

»Aber gehen Sie ins Theater, ich rat es Ihnen!« – so läßt Georg Büchner in »Dantons Tod« einen Herren auf der Straße sagen, und zumindest die universitäre Kunstgeschichte ist dieser Empfehlung seit dem späten 19. Jahrhundert treu gefolgt. Mit dem Aufkommen der Dia-Doppelprojektion begann langsam, aber sicher ein Siegeszug jener performativen Darstellungsform, bei der ein im Dunklen sitzendes Publikum dem visionären Erscheinen von Lichtbildern beiwohnt. An dieser Praxis, die damals so schwer durchzusetzen war, hat sich bis heute scheinbar wenig geändert. Das noch um 1800 so hochgelobte Projektionsverfahren verließ im Laufe des folgenden Jahrhunderts die gebildeten Salons und eroberte die Straße und die Etablissements der Massenvergnügungen. Damit erschien es der Wissenschaft höchst suspekt, und es bedurfte großen missionarischen Eifers, um dieses Verfahren für die vergleichende kunsthistorische Analyse nutzbar zu machen. Heute nun scheinen wir an einem ähnlich bedeutsamen Wendepunkt zu stehen. Der Einbruch der digitalen Bilder in alle Bereiche des Lebens hat auch unser Fach verändert. Da die Anzahl der Kunstwerke unter den Bildern inzwischen verschwindend gering geworden ist, stellt sich nicht nur die Frage nach dem Gegenstand unseres Faches sondern auch die nach den Methoden und Ordnungssystemen zwingend neu. An einem solchen Punkt empfiehlt sich ein Innehalten und eine Rückschau auf den bisherigen Umgang mit den Bildmedien der Kunstgeschichte. Solch ein Nachvollziehen der alten Weichenstellungen offenbart schlaglichtartig die Brisanz auch der damaligen Entscheidungen.

Mediale Brüche – mit dem Themenschwerpunkt dieses Heftes widmen wir uns jedoch nicht nur einem Rückblick auf die traditionellen Bildmedien der Kunstgeschichte sondern auch dem Ausblick auf die neuen Medien mit ihren Möglichkeiten und Risiken. Die Digitalisierung ermöglicht neue Zugriffe auch auf die alten Bilder: Mittlerweile sind Computerprogramme in der Lage, digitalisierte Artefakte – vor allem Bilder, aber auch Töne und Filme – lediglich aufgrund ihrer physikalischen (Bitmuster-)Struktur eigenständig zu »erkennen« – eine explizite, ikonographische Verschlagwortung durch eine(n) menschliche(n) AutorIn kann bereits heute unter Umständen entfallen. Die in der Kunstgeschichte verwendeten Verfahren kommen überwiegend aus der Praxis und den Anwendungsbereichen kommerzieller großer Datenbanken. Das bedeutet, daß Bilder aus anderen Gebrauchszusammenhängen die Funktion und Praxis digitaler Bildverarbeitung bestimmen. Der Computer besitzt nun einmal keine eigene Hermeneutik, diese muß erst hinzugefügt werden. Es stellt sich die Frage, welchen Einfluß dies hat auf den Umgang mit Bildern, die der Kunstspähre zugeschrieben werden.

Wichtig ist in diesem Prozeß ein Mitreflektieren der Medien, mit denen die Wissenschaft operiert, da ein Zusammenhang besteht zwischen der Zugriffsform auf die Reproduktionen der Kunstwerke und deren Interpretation und Verortung. Heute läßt sich durch den Einsatz digitaler Datenbanken im kunstwissenschaftlichen Arbeiten eine Neuorganisation der Bildhandhabung beobachten, und deren Organisation erfolgt anders als in einer herkömmlichen Diathek oder einem analogen Archiv: Der Computer bringt zusammen, aber er parzelliert zugleich auch.

Der amerikanische Kunsthistoriker Donald Preziosi untersucht in seinem Beitrag *Reckoning with Things* die philosophischen und ästhetischen Traditionen, aus

denen heraus Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Museumsleute ihre grundlegenden Annahmen über das Wesen der Dinge und Objekte, mit denen sie umgehen, ableiten. Dies analysiert er vor dem Hintergrund des einsetzenden Institutionalisierungsprozesses von Sozial- und Kulturinstitutionen und materiellen Praktiken in Europa und Amerika des 19. Jahrhunderts in Verbindung mit der Etablierung und Legitimierung moderner Nationalstaaten. Wiebke Ratzeburgs Aufsatz *Mediendiskussionen im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand* zeichnet mittels grundlegender Quellenforschung die kontroversen Diskussionen, die im Prozess der Integration der Fotografie bzw. fotografischen Kunstreproduktion in das kunstwissenschaftliche Arbeiten von Kunsthistorikern im 19. Jahrhundert geführt wurden, nach. Die schließlich um 1900 einsetzende breite Akzeptanz der Fotografie führt Ratzeburg auf die Anerkennung der Fotografie in den Naturwissenschaften als objektiv abbildendes Verfahren zurück und deren Einsatz in der kunsthistorischen Wissensvermittlung an den universitären Lehrstühlen. In ihrem Aufsatz *Medienbrüche* arbeitet Ingeborg Reichle in einem Diskursvergleich Parallelen in der Argumentation zur Einführung der Fotografie und Lichtbildprojektion in den kunstwissenschaftlichen Hörsaal im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und dem heutigen Einsatz neuer Medien heraus und verweist in diesem Zusammenhang auf die Notwendigkeit einer umfassenden Erforschung auch der »traditionellen« analogen medialen Inszenierungen und medialen Grundlagen der Kunstgeschichte als notwendiges Bezugssystem für die Integration und den sinnvollen Einsatz digitaler Medien im kunstwissenschaftlichen Arbeiten.

Aktuelle Vorhaben zur digitalen Erschließung und Produktion kunstgeschichtlicher Wissensquellen bilden den Hintergrund des Aufsatzes von Thomas Lackner zu *Logistik statt Inhalt. Zu aktuellen Konzepten der Wissensorganisation in der digitalen Kunstgeschichte*. Informationstechnische Projekte wie »Prometheus« oder »Schule des Sehens« eröffnen WissenschaftlerInnen eine neue Perspektive im Umgang mit fachimmanenten Informationspools. Lackner zeigt auf, was diese im einzelnen zu leisten vermögen. Eine Gegenüberstellung der charakteristischen Merkmale von institutionalisierten Bilddatenbankprojekten in der Kunstgeschichte und verteilten Informationssystemen im World Wide Web verdeutlicht, inwiefern mit dem Vordringen des Internet ein möglicher Paradigmenwechsel in der Verteilung und Verarbeitung kunstgeschichtlichen Wissens ansteht.

Daß bei aller Kontinuität nicht nur die Medien der Kunstgeschichte Umbrüchen unterworfen sind sondern auch deren Institutionen, vermag die jüngste Geschichte des Ulmer Vereins zu zeigen. Der Bericht des neugewählten Vorstands steht – nach einer Zeit schwieriger Diskussionen um Ziele und Selbstverständnis – für eine konstruktive Fortsetzung und Erweiterung der bisherigen Arbeit. Es zeichnet sich ab, daß die Problematik medialer Brüche auch hier nicht nur einen der künftigen Schwerpunkte ausmachen wird.

Annette Dorgerloh, Ingeborg Reichle