grundübel [...] und damit zu einem gemeinsamen Gegner« stilisiert. <sup>36</sup> Befürchtet wurde ein regelrechter »Kulturimperialismus Gettys« <sup>37</sup>, gegen den Aktionsgemeinschaften gebildet werden müssten, um dessen Informationsmonopol zu verhindern. <sup>38</sup> Andere Stimmen sahen das weitaus gelassener:

Es »sei eine Monopolisierung durch **Wegkaufen** von Informationen unmöglich, denn **die guten Ideen lassen sich nicht einkaufen**. Getty könne durch **Einkaufen** höchstens Teilhaber werden, und immer noch gelte: »die guten Bücher werden manchmal von Leuten geschrieben mit der Hand.« <sup>39</sup>

Die Frage der Monopolisierung war jedoch nicht von der Hand zu weisen; »auf internationaler Ebene spiele sich die Vernetzung in einem geschlossenen Kreis ab. Dies mache durchaus eine Kontrolle und Zensur möglich.« <sup>40</sup>

- 41  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.8.
- 42  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.8.
- 43  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.9.
- 44  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.8.
- 45  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.6.
- 46  
Irene Fuerst, Broken Windows, in:  
Datamation, 1. März 1985, S. 46,  
51–52, hier S. 46; zum Überblick über  
die in den kunsthistorischen Projekten  
eingesetzten Computer, siehe: Census.  
Computerization in the History of Art.
- 47  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.9.
- 48  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.9.
- 49  
Siehe: Otto Karl Werckmeister: Von  
Marx zu Warburg in der Kunstge-  
schichte der Bundesrepublik, in:  
Bild-Geschichte. Festschrift für Horst  
Bredenkamp, hg. v. Philine Helas et al.,  
Berlin: Akademie Verlag, 2007,  
S. 31–38.

Das neue Medium bot hingegen grundsätzlich »die Möglichkeit, den meisten bisher von den Informationen abgeschnittenen Wissenschaftlern diese Daten zugänglich zu machen«. <sup>41</sup> Es ging also um nicht weniger als die Chance auf eine »grundsätzliche Demokratisierung« <sup>42</sup> des Zugangs zu Wissen. Und die ließ sich nur durch eine »öffentliche Datenverwaltung« <sup>43</sup> erlangen, um »einen möglichen Mißbrauch zu begrenzen«. <sup>44</sup> In dieser Hinsicht wurde die Hoffnung auf die privaten Heimcomputer gesetzt, denn: »Trotz aller Monopolisierung sei mittels dieser ›Personal Computer‹ eine freie und individuelle Entfaltung möglich.« <sup>45</sup>

Aber 1984, dem Jahr des Macintosh, das anderswo als »Year of the Window« der PCs ausgerufen wurde, kamen jedoch in den facheigenen Computerprojekten der Kunstgeschichte überwiegend immer noch Mainframes und Timesharing-Systeme zum Einsatz, die alles andere als allen Nutzern zugänglich waren und einer untergehenden Computerära angehörten. <sup>46</sup> Damit prägten zu Beginn der 80er Jahre sehr unterschiedliche Interaktionskonzepte die User-Erfahrung und das Verständnis von Digitalität in der Kunstgeschichte. Insofern bergen konkrete Digitalitätskonzepte stets auch eine gewisse mediale Diachronie.

An der Causa Getty brachen 1985 aber vor allem bestimmte, damals bereits in die Jahre gekommene politische Argumentationsmuster auf. Dies fiel auch dem Protokollanten der KSK auf, der in marxistischer Diktion notierte, wie ein Teilnehmer der Plenumsdiskussion »die gegenwärtige Situation als ›einen klassischen Konflikt zwischen Produktivkraft und Produktionsverhältnissen‹ (interpretierte) und daraus die Forderung nach ›Vergesellschaftung der Mittel der Produktivkraft‹ ab(leitete), was konkret die Veröffentlichung der Informationen und Daten bedeutet«. <sup>47</sup> Jedoch stellte der Protokollant verblüfft fest, dass trotz einer solchen Interpretation die marxistischen Positionen auf dem Rückzug waren:

»Es war bezeichnend, daß [Horst] Bredenkamp das Problem als einziger in marxistischen Kategorien analysierte, während auf studentischer Seite immer wieder die **Geisteswissenschaften** angesprochen wurden, die Vorstellung von Ganzheiten und freien Individuen betont wurden, und die Befürchtung geäußert wurde, durch Trennung des Rationalen vom Emotionalen werde das Individuum entwertet.« <sup>48</sup>

Offenbar brach an Gettys Unternehmungen ein letztes Mal eine marxistische Haltung auf, die die junge Kunsthistorikergeneration Mitte der achtziger Jahre zugunsten eines neutralen Verständnisses der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft aufzugeben begann. <sup>49</sup> Angesichts der neuen Medien schienen alte Grenzziehungen und Interpretationsmuster in Auflösung begriffen. Der Computer fungierte hierfür als Katalysator.

## A.5 Vor der Bilderflut

Trotz aller Meinungsverschiedenheiten teilten alle Teilnehmer der Hamburger KSK eine überaus kritische Grundhaltung gegenüber der digitalen Maschine:

»Der Computer ist ein Kriegsinstrument, mit dem man wirtschaftliche Vorteile herauswirtschaften kann und auch Bomben zünden.« Als Massenbeeinflussungsinstrument dringe er ins Denken ein, schaffe dieses ab.« <sup>50</sup>

■ 50  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.3.

Krieg, Ökonomie und Wissensprozess waren in einer solchen Argumentationslinie aufs Engste miteinander verknüpft. Und aus kritischer Warte geriet damit das Denken und überhaupt die menschliche Erkenntnis fundamental unter Druck.

Die Sorge ums **Denken** zielte im Kern auf die eigene wissenschaftliche Praxis der Kunstgeschichte als einer – trotz aller Debatten eben – geisteswissenschaftlichen Disziplin. Das wurde nirgends so deutlich wie an den Diskussionen um die elektronische Textverarbeitung, war damit doch das Schreiben als grundlegende Praxis geisteswissenschaftlicher Wissensproduktion betroffen. Wie zentral dieser Punkt war, zeigt sich schon allein daran, dass er quer durch alle Sektionen der KSK diskutiert wurde. Lebhaft wurde debattiert, »ob die Verwendung des Computers beim Erstellen von Texten Einfluß auf die Denkstrukturen des Verfassers nehme und wie diese Einflüsse zu bewerten seien.« <sup>51</sup> In Bezug aufs Schreiben mit digitalen Mitteln wurde positiv hervorgehoben: »[D]er spielerische Umgang mit dem Text verstärke die Kreativität und verbessere die Prägnanz der Aussage.« <sup>52</sup> Und ganz im Sinne der Kreativitätsverstärkung brachte Horst Bredekamp, seit 1982 Professor in Hamburg, mit einigermaßen großem Pathos als Vorteil digitaler Textproduktion in die Plenumsdiskussion ein, dass die »Arbeit am Text [...] sich der Arbeit an einem Kunstwerk« <sup>53</sup> annähere. Angesichts des dergestalt spielerischen Potenzials wirkte die Kritik an der neuen Form der **Textverarbeitung** allerdings umso erdrückender:

■ 51  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/33.1.

■ 52  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/33.2.

■ 53  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.9.

»[D]er Text werde nivelliert durch unbegrenztes Überarbeiten und dadurch seiner Direktheit und Emotionalität beraubt; ferner werde der Mensch gezwungen, sich der mit martialischen Ausdrücken gespickten Computersprache zu unterwerfen (Stichwort **Textkrieg**).« <sup>54</sup>

■ 54  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/33.2.

Für viele Teilnehmer lag genau hier der gravierendste Nachteil, denn:

»die Programmiersprache trägt stark hierarchischen Charakter (es werden ausschließlich **Befehle** eingegeben) und könnte sich auf die Alltagspsyche auswirken: es besteht die Gefahr eines oberflächlichen Arbeitens, da Korrekturen generell immer möglich sind; auf der anderen Seite besteht durch die ständige Korrekturmöglichkeit die Gefahr einer Über-Perfektionierung; [...].« <sup>55</sup>

■ 55  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.1.

Der Weg zur täglichen elektronischen Schreibpraxis verhiess das Potenzial zu Kreativität und Prägnanz im Umgang mit den eigenen Texten, barg aber zugleich die Gefahr der Nivellierung und Oberflächlichkeit der Gedanken; vor allem aber war der martialische Kasernenton, der den **Textverarbeitern** abverlangt wurde, dieser Kunsthistorikergeneration ein Dorn im Auge.

In der Tat waren Textverarbeitungsprogramme wie WordStar, das auf der KSK detailliert demonstriert und analysiert wurde, durch ihre hierarchischen Befehlsstrukturen charakterisiert. Insbesondere aber war das Programm weit davon entfernt, nach dem Prinzip **what you see is what you get** zu funktionieren.<sup>56</sup> Denn wer sich mit ihm auseinandersetzte, hatte es mit grünen Lettern auf schwarzem Grund zu tun. In dieser unsinnlichen Textförmigkeit lag der wohl größte Haken des neuen Mediums im Jahr 1985: Sein Zustand war weitgehend bilderlos. Der Computer war eine kommandozeilenbasierte Textmaschine, kein Bildmedium. Zwar wurde von den Befürwortern in Aussicht gestellt, dass »bereits die Möglichkeit auch graphisch mit Computern zu arbeiten, [existiert]; Verbesserungen der Bildschirmtechnik werden bald beste Fotoqualität ermöglichen.«<sup>57</sup> Aber auch wenn die Zukunftsversprechen verlockend klangen, konnte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass das neue Medium in seinem gegenwärtigen Zustand für eine mit Bildern befasste Disziplin im wissenschaftlichen Alltag wenig taugte. Für die Verarbeitung von Bildern waren die handelsüblichen Computer »zu kompliziert und zu langsam.«<sup>58</sup> Zwar würde die »Auswertung von Satellitenphotos und die Identifikation von Straftätern«<sup>59</sup> erprobt, aber dort würde es, so die Berichte auf der KSK, auch »nicht so richtig funktionieren.«<sup>60</sup> Und ebenso wenig genügten die in Entwicklung befindlichen »Computer, mit denen sich Zeichnungen und dreidimensionale Aufnahmen von Objekten anfertigen lassen«, kunsthistorischen Ansprüchen. Die Bilder im und am Computer waren Zukunftsmusik – zumindest für den damaligen Durchschnittsnutzer.<sup>61</sup>

Die notorische Bildlosigkeit des Computers ließ die Bilder umso stärker zum Desiderat werden. In der Auseinandersetzung ums neue Medium **Computer** rückten die Bilder – und mithin Bildlichkeit schlechthin – quasi als digitale Leerstelle immer stärker ins Zentrum der Fachdebatte. Und so wurde das textgeprägte neue Medium auf der KSK in Hamburg gerade im Hinblick auf sein methodisches zukünftiges Potenzial für die Verfügbarkeit und Vielfältigung von Bildern erörtert. Insbesondere beim Thema EDV und Museum versprach man sich, dass sich für das Verhältnis von Original und Reproduktion(en), von Einzelbild und Vielfältigung neue methodische Wege eröffnen könnten. Die damaligen Befürworter der kunsthistorischen Digitalisierung konnten ohnehin nicht nachvollziehen, dass »500.000 Leute ins Museum gehen, um ein Bild zu sehen.«<sup>62</sup> Hier sollten Perspektiven **einer neuen Vielfalt durch Computer** aufgezeigt werden und die eingehende Betrachtung des Einzelbilds zugunsten einer historischen Analyse vieler Bilder verschoben werden.<sup>63</sup> Jedoch zeichnete sich erst vage am Horizont ab, dass in der kunsthistorischen Praxis mit Bildern am Computer gearbeitet würde, sie eingespeist, dargestellt, bearbeitet und gespeichert werden könnten – mitsamt allen damit verbundenen methodischen Möglichkeiten für das Fach.

Im Jahr 1985, auf der Hamburger Konferenz, blieb all dies aber ein Zukunftsversprechen. Als am Ende ein Resümee gezogen werden sollte, konnte als kleinster gemeinsamer Nenner nur festgehalten werden:

■ 56  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.1.

■ 57  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.2.

■ 58  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.6.

■ 59  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.6.

■ 60  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.6.

■ 61  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.6.

■ 62  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.8.

■ 63  
Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.8.

»Dennoch gab es einen Satz, der während der Tagung nie angezweifelt wurde: »Der Computer stellt bereits eine Lösung dar, für die erst noch die Probleme gesucht werden müssen.«<sup>64</sup>

■ 64

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.10.

Und dieses Problem, so stellt sich zumindest im Rückblick dar, waren die Bilder und deren sinnvolle Analysen, die das Kerngeschäft der Kunstgeschichte ausmachten. Hier hinkte die Gegenwart den Zukunftsentwürfen hinterher. Angesichts solcher medialer Diachronien konnte es sich der fleißige Protokollant der KSK nicht verkneifen, nach fünfzehn eng beschriebenen Seiten als letzte Anmerkung unter seine Unterschrift zu setzen: »Das Protokoll wurde auf einer lauten elektrischen Schreibmaschine geschrieben.«<sup>65</sup>

■ 65

Kunstgeschichte und EDV. Protokoll,  
Dokument 10/34.10.

## A.6 Iconic Turn – Geschichte und Kritik digitaler Kunst- und Bildgeschichte

Vor dem Hintergrund der leidenschaftlich geführten Debatte um die Computerisierung in der Kunstgeschichte in den 80er Jahren lässt sich auch der zu Beginn der 90er Jahre von Gottfried Boehm und anderen in explizitem Verhältnis zur digitalen Bilderflut ausgerufene Iconic Turn anders interpretieren als bisher: Er scheint die Frage nach der digitalen Bilderflut und die daran anknüpfende Bilderfrage nicht erst aufgeworfen zu haben, sondern eine Folge dieser in Vergessenheit geratenen Debatte zu sein, in der Digitalität und digitale Bildlichkeit umfassend diskutiert worden sind.<sup>66</sup> Und im Unterschied zum heutigen Diskurs um die digitale Kunstgeschichte, die sich als Teil der Digital Humanities versteht, beinhaltet dies bis in die 80er Jahre eine disziplinspezifische kritische Methoden- und Mediendebatte, die sich auch um Themen wie Monopolisierung, Kommerzialisierung, gesellschaftliche Konsequenzen usw. drehte. Die heutige Kunstgeschichte könnte sich von anderen Medienmachern darin unterscheiden, eine kritische Position gegenüber digitalen Bildphänomenen dadurch einzunehmen, dass sie die historische Dimension der Digitalisierung nicht vergisst, sondern aus ihr Kritikpunkte gewinnt: Denn was Gegenstände, Methoden, Fachgrenzen und ökonomische Aspekte angeht, gilt es, digitale und analoge Verfahren, Paradigmen und Tugenden der Kunstgeschichte nicht separat zu behandeln, sondern stärker zu verknüpfen und aneinander zu messen.

■ 66

Von der Aktualität der Bilder war, in den vergangenen Jahren, viel die Rede. Eine steigende Medienflut machte die Bilder allgegenwärtig. Unser Bewußtsein der Fragen, die sie aufwerfen, blieb dagegen seltsam sporadisch und unentwickelt. Ein zusammenhängendes, wissenschaftliches Gespräch steht noch aus., Gottfried Boehm, Vorwort, in: Was ist ein Bild?, hg. v. Gottfried Boehm, München: Fink, 1994, S. 7–9, hier S. 7.

Die historisierende Perspektive scheint umso gebotener, als digitale Projekte in den Geisteswissenschaften mit dem Anspruch antreten, mit dem Digitalen völlig neue methodische Möglichkeiten zu erschließen, Innovation zu stiften und Zukünfte zu eröffnen. Dies allerdings sind Versprechen, die dem Digitalen generell so sehr in seiner DNA stecken, dass es darüber ewig neu erscheint. Dies mag auch ein Grund dafür sein, dass es das Fach bisweilen hat vergessen lassen, dass digitale Praktiken innerhalb der Kunstgeschichte eine lange Tradition haben und seit sechzig Jahren optimistisch vorangetrieben wurden. Wenn also gelegentlich die Technikferne des Fachs Kunstgeschichte

beklagt wird, gilt es dies selbstbewusst als Gegenargument vorzubringen. Denn, so sollte sich gezeigt haben, digitale Kunstgeschichte ist alles andere als neu und noch dazu eingebettet in eine umfassende analoge Methodengeschichte. Aus dieser wechselseitig verflochtenen Geschichte lassen sich nicht nur Brücken aus dem digitalen Ghetto bauen, sondern es lassen sich auch Argumente gewinnen, um aktuelle Problemfelder schärfer zu fokussieren und kritisch in den Griff zu bekommen.