

**Hubertus Kohle (Hrsg.): Kunstgeschichte digital.** Eine Einführung für Praktiker und Studierende. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1997; 213 S., 24 Abb.; ISBN 3-496-01163-7; DM 39,80

Dem Betrachter des universitären *mainstreams* kunsthistorischer Themen und Methoden drängt sich Clifford Geertz' Bemerkung auf, diese Wissenschaft bliebe stets anderthalb Epsiteme hinter der jeweiligen Leitdisziplin zurück. Einen Zeitsprung über das „Ende der Kunstgeschichte“ hinaus und in die Zeitgenossenschaft der allorts erblühten und in ihrer Vielfalt unübersetzbaren *media sciences* hinein, verheißt der Sammelband „Kunstgeschichte digital“. Gemeint ist weniger, was aus dem Begriffsdupel Kunst/Geschichte unter den diskontinuierlichen, nonlinearen Bedingungen der Digitalität geworden ist oder werden soll, sondern vielmehr, wie man „normale“ Kunstgeschichte jetzt via Computer erledigen kann. Keine digitale Kunstgeschichte also, sondern eine digitalisierte. Daß darüber Einigkeit bestünde, legt jedenfalls der Untertitel „Eine Einführung für Praktiker und Studierende“ nahe. „Kunstgeschichte“ wird dabei im Wesentlichen nicht als institutionalisierte Schreibpraxis zwecks erzählerischer Sinnkonstruktion verstanden, sondern als Summe der beruflichen Tätigkeitsfelder ausgebildeter Kunsthistoriker.

Diesen soll, so Hubertus Kohle, „die Scheu vor Tastatur und Maus“ genommen, die „Hochnäsigkeit gegenüber allem Technischen“ abgewöhnt und „Interesse“ (S. 8) nahegelegt werden. Diesem Ziel widmen sich vor allem die einführenden Aufsätze des euphemistisch als „bunt“ (S. 7) beschriebenen, in Wahrheit jedoch verworren gegliederten Sammelbandes. Kenntnisreich und süffisant beschreibt Ludwig Tobisch (S. 150-159) Geschichte und Funktionsweise des World Wide Web, während Ardt Röttgers (S. 160-166) sachlich in die „Dienste des Internet“ einführt. Zu diesen Grundlagen gehören auch Hubertus Kohles „kunsthistorisch relevante Adressen im Internet“ (S. 167-170) und das abschließende „Glossar der Computerfachausdrücke“ (S. 202-205). Bis hierhin bietet der Band etwa die Information einer durchschnittlichen Computerzeitung und reiht sich in die momentan für diverse geisteswissenschaftliche Disziplinen erscheinenden Einführungsbücher ein<sup>1</sup>. Was macht nun aber die Spezifität der Praktiken der Kunstgeschichte aus und was macht der Computer in der kunsthistorischen Praxis?

Der Sammelband legt nahe, einen Bereich zunächst gesondert zu betrachten, nämlich den Umgang mit dreidimensionalen Objekten, unter denen hier weitgehend Architektur verstanden wird. Richard Senff gibt dazu Einblick in die Möglichkeiten computergestützter Bauaufnahme (S. 107-122), d.h. tektonische Berechnung, Auswertung fotogrammetrischer Untersuchungen, zwei- und dreidimensionale Visualisierung, Datenerfassung und Datenverwaltung. Der Computer erscheint hier lediglich als Erbe analoger Werkzeuge, mit dem unveränderte Aufgaben rationeller und genauer erfüllt werden können. (Ebenso verhält es sich mit dem „Computer in der

<sup>1</sup> Z.B. Paul Tiedemann: *Internet für Philosophen*. Darmstadt 1997; Norbert Gabriel: *Kulturwissenschaften und Neue Medien*. Darmstadt 1997.

Restaurierungswerkstatt“, über den Friedemann Hellwig [S. 132-149] berichtet.) Anders sieht es bei Wolfgang Wiemer (S. 123-131) aus, der das MILES/DBM-System zur Proportionsanalyse mittelalterlicher Bauwerke vorstellt. MILES/DBM analysiert baugometrische Meßdaten anhand einer Sammlung von 1.100 Zahlen- und Streckenverhältnissen, wählt das kongruenteste als wahrscheinlichstes Proportions-system aus und soll so die „subjektive geometrische Befindlichkeit der Autoren“ (S. 124) ausschalten. Der Computer fungiert also als Sehmaschine eines durch menschliche Datenaufnahme gefilterten und positivierten Weltzustandes. Die Verbindung von je zeitgenössisch konfiguriertem Blick und ebenfalls historisch bedingter Sinngebung im Betrachter soll ersetzt werden durch eine maschinelle *ars combinatoria*. Wiemer klagt damit eine Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte anhand eines Modells exakter Naturwissenschaften ein, das innerhalb dieser selbst schon seit längerem fragwürdig ist.

Nach dieser Aussonderung bleiben als Praktiken des kunsthistorischen Diskurses Bildoperationen (sehen, vergleichen, archivieren) und Textoperationen (lesen, schreiben, archivieren). Diese Techniken, die für Wissen und Wissenschaftsverständnis der Disziplin entscheidend sind, versuchen die restlichen Beiträge des Bandes mit der digitalen Technik in Verbindung zu setzen.

Die schärfste Betrachtung dieses Themas leistet der hervorragende, an Foucault geschulte Aufsatz Martin Warnkes (S. 171-191), der leider als eine Art Ausblick an den Schluß gestellt wurde, obwohl er wegen seines grundlegenden Zugangs an den Anfang gehört hätte. Getreu Foucaults These, daß Wissen das sei, „wovon man in einer diskursiven Praxis sprechen kann“ und entlang „der Achse diskursive Praxis – Wissen – Wissenschaft“<sup>2</sup> zeigt Warnke beispielhaft, welche Schreib- und Ordnungspraktiken der Computer erlaubt und daß dieser keinesfalls mit einem „Nachfolger der Schreibmaschine“ (S. 182) verwechselt werden darf. Die dadurch bedingten Verschiebungen im Diskurs dürften erheblich sein. Sicher wäre es lohnend gewesen, Warnkes Ansatz weiterzudenken; fraglich erscheint z.B., ob HTML tatsächlich die „*lingua franca* zur Verfertigung [...] elektronisch publizierbarer Dokumente“ (S. 183) ist. Außerdem wäre zu vertiefen, ob die Wissensordnung des Computers aufgrund simpler ökonomischer Zwänge die vorangegangene verdrängt oder sich nicht (nach Foucault) neben ihr, in Zwischenräumen, ansiedelt.

Einem dementsprechend 'neuen' Schreiben widmet sich der Beitrag von Katarina und Robert Erber (S. 41-50) über „Autorensysteme in der Aufbereitung kunsthistorischer Information“. In aller Klarheit treten dabei noch einmal die Topoi der einst hoffnungsvollen und inzwischen ernüchterten<sup>3</sup> Multimedia-Industrie zutage. Richtig ist sicherlich, daß Datenbanken für Bild und (Voll-) Text entstehen und die Arbeit erleichtern werden, und daß Visualisierungen dreidimensionaler Objekte (Skulptur und Architektur) einen didaktischen Mehrwert besitzen. Offen ist allerdings, ob Kunsthistoriker deshalb zu Multimedia-Autoren werden. Dagegen spre-

<sup>2</sup> Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1992, S. 259f.

<sup>3</sup> Michael Kurzidim/Egbert Meyer: Kassenpatient Multimedia, in: *c't* 12, 1997, S. 16-20.

chen (arbeits-) ökonomische und logistische Gründe: Die Attraktivität einer multimedialen Erzählung liegt nicht in Qualität und Quantität ihrer „kunsthistorischen Information“, sondern in der originär multimedialen Implementation von Wissen. Diese ist aber eine Gestaltungsaufgabe, die allenfalls in Zusammenarbeit mit Screen-Designern erledigt werden kann. Einerseits sind solche Entwicklungsprozesse langwierig und liegen im Ergebnis noch tiefer unter der Rentabilitätsschwelle als gedruckte, also monomediale Kunstgeschichte. Andererseits ist eine Multimedialisierung des Hörsaals nicht nur wegen des Zeit- und Programmieraufwands utopisch. Daß von einem kunsthistorischen Vortrag seit Grimm und Wölfflin 'Lichtbilder' erwartet werden, sollte nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß Sinn durch Text produziert wird, mithin durch und in der Linearität<sup>4</sup>. Die Disziplin hat die Verfahren der Sinnschöpfung, die Geltungsregeln „wissenschaftlicher“ Information und deren Verifizierbarkeit anhand von linearen Texten entwickelt. Die hervorragende Eigenschaft von Hypermedien ist jedoch gerade ihre Nichtlinearität. Auch wenn Beatrice von Bismarck (S. 192-201) glaubt, Künstler und Kunsthistoriker würden in den Neuen Medien „Co-Akteure auf dem Feld kritisch verstandener kultureller Praxis“ (S. 201), fragt sich, welche multimedialen Aussageformen der kunsthistorische Diskurs ohne Selbstaufgabe als wissenschaftliche akzeptieren kann oder welche anderen Kriterien von Wissenschaftlichkeit erforderlich sind<sup>5</sup>.

Nicht so weit gehen die Beiträge von Arthur Tisi (S. 51-63) und Harald Krämer (S. 64-83). Mit amerikanischem Pragmatismus erklärt Tisi Technik und Grundbegriffe digitaler Bildverarbeitung und zieht daraus die schlichte und berechtigte Konsequenz, eine vergleichende Kosten/Nutzen-Rechnung aufzustellen und zur Tat zu schreiten. Harald Krämers Beitrag darf als Fortsetzung dazu gelesen werden. Er erläutert für Datenbanksysteme den „Stand der Technik in Museen“ (S. 64), gibt Ratschläge zur Strukturanalyse und einen fundierten Überblick über Bilddatenbanksysteme. Diskussionsbedarf besteht allerdings über die Kompatibilität und Benutzung der Daten. Daß die EDV-Entwicklung schnell und unkontrollierbar ist, braucht nicht mehr erwähnt zu werden, sehr wohl aber, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft keine Software-Entwicklung mehr fördert, sondern nur noch Implementationen auf der Basis von Standardapplikationen. Es mag zwar sein, daß die Anforderungen spezifisch sind, die Praktikabilität steht und fällt aber vorrangig mit der Menge kompatibler Daten. Zur Klärung dieser Fragen wären allerdings zwei zusätzliche Beiträge nötig gewesen, die leider fehlen: ein juristischer und ein verlegerischer.

Gerade für die Kunstgeschichte ist die Copyright-Problematik unter digitaler Instanz von entscheidender Bedeutung. Es liegt im Interesse aller Autoren, daß sie (digitalisierte) Abbildungen bekommen und diese (evtl. digital) veröffentlichen können, und ohne das Bemühen der Rechtsträger und Verwertungsgesellschaften um neue Abrechnungsmodi wird dies nicht durchführbar sein. Zweitens sind die Verla-

<sup>4</sup> Hayden White: *Metahistory. The historical Imagination in nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London 1973.

<sup>5</sup> Dazu Claus Pias: Die zwei Körper des Textes, erscheint in: *Universitas* 1, 1998.

ge gefragt, die seit jeher Schaltstellen kunsthistorischen Wissens sind. Täglich wird dort mit Gigabytes von Datenmaterial hantiert, das sogar durch die Druckvorstufe weitgehend standardisiert ist und daß nach dem Druck einfach verschwindet. Sämtliche im Titel angesprochenen „Studierenden und Praktiker“ sind oder werden irgendwann zu Druckkosten-Zuschußempfängern, und die verschiedenen Arten von „Kunstgeschichte digital“, die Autoren, Institute, Museen, Verlage, Bildarchive und Bibliotheken praktizieren, sind nicht einmal im Ansatz zusammengedacht.

Daß die Kunstbibliotheken sich, wie Rüdiger Hoyer berichtet, zu einer gemeinsamen www-Katalogdatenbank mit normierter Verschlagwortung entschlossen haben, ist sicherlich ein Fortschritt. Wichtiger wäre es allerdings, Auffangstrukturen und Normierungen jenes Datenmaterials zu definieren, das allein schon durch die Revision der Prüfungsordnungen diverser Universitäten anfallen wird und das durch die Verlage schon permanent ungenutzt anfällt. Die auf Produktion von verschlagwortendem und nie zu perfektionierendem Metatext verwandte Kraft wäre vielleicht sinnvoller zu investieren in Normierungsstrategien und Retrievalmethoden für künftige Bild- und Volltextdatenbanken. Der Beitrag von William Vaughan (S. 97-106) über „computergestützte Bildrecherche und Bildanalyse“ scheint dafür richtungweisend.

Am deutlichsten spiegelt wohl der Aufsatz von Tobias Nagel (S. 84-96) mit seiner Mischung aus vielen berechtigten Fragen aber auch Ressentiments wieder, wieviel Diskussionsbedarf auf diesem Feld noch besteht, bevor man an eine verbindliche „Einführung“ denken darf.

CLAUS PIAS

*Bauhaus-Universität Weimar*

*Fakultät Medien*

**Wilhelm Joliet: Die Geschichte der Fliese.** Hrsg. vom Fachverband des Deutschen Fliesengewerbes im Zentralverband des Deutschen Baugewerbes e.V. Köln: Verlagsgesellschaft Rudolf Müller 1996; 246 S., 381 Abb. in Farbe; ISBN 3-481-01146-6; DM 128,-

Die Fliese nimmt eine oft unterschätzte, wichtige Bedeutung sowohl in der Geschichte der Kunst, der Keramik, der Architektur als auch der Handelswege ein. Ikonographie, Technik und architektonische Verwendung machten die Fliese als Wandbekleidung und Bodenbelag in den letzten 5000 Jahren zu einem der begehrtesten Baustoffe. Dies zeigen die hervorragenden Beispiele in Europa und Asien, wie die bekannten Ausstellungsstücke der Museen in Berlin und Düsseldorf oder die Wanddekorationen der Amalienburg und Pagodenburg in Schloß Nymphenburg in München. Jedoch sind auch die alltäglicheren Fliesen als Datierungsgrundlage für die Bauforschung von Wichtigkeit.

In dem neu erschienenen Überblickswerk über die Geschichte der Fliese umspannen die Ausführungen Wilhelm Joliets Gebiete in Asien, Afrika und vor