

Kunstgeschichte im digitalen Informationszeitalter – Eine kritische Standortbestimmung

(Plenumsvortrag am 14. März 07 für Sektion „Digitale Kunstgeschichte“)

29. Deutschen Kunsthistorikertag in Regensburg
von Dr. Holger Simon, Köln

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

Sehr geehrte Damen und Herren

Just zur selben Zeit, wenn morgen um 9:00 Uhr eine der größten Computermessen der Welt, die Cebit, zum 21sten Mal ihre Tore öffnet, dann wird sich die Kunstgeschichte erstmalig in einer Sektion auf dem Kunsthistorikertag den Fragen zur „Digitalen Kunstgeschichte“ zuwenden. Ich vermute ja nicht, dass diese Gleichzeitigkeit vom Verband intendiert war – Ihr zahlreiches Erscheinen zeigt ja auch, dass es noch andere Themen als die digitale Welt gibt (das ist auch gut so) – aber es gibt m. E. gute Gründe, dass das Fach Kunstgeschichte sich dieses Thema ausführlich annimmt.

Mit der Einführung der Personal Computer in den 80er Jahren, spätestens aber mit der Erfindung des world wide web im Jahre 1989 am Forschungszentrum CERN hob ein rasanter medialer Wandel der modernen Gesellschaften an,¹ den wir heute gemeinhin als Wandel von der Gutenberggesellschaft zur Netzgesellschaft beschreiben.²

Das Internet ist in nur wenigen Jahre zu dem zentralen Werkzeug auf dem Highway der Informationen geworden – das neudeutsche Wort „surfen“ steht hierfür bildsprechend – es ist längst nicht mehr nur eine Spielwiese einiger weniger, die Ihre Eitelkeit auf persönlichen websites ausleben. Vielmehr hat auch die Wissenschaft das Potential dieser Technologien erkannt und die Bibliotheken richten sich auf die Netzwerkgesellschaft ein. So gibt es kein Museum mehr, das nicht im Netz für sich wirbt. Ungezählte Informationsportale bereiten die vielfältigen Informationen im Netz fachspezifisch auf, von der öffentlichen Hand werden mit mehreren Millionen Euro umfangreiche Digitalisierungsprojekte gefördert, die den Quellenfundus im Netz unaufhalt-

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Internet>. Erster Browser Mosaic wurde 1993 zum download bereitgestellt.

² Vgl. Manuel Castells: Bausteine einer Theorie der Netzwerkgesellschaft, in: Berliner Journal für Soziologie 11, Berlin 2001, S. 423-440. – vgl. auch Norbert Bolz: Theorie der neuen Medien, München 1990 und kritisch Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München 1997, der Computer und Internet vor allem auf ihr sprachliches, textuelles Fundament zurückführt.

sam wachsen lassen (Handschriften, Quelleneditionen – Gutenberg-Projekt). Schließlich setzt sich zunehmend das Publizieren im Netz (z.B. ART-DOC Publikationsplattform Kunstgeschichte) mit wachsender Überzeugung durch und bietet eine Ergänzung gar eine Alternative zum analogen Druck.

Nicht nur das Internet ist mit seinen 18 Jahren bereits der Pubertät entwachsen, sondern der Computer, die digitale Medien haben alle Bereiche der Gesellschaft nachhaltig erfasst. Darauf werden wir – ich vermute hier stimmen Sie mir zu – sicherlich nicht mehr verzichten wollen.

Und an dieser Stelle, an der wir so selbstverständlich zustimmen, will ich einen Moment innehalten und eine kritische Standortbestimmung mit den Augen eines Wissenschaftlers und Kunsthistorikers versuchen.

In der folgenden halben Stunde geht es mir – und das möchte ihr hier gleich zu Beginn deutlich machen – nicht um einen summarischen Rückblick und auch nicht um einen vollständigen Überblick über die herausragenden und weniger überzeugenden Projekte.

Mein Interesse ist es vielmehr, eingedenk des medialen Wandels der Gesellschaft nach den grundlegenden Veränderungen zu fragen, die die Kunstgeschichte an sich und als Wissenschaft schon heute und besonders in Zukunft herausfordern werden, und ich will dies mit dem Versuch verbinden, Perspektiven aufzuzeigen, wo wir es schon heute können, – und offene Fragen stehen zu lassen, die noch einer Antwort harren.

Der Versuch einer solchen Standortbestimmung ist m. E. notwendig, damit wir bei allen wichtigen Diskussionen über den Einsatz der neuen Medien als Werkzeuge nicht vergessen, dass wir es hier mit einem medialen Wandel zu tun haben, der immer zugleich einen veränderten Zugriff auf Welt und ihre Interpretation bedeutet. Der Wandel betrifft also unser Denken und Forschen, damit unsere Methoden und Gegenstände.

Für eine solche Standortbestimmung benötigen wir aber vorerst ein Verständnis von dem Verhältnis der neuen Medien zum gesellschaftlichen Wandel? Wie müssen wir das Verhältnis der technischen Medien, wie z.B. Internet und Computer, zur Gesellschaft modellieren, zu der auch die Wissenschaft und damit die Kunstgeschichte gehört.

Ich folge hier dem spanischen Soziologen Manuel Castells der in seiner Trilogie „Aufstieg der Netzwerkgesellschaft“ das Verhältnis auf die knappe Formel bringt: "Die

Technologie determiniert die Gesellschaft nicht, sie verkörpert sie."³ Anders gesagt, es ist nicht die Technologie der neuen Medien, die kausal bestimmte Gesellschaftsformen erzeugt, sondern die Medien bieten neue oder andere Möglichkeitshorizonte und Handlungsräume an, zu denen sich die Gesellschaft dann aber entscheiden, d.h. sie durch Stabilisierung oder Destruktion bewältigen muss.

Die unserer Standortbestimmung zugrunde liegende Frage ist also nicht, wie verändert die Netzwerkgesellschaft die Kunstgeschichte, sondern wie wird die Kunstgeschichte die neuen Möglichkeitshorizonte, die die Netzwerkgesellschaft ihr anbietet, bewältigen? Welche Formen wird und muss sie finden, um auf diese neuen Möglichkeiten zu reagieren?

I. Herausforderungen der Wissenschaftsorganisation und Wissensproduktion

Meinen ersten Fokus möchte ich auf die Herausforderungen der Wissenschaftsorganisation und Wissensproduktion richten, und damit gleich in medias res eine zentrale, vielleicht sogar die wichtigste Herausforderung ansprechen.

Meine These ist: Die Netzwerkgesellschaft bietet völlig andere Möglichkeitshorizonte der Wissenschaftsorganisation und Wissensproduktion als die Gutenberggesellschaft und stellt den herkömmlichen Begriff des Autors grundlegend in Frage.

Ich will versuchen meinen Gedankengang kurz darzustellen, muss dafür aber etwas ausholen.⁴

Wenn wir den Analysen zur Krise des Autors aus den 60er Jahren folgen wollen, die vor allem von Michel Foucault und Roland Barthes beispielhaft vorgelegt wurden,⁵ dann müssen wir festhalten, dass das noch heute verbreitete Verständnis von Autorschaft stark an die Gutenberggesellschaft, oder etwas lax formuliert, an die Druckerpresse gebunden ist.

Wieso? Erst nachdem es durch den Buchdruck möglich wurde, die geistige Schöpfung eines Autors mehrfach in Buchform zu pressen, war es notwendig, die geistige

³ Manuel Castells: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie. Das Informationszeitalter, Opladen 2001, S. 5.

⁴ Vgl. hierzu vor allem Irmela Schneider : Konzepte von Autorschaft im Übergang von der 'Gutenberg-' zur 'Turing'-Galaxis , in: *zeitenblicke* 5 (2006), Nr. 3, [2006-12-03]. – Holger Simon: „prometheus“ und Justitia. Bildarchive der Kunst- und Kulturwissenschaften im Spannungsfeld des medialen Umbruchs hin zu einer digitalen Informationsgesellschaft, in: Karl-Nikolaus Peifer, Gudrun Gersmann (Hrsg.): Forschung und Lehre im Informationszeitalter - zwischen Zugangsfreiheit und Privatisierungsanreiz, (Schriften zum Europäischen Urheberrecht Bd. 4), Berlin 2007 (im Druck).

⁵ Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1979, 7-31. Roland Barthes: Schriftsteller und Schreiber, in: ders.: Literatur oder Geschichte, Frankfurt am Main 1969, 44-53, hier: 48. – Vgl. zur Geschichte und Krisis des Autors Peter Bürger: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt am Main 1998; Klaus Städtke / Ralf Kray (Hrsg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, Berlin 2003.

Schöpfung des Autors eindeutig als seine Schöpfung auszuzeichnen. Nur so konnte die Produktion, Distribution und Rezeption der Texte organisiert werden, und solange der Umfang der Produktion überschaubar war, konnte der Autor sich der Kontrolle über seine geistige Schöpfung relativ sicher sein. Durch die Autorennamen wurden, so Foucault, Diskurse individualisiert und es bildet sich ein Begriff vom Autor heraus, der – Zitat Foucault – "der Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte" ist.⁶

In eine erste Krise kam dieser Begriff dann im ausgehenden 18. Jahrhundert, als das Erstarken des Massenbuchdrucks, eine Kontrolle über das eigene Werk schier unmöglich werden ließ: Plagiate überschwemmten den Markt und lösten den Protest der Autoren aus.

Auf diese neuen Möglichkeiten der Massenproduktion fand die Gesellschaft eine sinnvolle Antwort, auf deren Grundlage sie die neuen Möglichkeiten und Herausforderungen der Massenproduktion und Ökonomisierung des Wissens bewältigen und zugleich den Begriff vom Autor stabilisieren konnte: und zwar durch eine Gesetzgebung, die Aufnahme des Urheberrechts.

Basierend auf den Naturrechtslehren des 18. Jh. (vor allem John Lockes Eigentumsbegriff) wird die geistige Idee eines Werks nicht mehr nur als individuelle Schöpfung (Privilegien) sondern als Eigentum des Autors aufgefasst. Diese Verbindung eines immateriellen Gutes, der geistigen Idee, mit dem Begriff des Eigentums ist bis heute der Kerngedanke des Urheberrechts seit seinen ersten Formulierungen 1791 und 1793 in Frankreich (*Propriété littéraire et artistique*) und 1837 durch den Deutschen Bund.⁷ Im Urheberrecht findet die Gesellschaft eine Form der Bewältigung der neuen Möglichkeitshorizonte durch die expandierende Buchkultur, in dem sie diese nutzen kann und zugleich den Autor schützt.

Die Netzgesellschaft bietet nun neue Möglichkeitshorizonte, in dem sie ganz neue Formen von kollektiver Autorschaft zur Verfügung stellt, die die Verbindung von geistiger Idee und Eigentum – auf dem das Urheberrecht aufbaut – grundsätzlich in Frage stellt.

⁶ Foucault 1979 (wie Anm. 5).

⁷ Diethelm Klippel: Die Idee des geistigen Eigentums in Naturrecht und Rechtsphilosophie des 19. Jahrhunderts, in: Elmar Wadle (Hrsg.): Historische Studien zum Urheberrecht in Europa. Entwicklungslinien und Grundfragen (Schriften zur Europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte 10), Berlin 1993, S. 121-138; Ludwig Gieseke: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845, Göttingen 1995.

Der russisch-amerikanische Medientheoretiker und Künstler Lev Manovich weist in darauf hin, dass kollektive Autorschaft als solche nichts Neues ist und es diese Formen stets gegeben habe. Das neue und grundstürzende Potential der Netzwerkgesellschaft läge vielmehr zum einen in den neuen Formen der Verzahnung von Autorschaft und Software und zum anderen – das ist für uns hier wichtig – in den neuen Formen im Bereich des open-source.⁸ Wenden wir es konkret.

Mehrer Autoren schreiben gleichzeitig an einem Text, verwerfen, korrigieren und ergänzen, am Ende weiß keiner mehr, wer was geschrieben hat – dennoch wird erfolgreich Wissen produziert. Das Betriebssystem Linux ist eines dieser Erfolgsprodukte und im lexikalischen Kontext ist sicherlich Wikipedia ein beispielhaftes Produkt. Der Konstanzer Informationswissenschaftler Rainer Kuhlen führt im Unterschied zum Begriff der kollektiven Arbeit, bei der die Individuen noch für sich erkenntlich bleiben, den Begriff der „kollaborativen Arbeit“ ein, in dem die Arbeiten der einzelnen Autoren nicht mehr zu unterscheiden sind.⁹ Mit dem Tod des individuellen Autors ist aber eine Verbindung zum Eigentumsbegriff unmöglich geworden.

D.h., die Hypertextmedialität und Interaktivität (Blogs) der Netzwerkgesellschaft im Medium Internet, stellt die Kopplung von geistiger Idee und Eigentum grundsätzlich in Frage, mehr noch, sie entkoppelt beide Begriffe, mit der Folge dass das Urheberrecht nicht mehr seine stabilisierende Funktion für den Genius Autor erfüllen kann. Die Folgen für die Wissenschaft sind eklatant, weil an dem Begriff der Autorschaft der Gutenberggesellschaft das heutige Wissenschaftssystem gebunden ist und die Reputation des Wissenschaftlers sicherstellt (Publikationslisten). Folglich müssen wir uns fragen: Wie wird sich Wissenschaft in einer Netzwerkgesellschaft verändern müssen, in der es möglich ist, hoch komplexes Wissen kollaborativ und damit anonym erzeugen zu lassen?

Fachportale wie arthistoricum.net – das in der Sektion morgen von Rüdiger Hoyer vorgestellt werden wird – sind sinnvolle Möglichkeiten autorenggebundene Inhalte im Netz zu präsentieren. Diese Wege sind wichtig, weil es Autorenwissen auch in Zukunft geben wird. Darüber hinaus werden aber weitere Anstrengungen notwendig sein, um die erweiterten Möglichkeitshorizonte der Netzwerkgesellschaft zu bewältigen und kollaboratives Arbeiten zu ermöglichen.¹⁰ Internetbasierte Themenräume,

⁸ Lev Manovich: Black Box - White Cube (Aus dem Amerikanischen von Ronald Voullié und Tom Lamberty), Berlin 2005, S. 7-28.

⁹ Rainer Kuhlen: Wikipedia - Offene Inhalte im kollaborativen Paradigma - eine Herausforderung auch für Fachinformation, in: Forschung & Lehre 10, 2005, S. 546-548.

¹⁰ Vgl. Holger Simon: Lernen im digitalen Themenraum. Exploratives Lernen im Internet aus kunsthistorischer Sicht, in: zeitenblicke 2, 1, 2003
[<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/simon/index.html>].

Wikis (z. B. Wikiversity) oder offene Internetmuseen und -galerien sind nur erste Beispiele.

Die Hoffnung, die noch 2003 der Literaturwissenschaftler Gerhard Plumpe formulierte, dass es dem Urheberrecht gelingen wird, „multi-, hypermediales, interaktives Datenprocessing via Internet den subjektdependenten Werkformen zu akkomodieren“,¹¹ kann ich aufgrund der Entkopplung von geistiger Idee und Eigentum nicht teilen.¹² Damit ist dem Urheberrecht die Grundlage genommen und es bedarf eines neuen Konzepts.

Die Wissenschaft darf hier die Legislative nicht alleine lassen. Vielmehr sind wir aufgefordert neuen Formen der Reputation zu finden, die nicht auf einem genialischen Autorbegriff gründen. Der Autor ist eine historische Errungenschaft der Gutenberggesellschaft. Auch wenn es einer genuinen Autorenwissenschaft wie der Kunstgeschichte nicht leicht fallen wird, sie wird sich dieser Krisis des Autors in den nächsten Jahren stellen und Antworten darauf finden müssen, andernfalls wird sie sich an den Rand eines modernen Wissenschaftssystem stellen und anderen Fächer ihre Funktionen überlassen.

II. Forschungsgegenstände

Einen zweiten Fokus möchte ich auf unsere Forschungsgegenstände richten.

Die Netzwerkgesellschaft fordert die Kunstgeschichte nicht nur durch einen veränderten Begriff von Autorschaft heraus, sondern die Veränderungen durch die digitalen Medien betreffen auch und direkt unsere Forschungsgegenstände, zum einen dann, wenn wir sie in elektronischer Form (Datenbanken) dokumentieren und zum anderen, wenn wir die digitale Kunst als Gattung diskutieren und nach den Bedingungen und Möglichkeiten diese Gattung fragen.

Zum ersten Aspekt. Da wir morgen von Christian Bracht und Georg Hohmann – jeweils sehr viel kompetenter – Vorträge zum aktuellen Stand der Metadatenstandards und der Informationsmanagementsysteme hören werden, will ich mich hier nur auf einen Gedankengang konzentrieren, der mir für eine angemessene Diskussion die-

¹¹ Gerhard Plumpe: Der Autor im Netz. Urheberrechtsprobleme neuer Medien in historischer Sicht, in: Klaus Städtke / Ralf Kray (Hrsg.): Spielräume des auktorialen Diskurses, Berlin 2003, S. 177-194, S. 189.

¹² Ähnlich Schneider 2006 (wie Anm. 4) , Abs. 25.

ser Fragen vor dem Hintergrund des informationstechnologischen Wandels wichtig erscheint.¹³

In den Richtlinien des Internationalen Museumsrats ICOM von 2003 lesen wir: „Die Erfassung und Dokumentation der Sammlungen nach entsprechenden Standards ist eine grundlegende berufliche Verpflichtung.“¹⁴ Es steht außer Frage und ist evident, dass eine gute Sacherschließung in sich konsistent sein muss und immer semantischen und syntaktischen Regeln folgt. Das gilt für jede Art der Sacherschließung, ob sie nun analog als Bestandskatalog oder Inventar oder aber digital als Dokumentationsdatenbank geführt wird.

Eindeutige Felder für Künstlernamen, Titel, Maße usw. sind genauso wichtig, wie Normdaten und Thesauri zu Personen/Künstlern oder Orten und Schlagworte; sie erleichtern den Aufbau einer konzisen Datenbank! Dass solche Thesauri – am besten gleich multilingual – allen offen (open-source) zur Verfügung gestellt werden sollten, in dem die Community daran gemeinsam – also kollaborativ – arbeitet, ist vor dem Hintergrund des soeben Ausgeführten nur eine logische Forderung, die aber leider noch lange nicht erfüllt ist. So steht nach meinen Informationen der Künstlerindex des AKL und die PND oder SWD der Deutschen Bibliothek immer noch nicht offen zur Verfügung. Dies hier aber nur am Rande.

Das was wir von einer Dokumentationsdatenbank zurecht einfordern, ist aber – und dem gilt hier mein Interesse – *nicht* als Standard auf alle Datenbanksysteme zu übertragen und mit der Forderung zu verbinden, dass Datenbanksysteme einer (metadaten)standardisierten Syntax und Semantik folgen zu müssen. Eine solche – leider recht weit verbreitete – Forderung ist m. E. absurd und aus wissenschaftshistorischer Sicht sogar fahrlässig. Die Argumente sind offensichtlich.

Syntaktische und semantische Regeln jeder Sacherschließung sind relativ und sie spiegeln das zeitgenössische Verständnis von Kunst und den jeweiligen methodischen Diskurs wider. Aus diesen Gründen unterscheidet sich die ‚Historia Naturalis‘ von Plinius als eine der ältesten systematischen Abhandlungen von Kunstwerken,

¹³ Vgl. Holger Simon: Normierung und Standardisierung der Sacherschließung? Ein Plädoyer für die Heterogenität von Sammlungsbeschreibungen aus wissenschaftshistorischer Sicht, in: Jörn Sieglerschmidt: Museums-Informationssystem (MusIS), Konstanz 2006, S. 100-105; Ders.: Kulturpolitische Anmerkungen zum Umgang mit Kulturgütern aus öffentlichen Sammlungen im Zeitalter der Internetpublikation, in: Rundbrief Fotografie. Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen 12, Jun. 2006, S. 23-25.

¹⁴ ICOM 2003, S. 13.

von den Systematiken der Kunst- und Wunderkammern im 17. Jahrhundert oder der alphabetischen Sacherschließung der späteren Enzyklopädisten.

Jeder Versuch, allgemeine semantische und syntaktische Metadatenstandards für alle Gegenstände der Kunstgeschichte durchzusetzen, kommt – etwas überspitzt formuliert – dem Versuch gleich, z. B. das Kunsttraktat eines Giovanni Paolo Lomazzo (1598) an das Traktat eines Giovanni Pietro Bellori (1672) anpassen und entsprechend normieren zu wollen. Dieses Vorgehen widerspricht grundlegend dem Selbstverständnis und Anspruch einer hermeneutischen Kunst- und Kulturwissenschaft, die aus der Heterogenität beider Traktate wichtige Hinweise auf ein unterschiedliches Kunstverständnis generieren kann.

Die sich aus einer solchen Argumentation ergebende Forderung nach Heterogenität steht aber nicht einer konzisen Sacherschließung im einzelnen mit einer eindeutigen Begrifflichkeit entgegen, die dürfen wir sowohl von Lomazzo als auch von Bellori in ihren Traktaten erwarten. Dennoch unterscheiden sie sich. Und das ist auch gut so. Daraus folgt, für jede Sammlung ist eine konzise digitale Sacherschließungen notwendig und darüber hinaus ist im Ganzen semantische und syntaktische Heterogenität ein wissenschaftshistorisches Gebot.

Die Angst vor der Heterogenität kennen wir in unserer Forschungsliteratur so nicht. Wir wenden uns stets ein und demselben Objekt von unterschiedlichen Perspektiven und Fragestellungen zu und Argumente werden variiert, aber dennoch verstehen wir – zumindest meistens – was der Autor damit zum Ausdruck bringen möchte. Die Forderung nach Standardisierung und Normierung bildet unser historisches Arbeiten also nicht ab, vielmehr vereinen sich hier positivistischen Positionen mit den ersten Datenbankssystemen der 70er und noch 80er Jahre, die keinen Austausch ohne Homogenität ermöglichten.

Unsere kunsthistorische Arbeit darf sich nicht an der Unzulänglichkeit trivialer Datenbanktechnologien und Standards orientieren, sondern die Informationstechnologie sollte vielmehr historisches Arbeiten abbilden. Überzeugende Ansätze sind bereits zahlreich realisiert.¹⁵ Und die modernen Suchtechnologien zeigen, wie man heutzutage in einem völlig disparaten und inhomogenen Internet sinnvolle Treffer landen kann. Heterogenität ist hier keine Hürde, eher eine Qualität der Differenz.

¹⁵ Vgl. Manfred Thaller: Bemerkungen zu kunsthistorischen Informationssystemen; vornehmlich aus der Sicht der Informatik, in: *zeitenblicke* 2, 2003 [<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/thaller/index.html>]; Klaus Lepsky: Ist automatische Normierung möglich? in: Jörn Sieglerschmidt: *Regelwerke für die Sacherschließung - sexy oder uncool?* 2005, S. 40-50.

Soweit der erste Aspekt. Der zweite Aspekt betrifft nun direkt die Frage nach unseren Forschungsgegenständen. Die akademische Kunstgeschichte hat sich in den zwei Jahrhunderten ihres Bestehens immer wieder schwer getan, neue Formen der visuellen Kultur als Forschungsgegenstand aufzunehmen. Der Gattungskanon der bildenden Kunst und Architektur, möglicherweise noch ergänzt durch das Kunsthandwerk, bildet sich deutlich in den Curricula der Studiengänge ab. Konnte sich mittlerweile die Fotografie – 100 Jahre nach ihrer Popularisierung – in der Kunstgeschichte etablieren (Bachelor/Master), so beklagen die Autoren des kürzlich erschienenen Tagungsbandes „Das bewegte Bild. Film und Kunst“ zu Recht, dass der Film den Medienwissenschaften als Gegenstand überlassen wurde.¹⁶ (Nun erstmalig auf einem Kunsthistorikertag eine Filmsektion) Einige Anzeichen weisen aber darauf hin, dass dies mit der digitalen Kunst ganz ähnlich geschehen wird, wenn das Fach die Herausforderung der neuen Möglichkeitshorizonte nicht konstruktiv zu bewältigen versucht.

Die Erweiterung des Bildbegriffs im Diskurs der Bildwissenschaften mag auf der einen Seite sehr sinnvoll erscheinen, weil sie ein selbstreflexives Moment enthält, welches die Kunstgeschichte auf sich selbst zurückwirft und zur Schärfung ihrer Methoden herausfordert, sie birgt aber – zumindest in der durch die Medienwissenschaften vorangetriebenen Form – auch die Gefahr, die Fragen nach der ikonischen und künstlerische Qualität der digitalen Kunst aus dem Blick zu verlieren. Produktionsästhetische Fragestellungen, die zu dem Ergebnis kommen, dass es „digitale Bilder gar nicht gibt“¹⁷, oder sie nur Simulationen (Boehm) sind, werden dem Anspruch der digitalen Künste m. E. nicht gerecht, zumal sie als Bild und Ton wahrgenommen und als Kunst kommuniziert werden.

Im Rahmen einer Standortbestimmung der Kunstgeschichte im digitalen Informationszeitalter ist es hier nun nicht möglich, in eine detaillierte Analyse zum digitalen Bild einzusteigen, sie wird einen anderen Rahmen erfordern. Eines liegt aber klar vor Augen. Die digitale Kunst gibt es, sie hat zum einen ihre Vorläufer im Kunstvideo bzw. im Happening und zum anderen differenziert sie sich in den Möglichkeiten des Digitalen bereits immer stärker aus. Die digitale Kunst fordert die Kunstgeschichte

¹⁶ Thomas Hensel / Klaus Krüger / Tanja Michaelisky (Hrsg.): Das bewegte Bild. Film und Kunst, München 2006.

¹⁷ Claus Pias: Das digitale Bild gibt es nicht - Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion, in: zeitenblicke 2, 2003 [<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/pias/index.html>].

heraus, weil sie – vielleicht nicht unbedingt neue aber – Antworten auf die Fragen nach Wahrnehmung digitaler Artefakte, nach den Möglichkeiten und Bedingungen der sinnlichen Erkenntnis und ihre kommunikativen Funktion einfordert. Die Möglichkeitshorizonte der Netzgesellschaft kann das Fach m. E. nur konstruktiv bewältigen, in dem es die digitale Kunstgeschichte zu einer Kunstgeschichte des Digitalen zu wenden weiß.

III. digitalisierte Kunstgeschichte

Auf zwei Herausforderungen möchte ich noch kurz eingehen, die aber aufgrund ihrer Kürze nicht weniger wichtig sind und deswegen am Ende des Vortrags stehen.

In Forschung und Lehre bieten die digitalen Medien der Kunstgeschichte neue Lehr- und Lernformen an. Im 19. Jahrhundert hatte es mit der Einführung des Skioptikons, des Vorläufers des Diaprojektors, nach den ersten Versuchen von Bruno Meyer (Karlsruhe) in den 1870er Jahren immerhin noch mehr als eine Generation gebraucht,¹⁸ bis 1902 der Kunsthistoriker Adolf von Oechelhauser verkünden konnte, dass es kaum noch ein Seminar gäbe, in denen die Lichtbildprojektion nicht zum Einsatz käme.¹⁹ Im Unterschied dazu hat der Beamer in nur wenigen Jahren die Hörsäle und Seminarräume der Institute verändert. 1999 begannen das Archäologische und Kunsthistorischen Institut in Gießen mit der Umstellung auf Beamerpräsentation, heute nur wenige Jahre später haben viele Institute bereits vollständig umgestellt und in fast allen Instituten gibt es zumindest die Alternative zwischen digitaler und analoger Bildpräsentation.²⁰

Die kritischen Begleitkommentare während der Einführung des Skioptikums im 19. Jahrhundert gleichen erstaunlich denen der letzten Jahren. Ich will sie hier nicht wiederholen, es genügt den hervorragenden Aufsatz von Heinrich Dilly aus dem Jahre 1975 zur Geschichte der Lichtbildprojektion zur Hand zu nehmen und die nur langsam verstummenden Argumente der Kritiker im 19. Jahrhundert auf heute zu übertragen.²¹

Der Beamer wird die Diaprojektoren sicherlich in wenigen Jahren verbannt haben. Dafür müssen wir keine Hellseher sein, sondern es gibt wichtige Hinweise. Dort wo es noch nicht geschehen ist, wird spätestens eine Erweiterung des eben angesprochenen Forschungsgegenstands im Hinblick auf die digitale Kunst den Wandel befördern. Zudem ist die digitale Fotografie heute schon besser als die analoge; ein Dia (100 ASA) hat ca. 6 Mio Bildpunkte, 6MB sind bei den heutigen Kameras Standard, 12MB sind im professionellen Kleinbildformat längst üblich und für großformatige Scanner gilt ein Mehrfaches. Lediglich in der Beamerpräsentation sind noch Wün-

¹⁸ Bruno Meyer: Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichts, in: Westermann's illustrierte Monatshefte, hrsg. von Friedrich Spielhagen 47, Braunschweig 1879/1880, S. 309-310; Ders.: Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht, Karlsruhe 1883.

¹⁹ Heinrich Dilly: Lichtbildprojektion - Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene Below: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, S. 153-172, S. 166.

²⁰ Sigrid Ruby / Mischa Steidl: Elektronische Bildprojektion in der kunsthistorischen Lehre. Ein Bericht aus der Praxis, in: Kunstchronik, Heft 8, Nürnberg 2000, S. 397f. – Vgl. auch Holger Simon / Stephan Hoppe: Abschied vom Dia! Vorteile elektronischer Bildprojektion in der kunsthistorischen Lehre, in: Kunstchronik, Heft 7, Nürnberg 2000, S. 338f.

²¹ Dilly 1975 (Anm. 19).

sche offen, aber auch hier wird die Technik nicht lange auf sich warten lassen, wie bereits die Entwicklung der letzten Jahre gezeigt hat.

Darüber hinaus stehen der Kunstgeschichte – und hier liegt der besondere Mehrwert der digitalen Bildpräsentation – vollständig neue Präsentationsformen zur Verfügung. In Quicktime-Kugelpanoramen können von einem Standpunkt aus vorhandene Räume visualisiert werden, und die CAD-Technologie ermöglicht uns überzeugende Rekonstruktionen von Bauphasen und Bausituationen, die wir heute nicht mehr konkret erleben können. Eingedenk der noch vor wenigen Jahren vor allem von kunsthistorischer Seite z. T. sehr scharf aber auch – wie ich meine – zu platt geübten Kritik gegenüber den CAD-Rekonstruktionen von St. Peter auf der Vatikanausstellung in Bonn, so ist es besonders erfreulich, dass dieser Kunsthistorikertag den „Neuen Technologien in der Architekturforschung“ eine ganze Sektion widmet. Ein weiteres Novum neben der Sektion zum Film und der zur digitalen Kunstgeschichte.

Denn wer weiß nicht besser um die argumentative Kraft von Bildern als wir Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker. Wir sollten daher die neuen Visualisierungsmöglichkeiten nicht nur zur Abbildung und Rekonstruktion nutzen (erster Schritt), sondern in Zukunft auch zu Kommunikation unserer Forschungsergebnisse.

Ich will an dieser Stelle darauf verzichten, die Liste an weiteren Einsatzmöglichkeiten der digitalen Medien für Forschung und Lehre, z. B. im Bereich des eLearning und eTeaching, aber auch und vor allem für Museen und Galerien, für die Vermittlung unseres kulturellen Erbes fortzuführen, wir sollten beherzt Ihren Mehrwert nutzen und ausbauen.

IV. Verantwortung kulturelles Erbe

Vielmehr möchte ich zum Abschluss meines Versuchs an dieser Stelle um eine kritische Standortbestimmung das Stichwort „kulturelle Erbe“ aufnehmen, als dessen Adjutant sich die Kunstgeschichte stets empfunden hat, und danach fragen, welche Herausforderungen der Wandel von der Gutenberggesellschaft zur Netzwerkgesellschaft für unser Umgang mit dem kulturellen Erbe hat, und so den Kreis zum Anfang meines Vortrags schließen.

Wir haben schon am Begriff der Autorschaft gesehen, dass die aktuelle Diskussion zum Urheberrecht grundlegend mit dem medialen Wandel verbunden ist. Und es verwundert nicht, dass es auch hier wieder das Urheberrecht ist, vor dessen Folie um den zukünftigen Umgang mit dem kulturellen Erbe gestritten wird. – Nicht ohne Grund wird in der morgigen Sektion Sophia Bornhagen zur Kunstgeschichte und Urheberrecht sprechen.

Wir erinnern uns, dass das Urheberrecht eingeführt wurde, um dem Autor seine zugestandene Reputation (Persönlichkeitsrechte) und die Verwertung zu sichern. (Stichworte: Verbindung von geistiger Idee und Eigentum)

Das ist aber nur die eine Seite des Urheberrechts. Mindestens genauso wichtig ist, dass das Urheberrecht den verfassungsrechtlich verbrieften Anspruch eines demokratischen Gemeinwesens sicherstellt, auf das in der Gesellschaft kommunizierte Wissen und die Informationen Zugriff zu haben. Aus diesem Grund wurden im Abs. 6 des Urheberrechts eine ganze Reihe von wichtigen Schranken aufgenommen. So dürfen z.B. nach § 45 UrhG Gerichte Vervielfältigungen von Werken kostenlos und ohne Rücksprache mit dem Autor herstellen, wenn es der Rechtspflege dient. Das für die Wissenschaft so wichtige Zitatrecht in § 51 UrhG ist ebenfalls eine Schranke. Erstmals wurde nun 2003 mit der Einführung § 52a UrhG im Rahmen der Novellierung des Urheberrechts und eingedenk der neuen Möglichkeiten z.B. durch das e-Learning, ein Passus aufgenommen, der die öffentliche Zugänglichmachung für Unterricht und Forschung sicherstellt. War es bisher nur Schulen, Kirchen und Behinderteneinrichtungen erlaubt, z.B. ein Bild von Picasso zu zeigen und das kulturelle Erbe zu vermitteln, so waren davon stets die Hochschulen ausgenommen! Ich will hier jetzt nicht auf die aktuelle Diskussion und die Forderungen nach einem wissenschaftsfreundlichen Urheberrecht eingehen (anderer Stelle bereits geschehen),²² vielmehr will ich mich noch der eben aufgestellten und noch nicht beantworteten Frage zuwenden, ob die Verbindung von geistiger Idee und Eigentum für ein modernes Urheberrecht überhaupt noch zeitgemäß ist.

Auf der Kölner Tagung „Forschung und Lehre im Informationszeitalter – zwischen Zugangsfreiheit und Privatisierungsanreiz“ im letzten Jahr wurde von den Juristen bereits kritisch angemahnt, dass wir durch die starke Aufwertung des Eigentumsbegriffs im 20. Jahrhundert aufgrund der zunehmenden Kapitalisierung und Ökonomisierung der Lebensverhältnisse möglicherweise nun vor einer unheilvollen Allianz stehen, wenn wir die Verbindung von immateriellem Gut (Ideen) und Eigentum in dieser Weise fortsetzen, zumal wir eine Verschiebung in Gang setzen, gemäß der das kulturelle Erbe nicht primär Gemeingut ist, sondern Eigentum wird, bis hin zu den Überlegungen dieses Eigentum auch über mehrere Generationen hinweg vererben zu können.

Dies sollte uns besonders zu denken geben, wenn wir zugleich eine stärkere Koppelung von Wissen und Information in der Netzwerkgesellschaft beobachten können,

²² Vgl. Stellungnahmen vom Verband Deutscher Kunsthistoriker und von ‚prometheus – Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre e.V.‘. – Besonders wichtig das Aktionsbündnis „Urheberrecht für Bildung und Wissenschaft“ vgl. <http://urheberrechtsbuendnis.de/>.

durch die ein Festhalten am Eigentumsbegriff fatale folgen haben könnte. Erlauben Sie mir also noch einen letzten Gedankengang in prägnanter Kürze.

In der Gutenberggesellschaft verstehen wir unter einem Autor – wie bereits oben formuliert – den geistigen Schöpfer oder Verfasser eines immateriellen Gutes, insofern er dieses Gut in materialisierter Form z.B. als Buch oder als ein Kunstwerk der Gesellschaft zur Verfügung stellt. In einem modernen Verständnis der Informationswissenschaft (Kuhlen u.a.) können wir das immaterielle Gut als Wissen, als eine kognitive Repräsentation, bezeichnen und das Buch als Information, welches dem Wissen eine materialisierte Form bietet und dadurch immer an Handlungskontexte gebunden ist.²³

Wenden wir diese Begriffe auf die Gesetzgebung der Gutenberggesellschaft an, dann stellen wir fest, wie klug sie zwischen Wissen und Information unterscheidet – man muss fast sagen, entschieden hat. Das Wissen ist grundsätzlich frei und für jeden zugänglich. Denn es ist keineswegs verboten, ein gekauftes Buch an einen Freund weiterzureichen. Lediglich für die Information, für das gedruckte Buch oder eine Kopie von diesem Buch geht eine Abgabe an die Verwertungsgesellschaft. Folglich schützt das Urheberrecht die Information und stabilisiert dadurch die Verwertungsmöglichkeiten des Autors, zugleich ermöglicht es den freien Diskurs über das Wissen. Dies gelingt, weil in der Gutenberggesellschaft Information und Wissen eindeutig getrennt werden können.

Dies ändert sich grundlegend in der Netzwerkgesellschaft, weil im digitalen Medium der Zugang zum Wissen direkt an den Zugang zur Information gebunden wird. Die modernen DRM-Systeme (Digital Rights Management Systems) und vielseitigen Kopierschutzverfahren erschweren, nein sie verunmöglichen zum Teil die Weitergabe der einmal gekauften Information. (pdf, Wasserzeichen – KG diskutiert) Was passiert? Die digitalen Schutzmechanismen, die dem Urheberrecht folgend die Information schützen wollen, schränken nun aber den freien Zugang zum Wissen grundlegend ein.

Aber genau diesen freien Zugang zum Wissen wollte und beansprucht auch heute noch das Urheberrecht. Spätestens hier wird deutlich, wie fatal eine Reform aber ist, wenn wir diese ohne eine Analyse des medialen Wandels hin zu einer Netzwerkgesellschaft führen. Hier sind wir Wissenschaftler gefragt. Doch leider beteiligen sich bisher nur wenige. Petitionen sind wichtig, aber sie reichen wohl nicht.

²³ Kuhlen, Rainer, Universal Access - Wem gehört Wissen?, in: Andreas Poltermann: Gut zu Wissen. Links zur Wissensgesellschaft, Münster 2002, S. 164-197, vor allem Anm. 3; Kuhlen, Rainer, Information, in: Handbuch Grundlagen von Information und Dokumentation hrsg. von R. Kuhlen; T. Seeger; D. Strauch, München 2004, S. 3-20, S. 10 unter <http://www.inf-wiss.uni-konstanz.de/People/RK/Publikationen2004/a01-kuhlen-AA.pdf> (16. Mai 2006).

Übertagen wir diese Problematik auf unser kulturelles Erbe, dessen Zugänglichmachung der Zweck der öffentlichen Museen und kulturellen Einrichtungen ist, so stehen wir m. E. in der Pflicht, sehr viel schärfer als bisher und gemeinsam die Begriffe zu schärfen, wie wir einen freien Zugang zum kulturellen Erbe sicherstellen und zugleich dem berechtigten Ansprüchen der Künstler und Fotografen auf Verwertung nachkommen können.

Wir sind längst in der Netzwerkgesellschaft angekommen und müssen gemeinsam nach Formen der Bewältigung suchen!

Eines allerdings beruhigt mich. Als Historiker wissen wir, dass sich ein medialer Wandel sehr langsam, möglicherweise über Jahrhunderte erstreckt. Aber bevor wir uns wieder zurücklehnen und 300 Jahre warten, sollten wir schon mal mit dem beginnen, was wir wissen und analysieren können.

– Herzlichen Dank!