

# Vernetzte Kritik

---

## Dimensionen der Daten

Das Netz bietet Möglichkeiten, Dinge zu ordnen, vergleichbar der Idee einer Sammlung. Eine Datenbank kann als virtueller Raum verstanden werden, in dem Dinge in Nähe oder Distanz gebracht, verknüpft oder abgegrenzt werden. Das Netz ist eine Sammlung, es ordnet Objekte durch den Bezug auf Bedeutungen. Ein Graph ist eine besondere Form der Datensammlung, nämlich als Einheiten (Knoten) und Verbindungen (Kanten), die ein digitales Netz bilden, das dann auch als ein solches visualisiert werden kann. In den digitalen Wissenssystemen kommt ihm eine große Bedeutung zu, denn anders als die klassische Form einer rigiden Tabelle als Datenbank ist ein Graph flexibel erweiterbar und erlaubt mehr Komplexität. Das ist nicht nur für digitale Geschäftspraxen und Überwachung eine wichtige Grundlage geworden, im beschleunigten Zugriff auf Aufzeichnungen des Verhaltens von Nutzer\*innen, sondern hat auch der digitalen Forschung mächtige Werkzeuge an die Hand gegeben, im erleichterten Überblick und in der interdisziplinären Erforschung von Beziehungen, Machtverhältnissen und ökonomischen Strukturen.

Netzwerke sind für digital arbeitenden Kunstgeschichte und Museologie von grundlegender Bedeutung, gleichzeitig betonen unterschiedliche Wissenschaftler\*innen ganz verschiedene Dinge an ihnen. Ich kann den langen und vielfältigen geisteswissenschaftlichen Diskurs um Netzwerke hier unmöglich rekonstruieren oder gar zusammenfassen, nicht einmal nur für die Kunstgeschichte. Das liegt in der Sache selbst. Ein Netzwerk zu untersuchen kann wirklich alles Mögliche mit sich bringen. Netzwerkforschung beschäftigt sich zum Beispiel mit Korrespondenzen (ein Netzwerk von Personen, die sich Briefe geschrieben haben), Provenienzen (wer hat wem Kunstwerke verkauft) und Reiserouten (als Netzwerk von Orten und Menschen).

Angesichts der Breite an Ansätzen möchte ich mich hier nicht auf einen bestimmten Ansatz der Netzwerkforschung beziehen, sondern stattdessen möglichst genau beschreiben, welche Aspekte in diesem Buch wichtig bei der Arbeit mit netzförmigen Daten sind.

Netzwerke sind ganz allgemein gesagt verbundene Einheiten (Dinge, Orte, Menschen usw.). Im engeren Sinne wird es erst ein Netzwerk ab einer gewissen Größe, wir würden zum Beispiel nicht von einem Netzwerk sprechen, wenn es nur um eine Beziehung zwischen zwei Einheiten geht. Ein Stammbaum zum Beispiel wäre auch nicht im engeren Sinne ein Netzwerk, da seine maßgebliche Struktur nicht das geschlossene Netz ist, sondern der lineare Abstammungsbaum. Außerdem ist der abgeschlossene Umfang wichtig. Es geht nicht um alle möglichen Verbindungen zwischen allen möglichen Einheiten, sondern sobald wir ein Netzwerk beschreiben, wählen wir aus, wir fokussieren gewissermaßen auf etwas, das wir zu Einheiten unseres Netzes machen. Nehmen wir an, wir würden die Netzwerke von Künstler\*innen und Auftraggeber\*innen erfassen, dann hätten wir einen ganz spezifischen Blick auf einen Aspekt von Kunstgeschichte geworfen und für den Moment die zahlreichen anderen Netzwerke, in die Künstler\*innen eingebunden sind ausgeblendet.

Inspiziert von unterschiedlichster Theorie, zum Beispiel Systemtheorie, Post-Strukturalismus oder Akteurs-Netzwerk-Theorie, und ausgestattet mit allerlei digitalen Werkzeugen, von Cytoscape bis Gephi, machen nun Kulturwissenschaftler\*innen Forschung zu Netzwerken, oben habe ich die Breite der Themen angeschnitten. Mit diesen Werkzeugen können sie vor allem Schwerpunkte in Netzwerken finden, das heißt, wo sind sie besonders dicht, welche Einheiten sind besonders zentral?

Bedeutsam ist am Netzwerkfokus der historischen Forschung für mich vor allem, dass dadurch Forschungsdaten einen neuen Stellenwert bekommen. Waren vorher unterschiedlichste Quellen, Exzerpte daraus, Nachweise von Fakten in Text und Bild usw. die Spuren, anhand derer Geschichte geschrieben wurde, so generieren die netzwerkorientierten Ansätze, so unterschiedlich sie auch sein mögen, allesamt geschlossene und einheitlich strukturierte Daten. Netzwerke, die in der oben beschriebenen Art und Weise konzipiert und erfasst sind, werden sowohl zur Analyse als auch Vermittlung oft visualisiert. Zu diesem Zweck werden alle Einheiten oder eine Auswahl davon in einem digitalen Raum verteilt und automatisch arrangiert. Dafür gibt es die oben erwähnten Werkzeuge. Zwei generelle Verfahren so etwas zu machen, sollten wir hier voneinander abgrenzen. Man stelle sich vor, wir würden zusammensammeln, wer wem Briefe geschrieben hat, und wer wem Aufträge für

Kunst erteilt hat, also eine Mischung aus Netzwerken der Korrespondenz und Provenienz. Wenn wir nun eine Grafik erstellen wollen, die zeigt, wer besonders zentral bei der Auftragsvergabe war, etwa eine mächtige Person, die viel Einfluss auf die Kunstproduktion hatte, dann können wir nur das Kriterium Provenienz nutzen. Das wäre die erste Weise, die methodische Reduzierung. Im Gegenzug, und das wäre das zweite Verfahren, das ich erwähnen möchte, könnte es aber gerade interessant sein, beides auf einmal zu zeigen, wer stand in Kontakt und wer bezahlte wen. Denn dann würden wir vielleicht auf Vermittler\*innen kommen, die eine ganz bedeutsame Rolle in den Auftragsverhältnissen hatten. Das könnte in der Darstellung des Netzwerks eine Person sein, die den Künstler\*innen und den Geldgeber\*innen nah ist (Nähe in der Visualisierung wird meist aufgrund der Häufigkeit von Verbindung berechnet).

Verfolgen wir die Idee weiter, dass vernetzte Daten an sich auch eine Sammlungslogik besitzen. Die Räumlichkeit der Netze als virtuelle Sammlungen ist der Umfang, die Dimensionen von Daten. Es entstehen rund um Objekte Bündel von Verbindungen. Diese sind als Argumente lesbar. Wenn zum Beispiel ein Gemälde das übliche kunsthistorische Datenbündel Urheber\*in, Datum, Material, Größe, Provenienz hat, ist das ein anderes Datenbündel als zum Beispiel sich ähnelnde Gesten in Bildern unterschiedlicher Zeiten, wie in den berühmten Bildatlanten von Aby Warburg.<sup>1</sup> Viel beschworen in meinem Fach der Kunstgeschichte wird auch der Leuchttisch, auf dem Dias gegenübergestellt werden um Bilder zu vergleichen.<sup>2</sup> Diese Netze können wir mit den LOD-Netzen der digitalen Museumskataloge vergleichen, um den Blick zu erweitern. Ein Unterschied im digitalen Raum ist nun, dass es nicht mehr nur um Gegenüberstellung und Vergleich geht, sondern dass über semantische Verknüpfungen argumentative Netze zwischen den Bildern entstehen. Das genannte kunsthistorische und museale Datenbündel ist eine Art und Weise, Werke in ein Argument einzubinden, in das Argument des Œuvre. Andere Argumente wären Spuren von Gesten durch das Œuvre unterschiedli-

---

1 Aby Moritz Warburg, Roberto Ohrt, und Axel Heil, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne the Original* (Berlin London Berlin: HKW, Haus der Kulturen der Welt The Warburg Institute Hatje Cantz, 2020).

2 Beat Wyss, »Das Diapositiv. Oder: Das Ende der Evidenz«, hg. von Wolfgang Coy und Claus Pias, *PowerPoint. Macht und Einfluss eines Präsentationsprogramms*, W. Coy and C. Pias, eds., Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, 252–57.

cher Künstler\*innen<sup>3</sup> oder Bildthemen und -motive, die aus gesellschaftlichen Auseinandersetzungen entstehen und daher viele Künstler\*innen beschäftigen. Es sind unvorstellbar viele mögliche Argumente rund um Werke als Netze knüpfbar. Und eine Beliebigkeit des Digitalen ist nicht das, worauf meine Untersuchung abzielt. Vielmehr frage ich mich, wie wir diese Netze politisieren können, wie die kritischen und emanzipativen Erkenntnisinteressen, die wir an Kunst herantragen, in die Dokumentation Eingang finden können, wie digitale Archive auf Datenebene zu argumentativen Räumen werden können.

Mit den semantischen Netzen verschiebt sich die museumspolitische Debatte über Digitalisierung vom Zugang hin zur Vielfalt. Ein digitaler grenzenloser Raum hat die Kapazität, eine Vielfalt von semantischen Verbindungen um ein Objekt zu enthalten, wie die Historikerin Aline Deicke im Sammelband »Sammlung und Netz« diskutiert:

»Da Netzwerke zunächst nur aus der Auswahl der einzelnen Objekte und der Beziehungen zwischen ihnen konstruiert sind – auch wenn natürlich bereits zu diesem Zeitpunkt Klassifikationen, Schemata und Deutungsansätze eine Rolle spielen –, wird es in dem daraus erwachsenden nicht-hierarchischen Geflecht möglich, Ordnungen multipel, überschneidend und parallelisiert zu denken, also Klassifikationen aus der Materie heraus zu entwickeln und neben traditionelle Schemata, eventuell in Sammlungsintentionalitäten oder anderen unbewussten Faktoren begründet, zu stellen.«<sup>4</sup>

Die Frage des vernetzten Museums wird dadurch mit der Möglichkeit von Widerspruch in Daten verbunden.

Einen semantischen Turn in der Museologie könnten wir es nennen, Daten nicht mehr als Dokumentation, als Ansammlung von Fakten zu begreifen, sondern Kontexte, Relationen und sogar, abstrakter gesagt, Wahrnehmungen und Wissen auf digitale Art und Weise mit Objekten zu verbinden. Hierzu nochmal Veltman:

3 William Vaughan, »History of Art in the Digital Age: Problems and Possibilities«, *Zeitenblicke* 2, Nr. 1 (2003).

4 Aline Deicke, »Sammlung und Netz. Perspektiven und Potenziale von Digital Humanities und Netzwerkforschung«, application/epub+zip,application/pdf, in *Sammlung und Netz. Theoretische und Praxeologische Implikationen*, hg. von Jörn Münker, Maximilian Görmar, und Joëlle Weiss (Göttingen: Wallstein Verlag, 2024), <https://doi.org/10.15499/kds-006-002>.

»Unlike earlier media, which were limited to recording factual dimensions of collective memory, digital media enable us to explore theories, ways of perceiving, ways of knowing; to enter into other mindsets and world-views and thus to attain novel insights and new levels of tolerance.«<sup>5</sup>

Hier stolpert die digitale Museologie über ein Problem, denn der Begriff des Semantischen ist sehr offen; er impliziert nur eine Grammatik der Daten und noch nicht ein Netz der Bedeutungen, wie die Informationswissenschaftler Dominic Oldman, Martin Doerr, Stefan Gradmann betonen:

»The complex and heterogeneous nature of humanities datasets, together with the different contexts or perspectives that they contain, require the addition of meaning (semantics) to make them useful, yet the Semantic Web has become the poor relation in term of adoption, despite promising the elements to support high-quality digital humanities projects, and create a Web of data that better represents human knowledge.«<sup>6</sup>

Dem semantischen Web fehlt also eine geisteswissenschaftliche Orientierung, so beschreibt das auch Veltman. Was er damit meint, hat er in einem umfangreichen Paper dargelegt, das zwischen philosophischen Konzepten der »Relation« unterscheidet, um den digitalen Methoden nachzuweisen, dass ihre Logik des digitalen Verweises auf eine Tatsache zu kurz greift.<sup>7</sup>

## Raum für Argumente

Trotz den zwei bis drei Jahrzehnten semantischer Datenpraxis in den digitalen Geisteswissenschaften haben sich noch wenig kritische Strategien etabliert, die den Raum des Webs nutzen, um die Vielfalt historischer und politischer Perspektiven in einen gemeinsamen Datenrahmen zu überführen. Ein paar Beispiele können dazu dienen, bisherige Entwicklungen in diesem Bereich abzustecken.

---

5 Veltman, »Towards a Semantic Web for Culture«.

6 Dominic Oldman, Martin Doerr, und Stefan Gradmann, »Zen and the Art of Linked Data: New Strategies for a Semantic Web of Humanist Knowledge«, in *A New Companion to Digital Humanities*, hg. von Susan Schreibman, Ray Siemens, und John Unsworth, 1. Aufl. (Wiley, 2015), Abschn. Abstract, <https://doi.org/10.1002/9781118680605.ch18>.

7 Veltman, »Towards a Semantic Web for Culture«, 24.