

HYPERFRAMES

Kunsthistorische Bezugsgefüge

HYPERFRAMES

Hubertus Kohle zur Verabschiedung

Stefanie Schneider, Ricarda Vollmer,
Henry Kaap, Christa Syrer (Hrsg.)

HYPERFRAMES

Kunsthistorische Bezugsgefüge

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1598-9

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1598>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Texte © alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren, 2025

Gestaltung: Stefanie Schneider

ISBN 978-3-98501-349-4 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-348-7 (PDF)

Inhalt

Vorwort	9
<i>Stefanie Schneider, Ricarda Vollmer, Henry Kaap, Christa Syrer</i>	
Die Antrittsvorlesung von Hubertus Kohle	13
Kontinuität, Erweiterung und Neubeginn der kunsthistorischen Forschung am 13. November 2000 in München <i>Wolfram Siemann</i>	
Der Eiffelturm als Souvenir	19
<i>Matthias Krüger</i>	
Erstkontakte	25
Hubertus Kohles Anfänge am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München <i>Daniela Stöppel</i>	
Extraktivistische Frankreichforschung	31
Kohle, Kraft, Werk <i>Thomas Moser</i>	
«Un-Höflichkeit» als politische Strategie unter französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts	39
<i>Alexis Joachimides</i>	
<i>Mimi, le chien favori de madame de Pompadour</i>	45
Der Hund als bester Freund des Kunsthistorikers? <i>Lavinia Hunder</i>	

Die Zeit enthüllt die Wahrheit der Malerei	53
Pierre Mignard und die Versatzstücke des Ruhms	
<i>Ulrich Pfisterer</i>	
Fuuuuumare!	61
Futuristische Rauchwolken und der Rausch der Bewegung	
<i>Fabian Jonietz</i>	
Hubertus Kohle und die (Universitäts-)Bibliothek	69
<i>Klaus-Rainer Brintzinger</i>	
Publish first ...!	77
Hubertus Kohle und das Open-Access-Publizieren	
<i>Maria Effinger</i>	
Open Peer Review als Kunstform	85
Wie Hubertus Kohle die Kunstgeschichte an die Digitalität gewöhnte	
<i>Nils Büttner</i>	
Von hier aus	91
Hubertus Kohles frühe Jahre in Bochum und die Anfänge der Medienwissenschaften	
<i>Heinrich Theodor Grütter</i>	
Die Erfindung der digitalen Kunstgeschichte durch einen Bochumer Assistenten 1996	95
<i>Peter Bell</i>	
Digitale Kunstgeschichte	105
Ein Spaziergang	
<i>Sonja Gasser</i>	
Der Twitter-Professor	113
<i>Maximilian Westphal</i>	

Über Grenzen hinaus	119
Provenienzen und das Digitale als <i>Contact Zone</i> <i>Antoinette Maget Dominicé</i>	
«prometheus als Prinzip»	125
Hubertus Kohle und sein Plädoyer für Unfertigkeit <i>Lisa Dieckmann, Holger Simon</i>	
«Anschluss an die Zukunft»	129
<i>Hubert Locher</i>	
Auf der Suche nach dem digitalen Bild	135
Sechs Jahre Schwerpunktprogramm <i>Das digitale Bild</i> zwischen Isar und Lahn <i>Leonie Groblewski, Florian Henrich,</i> <i>Johannes Michael Stanislaus</i>	
Her Digital Image	143
Eine fiktionalisierte Bildgeschichte der Tech-Pionierinnen <i>Burcu Dogramaci, Fabienne Liptay</i>	
Memetics for Art History?	151
Addressing Cultural Information Replication <i>Stephan Hoppe</i>	
Going Digital	157
Neue Zugänge zur Kunstgeschichte auf dem Weg ins 21. Jahrhundert <i>Ursula Frohne, Reinold Schmücker</i>	

Vorwort

Die Verabschiedung eines Wissenschaftlers in den Ruhestand ist ein Moment der Reflexion und Würdigung – doch im Falle von Hubertus Kohle wäre es verfehlt, diesen Anlass rein retrospektiv zu betrachten. Sein Denken und Forschen sind stets zukunftsgerichtet: auf digitale Horizonte, interdisziplinäre Dialoge und die Transformation kunsthistorischer Methoden. Es ist dieser dynamische Blick auf die Kunstgeschichte, ihre medialen Rahmungen und Vernetzungen, der sich auch in diesem Band spiegelt. Dabei handelt es sich nicht um eine Festschrift im traditionellen Sinne. Personenkult liegt Hubertus Kohle fern, und er hätte vermutlich selbst keinen Bedarf an einem solchen Band gesehen. Diese Bescheidenheit zeichnet ihn als Hochschullehrer ebenso aus wie sein wissenschaftlicher Scharfsinn und sein beständiger Einsatz für die Weiterentwicklung des Faches. Eine angemessene Auseinandersetzung mit seinem Wirken erscheint uns daher konsequent – nicht nur als Rückblick, sondern als lebendiger Beitrag zur kunsthistorischen Forschung.

Der Titel *Hyperframes* verweist auf die vielfältigen Rahmungen, die unser Verständnis von Kunst prägen – ästhetische, politische, mediale –, und zugleich auf jene übergreifenden Strukturen, die Kohles wissenschaftliche Arbeiten kennzeichnen. Ob Diderots Kunstbegriff, Menzels Bildpolitik oder digitale Praktiken – stets standen für ihn die multiplen Bezugsgefüge im Mittelpunkt, in denen Kunst rezipiert und verhandelt wird. Der Begriff *Frames* ist kunsthistorisch wie medientheoretisch vielschichtig: Er umfasst

nicht nur den materiellen Rahmen eines Bildes, sondern auch die institutionellen und medialen Setzungen, durch die Kunst in einen Bedeutungszusammenhang gestellt wird. Die Vorsilbe *Hyper* erweitert diesen Gedanken und verweist auf Vernetzungen, Überschreitungen und nicht-lineare Perspektiven. Genau hierin wird ein Bezug zu digitalen Medientechniken und ihrer Vernetzungslogik erkennbar, die in Kohles Schriften eine zentrale Rolle spielen. Doch *Hyperframes* zielen nicht nur auf das Digitale. Es geht auch um eine Sehweise und eine kunsthistorische Methodologie, die das Einzelbild nicht isoliert betrachtet, sondern als Teil eines Referenzsystems erkennt. Bezugsgefüge dieser Art können historischer Natur sein – etwa in Form von Bildtraditionen, Zitaten oder intermedialen Verflechtungen –, sie bilden gleichermaßen die Grundlage digitaler Visualisierungsstrategien.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes greifen diese Idee auf. Ein großer Kreis von Freund:innen, Kolleg:innen, Schüler:innen und Weggefährt:innen setzt sich mit Themen auseinander, die Hubertus Kohles wissenschaftliches Schaffen geprägt haben – und weiterhin prägen. So ist es nur konsequent, dass die Beiträge den Geehrten selbst in die kunsthistorischen Bezugsgefüge einordnen, die Gegenstand seiner Forschung und seines Wirkens waren. Der hiesige Band ist somit kein End-, sondern ein Knotenpunkt in jenem weitgespannten Netz von Ideen, Fragestellungen und Perspektiven. Die versammelten Beiträge folgen keinem starren Ordnungsprinzip, sondern bilden in ihrer Vielfalt ein dynamisch-spielerisches Referenzsystem, durch das die Nutzer:innen bei der fokussierten Lektüre – oder beim flüchtigen Durchscrollen – zur erfreulichen Entdeckung von spontanen Fundstücken eingeladen sind. Dem geschulten Auge werden dabei gewisse Cluster nicht entgehen, die Kohles eigenen Forschungsschwerpunkten entsprechen: Aspekte der Frankreichforschung und der klassischen Moderne, Fragen der digitalen Kunstgeschichte sowie des Publikations- und Bibliothekswesens. Ebenso finden sich Retrospektiven auf Kohles akademische Anfänge, von seiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Assistent in Bochum bis zu seiner Antrittsvorlesung an der Ludwig-Maximilians-Universität München. In diesem Sinne ist der Band nicht nur eine Würdigung, sondern auch eine Quellensammlung und Dokumentation zu den Anfängen der digitalen Kunstgeschichte in Deutschland.

Unser besonderer Dank gilt allen Autor:innen, die mit ihren Beiträgen diesen Band bereichert haben. Für die hervorragende redaktionelle Zusammenarbeit und verlegerische Unterstützung danken wir dem Team der Universitätsbibliothek Heidelberg – namentlich Maria Effinger, Daniela Jakob, Christian Kolb, Frank Krabbes und Lena Kunkel. Ebenso danken wir Boris Čučković Berger, Burcu Dogramaci, Stephan Hoppe und Ulrich Pfisterer für ihre finanzielle Unterstützung, die diese Publikation ermöglicht hat.

Schließlich widmen wir Hubertus Kohle mit großer Anerkennung diese Sammlung von Beiträgen – im Wissen, dass sein Denken weiterhin herausfordern und inspirieren wird.

Stefanie Schneider, Ricarda Vollmer, Henry Kaap und Christa Syrer,
München 2025.

Die Antrittsvorlesung von Hubertus Kohle

Kontinuität, Erweiterung und Neubeginn der kunsthistorischen Forschung
am 13. November 2000 in München

Wolfram Siemann

Ein solcher Einschnitt wie jener von Hubertus Kohle in diesem Jahr ist treffend mit dem Bild des ältesten römischen Gottes versinnbildlicht: mit Janus, der zugleich in die Vergangenheit und Zukunft zu blicken vermag. Von meiner Profession her liegt mir der Blick in die Vergangenheit nahe. Meine mit Hubertus Kohle eng verbundene Erinnerung richtet sich auf den 13. November 2000, als er mit seiner Antrittsvorlesung kundtat, dass sein wissenschaftlicher Lebensmittelpunkt fortan an unserer Ludwig-Maximilians-Universität sein würde – und das zu einem Zeitpunkt, als auch die Fakultät sich im Umbruch befand und einen nicht ganz schmerzfreien Umbau erlebte: den Übergang von der alten Ordinarien- und Institutsstruktur zur Gliederung in Departments.

Ich war damals Dekan und hatte die Ehre, Kohles Berufung nach München zu begleiten und mit der Einführung zu seiner Antrittsvorlesung erfolgreich abzuschließen. In einer Berufungskommission – nicht der seinigen – sagte der Historiker Eberhard Weis einmal: «Wer nach München kommt, geht hier nicht wieder weg. Das ist der Endpunkt einer Laufbahn.» Das sollte heißen, man solle sich gut überlegen, wen man auf die sogenannte Liste setzen möchte. Er hatte nicht ganz Recht, es gab einige wenige, die wieder gingen, aber Hubertus Kohle bewahrheitete einmal mehr jenes Diktum. Und dass seine Wahl die Erwartungen noch übertraf, können wir aus der Rückschau nun mit Fug und Recht beteuern. Diese Erwartungen aufleben zu lassen: Das veranlasst mich, Hubertus

Kohle hier ein besonderes Dokument zu überlassen, welches das damalige Alpha zum heutigen Omega berührt. Es handelt sich um die kurze Ansprache, mit der ich seine Antrittsvorlesung im Hörsaal 101 des Hauptgebäudes unserer Alma Mater um 15 Uhr c.t. einleitete. Sie trug den Titel: *Der Eiffelturm als Denkmal der Französischen Revolution*.

Die Ansprache vom 13. November 2000

«Lieber Herr Kohle, meine sehr verehrten Damen und Herren, eine Antrittsvorlesung ist ein ehrwürdiger Brauch, der den akademischen Alltag durch ein festliches Ereignis unterbricht; eine Antrittsvorlesung kann zugleich auch ein Markstein in der historischen Entfaltung eines Faches sein. Grund zu feiern ist Anlass genug, weil die Fakultät eines ihrer wichtigsten Rechte – nämlich sich selbst zu erneuern – mit Erfolg wahrgenommen hat und nun einen neuen Kollegen auch formell in ihre Reihen aufgenommen wissen und begrüßen will. Seit der kulturgeschichtlichen Wende in den historischen und Sozialwissenschaften ist der Sinn für öffentliche Inszenierung wieder gewachsen. Eine Antrittsvorlesung ist eine solche Inszenierung in ihrem besten Sinne, mit der eine Fakultät und ein Fach sich gegenüber einer breiteren Öffentlichkeit zeigen können.

Nun ist Hubertus Kohle im Fach Kunstgeschichte, aber auch in der Fakultät wahrlich kein Unbekannter mehr. Trotzdem ist es ein guter Brauch, den Neuberufenen aus der Sicht der Fakultät in seinem wissenschaftlichen Werdegang näher vorzustellen, und zugleich noch einmal öffentlich zu beglaubigen, welche vorzügliche Wahl sie getroffen hat.

Herr Kohle wurde 1959 in Düsseldorf geboren. Aus akademischer Sicht beginnt Ihre Lebensgeschichte aber eigentlich erst im Jahre 1978, als Sie Ihr Studium an der Universität Bonn anfangen. Historiker haben die Gewohnheit – und mit einem Historiker sind Sie, lieber Herr Kohle, im Augenblick wohl oder übel konfrontiert –, die verstreichende Lebenszeit in Epochen einzuteilen. Und hier ist es unverkennbar, dass sich Ihre zwei Jahrzehnte zwischen Beginn des Studiums 1978 und Antritt einer Hochschuldozentur 1997 in

zwei unterschiedliche Epochen einteilen lassen. Die erste von 1978 bis 1987 möchte ich als Ihre wilde Zeit bezeichnen; die zweite Epoche von 1987 bis 1997 läuft demgegenüber unter der Überschrift einer steten Epoche.

Die wilde Zeit hat als Fluchtpunkt Ihre Promotion. Auf dem Wege dahin folgten Sie zahlreichen Pfaden und wechselten dabei gern Ihren Standort. Das Wilde, oder soll ich besser sagen: eine ungewöhnliche Regsamkeit, das geliebte Fach Kunstgeschichte mit möglichst vielen geistigen Bezugsfeldern auszustatten, begann mit der Tatsache, dass Sie fünf Fächer studierten: Kunstgeschichte, Philosophie, Romanistik, Geschichte und Urbanistik an der Universität Bonn. Und Folgendes waren Ihre Umtriebigkeiten neben diesem Studium: Vom September 1980 bis April 1981 ein Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Florenz, im September und Oktober 1983 ein Praktikum am Museum Ludwig des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, vom März bis Juni und dann noch einmal im Oktober 1984 eine Mitwirkung an der denkmalpflegerischen Inventarisierung der Stadt Schwelm, und dieses unterbrachen Sie noch im Juli, August, September 1984 durch ein Forschungsstipendium an der Bibliothèque Nationale in Paris. Im August 1985 begegnete man Ihnen in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel bei einem Sommerkurs, und darüber hinaus waren Sie von 1984 bis März 1987 Redaktionsassistent bei der italienischen Zeitung *La Repubblica*. In das Ende dieser wilden Zeit fiel Ihre Promotion über das Thema *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*. Damit haben Sie sich zu einem Kenner der französischen Kunstgeschichte im Umfeld der Französischen Revolution qualifiziert – zu einem der wenigen Kenner in Deutschland, muss man hinzufügen.

Ihre zweite – stetige – Periode von 1987 bis 1997 zeigt Sie ortsgelungen an der Ruhr-Universität Bochum auf dem beharrlichen akademischen Wege von der Hochschulassistentur bis zur Habilitation. Sie habilitierten sich 1996 mit einer Arbeit zum Thema *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Studie zum Verhältnis von Ästhetik und Politik im Berlin der 1850er Jahre*. Hiermit begründeten Sie Ihren großen zweiten Forschungsschwerpunkt im Bereich der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts und des Näheren der Historienmalerei. Geschichte und Kunst, Faktum und Fiktion sind die Pole,

welche Ihre Forschungen auch über den engeren Kreis der Kunstgeschichte hinaus für die Nachbarwissenschaften vielversprechend und aufregend werden ließen. Altüberlieferte Herrscherikonographie und Historientypik wurden hier analysiert in Kombination mit Strategien der modernen Nachrichtenkultur. Sie legten darin also nicht nur die künstlerischen Perspektiven des 19. Jahrhunderts frei, sondern entdeckten das Reservoir der Alltagsästhetik in Pressebild, Karikatur und Gebrauchsgrafik. Beide Arbeiten haben einen Fachmann veranlasst, Sie als Forscher mit Pionierkompetenz zu bezeichnen.

Das wiederholte sich ein drittes Mal spätestens 1996, als erstmals ein Thema in Ihren Publikationen auftauchte, das seitdem ein eigenständiges Gewicht bekommen und besondere Hoffnungen geweckt hat, die mit Ihrem Ruf nach München verbunden sind. Der Aufsatz hieß *EDV in der Kunstgeschichte – neue Entwicklungen*. Sie haben sich dieses Themas *Neue Medien* seitdem lebhaft angenommen und es zu einem wichtigen Schwerpunkt Ihrer Arbeit entwickelt. Dahinter steht die größere Perspektive einer Erneuerung der Kommunikationskultur im Fache. Seit Januar 1997 betreuten Sie in der *Kunstchronik* kontinuierlich eine Rubrik zum Thema *Kunstgeschichte und neue Medien*. Sie beteiligten sich an einem Projekt zur Methodik der digitalen Kunstgeschichte und haben sich nun auch einem Projekt zur flächendeckenden Volltext-Digitalisierung kunstkritischer Texte des 19. Jahrhunderts zugewandt.

Diese drei Schwerpunkte: Frankreich und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert sowie die elektronische Datenverarbeitung des 21. Jahrhunderts sind dazu angetan, dem Lehrstuhl, dem Sie von nun an vorstehen werden, und der Kunstgeschichte in München ein neues zusätzliches Profil zu verleihen.

Hier ist es angebracht, einen kleinen Seitenblick auf die Tradition des Lehrstuhls zu richten. Das Münchener Kunsthistorische Institut an unserer Universität hat sich schon kurz nach der Gründung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem der führenden Institute, wenn nicht gar zu *dem* führenden Institut im Lande entwickelt. Mit ihm sind Namen verbunden wie Heinrich Wölfflin, Max Hauthmann, Wilhelm Pinder, Hans Jantzen, Hans Sedlmayr, Wolfgang Braunfels und zum Schluss Hans Belting; deren Namen stehen für eine hier ansässige Fachtradition, welche der Kunstgeschichte internationale

Reputation bis in heutige wissenschaftliche Diskussionen hinein erworben hat.

Nun ist es eine häufige Erfahrung, dass es nicht genügt, alte ehrwürdige Fachtraditionen einfach zu perpetuieren. Wissenschaftliche Leistungsfähigkeit muss sich auch neuen Trends öffnen, ohne die Gewinne der alten Tradition zu leugnen. Unter diesen Auspizien steht Ihre Berufung, denn mit Ihnen hat die Fakultät einen Kenner für die französische und deutsche Kunstgeschichte gewonnen und damit eine gewisse Profil-Veränderung und Erweiterung bewirkt, indem die lange vorherrschende Konzentration auf Italien etwas gemildert und demgegenüber eine Kunstsphäre gefördert wird, welche für die Moderne steht. Und diese neue Orientierung wird begleitet durch das Arbeitsfeld *Kunstgeschichte und elektronische Datenverarbeitung*. Auf diese Weise fügt sich die Kunstgeschichte in den größeren Horizont der Bildwissenschaften, wo sie sich selbst neu zu positionieren hat. Ich denke, ein Signal in dieser Richtung wird auch Ihr heutiger Vortrag sein können. Denn der Eiffelturm, mit dem Sie sich beschäftigen werden, war der Inbegriff der technischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Inwiefern er es wert ist, als Objekt kunsthistorischer Betrachtung zu dienen, das werden wir jetzt lernen.

Herr Kohle, Sie haben das Wort.»

Der Eiffelturm als Souvenir

Matthias Krüger

«Wann werden wir vom Eiffelturm befreit», so fragte am 9. Januar 1889 – also mehr als vier Monate vor der Inauguration der Sehenswürdigkeit auf der Weltausstellung am 15. Mai jenes Jahres – ein anonymes Korrespondent einer algerisch-französischen Zeitung. Wie er sich indes sogleich beeilte klarzustellen, war es ihm mit seiner Frage gar nicht um jene gigantische Metallkonstruktion zu tun, die sich auf dem Marsfeld erhob und mit der man sich künftig wohl *nolens volens* abzufinden habe. Sein Groll galt vielmehr den vielen Miniatur-Reproduktionen des Turms, die die Stadt regelrecht überschwemmten.¹ Tatsächlich war den Miniatur-Versionen in Paris schon 1889 genauso wenig zu entkommen wie dem Original. So jedenfalls schildert dies der Redakteur der elsässischen *Revue catholique*: Dieser fühlte sich vom Eiffelturm geradezu heimgesucht. Gleich, ob man sich im Bois de Bologne, in Saint-Denis oder Versailles aufhalte, sobald man nur den Blick über den Horizont schweifen lasse, springe einem seine spitz aufragende Silhouette sofort ins Auge. In den Straßen rund um das Ausstellungsgelände aber wimmelte es an Hökern und Händlern, die marktschreierisch Miniaturversionen des Bauwerks feilböten. Dem Autor half nicht einmal die Flucht in die entlegeneren Quartiers, denn auch hier begegnete

1 Anonym. 1889. «Causerie Parisienne.» *La Zéramna*, 09.01.1889.

ihm der Turm allenthalben in den Auslagen der Geschäfte, wo man die Ware nach dessen Vorbild aufgetürmt hatte. Und selbst als er im Restaurant sein Roastbeef aufschnitt, grinste ihm vom Tellergrund das verhasste Ungetüm entgegen.²

Die Flut der Reproduktionen, die bereits vor Beginn der Weltausstellung eingesetzt hatte, schwoll während ihrer Laufzeit noch um ein Vielfaches an, um sich von der französischen Metropole über den ganzen Erdkreis zu ergießen. Wer das Bauwerk selbst ablehnte, der vermochte auch in solchen Souvenir-Eiffeltürmen nur billigen Tand und in ihrer Popularität nur eine verrückte Obsession zu erblicken. Doch bildete ein solches Geschmacksurteil nicht die Vorlieben der Besuchermassen ab, die sich täglich durch das Ausstellungsgelände wälzten. So wie der Eiffelturm zu der beliebtesten Attraktion der *Exposition universelle* wurde, so avancierte seine Reproduktion in Miniaturformat, wie dies bereits die zeitgenössischen Berichte über die Weltausstellung herausstellten, zum *biblot d'année*, zum *biblot roi*, zur «Nippsache des Jahres», zum «König des Nippes», zu einem Erinnerungsstück, das jeder Provinzler und jeder Fremde von seiner Paris-Reise stolz mit nach Hause brachte.³

Der Eiffelturm überbot nicht nur durch seine Höhe alle früheren Gebäude, die Pyramiden Ägyptens und die Kathedralen des Mittelalters, auch in seiner Vermarktung brach er alle Rekorde. Zwar wurden bereits 1880 bei der Einweihung des Kölner Doms oder 1886 bei der Enthüllung der New Yorker Freiheitsstatue neben Gedenkmedaillen auch ein reiches Sortiment an Souvenir-Artikeln vertrieben, ohne dass allerdings die Kommerzialisierung damals nur annähernd das Ausmaß erreicht hätte, wie dies 1889 beim Eiffelturm der Fall war. Dass Gustave Eiffel in einem berühmten Rechtsstreit das Copyright an dem von ihm entworfenen Bauwerk ab- und der Turm der *domaine public* zugesprochen wurde, kam nicht nur dem Pariser Einzelhandel zugute, sondern wird vielmehr

2 Picaro. 1889. «L'exposition. A vol d'oiseau.» *Revue catholique de l'Alsace* 8: S. 437–447, hier S. 446.

3 Bluysen, Paul. 1890. *Paris en 1889: Souvenirs et croquis de L'Exposition universelle*. Paris: P. Arnould, S. 79. Siehe allg. Romi (Robert Miquel). 1939. «L'art Populaire et la tour Eiffel.» *La Renaissance* 22 (3): S. 36–42, hier S. 36.

erst jene überschäumende Fantasie freigesetzt haben, wie sie sich in dem reichhaltigen Angebot an Eiffelturm-Andenken niederschlug. Die Souvenir-Artikel lassen sich dabei grob in drei Kategorien einteilen: erstens die druck- und fotografischen Erzeugnisse, darunter auch die vielen tausenden Postkarten, die sich direkt vom Turm verschicken ließen; zweitens alle möglichen Accessoires und Haushaltsgegenstände, die mit dem Bild des Turms geschmückt waren, wie beispielsweise Fächer, Schals, Stofftaschentücher, Serviettenringe, Briefbeschwerer, Medaillen, Broschen, Brettspiele und Puzzle; und drittens schließlich die unzähligen dreidimensionalen Reproduktionen. Diese gab es in allen erdenklichen Materialien: Es gab Ausführungen, die aus demselben Eisen gegossen waren, das als Werkstoff für den Bau des Turms gedient hatte; es gab sie aber auch in Stahl, Nickel, Kupfer, Silber oder sogar Gold – auch von einem ein Meter hohen, mit Diamanten besetzten Exemplar wird berichtet –, es gab sie in Stuck und in Marmor, in Holz, in Elfenbein oder Karton zum Selberbasteln. In den Schaufenstern der Boutiquen wurden Stoffe und Kleidungsstücke zu Eiffeltürmen drapiert; in denen der Konditoreien sah man Eiffeltürme aus feinstem Backwerk, aus Zucker, Marzipan und Schokolade, in den Metzgereien Eiffeltürme aus Wurstware oder – wie während der *jour gras*, der letzten Tage des Karnevals, sogar aus reinem Fett.⁴ Überschwänglich pries die Presse die «geniale Idee» eines Imkers aus Valpaiseaux, einer kleinen Gemeinde in der Île-de-France, der aus trapezförmig geformten Wabenrähmchen einen Bienenstock in Form des Eiffelturms gefertigt hatte, um in dies Gerüst seine Bienen einen Turm aus Honig bauen zu lassen – einen Turm, der als herausragende Leistung moderner Apikultur wie sein großes Vorbild auf der Weltausstellung zu bewundern war.⁵ Schließlich gab es noch eine Reihe von Eiffeltürmen aus Blumen, wie beispielsweise jenes Exemplar, das Zar Alexander aus den erlesensten französischen Blumen im Garten des Schlosses von Gattschina unter den Fenstern der Zarin errichten ließ.⁶

4 Valjean, Jean. 1889. «Le Tour Jaluzot.» *L'Echo d'Oran*, 26. 03. 1889.

5 Anonym. 1889. «M. Eiffel et les abeilles.» *Le XIX^e siècle*, 12. 05. 1889.

6 Latapie, L. 1889. «L'Europe et l'Exposition.» *La Dépêche*, 05. 10. 1889.

Von solchen Schaustücken abgesehen, die mitunter eine Höhe von einigen Metern erreichen konnten, kamen die als Souvenir bestimmten Reproduktionen üblicherweise in einem handlichen Kleinformat daher. Das hatte freilich in erster Linie rein pragmatische Gründe, schließlich gehört es zu den Anforderungen, die an ein Souvenir gestellt werden, dass es sich mühelos von einer Reise in die eigene Heimat transportieren lässt. Bei den Eiffelturm-Reproduktionen steht diese Miniaturisierung darüber hinaus jedoch immer auch in einer paradoxalen Spannung zum Original-Eiffelturm, dessen Singularität ja gerade auf seiner Höhe von über 300 Metern beruht, mit der er 1889 alle anderen Bauwerke der Welt übertraf. Dass die dieser Spannung innewohnende Komik schon damals nicht unbemerkt blieb, belegt eine Karikatur aus der Satirezeitschrift *Journal Amusant*, auf der ein Kunde sich bei einer Souvenir-Verkäuferin erkundigt, ob sie vom Eiffelturm nicht auch eine Kopie in Originalgröße in ihrem Angebot führe [Abb. 1].

Und noch in einer anderen Hinsicht unterschied sich eine große Anzahl der Miniatur-Eiffeltürme vom Original. Wurde an diesem nämlich bemängelt, keine eigentliche Funktion zu besitzen, entwickelte das Pariser Kunsthandwerk immer neue Ideen, wie sich das



Abb. 1 *L'exposition à tort et à travers*, aus: *Journal Amusant*, 25. 5. 1889, S. 4.
 Quelle: gallica.bnf.fr / BnF.

Design des Turmes für die diversesten Zwecke adaptieren ließe. Jede:r Paris-Reisende kennt heute die vielen Gadgets, die den Eiffelturm auf raffinierte Weise mit den verschiedensten Funktionen ausstatten, ihn zur Zahnbürste, zur Käsereibe oder – der Klassiker – zum Schlüsselanhänger werden lassen. Sie stehen in einer direkten genealogischen Linie mit jenen Uhrenanhängern, Kaminuhren, Barometern, Kerzenhaltern, Flaschen, Gläsern und Flacons, Schreibfedern und Anstecknadeln, Absinth-Löffeln und Klappmessern, wie sie bereits 1889 nach dem Bild des neuen Pariser Wahrzeichens hergestellt wurden. Ein am Boulevard Magenta ansässiger Kunsttischler soll damals sogar einen Nachttisch nach seinem Modell angefertigt haben, an dessen Spitze eine Lampe angebracht war und dessen zweite Etage als Schublade diente während in der ersten der Nachttopf zu verwahren war.⁷

Solchem Erfindungsreichtum wollte das *Journal Amusant* nicht nachstehen, um selbst mit einer Reihe eigener skurriler Ideen aufzuwarten, wie und auf welche Weise der Eiffelturm sich noch instrumentalisieren ließe: nämlich etwa als ein an jeden Hut montierbarer Ständer eines auf dem Kopf zu tragenden Regenschirms, als falsche Nase für den nächsten Maskenball, als Beinprothese, als Schlittschuh, als Griffbrett einer Mandoline oder auch – auf den Kopf gedreht – als Blumenvase [**Abb. 2**].

Wenngleich solche Scherzartikel bereits in der Ära der Grand Tour aufkamen, gerieten sie erst mit dem Massentourismus in Konjunktur. Die Hausse, die sie 1889 anlässlich der Erbauung des Eiffelturms erlebten, wird maßgeblich dazu beigetragen haben, das in der Öffentlichkeit kontrovers diskutierte Bauwerk zu popularisieren. Während das Gros der Intellektuellen den Turm in elitärem Dünkel ablehnte und vehement seine Demontage forderte, so war er – wie Hubertus Kohle herausgestellt hat – bei der breiten Öffentlichkeit von Anfang an äußerst beliebt. Selten zuvor – so zitiert Kohle Henry Gérards frühe, 1890 publizierte Monographie über den Eiffelturm – habe ein Bauwerk eine derartige öffentliche Bewunderung

7 Charpentier, Paul. 1889. «Nouvelle à la machine.» *Journal Amusant*, 03.08.1889: S. 6.

Erstkontakte

Hubertus Kohles Anfänge am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig- Maximilians-Universität München

Daniela Stöppel

Das erste Hauptseminar, das Hubertus Kohle nach seiner Berufung im Wintersemester 1999/2000 in München anbot, trug den Titel *Kunst und Religion am Beginn der Moderne*. Es war aufgrund der kurzfristigen Ankündigung nicht in dem für zwei Mark fünfzig bei der Aufsicht zu erwerbenden *Wegweiser für das Studium der Kunstgeschichte* abgedruckt, sondern konnte einer Anschlagstafel entnommen werden, die in der Georgenstraße 7 über Änderungen im Vorlesungsverzeichnis nachträglich informierte. Das Hauptseminar fand, schenkt man meinen dort abgeschriebenen Notizen **[Abb. 1]** Glauben, 14-täglich donnerstagabends von 18 bis 21 Uhr statt, und zwar, wenn ich mich recht erinnere, im unteren Seminarraum in der Georgenstraße 11. Dieser war in der ersten Sitzung bis auf den letzten Platz besetzt, denn jeder wollte persönlich «den Belting-Nachfolger» kennenlernen – nicht zuletzt, um sich ein genaueres Bild von ihm zu machen, und um kritisch zu prüfen, ob er halten würde, was man sich versprach, oder ob man den damals noch unter Vierzigjährigen nicht doch für «zu leicht» befinden würde.

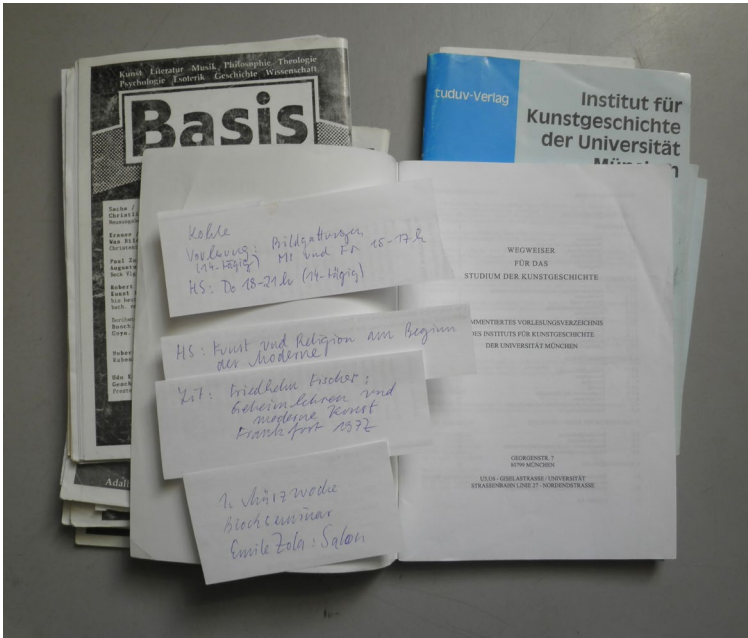


Abb. 1 Handschriftliche Notizen der Autorin zum ergänzten Vorlesungsprogramm des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München im Wintersemester 1999/2000.

Microfiche und Fachschaftsfragen

Ich selbst war damals Mitglied der Fachschaft und damit peripher in die komplizierte Belting-Nachfolge eingebunden, bei der u. a. Sondervoten für Joseph Leo Koerner und Horst Bredekamp gestellt wurden. Beide von Einzelpersonen vorgeschlagenen Sonderkandidaten hatten in München Probevorträge gehalten, bei denen es teils hoch herging. Die Neubesetzung wurde bald zu einem Politikum, in das wir als Studierende involviert waren, ohne so recht zu wissen, wie genau wir uns dazu verhalten sollten. Ein ‹ordentliches› Berufungsverfahren erschien der Fachschaft aber sehr wichtig, da wir uns nicht von ministerieller Willkür bestimmen lassen wollten, egal wie ‹gut› oder ‹berühmt› die anderen Kandidaten auch sein mochten. (Wobei es in der Studierendenschaft auch andere Meinungen gab.) Wir nahmen das Verfahren also sehr ernst und

bereiteten uns intensiv darauf vor. Ich selbst hatte zum einen die Aufgabe, Kohles Schriften innerhalb der Fachschaftsgruppe zu referieren, und bestellte zu diesem Zweck seine Doktorarbeit *Ut pictura poesis non erit*¹ in den Lesesaal der Staatsbibliothek sowie eine weitere Publikation – vermutlich die Habilitationsschrift – auf Microfiche. Ich kann leider nicht mehr mit Gewissheit sagen, ob ich die Arbeiten überhaupt ganz zu Ende gelesen habe – inhaltlich durchdrungen habe ich sie jedenfalls nicht. Auch sein Vortrag im Rahmen des *Hearings* zu Hyacinthe Rigaud, wie auch die Themen der anderen eingeladenen Kandidat:innen, empfand ich damals als sehr speziell, wenn nicht gar abgehoben – so dass wir uns in den Gesprächen sicherheitshalber auf die «Soft Skills» konzentrierten.

Die Frage, die mir für das Gespräch mit den Studierenden im Anschluss an Kohles Vorsingen zugeteilt worden war, fiel dann auch eher etwas naiv aus und lautete ganz simpel, ob er denn auch Exkursionen anbieten würde. Das hat er – natürlich – bejaht, und später tatsächlich auch eingelöst. Ich selbst war zwar nie bei einer seiner Exkursionen dabei, aber nicht zuletzt die Erzählungen über die Unterbringung im Billighotel «Formule 1» – ob das wohl mit dem «Formula Uno», Kohles Lieblingslokal in der Leopoldstraße, zusammenhing? – trugen zur nachhaltigen Legendenbildung bei. Wichtig war uns damals zudem die Digitalisierung des OPACs, für Studierende zugängliche Rechner mit Internetzugang in der Bibliothek und Ähnliches, auch hier hat sich Kohle später – erwartungsgemäß – sehr stark engagiert.²

Sparsamkeit der Mittel

Aber zurück zum ersten Hauptseminar, das auch ich natürlich unbedingt besuchen wollte. Leider hat sich der Seminarplan in meinen Unterlagen nicht erhalten – möglicherweise gab es aber auch gar keinen, denn Kohle hatte eine sehr «sparsame» Art, seine Seminare

1 Kohle, Hubertus. 1989. *Ut pictura poesis non erit: Denis Diderots Kunstbegriff*. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 52, Hildesheim: Olms.

2 Siehe auch den Beitrag von Klaus-Rainer Brintzinger in diesem Band.

zu organisieren: zwei oder drei Bilder pro Sitzung, angekündigt mit Künstler, Titel, Datum und Standort, das musste reichen. Später gab es noch eine einzige Literaturangabe, direkt aus dem Kubikat kopiert, weil, so Kohle selbsteinsichtig, die Qualität der Referate dann doch besser ausfiel. Die allgemeinen Literaturhinweise waren ebenfalls reichlich lakonisch formuliert: Die von ihm kommentierte Literaturliste zu der im Folgesemester – diesmal online (!) – angekündigten Vorlesung *Symbolismus* enthielt Bemerkungen wie «flotte Einführung», «gute Abbildungen, schlechter Text» oder «schräg, aber nicht uninteressant». Einen solchen Stil waren wir damals in München nicht gewohnt, und er stieß auch nicht bei allen auf Begeisterung. Ich selbst hatte gerade die berühmte-berüchtigte Münchner Zwischenprüfung hinter mir, die vor allem auf Denkmalkennntnis und Datierungsfähigkeiten setzte, und ein erstes Hauptseminar bei Frank Büttner zur Raffael-Rezeption in der deutschen Romantik absolviert. Stärkere methodische Wirkung hatten auf mich damals ohnehin die werkimmanenten Ansätze von Bernhard Schütz und vor allem Rudolf Kuhn, die ich auf Teufel komm raus auf alles und jedes anzuwenden versuchte. Dementsprechend bereitete ich mein Referatsthema *Kasimir Malewitsch: Triumph des Himmels, 1907, St. Petersburg, Russ. Museum* bei Kohle dann auch vor: Kompositionsanalysen, Farbgebung, Blickrichtungen, Verzahnungen und formale Entsprechungen nahm ich als Ausgangspunkt für eine inhaltliche Deutung des Bildes, das ich aufgrund von formalen Übereinstimmungen in die Tradition der Ikonenmalerei einzubetten versuchte. Kohles Kommentar zu meinem Referat, der ja methodisch aus einer ganz anderen Welt kam und stärker an den größeren geistesgeschichtlichen Bewegungszügen interessiert war, als es meine etwas altmodische Analyse je hätte leisten können, reagierte durchaus tolerant und meinte, es sei «doch erstaunlich, was man aus einer reinen Werkanalyse so rausziehen könne». Immerhin, der erste Fremdkontakt war nicht ganz schief gegangen.

Auch medientechnisch war mein Vortrag vollkommen unterinvestiert: Die noch kurzfristig im Copyshop gemachten Schwarzweiß-Folien für den Overhead-Projektor [Abb. 2] lösten bei Kohle merklich wenig Begeisterung aus. Für die Diabestellung beim Hausfotografen Gabor Ferencz war ich aber fast immer zu spät dran, und so behalf ich mich mit dem Overhead-Projektor. Im nächsten



Abb. 2 Schwarzweiß-Folien für den Overhead-Projektor, die im ersten Hauptseminar von Hubertus Kohle im Wintersemester 1999/2000 von der Autorin verwendet wurden.

Semester gab ich mir aber dann doch mehr Mühe und scannte die nötigen Abbildungen ein, da inzwischen in den Seminarräumen Beamer installiert worden waren und der Diabestand nach und nach mit Hilfe einer Armee von Hilfskräften digitalisiert wurde.

Kunsthistorische Didaktik im Wandel der Zeiten

Die Hausarbeit, deren Ausdruck mit einem gebraucht gekauften Nadeldrucker, der in den Zeilen immer wieder verrutschte, ebenfalls nicht ganz auf dem neuesten Stand der Technik war (und auch keinerlei Bildanhang enthielt), kommentierte Kohle mit folgenden drei Worten: «Konzise, intelligent und phantasievoll!» Um noch hinzuzufügen: «Wo ist der Schein?» Den Schein habe ich nachgeliefert, aber viel wichtiger war das Wort «phantasievoll», das mir in der Kunstgeschichte vorher als keine besonders wünschenswerte Eigenschaft erschienen war. Originalität oder Phantasie, sowie wissenschaftliche Neugier als solche, waren bislang von mir im Studium nicht nur nicht gefordert, sondern teils sogar unterbunden worden. Lange wusste ich sowieso nicht, was überhaupt von mir verlangt wurde: zehnsseitige Hausarbeiten zu *Die Wiener Sezession* oder *Ovid: Metamorphosen, 2. Buch, Phaeton/Kallisto/Europa* waren zu etwas hilflosen und oberflächlichen Zusammenfassungen geraten, die auch entsprechend bewertet worden waren.

Die Zwischenprüfung würde man heute als ›*Binch-Learning* mit ungewissem Ausgang‹ bezeichnen, an deren Sinnhaftigkeit wir damals aber keinen Zweifel hegten. Insofern erlebte ich es als überraschend, und letztlich vor allem motivierend, nun erstmals das Gefühl zu haben, tatsächlich irgendwie etwas Relevantes verfasst zu haben, das auch noch gut bewertet wurde.

Wenn ich die Hausarbeit heute indessen wieder lese, springen mir doch auch deutliche Mängel ins Auge; bzw. kann man an ihr merklich den Wandel erkennen, den die Didaktik des kunsthistorischen Studiums inzwischen durchlaufen hat. Vom richtigen Zitieren einmal abgesehen, das ich damals immer noch nicht ganz beherrschte, trimmen wir unsere Studierenden heute von Anfang an auf möglichst enge Themenzuschnitte und vor allem auf die präzise Formulierung von Fragestellungen. Dies hat sicher auch damit zu tun, dass Sekundärliteratur – nicht zuletzt digital – inzwischen fast im Übermaß zur Verfügung steht, und somit weniger die Beschaffung, sondern vor allem das Filtern und Bewerten von Informationen zur wichtigsten Schlüsselkompetenz geworden ist. Anfang der Nullerjahre war die Situation noch gänzlich anders: Ich erinnere mich, dass ich für das Verfassen besagter Hausarbeit zum ersten Mal intensiv die Bibliothek des Zentralinstituts (ZI) nutzen konnte, die für Studierende der Kunstgeschichte damals nur mit einem so genannten *Negativschein* der Staatsbibliothek zugänglich war. Nachdem ich mir diesen mit einigem Aufwand trickreich beschafft hatte, boten mir die Zettelkästen des Sachkataloges nun so viel mehr Literaturhinweise, als ich je in der Institutsbibliothek hätte finden können, dass ich dies als wahren Quantensprung empfand. Diese ›Entdeckung‹ des ZI trug sicherlich auch dazu bei, dass die Hausarbeiten von nun an besser ausfielen. Der Spagat zwischen dem Anspruch auf Vollständigkeit und dem Zwang zur notwendigen Selektion, der das Fach heute bestimmt, kündigte sich damals erst an und war für mich als Studierende noch gut zu bewältigen.

Vor allem aber empfinde ich Kohles Kommentar hinsichtlich der Phantasiefähigkeit im Nachhinein als methodische Großzügigkeit, die mich daran erinnert, dass Kunstgeschichte eben nicht nur auf strenger historischer Rekonstruktion beruht, sondern auch auf Erfindung, und durchaus mit Kreativität, Empfindung und Entdeckerfreude verbunden sein darf.

Extraktivistische Frankreichforschung

Kohle, Kraft, Werk

Thomas Moser

Wie groß ist doch die Versuchung, ChatGPT diesen Beitrag schreiben zu lassen. Nicht etwa aus arbeitsökonomischen Erwägungen, sondern, um Hubertus Kohles oft geradezu jugendliche Faszination für das Digitale nicht nur zum passiven Sujet, sondern auch zum poetischen Faktor zu erheben. Demgegenüber steht die stille Vermutung, dass nicht wenige Kolleg:innen in diesem Band auf diese Idee gekommen sein dürften. Und noch viel grundsätzlicher: Wie überhaupt einen Beitrag für jemanden schreiben, der selbst selten ein gutes Haar am tradierten Format der Festschrift gelassen und erst vor wenigen Jahren bereits eine solche gewidmet bekommen hat?¹ «Here goes nothing», wie man in den USA zu sagen pflegt.

Man wird kein Geheimnis ausplaudern, wenn man konstatiert, dass Forschungsgegenstände auf das Engste mit ihren Beforscher:innen verwoben sind. In den Geisteswissenschaften, in denen Themen meist ungezwungen nach eigenem Gusto gewählt werden können, insbesondere aber in der Kunstgeschichte, scheint dieses Naheverhältnis in besonderem Maße ausgeprägt. Dabei sind die Zusammenhänge nicht immer so evident wie in den Fällen zumeist

1 Effinger, Maria, Stephan Hoppe, Harald Klinke und Bernd Krysmanski, Hrsg. 2019. *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst: Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*. Heidelberg: arthistoricum.net. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493>.

weißer, männlicher Kunsthistoriker, die vermeintlich selbstreferentiell über genialische Künstlerindividuen des *Propyläen*-Kanons arbeiten. Ein sehr viel subtileres Hineinversenken in die eigenen Untersuchungsobjekte hat man im letzten Vierteljahrhundert (!) hingegen am Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München beobachten können. Dabei hat diese Assimilation vorwiegend formale wie auch semantisch angereicherte Iterationen ausgeprägt, wie im Folgenden holzschnittartig an drei fotografischen Bildquellen gezeigt werden soll.

Eiffelturmprofessur

Früh hat Hubertus Kohle sich dort mit Gustave Eiffels *Pylône de 300 mètres* auseinandergesetzt,² der anlässlich des Centenaire der Französischen Revolution und der Weltausstellung 1889 auf dem Pariser Marsfeld errichtet worden war. Eine Fotografie aus dem Jahr 2017 **[Abb. 1]** führt frappierend vor Augen, wie wirkmächtig dieser intellektuelle Annäherungsprozess auch Jahre später noch geblieben ist. Die longitudinale Vertikalausrichtung von Forscher und Bauwerk zeugt hiervon ebenso sehr wie das in beiden Fällen überlebensgroße Format. Dabei finden selbst die mittigen Aussparungen im Sockel- und Mittelgeschoß des Turms in den weiß hervorgehobenen Trapezoiden der Brust- und Bauchpartie ihre Entsprechung. Absichtsvoll ist die Figur im Bildvordergrund vom Eiffelturm selbst abgewandt, um eine berühmte Anekdote zu Guy de Montpassant subtil ins Bild zu setzen: Der französische Bestsellerautor soll einmal gesagt haben, dass das Restaurant im

2 Kohle, Hubertus. 2000. «Die Apotheose des Eisens und der Eisenkonstruktion: Der Eiffelturm in Deutschland.» In *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Uwe Fleckner, Martin Schieder u. Michael F. Zimmermann, Bd. 3, Köln: DuMont, S. 262–268; Kohle, Hubertus. 2001. «Der Eiffelturm: Sozialgeschichtliche Aspekte eines Jahrhundertbauwerks.» *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 3: S. 5–14; Kohle, Hubertus. 2002. «Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal.» In *Frankreich 1871–1914: Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hrsg. v. Gudrun Gersmann u. Hubertus Kohle. Stuttgart: Steiner, S. 119–132.



Abb. 1 Turmtrio (Hubertus Kohle, Montparnasse- und Eiffelturm während einer Paris-Exkursion), Aufnahme: Katharina Kainz [2017].

Eiffelturm sein liebstes in der ganzen Stadt sei, da man die Eisenfachwerkkonstruktion nur von dort aus nicht sehen müsse.³ Auf diese Weise gerät der gerade ja schreibend tätige Kunsthistoriker in Wahlverwandtschaft mit dem Romancier, insofern beide den Blick auf den Bau verweigern. Simultan wird so auch die Einfühlung in den Forschungsgegenstand mit verschränkten Armen verweigert, die erst durch den Visus initiiert werden kann. Diese nur scheinbare Zurückweisung des Werks ist im vorliegenden Fall bemerkenswert, als die zuvor diagnostizierte formale Ähnlichkeit eben die Grundlage für die Projektion der eigenen emotional-psychischen

³ Kohle, «Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal», S. 126.

Verfasstheit überhaupt erst gewährleistet. Subversiv werden so die epistemologischen Grenzen der von Denkern wie etwa Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und später Theodor Lipps auf Grundlage von Edward B. Tylors *Primitive Culture* (1871)⁴ entwickelten Einfühlungsästhetik mitverhandelt. Unberührt bleibt von diesem in der Fotografie sedimentierten Diskurs die hier noch vordergründig geometrische Kongruenz von Forschungsobjekt und Forschungssubjekt. Auch muss vorerst offenbleiben, ob es sich hier um eine Anthropomorphisierung des Eiffelturms oder eine Apotheose des eisernen Professors handelt.

Les grands esprits se rencontrent

Eine weitere Fotografie [Abb. 2] hegt das Intimverhältnis zwischen Forscher und, mit Hans-Jörg Rheinberger gesprochen, «epistemischem Ding»⁵ behutsam in einen Vermittlungskontext ein. In Referenz auf Thomas Struths *Louvre*-Serie der 1980er Jahre und, damit verbunden, postmoderne, werkimmanente Reflexionen institutioneller Kunstbetrachtung wird der «Lehrkörper» hier im Kreise seiner Seminarteilnehmenden vor Antoine-Jean Gros' *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799* (1804) im Louvre gezeigt. Erneut perpetuieren formale Ähnlichkeiten eine Bezugnahme zwischen Kunstwerk und Kunsthistoriker:in, im Fall des Monumentalgemäldes wird dies allerdings über das planparallele Figurenpersonal gewährleistet: Die beiden im Profil zum Dozenten gewandten Studierenden entsprechen der Tragefigur links im Bildmittelgrund beziehungsweise dem am Boden knienden Akt eines Pestkranken vorne rechts oder der dahinterstehenden Figur mit entblößtem Torso. So wie durch diese Blickbeziehung im Gemälde Napoléon fokussiert wird, zentriert sich das

4 Tylor, Edward Burnett. 1903 (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*. London: Murray.

5 Rheinberger, Hans-Jörg. 2002. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. 2. Auflage. Aus dem Englischen übersetzt v. Gerhard Herrgott. Göttingen: Wallstein.



Abb. 2 Hubertus Kohle mit Studierenden vor Antoine-Jean Gros' Gemälde *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* le 11 mars 1799 von 1804 im Louvre, Aufnahme: Katharina Kainz [2017].

Bildgeschehen davor auf die Forscherpersönlichkeit, die erneut turmgleich vertikal aufragt. Im Unterschied zur Fotografie auf der Place du Trocadéro wird der Untersuchungsgegenstand diesmal in Augenschein genommen und die gegenüberstehende Pendantfigur im Gemälde kontemplativ fixiert. Auffälligerweise werden diese Akzentuierungen dadurch noch gesteigert, dass Gros' Figuren in einem Halbkreis um den Feldherrn gruppiert sind, sodass mit den davorstehenden Studierenden eine geschlossene Kreisform um die beiden Protagonisten gebildet werden kann. Wolfgang Kemp's Rezeptionsästhetische Analyse von Jacques-Louis Davids *Serment du Jeu de paume* (1791),⁶ aber auch Matthias Krügers Beitrag zu Jean-Léon Gérômes *Phryné devant l'Aréopage* (1861)⁷ haben die inhaltliche Wirkweise dieser im Bild antizipierten Rezeptionskonfiguration herausgearbeitet. Vergewenwärtigt man sich das Sujet von Gros' Propagandabild, das im Auftrag Vivant Denons Napoléons Ägyptenkampagne verklären sollte, gibt sich die Fotografie als Kommentar auf die Exkursion ins ferne Paris zu erkennen. Die aus

6 Kemp, Wolfgang. 1986. «Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David: Eine neue Interpretation des <Schwurs im Ballhaus>.» *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21: S. 165–184.

7 Krüger, Matthias. 2015. «Jean-Léon Gérômes <Phryne vor dem Areopag>: Das Ausstellungsbild als Skandalwerk.» In *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, hrsg. v. Kristin Marek u. Martin Schulz, Bd. 3, München: Wilhelm Fink, S. 57–76.

Christusdarstellungen über mittelalterliche und frühneuzeitliche Herrscherikonografien auf Napoléon transponierte Geste wird zum Spiegelbild eines akademischen Heilsversprechens: Selbst humanistisch gegen die Gefahren der exotisierten französischen Kunst immunisiert, verheißt der distinguierte Forscher umringt von der verunsicherten Schüler:innenschaft kunsthistorische Bildung als Antidot, ja sogar als Erlösung.

Schwurschwärmerei

Noch weiter geht diese Anverwandlung in einer letzten Fotografie [Abb. 3], die erneut französische Historienmalerei mit ihrem Erforscher eng führt. Eine wechselseitige Gegenüberstellung wird hier allerdings zugunsten einer radikalen Aneignung des Bildgeschehens aufgelöst: Wissenschaftliches Personal des Münchener Instituts für Kunstgeschichte tritt an die Stelle der namensgebenden Patrizierfamilie in Jacques-Louis Davids *Serment des Horaces* (1784), dessen Sujet bekanntlich auf eine unter anderem von Livius überlieferte Erzählung zurückgeht. Links im Bild schwören drei Söhne ihrem mittig positionierten Vater mit ausgestreckten Armen, für Rom gegen drei Söhne der Familie der Curiatier in den Kampf zu ziehen. Rechts verweist eine Gruppe verzweifelter Schwestern auf die dilemmatische Fatalität der Konfrontation, da beide Familien zueinander durch Eheschließungen in einem Verwandtschaftsverhältnis stehen. Als bloßes Tableau Vivant wäre das aufwändig arrangierte Bild jedoch völlig unzureichend charakterisiert. So wird die unglaublich kulissenhafte Architektur in Davids Gemälde als Studiosituation dekonstruiert und so auf seine Genese zurückverwiesen. Dergestalt suggeriert die Fotografie eine dem Gemälde vorausgegangene Szene im Atelier des Malers, dessen Blick während der Arbeit am *Serment des Horaces* auf seine Modelle mit dem Bildausschnitt zusammenfällt und die Betrachter:innen selbst an die Stelle Davids treten lässt. In letzter Konsequenz verbindet sich damit eine durchaus zerebrale Inversion von Forscher und Untersuchungsgegenstand, von Betrachter und Betrachtetem, wenn David, der Bildlogik folgend, seinen eigenen Forscher studiert. Die Vorzeichen kunsthistorischer Wissensproduktion werden damit



Abb. 3 Hubertus Kohle und Mitarbeiter:innen stellen auf der Weihnachtsfeier des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* nach, Aufnahme: Gabor Ferencz [2006].

subversiv auf den Kopf gestellt. Und auch die Wahl des Sujets geht erneut mit Bedeutung schwanger, wenn die familiäre Hierarchie von Vater und Kindern unmissverständlich die spezifisch deutsche Universitätsrhetorik von Doktoreltern aufruft. Der prekär ohne Tenure angestellte Mittelbau wird hier ironisierend und institutonskritisch auf die zur römischen Staatsraison geronnene Opferbereitschaft für das Betriebssystem Kunstgeschichte eingeschworen. Schließlich wird dieses adoleszente Disziplinpathos durch das Bewusstsein der professoralen Vaterfigur dafür komplementiert, dass nicht aller akademischer Nachwuchs lebendig / entfristet aus dem Gefecht zurückkehren wird. Gleich im doppelten Sinne artikuliert die Verschränkung von eigener Forschung und Lehre über Davids Horatierschwur eine selbstkritische Befragung des eigenen Modus Operandi und knüpft damit nicht zuletzt im Geiste der Appropriation Art an Rolf Reichardts kürzlich vorgelegte Rezeptionsgeschichte des Gemäldes an.⁸

Von der Eiffelturmwerdung über die fachdidaktische Errettung Studierender bis hin zur doppelbödigen Institutionenkritik lässt sich

8 Reichardt, Rolf. 2019. «Le Serment des Horaces»: Zur Rezeption einer Ikone in der politischen Bildpublizistik.» In *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst: Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Maria Effinger, Stephan Hoppe, Harald Klinken u. Bernd Krysmanski. Heidelberg: arthistoricum.net, S. 117–130. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493.c6571>.

eine formale und vielfach semantisch aufgeladene Verschleifung von Professor und Kunstgeschichte nachvollziehen, die letztlich in die eigene Ikonomorphisierung mündet. Nicht nur Hund und Herrchen, so scheint es, werden sich immer ähnlicher. Möglicherweise ist es für diesen über Jahrzehnte kontinuierlich vollzogenen Vorgang gerade kennzeichnend, dass sich der Wert damit erbrachter Leistungen ebenso wie die außergewöhnliche Wertschätzung unter Kolleg:innen und Studierenden der eigenen Wahrnehmung entzogen haben – oder dem Eindruck zumindest selbstkritisch misstraut wurde. So wären die hier skizzierte Hingabe und Begeisterung für die Gegenstände der Kunstgeschichte, das selbstironisch burleske Understatement und die rhetorischen Präziösismen unwissentlich stete Inspiration und Vorbild gewesen.

«Un-Höflichkeit» als politische Strategie unter französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts

Alexis Joachimides

Die anschließenden Überlegungen zum Umgang von französischen Künstlern mit dem im 18. Jahrhundert von der städtischen Öffentlichkeit zunehmend kritischer wahrgenommenen königlichen Hof habe ich erstmals in meiner Habilitationsschrift angesprochen, die ich als Assistent von Hubertus Kohle am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München zwischen 2000 und 2006 erstellt habe.¹ Doch der Bezug zum Geehrten dieser Festschrift reicht über diese Koinzidenz hinaus und betrifft auch die inhaltliche Dimension. Kurz nach Beginn meiner Assistentenzeit begleitete ich Kohle zu einem Besuch bei dem einflussreichen Verleger Hubert Burda an dessen Firmensitz in München. Burda, zu dessen Medienunternehmen die Zeitschriften *Bunte* und *Focus* gehören und der damals als reichster Verleger Deutschlands galt, strebte eine Ehrenprofessur an der Münchener Universität an und stellte im Gegenzug eine großzügige finanzielle Zuwendung in Aussicht. Da er selbst vor Jahrzehnten am Institut für Kunstgeschichte unter Hans Sedlmayr promoviert worden war, hatte er sich gewissermaßen an dessen aktuellen Lehrstuhlnachfolger gewandt.

1 Joachimides, Alexis. 2008. *Verwandlungskünstler: Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Sein Anliegen zielte aber nicht nur auf einen persönlichen Prestigegewinn, sondern er verfolgte auch eine wissenschaftliche Agenda, die dem damals modischen Theorieangebot des *iconic turn* zur Durchsetzung verhelfen sollte, indem er seine Spende an eine inhaltlich von ihm selbst konzipierte Vortragsreihe knüpfte, die er im Anschluss mit einem anderen Fachbereich der Universität auch durchführte. Die anschließenden Publikationen bestätigen, dass er nicht nur eine methodologische Innovation fördern wollte, sondern zugleich eine Interessenkonvergenz mit seiner Medienstrategie beabsichtigte.² Unabhängig von einer Beurteilung des *iconic turn* als Methodenangebot stellte sein Vorhaben die inhaltliche Autonomie der Universität in Frage. Das eingangs angeführte Gespräch scheiterte an der Weigerung von Hubertus Kohle, Kompromisse in Bezug auf den eigenen wissenschaftlichen Anspruch einzugehen. Seine klare politische Haltung beeindruckte mich damals wie heute sehr.

Historische Analogien über verschiedene Epochen hinweg sind immer fragwürdig, aber zumindest kann man feststellen, dass auch das großstädtische Publikum des 18. Jahrhunderts eine durch die Einforderung von Regelkonformität begründete Kompromisslosigkeit im Angesicht einflussreicher Persönlichkeiten als moralische Haltung wertschätzte. Vor dem Hintergrund eines zunehmenden Wertekonflikts zwischen *court* und *ville* erschien in Paris ein angepasstes Verhalten im Umgang mit der Hofgesellschaft in Versailles nicht mehr als die angemessene Form des Auftretes, wenn grundlegende gesellschaftliche Normen in Frage gestellt schienen.³ In einem solchen Fall konnte die demonstrative Verweigerung von «Höflichkeit», also die Verletzung der am Hof erwarteten Verhaltenscodes, ihrem Urheber eine moralische Qualifikation verleihen. Die Bereitschaft, für einen öffentlichen Widerspruch gegenüber Missständen oder Übergriffen von Machtinhabern persönliche Risiken einzugehen, wurde sicher vor allem von den *philosophes*, den

2 Beispielhaft Burda, Hubert, Hrsg. 2010. *In medias res: Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München: Wilhelm Fink.

3 Die Kritik am Umgang bei Hofe im 18. Jahrhundert zusammengefasst in Roberts, Warren. 1974. *Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting*. Toronto: University of Toronto Press, S. 25–43.



Abb. 1 Maurice Quentin de La Tour, *Selbstbildnis als homme d'esprit*, ca. 1750, Pastell, 64 × 53 cm, Amiens, Musée de Picardie, aus: Denk, Claudia. 1998. *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Wilhelm Fink, Taf. IV.

literarisch aktiven Vertretern aufgeklärter Intellektualität, erwartet. Aber auch bildende Künstler konnten von der Figur der moralisch motivierten Rücksichtslosigkeit gegenüber eigenen Nachteilen profitieren, wenn sie als authentisch wahrgenommen wurde.

Maurice Quentin de La Tour [**Abb. 1**] war einer der erfolgreichsten Porträtisten des 18. Jahrhunderts mit einer professionell organisierten Bildermanufaktur und einer sozial breit gefächerten Auftraggeberschaft, die aus der städtischen Mittelschicht, der Aristokratie wie der Hofgesellschaft stammte.⁴ Zwar konnte er das Publikum mit seinen Einsendungen zu den Pariser Salonausstellungen, die Porträts von prominenten Intellektuellen aus dem Kreis der *philosophes* in den Vordergrund rückten, über die weit überwiegende Zahl von kommerziellen Privataufträgen im Unklaren lassen, die sein Atelier auswarf. Aber er konnte nicht verhindern, dass in diesen Ausstellungen auch seine kontinuierliche Patronage durch das Königshaus sichtbar wurde, zumal Porträts aus dem Kreis der

⁴ Debrie, Christine und Xavier Salomon. 2000. *Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes*. Paris: Somogy Éditions d'Art.

Herrscherfamilie in der Präsentation des Salons immer eine markante Hervorhebung erhielten. Sein Anspruch, zur Geisteselite der *philosophes* zu gehören, der schon durch Vorbehalte gegenüber dem handwerklichen Charakter der praktischen Kunsttätigkeit beeinträchtigt war, drohte durch diese regelmäßigen Aufträge des Hofes noch mehr an Glaubwürdigkeit einzubüßen.⁵ La Tour profitierte von dieser Patronage auch über die in Versailles angefertigten Porträts hinaus, da er für seinen Erfolg auf diesen Prestigegewinn angewiesen war, der andere Auftraggeber anzog. Aber er musste vermeiden, in den Sog moralischer Abwertung zu geraten, der dem Hof aus der Stadtgesellschaft entgegenschlug, und als opportunistischer Schmeichler der Mächtigen gebrandmarkt zu werden, wie es etwa dem Dichter Jean-Baptiste Rousseau durch seinen Konkurrenten Jacques Autreau widerfahren war.⁶

Der Weg, diese Art von Kritik abzuwehren, war die Bereitstellung von Anekdoten über sein Verhalten in Versailles, die das politische und moralische Selbstbewusstsein des Malers als eines unabhängigen *homme d'esprit* auch im Angesicht der Mächtigsten veranschaulichen konnten. Solche kleinen narrativen Vignetten, die La Tour zum Protagonisten machten, sind aus zeitgenössischen Briefen, Salonkritiken und den ersten Biographien des Künstlers überliefert, kursierten jedoch meist schon vor ihrer Aufzeichnung mündlich in den Pariser Salons und lassen sich oft direkt auf den Künstler zurückverfolgen, so dass man davon ausgehen muss, dass er sie selbst in die Pariser Öffentlichkeit lanciert hatte.⁷ Exemplarisch kann hier die dreifach überlieferte Anekdote stehen, in der der Maler Ludwig XV. Nachhilfeunterricht in Flottenpolitik zu geben versucht. In der Version Pierre-Jean Mariettes, des Verfassers einer Sammlung von Künstlerbiografien aus der Zeit um 1770, bietet sich

5 Zu seiner Selbstinszenierung grundlegend Denk, Claudia. 1998. *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Wilhelm Fink.

6 Voltaire. 1879 (1738). «Vie de Monsieur J.-B. Rousseau (1738).» In *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XXII, hrsg. v. Louis Moland. Paris: Armand-Aubrée, S. 340.

7 Originalzitate und Quellennachweise in Joachimides, Alexis. 2008. *Verwandlungskünstler: Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 173–193.

La Tour diese Gelegenheit anlässlich der Anfertigung eines Porträts von Madame de Pompadour: «Der König lief rot an und schwieg, während der Maler sich insgeheim beglückwünschte, eine Wahrheit in einem Land ausgesprochen zu haben, in dem sie unbekannt war; er spürte nicht, dass er eine Rücksichtslosigkeit begannen hatte, die nichts als Verachtung verdient.»⁸

Während der konservative Mariette den eklatanten Regelverstoß des Künstlers missbilligte, nahm er dessen Erzählung doch für bare Münze und erkannte nicht, welche strategische Funktion ihr zukam. Hofkritischen Intellektuellen, wie dem mit dem Maler befreundeten Schriftsteller Denis Diderot, kamen bei diesen Geschichten dagegen Zweifel, auch wenn sie nicht ausdrücklich aussprechen wollten, dass La Tour die Rolle des unerschrockenen Kritikers nur simulierte: «Er tut so, als ob er nur an den Hof geht, um ihnen dort die Wahrheit zu sagen, aber in Versailles geht er als ein Verrückter durch, aus dessen Vorschlägen keine Konsequenzen folgen, was ihm seine Lizenz zum freimütigen Sprechen erhält.»⁹ Tatsächlich erscheint der Wahrheitsgehalt seiner kompromisslosen Auftritte angesichts der Bedeutung der höfischen Patronage für den Porträtisten durchaus fragwürdig. Anders verhält es sich mit dem Genremaler Jean-Baptiste Greuze **[Abb. 2]**, dessen Abhängigkeit von einer royalen Unterstützung wesentlich geringer ausfiel. Greuze hatte seine Karriere von Anfang an auf eine Konfrontation mit den etablierten Autoritäten aufgebaut und appellierte an ein städtisches Kunstpublikum, dessen Erwartungen seine gefühlsgeladenen Bilderfindungen von Familienkonstellationen genau bedienten.¹⁰

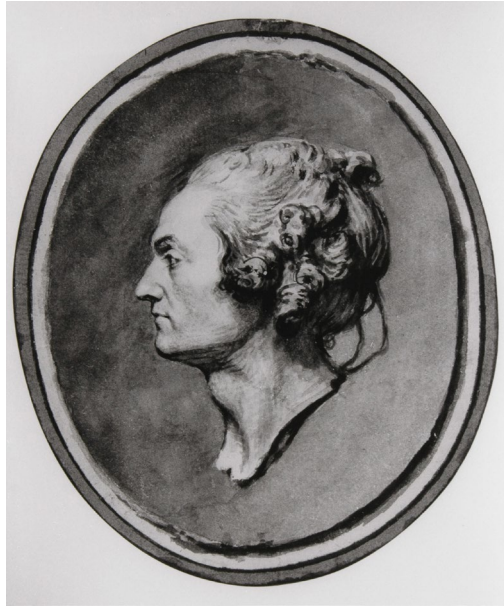
Sein einziger Auftritt bei Hofe, mehrfach unabhängig voneinander und zeitnah überliefert, bestätigte diese Position in der städtischen Öffentlichkeit durch ihre unversöhnliche Schärfe,

8 Chennevières, Philippe de und Anatole de Montaignon, Hrsg. 1851–1860. *Pierre-Jean Mariette. Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Bd. 3, Paris: J. B. Dumoulin, S. 75–76 (Übersetzung des Verfassers).

9 Seznec, Jean und Jean Adhemar, Hrsg. 1957–1967. *Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons, 1759–1781, Salon von 1763*, Bd. 1, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, S. 224–225 (Übersetzung des Verfassers).

10 Crow, Thomas. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven/London: Yale University Press, S. 134–139.

Abb. 2 Jean-Baptiste Greuze, *Selbstbildnis als Misanthrop*, ca. 1760–1763, lavierte Tuschezeichnung, 15,7 × 13,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum, aus: Munhall, Edgar, Hrsg. 2002. *Greuze: The Draftsman*. London: Merrell u. a., S. 89.



dergegenüber alle La-Tour-Anekdoten harmlos erscheinen. Während einer Porträtsitzung des Dauphins sei dessen Ehefrau hinzutreten, um ihm beim Arbeiten zu zusehen, «und, in der Absicht, sich auch von ihm malen zu lassen, fragte sie ihn, ob es ihm denn gefallen würde, Damen zu porträtieren. Mr. Greuze antwortete, dass er es verabscheue, verputzte Gesichter anzufertigen.»¹¹ An die Stelle der respektlosen Freimütigkeit ist eine unversöhnliche Ablehnung des höfischen Komments getreten, die auf den Gegensatz von natürlicher und affektierter Schönheit als Leitmotiv zeitgenössischer Kulturkritik anspielte. Die radikale Verweigerung der «Höflichkeit» verschaffte dem Künstler den Status eines moralischen Sittenwächters in der Nachfolge von Jean-Jacques Rousseau.

11 Brief Per Gustaf Flodings an den Grafen Tessin vom 23. November 1761 in Lundberg, Gunnar W. 1931–1932. «Le graveur suédois Pierre-Gustave Floding à Paris et sa correspondance.» *Nouvelles Archives de l'Art Francais* 17: S. 292 (Übersetzung des Verfassers).

Mimi, le chien favori de madame de Pompadour

Der Hund als bester Freund des Kunsthistorikers?

Lavinia Hunder

Schon 1518 stellte Erasmus von Rotterdam in seinen *Colloqviorvm familiarivm opvs* (*Gespräche im vertrauten Familienkreis*) wohlweislich fest, auf wessen bedingungslose Treue sich der Mensch stets verlassen kann: «Es gibt kein Tier, das mehr der Freund des Menschen ist als der Hund [...].»¹ Unabdingbar für eine solche Loyalität ist dennoch gegenseitiges Vertrauen sowie der Verzicht auf sämtliche verbalen und non-verbalen Provokationen des Hundes. Hilfreich sind weiterhin die großzügige Ausgabe von Hundekeksen und die Ansprache des Hundes mit seinem korrekten Rufnamen. Kurzum: Die Interaktion und Kommunikation von Hund und Mensch bedarf regelmäßiger Übung! Theoretisch sollten sie sich dabei trotz aller Größenunterschiede – und im sprichwörtlichen Sinn – stets auf Augenhöhe begegnen.

Der erfolgreiche Aufbau einer Mensch-Hund-Freundschaft zwischen einem großen Kunsthistoriker und einer kleinen Hundedame namens Mimi (ein Coton de Tuléar² mit einer Widerristhöhe von

1 «Der beste Freund des Menschen», Wikipedia, Fn. 2, https://de.wikipedia.org/wiki/Der_beste_Freund_des_Menschen#cite_note-F%C3%9C-2 [zuletzt abgerufen am 11. 03. 2025]. Freie Übersetzung nach: Erasmus, Desiderius. 1705. *Desiderii Erasmi von Rotterdam Colloquia Familiaria oder Gemeinsame Gespräche*. Übersetzt von Friederich Romberg. Berlin: Rüdiger, S. 635.

2 Zu den Rassestandard des Coton de Tuléar siehe die Rassenomenklatur der Fédération Cynologique Internationale: 04. 02. 2000/DE, FCI-Standard Nr. 283,

knapp 29 cm) setzt also in der *praktischen* Begegnung ein gewisses Entgegenkommen seitens des Größeren voraus: Er muss sich nicht nur körperlich beugen, sondern sich auch mental auf die Weltwahrnehmung seines vierbeinigen Gegenübers einlassen. Damit steht der Kunsthistoriker, sonst gewohnt, Werke in analogen und digitalen Museumsräumen zu beforschen und malerische Kompositionen auf großformatigen Leinwänden zu analysieren, vor der Herausforderung, die Welt aus einer Perspektive zu sehen, die nur wenige Zentimeter über den Boden ragt. Hilfreich für diesen Blickwechsel ist ein Besuch in der Alten Pinakothek in München, wo Mimis Namensvetterin seit über 250 Jahren erwartungsvoll zu den Füßen ihrer Herrin verweilt.

Madame la Marquise

Dort führt bei der Durchquerung von Saal XII «Französische Malerei» im Obergeschoss kein Weg an der vermutlich berühmtesten Mätresse Ludwigs XV. vorbei: Jeanne-Antoinette Poisson, besser bekannt als Madame de Pompadour [Abb. 1].³ In sorgsam drapierter und reich verzierter *robe à la française*, die in pastelligem Rosa und Türkis gänzlich den allerneuesten modischen Geschmack des Jahres 1756 widerspiegelt, ruht die Marquise anmutig auf einer Chaiselongue. Der Maler François Boucher hebt in diesem Porträt jedoch nicht nur die scheinbar äußerlich makellose Schönheit der Madame de Pompadour hervor: Als *femme savante*, dem Inbegriff der gebildeten Frau, ist sie umgeben von allerlei Büchern, Schreibutensilien und einigen Papieren, die sich bei genauerer Betrachtung der linken unteren Bildhälfte als Stiche herausstellen.⁴ Auf

«Coton de Tuléar», Fédération Cynologique Internationale (AISBL), <https://www.fci.be/nomenclature/Standards/283g09-de.pdf> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

3 Siehe Albinson, A. Cassandra. 2022. «The Color of Love: Pink and Sensibility in Pompadour at Her Toilette.» In *Madame de Pompadour: Painted Pink*, hrsg. v. A. Cassandra Albinson. New Haven: Yale University Press, S. 34–35.

4 Siehe Devaureix, Christophe. 2017. *La beauté est toujours reine? Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie, Institut für



Abb. 1 François Boucher, *Marquise de Pompadour*, 1756, Öl auf Leinwand, 201 × 157 cm, Alte Pinakothek München.

Höhe des Kleidersaumes sitzt dort, zwischen all dieser ordentlichen Unordentlichkeit, ein kleiner Zwergspaniel. Durch sein schwarz-braun gelocktes Fell ist er beinahe wie getarnt in dieser Umgebung,

Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2016). Baden-Baden: Tectum, S. 164.

obgleich sein knopfäugiger Blick und die kleinen Schlappöhrchen durchaus den Blick aufmerksamer Betrachter:innen – mutmaßlich allen voran Hundeliebhaber:innen – auf sich zieht.

Den noch aufmerksameren Kenner:innen der Porträts von Madame de Pompadour sollte die tierische Begleitung jedoch hinlänglich bekannt sein – schließlich handelt es sich dabei um niemand geringeren als Mimi, einen der Lieblingshunde der Marquise.⁵

Royale Begleittiere

Die Vorliebe aristokratischer Damen für sogenannte Schoßhunde im Frankreich des 18. Jahrhunderts ist gut dokumentiert: Im Gegensatz zu den drahtigen Jagdhunden wurden die kleineren, zierlicheren Hunderassen – wie beispielsweise der Papillon, Bichon-Frisé, Zwergspaniel oder der Mops – als treue, handzahme und standesgemäße Spiel- und Weggefährten geschätzt.⁶ Mit kostbaren Juwelenhalsbändern und Schleifchen drückten stolze Hundebesitzerinnen wie Madame de Pompadour und Marie Antoinette die Wertschätzung, aber auch die Zugehörigkeit ihrer Hunde aus.⁷

Die royalen Begleittiere mit der gelegentlich dekadenten Fellzier waren also auch Statussymbole, die sich hervorragend als vielschichtiges Porträtmotiv eigneten. Im Falle Madame de Pompadours, die neben Mimi auch zwei weitere Hunde namens Bébé und Ines zu ihrer vierbeinigen Entourage zählte, gibt es gar vier Porträts, die sie gemeinsam mit Hund zeigen.⁸ In diesen Darstellungen sind ihre Hunde jedoch weit mehr als flauschiges Dekor, wie ein aufschlussreicher Blick in Cesares Ripas illustrierter *Icōnologica* von 1603 zeigt: Darin wird der Hund als ein Attribut der

5 Siehe Albinson, «The Color of Love», S. 35.

6 Siehe Bray, Xavier. 2021. «Introduction.» In *Faithful and Fearless: Portraits of Dogs*, hrsg. v. Xavier Bray u. Bruce Fogle. Lewes: Giles, S. 26–27.

7 Siehe Bray, «Introduction», S. 26.

8 Neben dem hier besprochenen Gemälde von Boucher in der Alten Pinakothek in München gibt es zwei weitere Porträts von ihm aus den Jahren 1750 und 1756 sowie ein Bildnis von François-Hubert Drouais aus dem Jahr 1763, die Madame de Pompadour mit Hund zeigen. Siehe Devaureix, «La beauté est toujours reine?», S. 164.

allegorischen Personifikation der *Fidelitas* ausgewiesen und damit ein Symbol der Treue.⁹ Eine Grafik von Étienne Fessard von 1756 greift diese Deutung noch offensichtlicher auf: Darin wird Madame de Pompadours Hündin Ines als titelgebende *La Fidelité* alleine vor landschaftlichem Hintergrund sitzend, dargestellt.¹⁰ Unter Vorbehalt einer ausführlicheren Diskussion ob der Endgültigkeit einer solchen Lesart, spielt Madame de Pompadour durch die Anwesenheit eines Hundes in ihren Porträts also womöglich symbolisch auf ihre Freundschaft zu Ludwig XV. an.¹¹ Was zunächst angesichts der Beziehung zwischen dem König und seiner Mätresse etwas abwegig erscheint, erschließt sich aus der Tatsache, dass Madame de Pompadour Ludwig XV. auch nach dem Ende ihrer Liaison 1750 freundschaftlich verbunden blieb.¹²

Ein anderes Gemälde in direkter Nachbarschaft zu Madame de Pompadour in der Alten Pinakothek zeigt den Schoßhund hingenommen als einen mehr als nur freundschaftlichen Spielkameraden: Jean-Honoré Fragonards *Mädchen mit Hund* aus dem Jahr 1770.¹³ Aus voyeuristischer Perspektive wird dort ein halbnacktes Mädchen beim Spiel mit seinem kleinen Hund gezeigt. Angesichts dieser Bildtradition des Schoßhundes als Spielgefährte im mehr

9 Siehe Ripa, Cesare und Lepido Facio. 1603. «Fedelta.» In *Iconologia Overo Descriptione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Rom: Appresso Lepido Facij, S. 152–154, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025]. Siehe Devaureix, «La beauté est toujours reine?», S. 164.

10 Étienne Fessard und Augustin de Saint-Aubin, *La Fidelité, Portrait d'Ines*, 1756, Kupferstich (nach einem Bildnis von Christophe Huet), 23,2 × 29 cm, Harvard Art Museums, <https://hvard.art/o/354369> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

11 Siehe Devaureix, «La beauté est toujours reine?», S. 164–165; Hedley, Jo. 2007. *François Boucher: Seductive Visions*. London: Wallace Collection, S. 102. Zur Darstellung von Liebe und Freundschaft in den Porträts von Madame de Pompadour siehe weiterführend das gleichnamige Kapitel in Weisbrod, Andrea. 2014. *Madame de Pompadour und die Macht der Inszenierung*. Berlin: AvivA, S. 128–151 sowie Weisbrod, Andrea. 2000. *Von Macht und Mythos der Pompadour: Die Mätressen im politischen Gefüge des französischen Absolutismus*. Königstein im Taunus: Helmer, S. 151, 157–158.

12 Siehe Dade, Eva Kathrin. 2010. *Madame de Pompadour: Die Mätresse und die Diplomatie*. Wien: Böhlau, S. 91; siehe Devaureix, «La beauté est toujours reine?», S. 164.

13 Jean-Honoré Fragonard, *Mädchen mit Hund*, um 1770, Öl auf Leinwand, 89 × 70 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLb0Ve41V> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

oder weniger subtil-erotischen Sinne, könnten die zeitgenössischen Betrachter:innen des Porträts von Madame de Pompadour eine solche Implikation womöglich in Erwägung gezogen haben.¹⁴

Herrin und Hündinnen

Wie sehr die Marquise ihre Hunde geschätzt haben muss, zeigt sich jedoch nicht nur anhand der Tatsache, dass ihre Namen gut dokumentiert sind, sondern auch aufgrund ihrer zahlreichen Darstellungen. Die individuelle Physiognomie der Tiere ermöglicht ihre Identifizierung, wenn sie allein oder mit ihren Besitzer:innen dargestellt sind.¹⁵ So haben sich diverse Abbildungen erhalten, die Ines, Bébé und Mimi entweder einzeln oder gemeinsam zeigen.¹⁶ Von Mimi existieren gar Bildnisse verschiedener Künstler: Christophe Huet porträtierte sie allein in Bewegung vor einer Landschaft,¹⁷ ebenso wie Jean-Jacques Bachelier 1762; letzterer unter dem sehr bezeichnenden Titel *Mimi, le chien favori de madame de Pompadour*.¹⁸ Ob es sich bei diesen beiden Darstellungen tatsächlich um ein und dieselbe Hundedame handelt, lässt sich leider nicht mehr zweifelsfrei feststellen, sind doch die Fellfarben und Statur auffallend different. Ohnehin hat Mimi ihre Besitzerin längst

14 Zur Bildtradition des (Schoß-)Hundes als erotisch-privilegierter Spielgefährte siehe weiterführend Dal Pozzolo, Enrico Maria. 2001. «Cani in grembo e uccelli in gabbia: il tormento dell'amante.» *Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura* 11: S. 21, 83–102.

15 Siehe Pelletier, Loreline. 2021. «La Representation des animaux de compagnie, du portrait à la peinture animalière.» In *Les animaux du roi*, hrsg. v. Alexandre Maral u. Nicolas Milovanovic. Paris: Lienart, S. 320–327, hier S. 322.

16 Maral, Alexandre und Nicolas Milovanovic. 2021. «De L. XIV à L. 214.» In *Les animaux du roi*, hrsg. v. Alexandre Maral u. Nicolas Milovanovic. Paris: Lienart, S. 13–14; Devaureix, «La beauté est toujours reine?», S. 165.

17 Christophe Huet, *Porträt von Mimi, dem King-Charles-Spaniel von Madame de Pompadour, in einem Landschaftsbild*, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 81,3 × 100,3 cm, Sotheby's, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-paintings-n08952/lot.285.html> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

18 Siehe Mouradian, Hélène und Xavier Salmon. 1999. «Catalogue raisonné d'œuvre de Jean-Jacques Bachelier.» In *Jean-Jacques Bachelier. 1724–1806: Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*. Paris: Somogy Éditions d'Art, S. 153.



Abb. 2 *Mimi*, Aufnahme: Lavinia Hunder [10. 09. 2022].

gewechselt – beide Gemälde sind inzwischen bei Auktionen verkauft worden.¹⁹ Für einen treuen Hund scheint auch in der Gegenwart kein Preis zu hoch.

Eine weitere Grafik Fessards zeigt Mimi, ebenso wie die bereits erwähnte Ines, als *La Constance*, die Beständigkeit.²⁰ Eine Eigenschaft, die Madame de Pompadour sowohl an Mimi als auch an sich selbst besonders geschätzt haben dürfte: Eine verlässliche, treue Begleiterin. Mimi spiegelt somit, als symbolhafter Verweis, Madame de Pompadours höchsteigene Tugendhaftigkeit und Loyalität.

Mimi, le chien favori de l'historien de l'art

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Freundschaft zwischen Hund und Mensch in einer Vielzahl von Bildmedien dokumentiert ist. Dank digitaler Dokumentationsformate hat in der Gegenwart

19 Siehe Fn. 18 und «Mimi, le chien favorite [sic] de madame de Pompadour, 1762», artnet, <https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/jean-jacques-bachelier/mimi-le-chien-favorite-de-madame-de-pompadour-cg9mDpzGcv3FjdHQqZUVrw2> [zuletzt abgerufen am 02. 03. 2025].

20 Étienne Fessard und Augustin de Saint-Aubin, *La Constance, Portrait de Mimi*, 1758, Kupferstich (nach einem Bildnis von Christophe Huet), 23 × 29 cm, gallica.bnf.fr / BnF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52514394p> [zuletzt abgerufen am 11. 03. 2025].

lediglich die Anzahl der Bildnisse zugenommen; das bevorzugte Motiv des Hundeblickes ist gleichgeblieben – ob bei Madame de Pompadours Mimi oder jener Mimi, die dem großen Kunsthistoriker Hubertus Kohle gelegentlich begegnete **[Abb. 2]**. Obwohl beide Mimis zu den bereits erwähnten Schoßhunden zählen, sollte diese Kategorisierung nicht zu einem vorschnellen Urteil verleiten: Eine selbstbewusste Persönlichkeit und ein starker Charakter sind keine Frage der Größe! Beides steht einer vertrauensvollen Freundschaft jedoch nicht im Wege.

Spätestens nach gründlichem Studium der beispielhaften trauten Zweisamkeit von Mimi und Madame de Pompadour dürfte nun jedem (großen) Kunsthistoriker klar sein, dass die treue Freundschaft eines Hundes nur durch die geduldige und behutsame Annäherung sowie durch einen respektvollen Umgang zu gewinnen ist. Eine gleichberechtigte Beziehung auf Augenhöhe, oder wie Wolfgang Hildesheimer schrieb: «Dem Menschen, wenn er gut erzogen, wird selbst ein weiser Hund gewogen.»²¹

21 Hildesheimer, Wolfgang. 1981. «Vorwort.» In *Auf den Hund gekommen: 83 lieblose Zeichnungen*. Zürich: Diogenes, S. 5.

Die Zeit enthüllt die Wahrheit der Malerei

Pierre Mignard und die Versatzstücke des Ruhms

Ulrich Pfisterer

«Entkanonisierung» und eine neue Aufmerksamkeit für die gesamte «Breite künstlerischer Aktivitäten» jenseits des qualitativen Höhenkamms prognostizierte Hubertus Kohle bereits 1997 als Folge einer digitalen Bildwissenschaft.¹ Eine weitere entscheidende Chance sieht er in der Möglichkeit, dass nun «vollkommen unabhängig von Semantiken Bildähnlichkeiten auf der Basis von Formen eruiert werden»² können und somit das zentrale kunsthistorische Verfahren des Bild- und Motivvergleichs auf eine umfassende, mit bisheriger systematischer Suche so nicht erreichbare Basis gestellt wird. Der Erkenntnisgewinn aus Entkanonisierung und Motiv-Bausteinen soll hier an einem kleinen Gemälde höchstens dritten Ranges aus dem Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts verfolgt werden – an dem historischen Kontext also, mit dem Hubertus Kohle seine akademische Karriere begonnen hat. Deutlich werden an diesem Beispiel freilich auch aktuelle Herausforderungen des

1 Kohle, Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*. Glückstadt: Hülsbusch, S. 36. <https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>; das zweite Zitat aus Kohle, Hubertus. 1997. «Art History digital: Einige Thesen zum innovativen Potenzial der elektronischen Datenverarbeitung in einer hermeneutischen Wissenschaft.» In *Im Bann der Medien: Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, hrsg. v. Kai-Uwe Hemken. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, S. 349–392. <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.25539>.

2 Kohle, *Digitale Bildwissenschaft*, S. 55.

Digitalen: Denn zwar verdankt sich die Kenntnis des hier erstmals vorgestellten Werks dem Internet. Zur Herkunft seiner motivischen Bestandteile liefern derzeit aber weder semantische noch bildgestützte Online-Recherche-Tools ein Ergebnis. Die digitale Bilderflut hat bislang den Kanon vermutlich weniger aufgelöst als im besten Fall erweitert und verschoben, im schlechtesten Fall durch unendliche, alles andere überlagernde Wiederholungen nur noch mehr gefestigt.



Abb. 1 Unbekannter französischer Maler, *Die Zeit enthüllt die Wahrheit der Malerei*, um 1690/95, 48 × 38 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, Aufnahme: Ulrich Pfisterer [2025].

Das kleine Ölgemälde auf Leinwand (48 × 38 cm) ohne Signatur und Datierung in Privatbesitz ist nicht in bestem Zustand [Abb. 1]. Es weist kleinere Beschädigungen auf, Firnis und Farboberfläche sind teils etwas abgerieben und nachgedunkelt. Die Darstellung ist dennoch gut erkennbar: Eine sitzende junge Frau in Rückenansicht hält eine auf dem Boden aufstehende Leinwand und malt.

Ein assistierender Knabe präsentiert ihr die Palette. Links sind zwei weitere Jungen zu sehen: Einer erinnert durch eine Maske daran, dass das Wesen der Malerei in Täuschung besteht. Der andere, sitzende Knabe mit großem Buch verdeutlicht eine Vorstellung, wonach Malerei auf Wissen und Regeln beruht und einen *pictor doctus* erfordert. Rechts neben dieser Gruppe weist die geflügelte bärtige Männerfigur des Chronos mit Sense die Malerin auf ihr Modell hin: eine leicht bekleidete weibliche Figur mit Sanduhr in der Hand ganz rechts im Bild. Offenbar hat sie das Attribut dem Zeit-Gott abgenommen, der häufig eine solche Sanduhr mit sich führt. Denn eigentlich muss es sich bei der jungen Frau um die ›nackte Wahrheit‹ handeln, deren Wesen durch die Zeit enthüllt wird.³ Die beiden Protagonisten des Sprichworts *Veritas filia temporis* sind hier nun mit einer Personifikation der Malerei kombiniert, so dass zu vermuten ist, dass durch die Zeit die Wahrheit der Malerei aufgedeckt wird.

Diese Lesart wird durch die Vorlage bestätigt, die unser Maler in den Grundzügen getreu übernommen hat. Es handelt sich um einen Kupferstich, den der erste in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* aufgenommene Kupferstecher, François Chauveau, nach Erfindung von Pierre Mignard realisiert hat [Abb. 2]. Die ›nackte Wahrheit‹ ist hier bis auf einen Schleier tatsächlich unbekleidet dargestellt – in unserem Gemälde war dagegen offenbar ein strengeres Decorum zu beachten. Die Illustration findet sich am Ende von Molières 1669 gedruckter Lobeshymne auf die im Jahr zuvor durch Mignard fertig gestellte Deckenausmalung der Pariser Kirche Val-de-Grâce, dem bis dahin größten Kuppelfresco der Zeit.⁴ Mit diesem für Molières Textproduktion ganz ungewöhnlichen Gedicht reagierte der Schauspieler und Dramatiker auf Kritik an

3 Winner, Matthias. 1968. «Berninis ›Verità‹: Bausteine zur Vorgeschichte einer Invenzione.» In *Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Tilmann Buddensieg u. Matthias Winner. Berlin: Hessling, S. 393–413.

4 Molière. 1669. *La gloire du Val-de-Grâce: Poème*. Paris: Jean Ribou; siehe Willis, Jakob und Christina Posselt-Kuhli. 2015. «La Gloire du Val-de-Grâce ou l'artiste en héros chez Molière et Pierre Mignard.» *Papers on French Seventeenth Century Literature* 42 (83): S. 409–441.

*'Et te dira toujours, pour l'honneur de ton choix,
 Sur qui tu dois verser l'éclat des grands emplois.
 C'est ainsi que des Arts la renaissante gloire
 De tes illustres soins ornera la mémoire,
 Et que ton nom porté dans cent travaux pompeux
 Passera triomphant à nos derniers Neveux.*



Abb. 2 Pierre Mignard (Entwurf), François Chauveau (Stecher), Schlussvignette, aus: Molière. 1669. *La gloire du Val-de-Grâce: Poème*. Paris: Jean Ribou, S. 24. Quelle: gallica.bnf.fr / BnF.

Mignards Werk aus dem Lager der Anhänger des *premier peintre du Roi* Ludwigs XIV., Charles Le Brun. Dabei war Le Bruns Kunst im Jahr zuvor von Charles Perrault in einem ähnlichen, unter dem Titel *La peinture* mit abschließender Illustration nach Entwurf von Le Brun publizierten Gedicht verherrlicht worden. Während der Kupferstich nach Le Brun wenig programmatisch die Erfindung der Malerei durch die Tochter des Dibutates zeigt, liefert Mignard einen visuellen Kommentar, der über das Lobgedicht hinausgeht. Denn Molière verwies an keiner Stelle auf die Vorstellung von der Zeit, die die Wahrheit enthüllt. Der Maler scheint hingegen abschließend darauf hinweisen zu wollen, dass sich seine Sicht, wie sie auch das Lobgedicht schildert, langfristig als die richtige durchsetzen wird. Die Auseinandersetzung betraf – kurz gesagt – die Art und Weise der Komposition der Figuren, die Klarheit und Angemessenheit der Darstellung und das Verhältnis von großen Massen, die auf die Ferne wirken, und detailreichen Einzeldarstellungen.⁵ Mignard wird für seine Beherrschung der schwierigen Freskotechnik gelobt (im Vergleich zur vermeintlich einfacheren Ölmalerei, die Le Brun bevorzugte). So habe Mignard die Führungsrolle in der Malerei von Italien in das Frankreich des Sonnenkönigs geholt. Sein Werk sei – so Molière – «une école de peinture» für zukünftige Maler.

So weitgehend der Kupferstich als Vorlage für unser Gemälde gedient hat und etwa auch die Säulen im Hintergrund als Verweis auf Malerei in Architektur erklärt, so ist Mignards Entwurf doch nicht vollständig übernommen. Nicht nur hat der assistierende Knabe die Seite der Leinwand gewechselt. Auch der zweite, am Boden sitzende junge Mann bei Mignard, der das Gemälde im Bild nachzeichnet und auf den Aspekt der «Schule der Malerei» verweist, wurde durch zwei Jungen mit Maske und Buch ersetzt. Dabei handelt es sich zumindest bei dem Jungen mit Buch ebenfalls um ein getreues Zitat. Die Figur wurde aus einer *Allegorie der Malerei* übernommen, die Charles Alphonse Dufresnoy nach 1650 fertigte (heute Musée des Beaux-Arts de Dijon). Dufresnoy war mit

5 Lehmann, Claudia. 2015. «Bernini's macchia.» In *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, hrsg. v. Claudia Lehmann u. Karen J. Lloyd. Berlin: De Gruyter, S. 95–116.

Mignard seit der gemeinsamen Zeit im Atelier von Simon Vouet eng befreundet. Mignard unterstützte die posthume Publikation von Dufresnoys Lehrgedicht *De arte graphica* im Jahr 1668. Die Vermutung liegt nahe, dass der unbekannte Maler unseres Gemäldes also nicht zufällig Vorlagen von Mignard und Dufresnoy kombiniert hat. Die Funktion des sitzenden Knaben besteht bei Dufresnoy darin, auf das vermeintliche Lehrbuch der Malerei des Leonardo da Vinci hinzuweisen. Dessen Name ist gut auf den aufgeschlagenen Seiten zu lesen. 1651 erschienen in Paris parallel die italienische Erstausgabe und die französische Übersetzung, die als «guide de tous les vrais peintres» gepriesen wurden.⁶ Wenn nun stimmt, was Simon Philippe Mazière de Monville in seiner *Vie de Pierre Mignard* 1730 schreibt (leider scheint es keine früheren Zeugnisse zu geben), dann war Mignard mit dem katholischen Geistlichen, Schriftsteller und Erzieher François Fénelon befreundet.⁷ Zwei kurze Dialoge über Malerei von Fénelon sind im Anhang der Vita erstmals publiziert. Sie dürften aber mit größter Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit dessen anderen *Dialogues des morts* 1689 entstanden sein. Als Redner dieser beiden Dialoge tritt neben Parrhasius und Poussin auch Leonardo da Vinci auf.

Auf Basis dieser Elemente lässt sich jetzt eine Hypothese zu Entstehungszeit und -kontext unseres Gemäldes formulieren: Ende der 1680er Jahre begann der Stern des Charles Le Brun zu sinken, 1690 verstarb er mit 71 Jahren. Mignard, der das Glück hatte, bis 1695 zu leben, schien über den Konkurrenten endgültig den Sieg davon zu tragen. Er wurde nicht nur zum *premier peintre du Roi*, sondern auch zum Leiter der *Académie Royale* ernannt. Zu seinem Antritt dort präsentierte er eine Grisaille-Kopie seines Kuppelfreskos aus Val-de-Grâce, die Michel II Corneille gemalt hatte.⁸ Die Kritik an dem Werk schien damit endgültig als falsch erwiesen und

6 Fréart, Roland (Roland Fréart de Chantelou Sieur de Chambray). 1651. *Traitté de la peinture de Léonard de Vinci: Donné au public et traduit d'italien en françois* par R.F.S.D.C. Paris: Langlois, Widmung, S. 2.

7 Mazière de Monville, Simon Philippe. 1731. *Vie de Pierre Mignard*. 2. Aufl. Amsterdam: Aux dépens de la compagnie, S. 135.

8 Boyer, Jean-Claude und Sylvain Laveissière. 1997. «Hommage à Pierre Mignard: «La Gloire du Val-de-Grâce», grisaille de Michel II Corneille d'après la couple de

die Wahrheit der Malerei mit der Zeit offenbar geworden zu sein. In diesem Zusammenhang und Zeitraum 1690/95 ist es am ehesten vorstellbar, dass ein jüngerer Maler den von Mignard entworfenen Kupferstich aus Molières *La gloire du Val-de-Grâce* von 1669, der anders als das Gedicht nicht mehr wieder abgedruckt wurde, in ein Ölbild transformierte und dabei mit dem sitzenden Knaben mit Leonardo-Traktat in Händen aus Charles Dufresnoys Gemälde verband. Nun hatte 1689 Fénelon den Malerfreund Mignard zwar nicht explizit mit Leonardo verglichen, aber den Italiener doch als Modell der italienischen Kunst(-theorie) des letzten Jahrhunderts aufgerufen, der in gewisser Weise bereits vor Mignard die Blüte der Kunst aus Italien nach Frankreich überführt habe. Auch der skizzierende, an einen Bozzetto erinnernde Malstil des kleinen Gemäldes ließe sich als bewusste Reaktion auf die Diskussionen über die richtige Komposition und Verteilung der Massen im Unterschied zur präzisen Ausarbeitung aller Details verstehen. Die Kombination und Wiederverwendung zweier berühmter Vorlagen erscheint so weniger als Mangel an eigener Erfindungskraft denn als bewusste interpikturale Sinngenerierung. Das ändert zwar nichts an der qualitativen Mittelmäßigkeit des Gemäldes. Gleichwohl bringt es aber «zum Vorschein, [...] was im Kanonisierungsprozess verloren ging» und dürfte, wenn solche Bilder tatsächlich digital verfügbar sind, «vor allem sozialgeschichtlichen Fragestellungen entgegenkommen.»⁹ Zu hoffen ist, dass die Zeit dieses Bildmaterial dann wirklich auch umfassend digital enthüllt. Wie immer es kommen mag, Molières abschließender Ruhmesgesang auf den Künstlerfreund Mignard stimmt jedenfalls zuversichtlich:

«C'est ainsi que des Arts la renaissance gloire
De tes illustres soins ornera la memoire,
Et que ton nom porté dans cent travaux pompeux
Passera triomphant à nos derniers Neveux.»

Mignard.» In *Pierre Mignard «le Romain»* hrsg. v. Jean-Claude Boyer. Paris: Documentation Française, S. 161–167.

⁹ Kohle, *Digitale Bildwissenschaft*, S. 36.

Fuuuumare!

Futuristische Rauchwolken und der Rausch der Bewegung

Fabian Jonietz

Beinahe wäre es Venedig geworden: In Ermangelung eines kunsthistorischen Erasmus-Programms an der Ludwig-Maximilians-Universität München bemühte ich mich 2003 über andere Studiengänge um Plätze an italienischen Universitäten. Letzten Endes konnte ich mich sogar zwischen zwei Städten entscheiden und meine Wahl der Universität Florenz wurde von Hubertus Kohle – als Institutsleiter damals zuständig für die Anerkennung von Studienleistungen – wohlgefällig honoriert. Das merkte ich aber erst nach einem Moment der Irritation. Denn als ich mich in seinem Büro einfand und meinen Wunsch erklärte, nahm er diesen zunächst schweigend zur Kenntnis. Danach lehnte er sich, die Zigarette in der Rechten und den Blick zur Decke gerichtet, weit im Bürostuhl zurück, sinnierte für einen mir unendlich lang vorkommenden Augenblick und blies schließlich eine eindrucksvolle Rauchwolke aus, die sich irgendwo auf dem Weg zum Riemerschmid'schen Plafondstück auflöste. Dass er anschließend ausrief «Florenz! Das war das beste Jahr meines Lebens!», mir den Ratschlag gab, die Universität ein Jahr lang zu meiden und viel in Italien herumzureisen, er im Erasmus-Formular nur eine absolute Minimalanforderung ansetzte (zwei Wochenstunden pro Semester ohne Prüfungsleistung!) – all dies spricht für Hubertus Kohles idealistische Auffassung vom Studium, die auf die Neugierde und Eigenleistung der Studenten vertraut.

Vor meiner Abreise in einen italienischen Sommer saß ich jedoch noch in seiner Vorlesung zum Futurismus. Der Aufbruch

in eine neue Zeit und die Bewegung sind bekanntlich Kernmotive jedes futuristischen Kunstwerks. Fliehkräfte grafischer Vektoren weisen über die Bildträger hinaus, das Visuelle überwindet jede mediale Begrenzung. Die energetische Dynamik ist Kennzeichen und Folge einer radikalen Disruption, keiner sich linear aus einer Ursprungstradition heraus entwickelten Kunstrichtung.

Zwei Aufsätze von Hubertus Kohle sind der besonderen Rolle der Stadt als Zentrum der futuristischen Bewegung gewidmet.¹ Die Industrialisierung und nicht zuletzt das Bekenntnis zum Schmutz der Moderne besitzen für die Futuristen das Potential, eine negativ konnotierte, lähmende Vergangenheit zu überwinden. Für Marinetti ist etwa die Errichtung von Fabriken mit ihren Rauchschloten («opifici chiomati di fumo») der einzige Weg zur Heilung der alten, kränkelnden Stadt Venedig, wie es 1910 im Manifest *Contro Venezia passatista* heißt.² Insbesondere verherrlichen die kosmopolitischen Avantgardisten die Möglichkeit der schnellen Fortbewegung zwischen den urbanen Zentren, für sie das vielleicht wichtigste Kennzeichen der neuen Zeit und Freiheit. 1914 preist Umberto Boccioni beispielsweise die Schönheit des Reisens, namentlich der Hektik zwischen Hotelfoyers, nächtlichen Speisen und Zugfahrten; an anderer Stelle derselben Schrift rühmt er das schrille Pfeifen der Lokomotiven.³ Lautmalerische Worte ähnlicher Art eröffnen, ebenfalls 1914, Marinettis erste Dichtung in *Zang tumb tuuum*: «treno treno treno treno tren tron tron (ponte di ferro: tataluuntlin)

1 Kohle, Hubertus. 2006. ««Die beeindruckende Geometrie metallener Brücken und rauchbelaubter Fabriken»: Stadtwahrnehmung in der futuristischen Malerei Italiens und im deutschen Expressionismus.» In *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert: Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion*, hrsg. v. Friedrich Lenger u. Klaus Tenfelde. Köln: Böhlau, S. 265–280; Kohle, Hubertus. 2008. «Mailand contra Venedig: Die Stadt in der futuristischen Malerei.» In *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung: Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Michaela Braesel, Sabine Fastert, Andrea Gott dang u. Gabriele Wimböck. München: Deutscher Kunstverlag, S. 41–51.

2 Wiederabdruck in *I manifesti del futurismo*. 1914. Florenz: Edizioni «Lacerba», S. 32–36.

3 Boccioni, Umberto. 1914. *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*. Mailand: Edizioni Futuriste di «Poesia», S. 20, 57.

ssssssiii ssiissii ssiisssssiiii [...]».⁴ Bereits im ersten Manifest von 1909 hatte er die Züge als rauchende Schlangen («serpi che fumano») mystifiziert.⁵

Wenngleich 1902 mit der lombardischen Veltlinbahn in der Nähe des Comer Sees erstmals eine elektrische Lokomotive den Hauptbetrieb einer längeren Bahnstrecke übernimmt, werden Züge noch lange Zeit mit dem ausgestoßenen Rauch und dem Signal der Dampfpfeife assoziiert. Wer – als Passagier oder auch als Fahrer – modern in die Zukunft reist, stößt dabei gleichermaßen Tabakwolken aus. Und zwar nicht aus einer Pfeife (wie die Generation der Väter) oder aus der bourgeoisen Zigarre, sondern aus der neuen, industriell hergestellten Zigarette.⁶ Bezeichnenderweise posiert Marinetti in dem legendären Foto, das ihn in seinem vierzylindrigen Fiat zeigt, mit einer ebensolchen Zigarette im Mundwinkel. Vor allem zelebrieren die Futuristen immer wieder das Rauchen während der Zugfahrt, etwa in Francesco Cangiullos Aquarell *Cangiullo e Balla in treno* (1915): Die beiden Künstler werden durch ein exakt im Zentrum des Blatts angebrachtes Schild mit der Aufschrift «Fumatori» natürlich im Raucherabteil verortet.⁷

Diesbezüglich ist Cangiullos typographische Wortbilddichtung, die er am 1. Januar 1914 in der Zeitschrift *Lacerba* veröffentlicht, wohl das populärste Beispiel [**Abb. 1**]. Die römischen Ziffern im doppelseitig gedruckten *FUMATORI. II.* beziehen sich auf die Reiseklasse des Wagens. Gleich in der dritten Zeile zitiert Cangiullo Marinettis Kampfausdruck «parole in libertà», mit dem dieser seit 1912 zur Befreiung der Wörter aus dem Gefängnis der

4 Marinetti, Filippo Tommaso. 1914. *Zang tumb tuuum: Adrianapoli Ottobre 1912. Parole in libertà*. Mailand: Edizioni Futuriste di «Poesia», S. 35.

5 Wiederabdruck in *I manifesti del futurismo*. 1914. Florenz: Edizioni «Lacerba», S. 6–10. Siehe Scarsella, Alessandro. 2020. «Le serpi che fumano»: Il treno: metafora e analogia nella poesia futurista.» In *Treni letterari: Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, hrsg. v. Giovanni Capecchi u. Maurizio Pistelli. Turin: Lindau, S. 151–172.

6 Cottini, Luca. 2018. *The Art of Objects: The Birth of Italian Industrial Culture, 1878–1928*. Toronto: University of Toronto Press, S. 126–148.

7 Abgebildet bei Sansone, Luigi, Hrsg. 2009. *F. T. Marinetti = Futurismo*. Ausst.-Kat. Mailand, Fondazione Stelline. Mailand: Motta, S. 232.

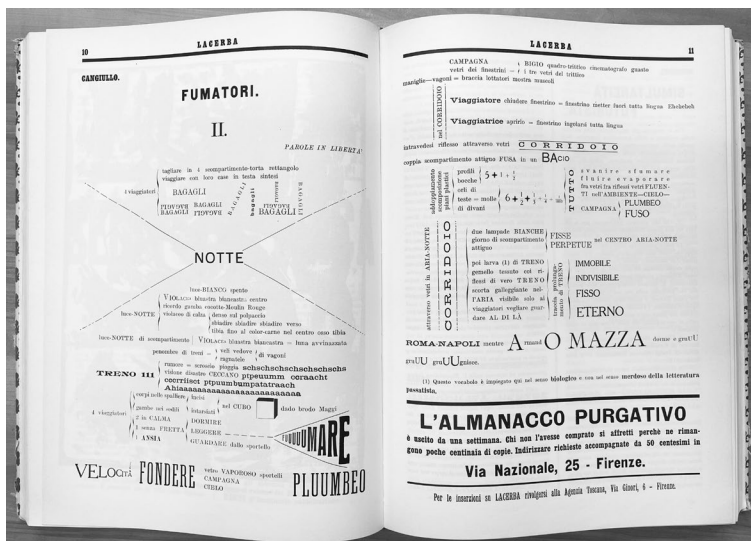


Abb. 1 Francesco Cangiallo, *FUMATORI. II.*, 1914, aus: *Lacerba* 2 (1), S. 10–11.

grammatikalischen Struktur und der Syntax der Sätze aufgerufen hatte.⁸ Darf man in Anbetracht dessen Zweifel an der narrativen Logik des diagrammatischen Gedichts überhaupt äußern? Von den vier Reisenden im Abteil werden zwei als ruhig und schlafend, einer als nervös und umherblickend charakterisiert. Nur einer ist aber wirklich ohne jedwede Eile am Lesen – und seiner Aktivität folgt, markiert durch gestrichelte Linien, die heute berühmte Erfindung des gestreckten «FUUUUMARE», mit dessen sich trichterförmig vergrößernden Buchstaben Cangiallo suggestiv an eine aus dem Mund geblasene Rauchwolke erinnert.

Für sich ist die fünffache Wiederholung des Vokals freilich kein linguistisches Novum. Eine gleichartige Betonung eines Konsonanten findet sich (in einem Beispiel, das Cangiallo durchaus gekannt haben könnte) bereits prominent in einer Karikatur auf

8 Dencker, Klaus Peter. 2011. *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, S. 335–345.

Kunstkritiker, die Honoré Daumier 1839 in *Le Figaro* und 1840 erneut in der Zeitschrift *Charivari* mit dem Titel «Celebrrrrre Jury de peinture» veröffentlicht hatte. Innovativ ist vor allem die formale Gestaltung, wegen der Marinetti seinen Freund loben wird, die Träumerei und das Rauchen aus Langeweile während einer langen Zugfahrt kongenial zum Ausdruck gebracht zu haben.⁹ Cangiullo entspanntes «fuuuuumare» antizipiert geradezu den Sound der Leichtigkeit, der fünfeinhalb Jahrzehnte später Domenico Modugno «voooooolare» populär machen wird. Was für die Deutung von *FUMATORI. II.* bisher unbeachtet geblieben ist: Im Abteil befindet sich nur ein einziger Raucher – will man Cangiullo nicht, aufgrund eines Streits um das Schließen und Öffnen der Fenster auf der zweiten Seite, die Idee des Passivrauchens zugutehalten. Die Glasscheiben sind tatsächlich ein wichtiges Element der beschriebenen Wahrnehmung des bewegten Raums der Passagiere. Die von den Futuristen stets verachtete Landschaft verblasst, vergeht, verdunstet und verdampft zwischen Glas und Spiegelungen und dem Eindruck sich verflüssigender Fensterscheiben («fra vetri fra riflessi vetri FLUENTI»). Das Raucherabteil bildet einen temporären Mikrokosmos, der über eine autonome Wahrnehmung von Zeit, Raum und Dinglichkeit verfügt. Das langsame Rauchen ermöglicht Kontemplation in der rasanten Bewegung.

Für das futuristische Verständnis des Individuums ist kennzeichnend, dass sich immer wieder Anzeichen einer Verschmelzung von Menschen mit Objekten und Maschinen erkennen lassen. Die letzten Zeilen von *FUMATORI. II.* benennen etwa den Künstler Armando Mazza als einen der beiden Schläfer, dessen grunzen-des Schnarchen das Schnaufen der Lokomotive begleitet. erinnert sei, dass der Futurist Anton Giulio Bragaglia bereits 1911 mit seiner Fotografie *Il fumatore – il cerino – la sigaretta* anhand eines

9 «[...] una ANALOGIA DISEGNATA che esprimeva le lunghe e monotone fantasticherie e l'espandersi della noia-fumo durante le ore trepidanti di un viaggio in treno.» Marinetti, F. T. 1914. «Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà.» *Lacerba* 2 (6): S. 81–83, hier S. 83. Cangiullo referiert seine eigene Erfindung später durch ein trichterförmiges «fuuuuumoo» in *Sera in onore di Yvonne*; *Lacerba* 2 (12): S. 188–189.

Rauchers, der seine Zigarette entzündet, die Bewegung von Licht im Raum zum Thema macht. Deutlicher wird die These, wenn man ein anderes Werk Cangiullos hinzuzieht. Eine ebenfalls 1914 angefertigte Zeichnung [Abb. 2] zeigt Marinetti, der seine Werke und die darin enthaltene Doktrin freigiebig verteilt und dabei sogar mit dem Rauch seiner Zigarette ausstößt, als Anführer eines Zuges von Menschen:¹⁰ Hier nimmt der rauchende Dichter gewissermaßen selbst die Rolle einer Lokomotive ein, welche die enthusiastische Menge mit sich zieht und lenkt.



Abb. 2 Francesco Cangiullo, *Ho molte parole in libertà in riserva di molti nuovi parolieri*, 1914, schwarze Tinte auf Papier, 18,5 × 28,5 cm, Privatbesitz.

Wenn man so will, fungiert der metaphorische Tabakrauch Marinettis konträr zu den Pfeifenwolken von Chronos, die sich in Hogarths bekannter Allegorie als Sediment auf dem Kunstwerk niederschlagen und dessen Vergänglichkeit symbolisieren. Kurz gesagt:

10 Zum jüngst versteigerten Werk (Sotheby's Paris, 7. Dez. 2021, Lot 2) etwa Sansone, Luigi, Hrsg. 2009. *F. T. Marinetti = Futurismo*. Ausst.-Kat. Mailand, Fondazione Stelline. Mailand: Motta, S. 181.

Während schmutzige Mikropartikel viele Jahrhunderte primär als Aspekt der materiellen Geschichte von Kunst eine Rolle spielen – man denke etwa an die im 17. Jahrhundert omnipräsente Rede vom «Berauchen» alter Bilder in Fälschungsabsicht – wird die zwischen 1900 und 1914 populär werdende Zigarette zum Ausdruck von aktivem Schöpfungstum, aber zugleich einer sich als frei verstehenden Partizipation durch den Betrachter und letztlich auch Teil einer Geschichte hedonistischer Kunstrezeption.

Sie bleibt kurzlebig. Berühmt ist Paul Valéry's empörte Klage von 1923, dass ihm Schilder in öffentlichen Sammlungen das Rauchen verbieten wollen.¹¹ Nach den Museen folgten die Universitäten und zuletzt auch die Züge. In Italien trat ein absolutes Rauchverbot in öffentlichen Gebäuden (Hochschulen eingeschlossen) unmittelbar vor meinem Erasmus-Jahr – nämlich im Januar 2003 – in Kraft; Ende desselben Jahres schaffte Trenitalia die letzten Raucherabteile ab. Die Deutsche Bahn hingegen verbietet das Rauchen seit September 2007, und Anfang 2008 wurde auch in Universitätsgebäuden des Freistaats Bayern das Rauchen untersagt. Doch da war das liebgewonnene Münchner Institutsgelände in der Georgenstraße 7 wegen des Umzugs schon seit einigen Monaten geräumt und der vergilbte Stuck wohl bereits wieder gestrichen. Die universitäre Kunstgeschichte, der – Marinetti hätte geschäumt – fortan ein Gesundheitsbewusstsein verordnet worden war, hatte hinter der mintfarbenen, an chirurgische Kittel erinnernden Fassade der Zentnerstraße 31 ihre sterile Zukunft gefunden.

11 «Je n'aime pas trop les musées. [...] Au premier pas que je fais vers les belles choses, une main m'enlève ma canne, un écrit me défend de fumer.» Valéry, Paul. 1931–1939. «Le problème des musées.» In *Œuvres*, 12 Bde. Paris: Éditions de la N.R.F., Bd. 8, S. 115–120.

Hubertus Kohle und die (Universitäts-)Bibliothek

Klaus-Rainer Brintzinger

Dass Geisteswissenschaftler sich für Bibliotheken nicht nur interessieren, sondern in ihnen ihre originäre Arbeitsumgebung sehen, ist nicht verwunderlich. Es ist auch nicht verwunderlich, wenn sich Geisteswissenschaftler über die Zukunft der Bibliothek Gedanken machen. Nicht selten geschieht dies dann in wehmütig-nostalgischen oder in kulturpessimistischen und gegen Veränderungen ankämpfenden Tönen. Bei Hubertus Kohle ist dies anders. Anders, weil er sich schon früh und tief in die Bibliothekswelt eingelassen hat, weil er mit Bibliothekarinnen und Bibliothekaren spricht, Bibliothekartage und andere Tagungen besucht und in bibliothekarischen Zeitschriften veröffentlicht.¹ Dabei ist sein Blick nie nach hinten in die Vergangenheit, sondern stets nach vorne in die Zukunft gerichtet. So hat Hubertus Kohle bereits 2012 eine Vision der (Kunst-)Bibliothek der Zukunft entworfen;² eine Bibliothek, in der nicht die Bücher, sondern der Austausch, die Zusammenarbeit, aber auch die konzentrierte ruhige Arbeit im Vordergrund stehen, in der technische Hilfsmittel und Tablets das Lesen elektronisch

1 Neben den im Folgenden genannten Beiträgen siehe auch: Kohle, Hubertus. 2011. «Kommentar aus Sicht eines Kunstwissenschaftlers.» *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 58 (3–4): S. 145–146.

2 Kohle, Hubertus. 2012. «Die Kunstbibliothek der Zukunft: Eine Vision.» *AKMB-News* 18 (2): S. 3–8. <https://doi.org/10.11588/akmb.2012.2.10957>.

verfügbarer Literatur erleichtern, die auch das Annotieren und Exzerpieren unterstützt und selbstverständlich fremdsprachige Literatur auf Knopfdruck übersetzen lässt. All das ist heute, teilweise schon seit etlichen Jahren, im Bereich des Möglichen, wenn auch keineswegs überall Standard. Auch dass sich das bibliothekarische Berufsbild verändert, von der Erschließung und Erwerbung weg hin zu Information und Schulung, gerade im Umgang mit im Netz verfügbaren Quellen – bibliothekarisch gibt es dafür den Insider-Terminus *Vermittlung von Informationskompetenz* –, hat Kohle schon damals gesehen.

Gut zehn Jahre später griff Hubertus Kohle das Thema nochmals auf und entwickelte die Vision einer Bibliothek im Jahr 2040.³ Hier räumte er einerseits ein, dass die vollständige digitale Verfügbarkeit aller gedruckten Texte doch nicht ganz so schnell umgesetzt, jedoch andererseits der Digitalisierungsprozess unaufhaltsam sei. Für Bibliotheken, deren physische Bestände eine immer geringere Rolle spielten, sah er zwei wichtige künftige Funktionen: Zum einen böten die von Bibliotheken vermittelten digitalen Inhalte ganz neue Möglichkeiten, mit Texten zu arbeiten, indem nicht nur das Annotieren, Kommentieren oder auch das Weiterschreiben erleichtert werde, sondern durch *Linked Open Data* im sogenannten *Semantic Web* und dem *Distant Reading* im Rahmen von Text- und *Data Mining*-Techniken sich neue, vorher nicht bekannte Zusammenhänge herstellen ließen.⁴ Zum anderen würden Bibliotheken zunehmend die Funktion eines *Dritten Ortes* wahrnehmen,⁵ der für den informellen Austausch gerade auch an Universitäten eine zunehmende Bedeutung zukäme.

Besonders früh hatte Hubertus Kohle das Open-Access-Publizieren thematisiert, als dies viele Geisteswissenschaftler und

3 Kohle, Hubertus. 2023. «Die Bibliothek im Jahr 2040.» *BIBLIOTHEK – Forschung und Praxis* 47 (1): S. 26–28. <https://doi.org/10.1515/bfp-2022-0062>.

4 Kohle, Hubertus. 2019. «Zwischenruf: Welche Zukunft hat das wissenschaftliche Publizieren?» *Kunstchronik* 72 (11): S. 530–534.

5 Der Begriff wurde ursprünglich 1989 von dem amerikanischen Soziologen Ray Oldenburg geprägt: Oldenburg, Ray. 1999. *The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Hair Salons, and other Hangouts at the Heart of a Community*. Boston, MA: Da Capo.

Publizisten noch für eine modernistische Tendenz hielten, mit dem einige Nerds etablierte Verlage und bewährte Formen des wissenschaftlichen Publizierens zerstören wollten. Kohle hingegen sah nicht nur die großen Chancen, die das Open-Access-Publizieren eröffnete, für ihn galt schon vor fast einem Jahrzehnt Open Access als «eine Schicksalsfrage für die Digitalen Geisteswissenschaften».⁶ Als große Vorteile sah er mögliche Kosteneinsparungen, eine breitere Rezeption und eine bessere Zugänglichkeit gerade für ökonomisch weniger gut ausgestattete Länder und Regionen, weswegen Open-Access-Publizieren für ihn auch ein Akt der Entwicklungszusammenarbeit war. Dagegen prangert er kommerzielle Verlage für ihre restriktive Haltung bei der Weiterentwicklung des Urheberrechts ebenso an wie öffentliche Institutionen, insbesondere Museen für eine mitunter rigide Handhabung von Abbildungen aus ihren Sammlungen und der Anmaßung von Urheberrechten für die Abbildung gemeinfreier Kunstwerke – als *copy fraud* wird diese Urheberrechtsanmaßung zurecht bezeichnet. Kritisch sieht Kohle, der mit dem Open-Access-Publizieren den Publikationsprozess wieder zurück in die Wissenschaft verlagern wollte, die Tendenz, Open Access als ein Geschäftsmodell großer und internationaler Verlage zu etablieren, das – wie sich zwischenzeitlich zeigt – nicht die erhoffte Kostensenkung, sondern insbesondere für publikationsstarke Einrichtungen erhebliche Kostenbelastungen zur Folge hat.

Kohle war jedoch bei all dem, was er zu Bibliotheken, zum wissenschaftlichen Publizieren und zu Open Access formuliert hat, niemals der Theoretiker, der nur aus Büchern am grünen Tisch seine Thesen entwickelt, oft kam ihm – in der engen Zusammenarbeit mit Bibliotheken – die Rolle des innovativen Praktikers zu. Die Zusammenarbeit mit der Bibliothek seiner Universität kann dabei an erster Stelle genannt werden.

Auf den Autor dieses Beitrages kam Hubertus Kohle schon kurz nach seinem Amtsantritt aktiv zu. Anlass war dabei zunächst die von Hubertus Kohle zusammen mit dem Historiker Winfried

6 Kohle, Hubertus. «Open Access – eine Schicksalsfrage für die Digitalen Geisteswissenschaften?» *Akademie aktuell* 1: S. 56.

Schulze geborene Idee, sehr gute und materialreiche Magisterarbeiten nicht in den Schränken des Prüfungsamtes verstauben zu lassen, sondern online zu veröffentlichen. Das Volltextrepositorium *Open Access LMU*,⁷ welches wenige Jahre zuvor von der Universitätsbibliothek aufgebaut worden war, erschien dafür ein guter Ort. Eine Reihe herausragender Magisterarbeiten wurde aufgelegt, die Herausgeber bürgten für deren Qualität, neben Kohle und Schulze fungierte der Universitätsbibliotheksdirektor als dritter Herausgeber, bevor jedoch kurze Zeit darauf die Magisterprüfungen im Rahmen der Bologna-Reform abgeschafft wurden.

Kohle sah auch die Chancen von parallel gedruckt und zugleich online als Open Access veröffentlichten Monografien. Im Rahmen der Zusammenarbeit der beiden Exzellenzuniversitäten Ludwig-Maximilians-Universität München und Universität zu Köln entstand auf Initiative von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle die Reihe *Modern Academic Publishing (MAP)*. Herausragende Dissertationen in den Geisteswissenschaften dieser beiden Universitäten konnten – dank einer Finanzierung aus Exzellenzmitteln – ohne größere Kosten für die Doktorandinnen und Doktoranden als gedrucktes Buch erscheinen, das zeitgleich Open Access zugänglich war. Ein Betreuungs- und Lektoratsservice, der die Qualität dieser Publikationsreihe absicherte, gehörte zum Programm. Nach Auslaufen der Projektfinanzierung wurde diese Publikationsreihe verstetigt als *Open Publishing in the Humanities*, herausgegeben von Hubertus Kohle und Thomas Krefeld, und in den ebenfalls neu entstandenen Open-Publishing-Service der Universitätsbibliothek eingefügt. Diese Form des hybriden oder parallelen Publizierens ist zwischenzeitlich zu einem gut genutzten und regulären Service der Universitätsbibliothek geworden.

Dass Bibliotheken heute nicht nur das Lesen, sondern auch das Publizieren ermöglichen, ist nicht zuletzt der Initiative und des ständigen Werbens von Hubertus Kohle zu verdanken. Neben seinen Veröffentlichungen, von ihm organisierten Tagungen und

⁷ Open Access LMU, Universitätsbibliothek der LMU München, <https://epub.ub.uni-muenchen.de> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

Diskussionsrunden innerhalb und außerhalb der Universität wäre hier auch seine Rolle als Mitinitiator und Autor bei den mit einer anderen Münchener Bibliothek realisierten Projekten *sehepunkte*⁸ und *recensio.net*⁹ zu nennen.

Auch wenn Hubertus Kohle immer wieder damit kokettiert, kein Büchersammler zu sein, schon alleine, weil das Buchzeitalter wohl bald vorbei sei, steht er dem gedruckten Buch überhaupt nicht fern. Das zeigen schon die gefüllten Bücherregale in seiner Wohnung. Mit einer Veranstaltung zu ganz besonderen Büchern bleibt er der Universitätsbibliothek der LMU in Erinnerung: Am bundesweiten Tag der Bibliothek stellten im bis auf den letzten Platz gefüllten Lesesaal drei Persönlichkeiten drei herausragende Stücke in Gestalt von drei Cimelien aus dem historischen Bestand der Bibliothek vor: der Starkoch Eckard Witzigmann das *Buch von der guten Spise*, enthalten im sogenannten *Hausbuch* Michael de Leones (Cim 4), Hans-Jochen Vogel, Münchener Alt-OB, ehemaliger Bundesminister und früherer Regierender Bürgermeister von Berlin, die *Lex baiuvariorum* als älteste bayerische Rechtsquelle (Cim 7) und Hubertus Kohle die *Geometria et perspectiva* von Lorenz Stoer (Cim 103), eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit 454 kolorierten Zeichnungen von komplexen dreidimensionalen Gebilden, die mit ungewohnten Perspektiven, dekorativen Arrangements und teilweise skurril zusammengesetzten Polyedern verblüffen **[Abb. 1]**.

Und schließlich muss auch noch Hubertus Kohles Rolle im Stiftungsrat der Karl-Jakob-Hirsch Stiftung erwähnt werden. Die Witwe des bildenden Künstlers und Schriftstellers Karl Jakob Hirsch (1892–1952) errichtete 2002 eine Stiftung an der Universitätsbibliothek der LMU, deren Zweck die Förderung des künstlerischen wie literarischen Gesamtwerks Karl Jakob Hirschs durch Publikationen,

8 shepunkte. Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften, LMU München, JGU Mainz, <https://www.sehepunkte.de/ueber-uns/> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

9 recensio.net. Rezensionplattform für die europäische Geschichtswissenschaft, Bayerische Staatsbibliothek, <https://www.recensio.net/> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].



Abb. 1 Hubertus Kohle (links) auf dem Tag der Bibliotheken, neben ihm von links nach rechts: Beate Keller, Eckart Witzigmann und Hans-Jochen Vogel [2011].

Ausstellungen und Vorträge ist.¹⁰ Kohle gehört dem Stiftungsrat seit der Gründung der Stiftung an. Hirschs frühes graphisches und bildnerisches Werk wie auch seine Bühnenbilder sind deutlich von einem revolutionär-politischen Expressionismus geprägt. Ein großer Teil des nachgelassenen künstlerischen Werkes befindet sich in der Universitätsbibliothek der LMU. Um es auszustellen, braucht es einen Kurator: Hubertus Kohle hatte sich dieser Aufgabe zusammen mit einer von ihm geleiteten Seminargruppe gestellt und eine Ausstellung unter dem Titel *Die Kunst! Sie war es, die mir Gott und Religion ersetzte* kuratiert, die Anfang 2011 in der Universitätsbibliothek

10 Brintzinger, Klaus-Rainer. 2024. «Vorwort.» In *Karl Jakob Hirsch: Ein Exilant im Nachkriegsdeutschland*, hrsg. v. Waldemar Fromm u. Gabriele von Bassermann-Jordan. München: Allitera, S. 7.

der LMU gezeigt wurde [Abb. 2]. Dass Kohle gleich zu Beginn des Projektes vorgeschlagen hatte, die Graphiken und Bilder Hirschs zu digitalisieren, und die Universitätsbibliothek dies sogleich umsetzte,¹¹ ist nur ein Beispiel für die stets produktive Zusammenarbeit des Kunsthistorikers Hubertus Kohle und der Universitätsbibliothek der LMU, die sich hoffentlich auch nach dessen Ruhestand weiterhin fortsetzen wird.

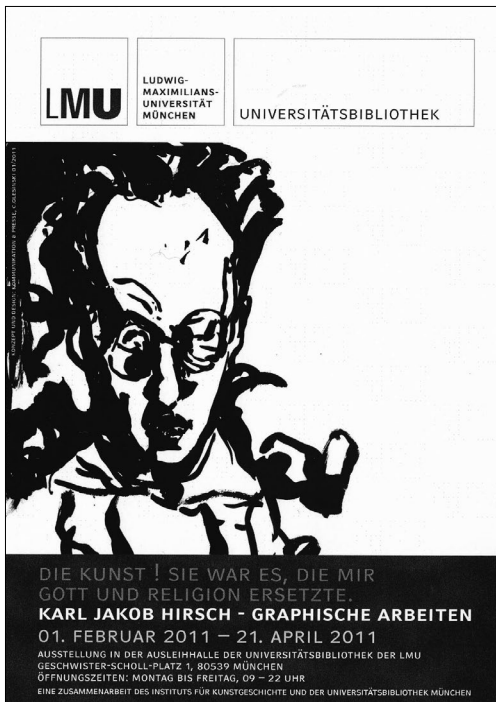


Abb. 2 Das Plakat zur Ausstellung *Die Kunst! Sie war es, die mir Gott und Religion ersetzte* [2011].

11 Open Access LMU: Graphische Sammlung Karl Jakob Hirschs, Universitätsbibliothek der LMU München, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/malte/hirsch.html> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

Publish first ...!

Hubertus Kohle und das Open-Access-Publizieren

Maria Effinger

«Publish first, filter later!» Über diesen oft von Hubertus Kohle gehörten Slogan lässt sich trefflich streiten. Provozierte er doch, da er zur Aufgabe eines der Grundprinzipien des traditionellen wissenschaftlichen Publikationswesens aufrief – nämlich aus der Vielzahl bei Verlagen eingereichter Manuskripte durch vorgeschaltete, intellektuelle Peer-Review-Verfahren die geeigneten herauszufiltern und nur diese anschließend zu veröffentlichen.¹ Vielleicht war deshalb dieses Motto manchmal sogar eher kontraproduktiv, da es die Kritiker:innen des digitalen Publizierens (im Open Access) darin bestärkte, dass nun alles und jedes unreflektiert, ungefiltert und zudem noch in unkontrollierten Massen publiziert werden würde, da niemand mehr für die vorgeschaltete Qualitätssicherung verantwortlich sei.² Und da vor allem befürchtet wurde, dass damit auch das Ende der Ära des gedruckten und vor allem des

1 Kohle, Hubertus. 2010. «Publish first – filter later.» *blog.arthistoricum.net* [02.03.2010], <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2010/03/02/publish-first-filter-later> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025]; Kohle, Hubertus. 2015. «Publish first – filter later: Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access.» *Archäologische Informationen* 38: S. 109–112. <https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154>.

2 Zum Konzept des nachgeordneten Reviews und den daraus resultierenden Möglichkeiten siehe ebenda sowie den Beitrag von Nils Büttner in diesem Band. Am 30. 12. 2009 erschien der erste Artikel in der *e-only* veröffentlichten Zeitschrift *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*.



Abb. 1 Kohle, Hubertus. 2018. *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

in einem klassischen Wissenschaftsverlag erscheinenden Buches angebrochen wäre.

Trotzdem oder vielleicht gerade wegen dieser provokanten Meinungsäußerungen: Ohne Hubertus Kohle wäre das (elektronische) Publizieren im Fach Kunstgeschichte in Deutschland heute ziemlich sicher nicht da, wo es heute steht. Und deshalb soll es hier nicht um das Für und Wider des «Filter later» gehen, sondern das «Publish first» quasi wörtlich genommen werden. Denn «first» – also ganz vorne dran – war Hubertus Kohle bei der aktiven Gestaltung des Transformationsprozesses weg vom analogen, nur gedruckt erscheinenden Buch hin zum digitalen, interaktiven und vernetzenden Online-Publizieren im Open Access in der Kunstgeschichte. In aller Kürze sollen hier nun ausgewählte Stationen aus diesem Gestaltungsprozess der Open-Access-Transformation im Fach Kunstgeschichte beleuchtet werden – und zwar aus der Sicht der Universitätsbibliothek Heidelberg, die im Kontext vor allem von *arthistoricum.net* diesen Prozess in produktiver «Sparring-Partnerschaft» gemeinsam mit Hubertus Kohle mitgestalten konnte.

Begonnen hat alles vor fast zwanzig Jahren: Am 26. Juni 2006 erschien unter dem Titel *Thomas Puttfarken, Roger de Piles <Theory of Art>* die erste Veröffentlichung von Hubertus Kohle auf dem Heidelberger Open-Access-Repository *ART-Dok*.³ Anders als vielleicht nun erwartet, war dies aber keine Erstveröffentlichung, sondern – und das war damals noch keineswegs eine Selbstverständlichkeit – die elektronische Zweitveröffentlichung auf dem «Grünen Weg» des Open Access eines bereits 1986 gedruckt in der *Kunstchronik* erschienenen Aufsatzes. Zugleich war dieses PDF nun die erste Nummer einer quasi virtuellen Reihe *Schriften von Hubertus Kohle*.⁴ Dass dieses Konzept ein Erfolgsmodell ist, belegt zum einen, dass die aktuell 90 in dieser Reihe als PDF frei zugänglichen Publikationen von Hubertus Kohle bislang mehr als 67.000 qualifizierte Downloads aus aller Welt erfahren haben, zum anderen aber auch die Tatsache, dass diese erste Schriftenreihe Vorbildcharakter hatte: Fast hundert namhafte Kunsthistoriker:innen sind diesem Beispiel gefolgt und haben ebenfalls in individuellen Schriftenreihen weitere rund 5.600 Artikel oder sogar ganze Bücher auf *ART-Dok* online bereitgestellt. Hubertus Kohle hat hierfür in den ersten Jahren nicht selten sehr aktiv Überzeugungsarbeit bei seinen Kolleg:innen geleistet, denn «nur» das Vorhandensein einer technisch gut funktionierenden und vernetzten Plattform führt noch lange nicht zur Akzeptanz einer neuen Publikationsform. Heute ist das Konzept der (manchmal erst zeitversetzten) digitalen Selbstarchivierung zunächst nur gedruckt erscheinender Publikationen ganz selbstverständlich und quasi zum Selbstläufer geworden.

Ein anderer Aspekt kann im Zusammenhang mit dem Buch *Museen digital. Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*⁵ [Abb. 1] angerissen werden, das 2018 in dem damals noch sehr jungen Wissenschaftsverlag *Heidelberg University*

3 Kohle, Hubertus. 1986. «Thomas Puttfarken, Roger de Piles <Theory of Art>». *Kunstchronik* 39: S. 522–527. <https://doi.org/10.11588/artdok.00000142>.

4 Schriftenreihe von Hubertus Kohle, arthistoricum.net, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/view/schriftenreihen/sr-1.html> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

5 Kohle, Hubertus. 2018. *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heup.365.515>.

Publishing (heiUP) erschien. Nämlich die auch Hubertus Kohle beschäftigende Frage, ob es sich für einen Verlag überhaupt noch lohnt, wenn ein gedrucktes (geisteswissenschaftliches) Fachbuch gleichzeitig auch als E-Book im Open Access erscheint, also kostenfrei jedermann zur Verfügung steht. Der kleine, gut 200 Seiten umfassende Band, der sich passenderweise Kunstmuseen und deren kreativen Digitalstrategien widmet, erschien in drei Varianten: als interaktives PDF-E-Book, als dynamische, XML-basierte HTML-Version und als Paperback im Buchhandel. Heute, rund sechseinhalb Jahre später, sind ca. 8.400 qualifizierte Aufrufe (also ohne Suchroboterzugriffe) aus rund 50 Ländern zu verzeichnen. Dem stehen beachtliche 360 verkaufte gedruckte Exemplare gegenüber. Internationale Sichtbarkeit von Forschungsergebnissen durch unmittelbare Open-Access-Verfügbarkeit lässt sich also durchaus mit der Produktion eines haptisch erfahrbaren, analogen Buches vereinbaren.

Besondere Ereignisse erforderten dann besondere Maßnahmen: Im Jahr 2019 erschien die Festschrift zum 60. Geburtstag von Hubertus Kohle mit dem Titel *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst*⁶ bei *arthistoricum.net-ART-Books* naturgemäß zunächst nicht als gedrucktes, klassisches Buch, sondern – ganz im Sinne des Jubilars – als «experimentelle Online-Publikation», die sich ganz bewusst von konventionellen Strukturen analoger, gedruckter Publikationen gelöst hat. Sie wurde dem Jubilar zum Geburtstagstermin in einer ersten, noch unvollständigen Version, deren Beiträge erst einmal nur alphabetisch nach den Namen der Autor:innen sortiert waren, *on-the-fly* und *digital first* veröffentlicht und virtuell via Twitter in einem Tweet (*#kohle60*)⁷ als Geburtstagsgeschenk präsentiert [Abb. 2]. Weitere Beiträge von Gratulant:innen wurden in den folgenden Monaten ergänzt, zusammen mit den bereits online

6 Effinger, Maria, Stephan Hoppe, Harald Klink und Bernd Krysmanski, Hrsg. 2019. *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst: Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*. Heidelberg: arthistoricum.net. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493>.

7 arthistoricum.net, X (vormals Twitter), 07.06.2019, <https://x.com/arthistoricum/status/1137060609881755648> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

Hiermit geht die [#Festschrift](#) für [@hkohle](#) online! Weitere Aufsätze der "living Festschrift" folgen! Happy Birthday, lieber Hubertus Kohle! [#HappyBirthday](#) [#wirfreuenuns](#) [#OpenAccess](#) [#ArtHistory](#) [#kohle60](#)
[books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/...](https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/)



8:15 nachm. · 7. Juni 2019

Abb. 2 Tweet von *arthistoricum.net* am 7. Juni 2019 zur Onlinestellung der Festschrift anlässlich des 60. Geburtstags von Hubertus Kohle, <https://x.com/arthistoricum/status/1137060609881755648> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].



Abb. 3 Effinger, Maria und Hubertus Kohle, Hrsg. 2021. *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*. Heidelberg: arthistoricum.net.

erschienenen in die endgültige Reihenfolge gebracht und als E-Book sowie als Druckausgabe veröffentlicht.

«Das wissenschaftliche Publikationswesen ist im Umbruch begriffen, am Digitalen als universellem *game changer* kommt niemand vorbei. Ob in diesem Feld das gedruckte Buch in Zukunft das gängige Modell sein wird, ist sehr zu bezweifeln. Vielmehr bietet sich das Internet als äußerst flexibles Medium an, das einerseits einen deutlichen Mehrwert liefert, andererseits aber auch geläufige Rezeptionsweisen ermöglicht.» So heißt es im Klappentext des 2021 ebenfalls bei *arthistoricum.net* erschienenen und von Hubertus Kohle mit herausgegebenen Sammelbandes *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*⁸ [Abb. 3]. Ausgehend von der von ihm 2019 organisierten gleichnamigen Tagung des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München

8 Effinger, Maria und Hubertus Kohle, Hrsg. 2021. *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*. Heidelberg: arthistoricum.net. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663>.

und des dortigen Zentralinstituts für Kunstgeschichte werden in dieser Publikation über das Publizieren die neuen, sich stets weiterentwickelnden Möglichkeiten des digitalen Publizierens in der Kunstgeschichte beleuchtet. Und da PDF – als das heute in der Wissenschaft übliche E-Book-Format – hinsichtlich Maschinenlesbarkeit oder Anschlussfähigkeit im Sinne der FAIR-Prinzipien (kurz für *Findable, Accessible, Interoperable* und *Reusable*) als Publikationsform diverse Unzulänglichkeiten aufweist, nahmen die Herausgeber:innen des Bandes die Zukunft des Publizierens in einer Art experimentellem Selbstversuch schon etwas vorweg: Dem PDF-E-Book und der Druckausgabe (Print-on-Demand) wurde nicht nur eine XML-basierte HTML-Version zur Seite gestellt, sondern es wurde als viertes Ausgabeformat auch ein maschinell lesbares und mit Normdatentagging angereichertes XML zum Download und damit zur freien Nachnutzung angeboten. Dieses Ausgabeformat bindet die Texte potenziell in die universalen Bezüge des *Semantic Web* ein.⁹

In ihrer Konsequenz ermöglichen diese konzeptuellen Weiterentwicklungen überall dort, wo es der Forschungsgegenstand fachlich sinnvoll erscheinen lässt, den Wandel von einer <statischen> Publikation (als gedrucktes Buch oder in seiner <Reinkarnation> als PDF-Datei) hin zu einer <dynamischen>. Auch hier greift Hubertus Kohles Vision des Jahres 2015: «Die Idee der alten Publikation geht einher mit der Vorstellung von Vollendung und Abgeschlossenheit. Bei aller Einsicht in die Tatsache, dass Wissenschaft immer dem Wandel der Zeit unterliegt, eignet dem Druck doch geradezu substantziell etwas Definitives. Im Open Access ist das ganz anders. Schon in der Form, wie sie sich in meiner kurzen Darstellung konturiert, haftet der elektronischen Veröffentlichung etwas Vorübergehendes an, sie wird zu einem revidier- und ergänzbaren Teil eines auf immer unabgeschlossenen Prozesses. Insbesondere in den

9 Siehe dazu: Effinger, Maria und Frank Krabbes. 2021. «Making-of: Die <Zukunft des kunsthistorischen Publizierens> als Experimentierfeld.» In *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hrsg. v. Maria Effinger u. Hubertus Kohle. Heidelberg: arthistoricum.net, S. 171–188. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10517>.

Geisteswissenschaften wird es nicht leicht sein, diesen Wandel zu akzeptieren.»¹⁰

Diese kurzen Streiflichter auf einige ausgewählte gemeinsame Publikationsprojekte mit Hubertus Kohle – man hätte auch noch die zahlreichen und oft richtungsweisenden Blogbeiträge zur digitalen Kunstgeschichte im *arthistoricum.net-Blog*¹¹ genauer erwähnen, oder aber sein Mitwirken im Sommer 2024 am Münchner Memorandum *Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen*¹² beschreiben können – belegen nachdrücklich, welch wichtige Rolle Hubertus Kohle nicht nur als Autor und Herausgeber spielte, sondern vor allem auch, welche Bedeutung er für die Konzeption und den Aufbau der vielfältigen Heidelberger Infrastrukturangebote im Bereich des wissenschaftlichen Publizierens¹³ hatte: Übernahm er doch immer bereitwillig und durchsetzungsfähig die Rolle als ein Vorreiter seines Faches in der Open-Access-Bewegung mit dem Ziel, das freie, digitale Publizieren kunstwissenschaftlicher Literatur zu fördern.

10 Kohle, Hubertus. 2015. «Publish first – filter later: Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access.» *Archäologische Informationen* 38: S. 109–112, hier S. 112. <https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154>.

11 Texte von Hubertus Kohle, *blog.arthistoricum.net*, https://blog.arthistoricum.net/?tx_slub_news_extend%5bauthorid%5d=205 [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

12 Siehe Effinger, Maria. 2024. «Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen. Münchner Memorandum 2024 – Jetzt unterstützen und mitunterzeichnen!» *blog.arthistoricum.net* [18.09.2024], <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2024/09/18/muenchner-memorandum-2024> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025] sowie Deutscher Verband für Kunstgeschichte e.V., Universitätsbibliothek Heidelberg, Zentralinstitut für Kunstgeschichte. 2024. *Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen – Münchner Memorandum 2024*. <https://doi.org/10.11588/artdok.00009194>.

13 Effinger, Maria. 2023. «Kunstgeschichte kommunizieren? Aufgaben, Herausforderungen und Weiterentwicklungspotenziale beim elektronischen Publizieren im Open Access.» *kritische berichte* 51 (1): S. 6–14. <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92820>.

Open Peer Review als Kunstform

Wie Hubertus Kohle die Kunstgeschichte an die Digitalität gewöhnte

Nils Büttner

Das alte Jahrtausend endete mit einem Problem, das, heute kaum mehr erinnert, das Vertrauen in die Digitalisierung tief erschütterte. Weil in den Anfängen des Zeitalters der Digitalisierung Speicherplatz teuer war, hatten Programmierer in aller Welt bei Angabe von Jahreszahlen sich die ersten beiden Ziffern gespart. Daraus resultierte das auch als «Millennium-Bug» bezeichnete Jahr-2000-Problem, sodass nach dem Jahr 99 die digitale Welt wieder bei 1900 landete und die jüngsten Daten vor die ältesten Eingaben rückten. Niemand konnte abschätzen, wo eine falsche Sortierung von Datumsangaben zu Problemen führen könnte. So wurden Katastrophenszenarien medial verbreitet, die das allgemeine Vertrauen in die digitale Zukunft erschütterten, obwohl die große Katastrophe ausblieb.¹

Meine frisch gedruckte Dissertation wurde mit Beginn des neuen Jahrtausends ausgeliefert. Sie digital zu publizieren, war damals unmöglich. Nicht nur fehlte die dafür notwendige Server-Infrastruktur, es gab auch noch keine Promotionsordnung, die eine digitale Veröffentlichung als Erfüllung der Publikationspflicht vorgesehen hätte. Im neu bezogenen Büro an der Technischen Universität

¹ Y2K bug fails to bite, BBC News World Edition [01.01.2000], <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/585013.stm> [zuletzt abgerufen am 06.03.2025].

Dortmund erreichte mich damals ein Anruf von Hubertus Kohle, der mir mitteilte, dass mein Buch zur Besprechung in den *sehepunkten*² vorgesehen sei, einem neuen Internetrezensionsjournal, das jeweils zur Monatsmitte erscheine und als Open-Access-Publikation kostenfrei zugänglich sei. Um diesem Medium der Zukunft auch im Fach Kunstgeschichte zu mehr Reichweite zu verhelfen, plane er unter dem Dach dieser von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Initiative an der Ludwig-Maximilians-Universität München einen kunsthistorischen Ableger namens *Kunstform*, für den er junge Autorinnen und Autoren suche.

Kunstform

Mit vielen anderen, die Hubertus Kohle alle einzeln ansprach, wurde ich einer der ersten Autoren dieses neuen Organs [Abb. 1], das mir als gute Möglichkeit erschien, schneller als in den klassischen Rezensionsorganen und in einer der dem neuen Medium verdankten Kürze und Prägnanz neue Publikationen zu besprechen. Der Reiz bestand darin, dass für einen kurzen Beitrag ein analoges Buch als Belohnung winkte, das noch immer als höchstes Ziel allen Publizierens galt. Kritische Rezensionen, die in detaillierter Aufzählung den Argumentationsgang des besprochenen Buches nachverfolgten und in unzähligen Fußnoten die Monita, Addenda und Corrigenda ausbreiteten, reichte ich weiterhin bei Zeitschriften ein, um sie gedruckt erscheinen zu lassen. Mit dem Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends ist in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* meine letzte derartige Rezension erschienen. Sie wurde zugleich eine der letzten ihrer Art, denn an die Stelle der heute beinahe vollständig ausgestorbenen Rezension als Forschungsbeitrag trat jene Form der Kurzbesprechung, die, aus dem Internet vertraut, auch in der analogen Welt zum Standard wurde. In kaum zehn Jahren waren digital publizierte Rezensionen eine Selbstverständlichkeit

2 shepunkte. Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften, <https://www.shepunkte.de/> [zuletzt abgerufen am 09. 03. 2025].

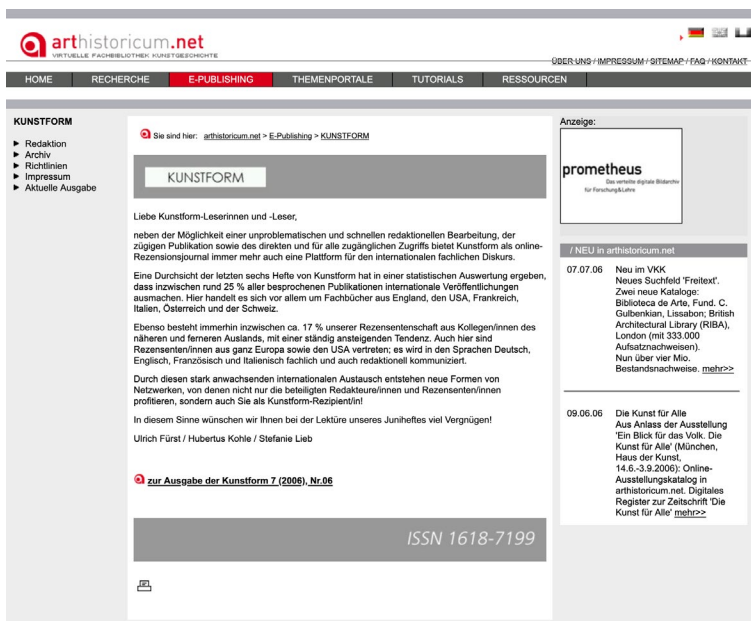


Abb. 1 Startseite, *Kunstform*, <https://web.archive.org/web/20060711190814/http://www.arthistoricum.net/epublishing/kunstform/> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

geworden und Hubertus Kohle fasste ein neues Ziel ins Auge, um den Medienwandel im traditionsverhafteten Fach Kunstgeschichte voranzutreiben.

Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal

Ich hatte gerade in Stuttgart mein neues Büro bezogen, als Hubertus Kohle mich anrief, um mich zur Mitarbeit am jüngsten Kinde seiner Laune einzuladen. Am Beginn des von der DFG geförderten *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*,³ des ersten E-Journal-Projekts

³ Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/> [zuletzt abgerufen am 06.03.2025].

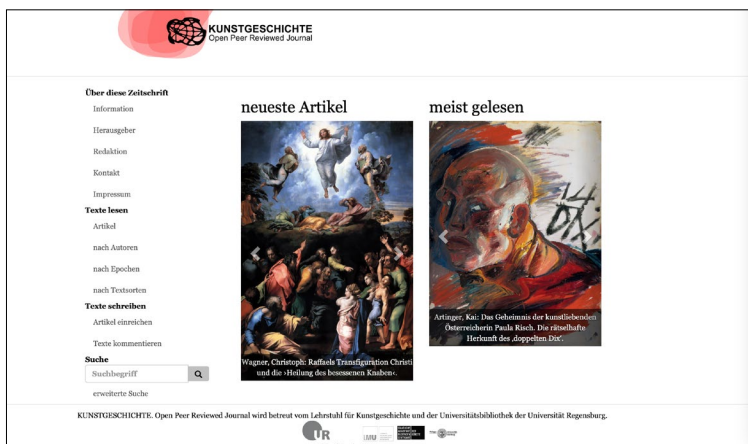


Abb. 2 Startseite, *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025].

der deutschen Kunstgeschichte [Abb. 2], stand 2008 ein ganz analoges Treffen in Kassel-Wilhelmshöhe. Online-Meetings waren damals noch nicht denkbar, weshalb er einen Ort gewählt hatte, der mit dem Zug aus allen Ecken der Republik gleich schnell zu erreichen war. Ziel war es, eine epochenübergreifende, internationale Zeitschrift zu konzipieren, die dem Prinzip des *public peer reviewing* verpflichtet sein sollte. Die damals absolut neue Idee war in den Naturwissenschaften aufgekommen, wo teils extrem langwierige Peer-Review-Prozesse sich zu einem ernsthaften Hindernis für die Publikation aktueller Forschungen entwickelt hatten. Die Zeitschrift *Nature* hatte deshalb im Sommer 2006 ein Experiment begonnen und ihren Autorinnen und Autoren angeboten, eingereichte Beiträge für ein offenes Peer-Review-Verfahren zur Verfügung zu stellen, wo sie online für offene, identifizierte öffentliche Kommentare verfügbar waren. Die Ergebnisse waren alles andere als ermutigend, denn nur 5 Prozent der Autorinnen und Autoren waren bereit, an dem Experiment teilzunehmen. Auch dass nur 54 Prozent der online publizierten Artikel überhaupt kommentiert wurden, machte wenig Hoffnung, dass dieses Format sich als zukunftsfähig erweisen könne. Hubertus Kohle war und blieb fest überzeugt, dass ein kunsthistorisches E-Journal nicht nur denkbar oder möglich,

sondern nachgerade notwendig sei. Und so gingen Hubertus Kohle, Hubert Locher, Tanja Michalsky, Christoph Wagner und ich mit der ausgesprochenen Selbstverpflichtung auseinander, relevante Beiträge für unsere Zeitschrift einzuwerben oder zu verfassen und möglichst herausragende Vertreterinnen und Vertreter unseres Faches für eigene Beiträge zu gewinnen oder zum Kommentieren vorliegender Artikel einzuladen.

Peer Review und Offenheit

Es stand außer Frage, dass es relevanter Originalbeiträge von bedeutenden Autorinnen und Autoren bedurfte, um das neue Format im Fach zu etablieren. Die galt es einzuwerben, um eine erste Ausgabe zu füllen und dann hoffen zu dürfen, dass dies zunehmend auch unaufgeforderte Einsendungen nach sich ziehen würde. Es war anfangs nicht einfach, überhaupt Beiträgerinnen und Beiträger zu finden, die bereit waren, dem im Fach noch nicht etablierten E-Journal etwas zur Verfügung zu stellen, um es dem Urteil der zum Kommentieren eingeladenen Fachöffentlichkeit auszusetzen. So akzeptiert das digitale Rezensieren inzwischen war, blieb die kunsthistorische Fachöffentlichkeit dem digitalen Aufsatz gegenüber skeptisch. Die Vorstellung, Mühen und Zeit in etwas zu investieren, dass von Kolleginnen und Kollegen hinterher nicht geachtet wurde, wirkte zumal auf Hochschullehrerinnen und etablierte Fachvertreter erklärtermaßen abschreckend. Nicht aber auf jene, die in den etablierten Publikationsorganen und den klassischen Medien nicht zu Wort kamen. Unter den Einreichungen fand sich grober Unfug, dessen Publikation die angesehenen Teile der Fachöffentlichkeit in alle Zukunft hinein in der falschen Meinung bestärkt hätte, in der neuen digitalen Publikation Perlen vor die Säue zu werfen. Dies umso mehr, da sich die Bereitschaft der kunsthistorischen Leserschaft, die publizierten Texte anderer zu kommentieren, nahe Null bewegte.

Schon mit den ersten Einreichungen entwickelte sich deshalb ein der Publikation vorausgehendes Peer-Review, bei dem Redaktion und Herausbergremium jede Einreichung vor der Veröffentlichung prüften, bevor der Text überhaupt die Chance hatte, ein

public peer reviewing zu erfahren. Dies blieb auch in den Folgejahren weitgehend ungenutzt, abgesehen von einem Disput, der von einem Kommentar zu einem Artikel zum Kommentar des Kommentars führte, was in der sich damals anbahnenden Perpetuierung eines Disputs nicht als leuchtendes Beispiel kollegialen fachlichen Austausches taugte. Dem inzwischen als Publikationsplattform etablierten digitalen Journal hat das nicht geschadet. Es ist, inzwischen von München nach Regensburg umgezogen, noch immer lebendig. *Kunstform* ist stumm und ohne Nachruf 2023 gestorben, doch noch immer erscheinen unter dem Dach der *sehepunkte* kunsthistorische Rezensionen. Und so hat Hubertus Kohle doch Recht damit behalten, dass die Zukunft des Publizierens in der Kunstgeschichte digital ist. Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens, so auch der Titel einer gemeinsam von Maria Effinger und Hubertus Kohle herausgegebenen Publikation, ist Dank des unermüdlichen Engagements der beiden Herausgeber dieses 2021 auch digital publizierten Buches gesichert.⁴ Grund genug, in diesem kleinen Beitrag noch einmal an die Anfänge zu erinnern, zu denen Hubertus Kohle entscheidend beigetragen hat.

4 Effinger, Maria und Hubertus Kohle, Hrsg. 2021. Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens. Heidelberg: arthistoricum.net. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663>. Zu Hubertus Kohle und dem Open-Access-Publizieren siehe auch den Beitrag von Maria Effinger in diesem Band.

Von hier aus

Hubertus Kohles frühe Jahre in Bochum und die Anfänge der Medienwissenschaften

Heinrich Theodor Grütter

Ich habe Hubertus Kohle in den späten 1980er Jahren kennengelernt, als er zusammen mit Werner Busch aus Bonn als wissenschaftlicher Mitarbeiter an die Ruhr-Universität Bochum kam. Er gehörte zu der nicht kleinen Gruppe der Doktoranden Werner Buschs, wie Stefan Germer oder Achim Preiß, die sich in jenen Jahren aufmachten, die Kunstgeschichte stärker in den historischen Wissenschaften und gleichzeitig in den neuen Bildwissenschaften zu verankern. Das stieß in Bochum, wo die Kunstgeschichte seit jeher Teil der Fakultät für Geschichtswissenschaft ist, auf fruchtbaren Boden und auf große Begeisterung.

Zu der Zeit war ich selbst junger Dozent in der Alten Geschichte und zugleich Lehrbeauftragter in der Theorie und Didaktik der Geschichte bei Jörn Rüsen. In Berührung kam ich mit Hubertus Kohle, als er in einem frei gewordenen Raum in der Alten Geschichte weit ab vom kunsthistorischen Institut einzog, um dort ein Drittmittelprojekt zur Digitalisierung der Kunstgeschichte zu verwirklichen. Er residierte dort in einem der attraktivsten Eckräume auf der 6. Etage des Gebäudes GA der Ruhr-Universität Bochum – den ich selbst gerne bezogen hätte – mit einem lebenswürdigen Nerd (auch wenn es den Begriff damals noch gar nicht gab) namens Ludwig, mit dem er als studentische Hilfskraft dieses Projekt betrieb. Sie verfügten in einer Zeit, als es noch eine Drittmittel-Meisterleistung darstellte, einen *Commodore* zu ergattern, über ein Computer- und Bildschirmequipment, das uns alle beeindruckte und vor Neid platzen ließ.

Dieses frühe Interesse an der Digitalisierung, das meiner Kenntnis damals in der Kunstgeschichte einmalig war, verband ihn wiederum mit seiner späteren und heutigen Ehefrau Gudrun Gersmann, die sich zeitgleich mit der Frage der Digitalisierung der Geschichtsvermittlung auseinandersetzte.

Gemeinsam mit Gudrun Gersmann bot ich in dieser Zeit Seminare zu neuen Fragestellungen und Ansätzen in der Geschichtswissenschaft an, zur *Mentalitätengeschichte* oder zu *Formen und Funktionen kollektiver Erinnerung*. Die Seminare wurden als Blockveranstaltungen mit Tagungscharakter abgehalten, u. a. in der Evangelischen Tagungsstätte Schloss Heiligenhoven in Lindlar **[Abb. 1]** – übrigens finanziert vom grünen Bildungswerk, der späteren Heinrich-Böll-Stiftung. Die Veranstaltung fand epochen- und fächerübergreifend solchen Zuspruch, dass nicht nur Studierende, sondern auch Gäste aus unterschiedlichen Fakultäten daran teilnahmen, wie Jörn Rüsen und Winfried Schulze, Wilfried Nippel und Lutz Niethammer – und eben auch Hubertus Kohle. Ich kann



Abb. 1 Hubertus Kohle (ganz links) auf Schloss Heiligenhoven in Lindlar [14. 10. 1990].

mich gut daran erinnern, dass seine Beiträge aus kunsthistorischer Perspektive die Diskussion substanziell bereicherten.

Es war insgesamt eine Zeit der intensiven Diskussion über die neuen medialen Herausforderungen, in der der Kunstgeschichte in Bochum eine gewisse Vorreiterfunktion zukam. Zumindest nahm sie diese Rolle in der Ruhr-Universität Bochum ein. An der Diskussion beteiligten sich nicht nur Kohle, sondern auch seine Kolleginnen und Kollegen, wie Katharina Sykora und Angeli Janhsen, Michael Hesse und Wolfgang Brassat, aber auch eine aufstrebende Schülergeneration um Uwe Fleckner, Stefan Grohé, Kai-Uwe Hemken und Jürgen Müller. Und diese Diskussion machte auch nicht an den Türen der Ruhr-Universität halt: So veranstalteten wir, als ich von der Ruhr-Universität an das Essener Ruhrlandmuseum gewechselt war, gemeinsam mit dem Schwestermuseum, dem Museum Folkwang, und dem Kulturwissenschaftlichen Institut NRW eine große Vortragsreihe zur *Geschichte im Bild*. An dieser beteiligten sich neben uns Historikern (um Jörn Rüsen und Lutz Niethammer) auch Mario-Andreas von Lüttichau und Georg W. Koltzsch vom Museum Folkwang, Detlef Hoffmann, Martin Warnke, Gertrud Koch und Sigrid Weigel, die damals am Kulturwissenschaftlichen Institut waren oder gewesen waren, und Monika Steinhauser, die 1992 Werner Busch und Max Imdahl am Kunstgeschichtlichen Institut in Bochum gefolgt war. Hubertus Kohle war als ihr Assistent so etwas wie das Bindeglied zwischen den Historikern, den Kunsthistorikern, den Medienwissenschaftlern und den Museologen.

Dieses sparten- und medienübergreifende Interesse hat Hubertus Kohle sein Leben lang begleitet und ausgezeichnet. So blieben wir auch nach seinem Wechsel nach München an die Ludwig-Maximilians-Universität immer in Kontakt, weil ich weiterhin im Museum und später im Ruhr Museum auf Zollverein tätig blieb und Kohle sich sehr für die digitale Zukunft des Museums interessierte. Dabei zeichnete und zeichnet ihn eine bemerkenswerte Offenheit und ein unverbrüchliches Interesse für neue Fragen, aber auch eine tiefsitzende Ironie und Skepsis gegenüber scheinbaren Wahrheiten aus, die wohl seiner rheinischen Herkunft geschuldet sind. Aber die Kontakte, die wir seit der Bochumer Zeit, also jetzt schon seit über vierzig Jahren, pflegen, sind weit mehr als beruflicher Natur. Sie bestehen wie damals fächer- und epochenübergreifend aus einer

Reihe von ehemaligen Bochumer Kolleginnen und Kollegen, die sich regelmäßig im Ruhrgebiet oder in Köln, dem zweiten Wohnsitz von Hubertus Kohle und gleichzeitig der Arbeitsstätte von Gudrun Gersmann, treffen und in einer lebenslangen Freundschaft miteinander verbunden sind. Und deshalb freue ich mich auf den 30. September, den Tag, an dem sowohl Hubertus emeritiert als auch ich pensioniert werden und wir hoffentlich mehr Zeit gewinnen, die wir miteinander verbringen werden – im Rheinland, im Ruhrgebiet, oder wo auch immer.

Die Erfindung der digitalen Kunstgeschichte durch einen Bochumer Assistenten 1996

Peter Bell

Manche können ihr Leben anhand von Beatles-Alben erzählen. Meine akademische Vita gliedert sich durch Hubertus Kohles Bücher zur Digitalität und soll hier exemplarisch für alle die stehen, die sich immer wieder mit ihm auseinandergesetzt und seinen Weg begleitet haben. Und obwohl ich es dank Lutz Heusinger und Margarete Pratschke besser weiß, bleibt Hubertus Kohle für mich irgendwie immer der Erfinder der digitalen Kunstgeschichte.

Kunstgeschichte digital, 1997

Klein und gelb erinnert der Band *Kunstgeschichte digital*¹ an ein Reclam-Heft – und wie diese war er eine Pflichtlektüre. Das Coverbild besitzt gerade wegen seiner schlechten Auflösung einen vielfältigen Referenzgehalt: Es ist selbstreferentiell, bezogen auf den Autor, der sich zeitgleich über die Friedrich-Bilder Adolph Menzels habilitierte;² es zeigt als Bild seine Digitalität durch die Sichtbarkeit

1 Kohle, Hubertus, Hrsg. 1997. *Kunstgeschichte digital: Eine Einführung für Praktiker und Studierende*. Berlin: Reimer.

2 Kohle, Hubertus. 2001. *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*. Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 1, München: Deutscher Kunstverlag.

der Pixel; es ist problemorientiert, denn die schlecht aufgelöste oder verrauschte Reproduktion und verlustreiche Kompression waren aktuelle Themen der Netzgemeinde und der Kunstgeschichte. Prophetisch war es insofern, als Hubertus Kohles letzte große Initiative, das Schwerpunktprogramm (SPP) *Das digitale Bild*,³ schon hier anklang. Die weitere Deutung erfolgt auf dünnem Eis und ist unverfroren, denn das verschwommene Bild erinnert daran, dass Kohle die digitale Kunstgeschichte nie ganz klargesehen hat, weder in ihrer Formation noch in ihren technischen Details. In seinen einführenden Texten und in seinen tatsächlichen Projekten blieb er vage, dialektisch und oft zweifelnd. Diese Dialektik ging so weit, dass er von der klassischen Kunstgeschichte im Zentrum der digitalen Kunstgeschichte gesehen wurde, sich in dieser aber nur als Zaungast situierte. Er war Messias und ungläubiger Thomas in einer Person. Diese Doppelrolle war wichtig, auch wenn ihn und die digitale Kunstgeschichte das gelegentlich anstrengte. In seiner messianisch-prophetischen Rolle formulierte er Visionen, versuchte Jung und Alt zu missionieren und war eine zentrale, gut-vernetzte Gestalt, die auch die Strahlkraft seiner späteren Position einsetzte. Sein missionarischer Eifer war durchaus kämpferisch, wenn er im Vorwort zugab, dass «in der Tat die Hauptabsicht» des Buches (dessen Untertitel es Praktikern und Studierenden widmete) eigentlich ist, «Interesse zu wecken bei denjenigen, die bisher eine heilige Scheu vor Tastatur und Maus besaßen und diese als bodenlose Hochnäsigkeit gegenüber allem Technischen zum Ausdruck brachten.»⁴ Als ungläubiger Thomas hingegen benötigte er die digitale Kunstgeschichte zur Selbstreflektion und legte den Finger immer wieder in die Wunde. «Sagen Sie mal ehrlich, klappt das überhaupt mit dieser Bilderkennung, die der [Björn] Ommer und Sie da machen?» war eine der vielen inquisitorischen Fragen, die man sich als Motto über den Bildschirm hängen könnte. Kohle zeigt mit dem Bildthema des flötenden Friedrich nicht nur seinen

3 Siehe auch die Beiträge von Hubert Locher sowie Leonie Groblewski, Florian Henrich und Johannes Michael Stanislaus in diesem Band.

4 Kohle, Hubertus. 1997. «Vorwort.» In *Kunstgeschichte digital: Eine Einführung für Praktiker und Studierende*, hrsg. v. Hubertus Kohle. Berlin: Reimer, S. 7–8, hier S. 8.

Forschungsgegenstand, sondern auch sich selbst, den späteren Inhaber des Wölfflin-Lehrstuhls, *un principe della storia dell' arte*, der sich dilettantisch, aber letztlich über weite Strecken seiner Wirkungszeit mit einem Instrument auseinandersetzte, das zunächst seiner eigentlichen Bestimmung fernlag und dennoch ein anerkennendes Publikum – auch unter Expert:innen – fand.

Das Buch erschien zu meiner Abiturzeit. Ich erwarb es erst, als es durch zwei neue Bände überholt war.

Digitale und digitalisierte Kunstgeschichte, 2003 Computer, Kunst und Kunstgeschichte, 2003

2003 empfahl Lutz Heusinger *Kunstgeschichte digital* [Abb. 1] in einem Seminar zur *Schule des Sehens*; in diesem Lehrprojekt war Kohle auch Kooperationspartner, während er zusammen mit Katja



Abb. 1 Kohle, Hubertus, Hrsg. 1997. *Kunstgeschichte digital: Eine Einführung für Praktiker und Studierende*. Berlin: Reimer.

Kwastek das Buch zu *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* und die *zeitenblicke*-Sonderausgabe zu *Digitaler und digitalisierter Kunstgeschichte* herausgab.⁵ Damit begann eine lange Reihe erfolgreicher Kooperationen von Kohle im Bereich der digitalen Kunstgeschichte, die über die Gründung der *sehpunkte*,⁶ die ARTigo-Kooperation mit François Bry,⁷ die Anwerbung von Harald Klinke und Björn Ommer bis zur Zusammenarbeit mit Stefanie Schneider und im SPP führte. Die beiden Veröffentlichungen von 2003 zeigen aber auch, dass Kohle nicht mehr nur die Entwicklungen in Form eines Sammelbandes herausgeben, sondern auch als Autor in das Thema einführen wollte. Hatte er seine 1997er Einführung noch mit dem Zusatz «für Praktiker und Studierende» versehen, so dass sie unter dem Radar der methodischen Fachdiskussion fliegen konnte, ging es nun bei *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* um «Theorie und Praxis».

2003 kamen auch für mich *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* zusammen: durch Kohles Buch, Heusingers Seminar, einen Webdesignkurs und die Probevorträge für Heusingers Nachfolge, in dem Kohle auch Ideen zur digitalen Kunstgeschichte (z. B. von William Vaughan) vorstellte. Wenige Jahre danach lernte ich in Trier Martin Raspe, Georg Schelbert und ihre Datenbank *WIRE (Word & Image Retrieval Environment)*⁸ kennen. Alles, was ich damals in *WIRE*, HTML oder in *Content-Management-Systemen* tat, war noch digitalisierte Kunstgeschichte.

5 Kohle, Hubertus und Katja Kwastek. 2003. *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*. Köln: Deubner; Kwastek, Katja und Hubertus Kohle, hrsg. 2003. *Digitale und digitalisierte Kunstgeschichte. zeitenblicke*, Bd. 2, <https://www.zeitenblicke.de/2003/01/> [zuletzt abgerufen am 09.03.2025].

6 sehpunkte. Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften, <https://www.sehpunkte.de/> [zuletzt abgerufen am 09.03.2025].

7 ARTigo. Social Image Tagging, <https://www.artigo.org/de> [zuletzt abgerufen am 09.03.2025].

8 Raspe, Martin. 2003. «WIRE: An Instrument for Collecting Visual and Textual Data.» In *Standards und Methoden der Volltextdigitalisierung: Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Universität Trier, 8./9. Oktober 2001*, hrsg. v. Thomas Burch, Johannes Fournier, Kurt Gärtner u. Andrea Rapp. Stuttgart: Franz Steiner, S. 317–322.

Digitale Bildwissenschaft, 2013

Zehn Jahre später hatte sich eine gewisse Etablierung der digitalen Kunstgeschichte ergeben, auch wenn Johanna Drucker sie noch mit einem Fragezeichen versah.⁹ Der Arbeitskreis *Digitale Kunstgeschichte*, 2011 von Georg Schelbert und Stephan Hoppe ausgedacht, wurde Anfang 2012 unter Kohles starker Moderation und Motivation in München gegründet. 2013 fand dann auf dem Kunsthistorikertag in Greifswald das erste Forum zur digitalen Kunstgeschichte statt und Hubertus Kohle schrieb nun über *Digitale Bildwissenschaft*.¹⁰ Das Buch ist kein Etikettenschwindel: Obgleich es auch maßgeblich über Beispiele der digitalen Kunstgeschichte referiert, öffnet Kohle das Thema in die Kulturwissenschaften, die Digital Humanities (DH) und auch in die Informatik hinein. Die Beispiele aus der Gruppe von Björn Ommer aufnehmend, verstand er bereits, dass die *Computer Vision* auch eine Bildwissenschaft darstellt, mit der in Dialog getreten werden kann. Das lakonische Inhaltsverzeichnis – Suchen, Analysieren, Schreiben/Publizieren/Bewerten, Präsentieren/Rekonstruieren – verbirgt noch, dass all diese Tätigkeiten im Essay neu gedacht werden, und zwar nicht nur neu gegenüber einer konventionell arbeitenden Kunstgeschichte, sondern auch neu im Digitalen. Es ist ein Angriff auf die starren Ordnungssysteme der Fachdatenbanken mit ihren ausgeklügelten Taxonomien und kontrollierten Vokabularen in Form unscharfer Suchen, Bildsuchen und dem *wisdom of the crowd*. Auffallend ist, dass diese argumentierende Synopsis nicht nur den *state of the art* rezipiert, sondern auch Perlen aus etwa 30 Jahren digitaler Kunstgeschichte aneinanderreihet, die teilweise erst durch diese Publikation ins Licht einer größeren Fachöffentlichkeit getreten sind.

Zu diesem Zeitpunkt war ich mit dem Heidelberger Akademieprojekt zum *künstlichen und künstlerischen Sehen* in der digitalen Kunstgeschichte angekommen und sah Kohle und den Arbeitskreis

9 Drucker, Johanna. 2013. «Is There a <Digital> Art History?» *Visual Resources* 29. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761106>.

10 Kohle, Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*. Glückstadt: Hülsbusch. <https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>.

öfter. Wie er habe auch ich immer wieder versucht, das Thema in den klassischen Arenen der Kunstgeschichte, z. B. der Italienforschung, den Auslandsinstituten und dem Verband, stark zu machen.

Digital Humanities, 2017

Museen Digital, 2018

Doch auch der große Missionar der digitalen Kunstgeschichte hatte es schwer, das Fach zu mehr und mutigerer Digitalisierung zu bewegen. Die Bestätigung (bzw. die Rückmeldung) der *Peers* schien für ihn aber von großer Bedeutung. Selbst später, beim progressiven Projekt *iART*,¹¹ bezog er die Stimmen von sehr renommierten und teilweise emeritierten Kolleg:innen mit ein, die – teilweise in völliger Unkenntnis der Technologie und Literaturlage – zu fraglichen Urteilen gelangten, worüber sich Kohle wiederum grämte.

Doch hatten er und wir bereits Auswege gefunden: Statt die ältere professorale Kunstgeschichte anzusprechen, fanden wir neue Weggefährten in den DH. Seit der DHd-Tagung in Passau 2014 kämpften wir dort für die Bedeutung des Visuellen, rannten offene Türen ein und fanden uns in einer angenehm lockeren Atmosphäre wieder – auch und obwohl Kohle und wir noch lange das Primat des Textes in den DH beklagten. Als bekanntestem Vertreter kam Kohle 2017 die Aufgabe zu, die Bildwissenschaften in der immer noch maßgeblich deutschsprachigen Einführung in die DH (herausgegeben mit Fotis Jannidis und Malte Rehbein)¹² zu publizieren, und ich erhielt die erste Professur für *Digital Humanities mit Schwerpunkt digitale Kunstgeschichte*. Wir wuchsen und existierten nun eher in den DH als in der Kunstgeschichte.

Den zweiten Ausweg hatte eigentlich schon 1997 Kohle angelegt, als er (vermeintlich) für Praktiker und Studierende schrieb. Entsprechend wandte sich der Arbeitskreis 2015 in einer Heidelberger

11 iART. An Interactive Analysis- and Retrieval-Tool for the Support of Image-Oriented Research Processes, <https://www.iart.vision/> [zuletzt abgerufen am 09. 03. 2025].

12 Jannidis, Fotis, Hubertus Kohle und Malte Rehbein, Hrsg. 2017. *Digital Humanities: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Summer School an Studierende und junge Wissenschaftler:innen. Ähnlich wie der Hackathon *Coding Dürer* (veranstaltet von Harald Klinke und Sonja Gasser) und die *European Summer University in Digital Humanities* (von Elisabeth Burr) hat dieses Format einen Nachwuchs sichtbar gemacht, der sich bis heute in der digitalen Bildwissenschaft bewegt. Aus der *Summer School* ist der *Computing Art Reader*¹³ als eine von zwei deutschen Einführungen entstanden, die nicht von Kohle publiziert wurden.

Der dritte Ausweg der akademischen digitalen Kunstgeschichte war ein engerer Zusammenschluss mit den «Praktiker:innen» der Gedächtnisinstitutionen in den letzten Jahren, insbesondere durch die nationale Forschungsdateninfrastruktur *NFDI4Culture*.¹⁴ Diese Perspektive nahm Hubertus mit seinem Buch *Museen Digital*¹⁵ ein, die daraus schon für die Pandemie hätten lernen können.

The Digital Image. A Transdisciplinary Research Cluster, 2021¹⁶

Die Bücher entwickeln sich spiralförmig und umkreisen immer größere Themenbereiche. Von Beginn an war der Computer nie nur ein Hilfsmittel, sondern Teil eines «Umdenkprozesses» (1997) des Faches. Dabei bewegten sich Kohle und wir nicht nur immer mehr ins Quantitative und Digitale, sondern auch ins Transdisziplinäre. Die klassische Kunstgeschichte richtete noch zweimal eine größere Aufmerksamkeit auf ihre digitale «Hilfswissenschaft», 2020, als die

13 Kuroczyński, Piotr, Peter Bell und Lisa Dieckmann, Hrsg. 2018. *Computing Art Reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte*. Computing in Art and Architecture, Bd. 1, Heidelberg: arthistoricum.net. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.413>.

14 NFDI4Culture. Consortium for Research Data on Material and Immaterial Cultural Heritage, <https://nfdi4culture.de/> [zuletzt abgerufen am 09.03.2025].

15 Kohle, Hubertus. 2018. *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.365.515>.

16 Kohle, Hubertus und Hubert Locher, Hrsg. 2021. *The Digital Image: A Transdisciplinary Research Cluster*. International Journal for Digital Art History, Bd. 8, München: Graphentis.

Pandemie sie zwang, verstärkt digital (oder eher: digitalisiert) zu arbeiten, und 2022, als die Feuilletons über Künstliche Intelligenz (KI) berichteten, etwas, das *in nuce* schon 1997 skizziert worden war. Als maschinelles Lernen war diese KI nun schon seit einer Dekade mein Geschäft, was 2021 mit einer Professur für Kunstgeschichte und Digital Humanities in Marburg honoriert wurde – und womit sich für mich ein Kreis schloss. Hier wird, wie an mittlerweile vielen Standorten, digitale Kunstgeschichte als Teil der Kunstgeschichte und gleichsam Teil der DH praktiziert.

Mit dem SPP *Das digitale Bild* schloss sich ein größerer Kreis [Abb. 2]. Seit 2012 gab es unterschiedliche Versuche, ein Verbundprojekt zur digitalen Kunstgeschichte zu beantragen. Nachdem 2012 ein Antrag beim Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) scheiterte, brachte Georg Schelbert einige Jahre später über den Arbeitskreis die Idee wieder ins Spiel. Hubertus Kohle nahm sich der Sache an, holte sich Hubert Locher, den ehemaligen Rivalen um die Nachfolge Heusinger, als ‹Theoretiker› dazu und das

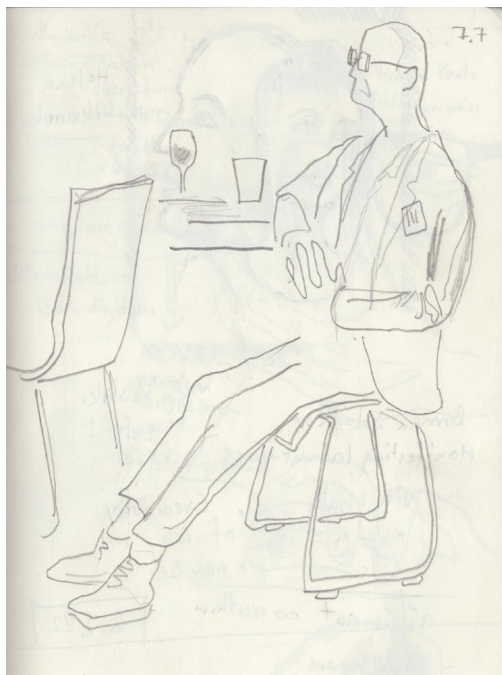


Abb. 2 Hubertus Kohle auf der Tagung *Das digitale Bild – Reflexionen zur kreativen Praxis*, Archiv des Autors [07.07.2022].

SPP wurde bewilligt. Allerdings sind Schwerpunktprogramme nur Rahmen, die mit thematisch passenden Projekten gefüllt werden. In diesem Fall arbeitete die Interdisziplinarität gegen die digitale Kunstgeschichte, deren Vertreter:innen sich eine disziplinär konkretere Themenstellung gewünscht hatten und sich nun schwach vertreten zwischen einer Vielzahl von Bildwissenschaften sahen. Doch Kohle und Locher schienen die Diversität zu genießen und in zahlreichen Tagungen durch illustre und internationale Gäste noch deutlich anzureichern. Digitale Bildwissenschaft wurde gelebt.

Das digitale Bild ist eine Art diskursives Schlusspektakel einer Wissenschaftsreise, die mit einer Handvoll Schwarzweißabbildungen und einem Cover in schlechter Auflösung als Kunstgeschichte und EDV begann und die in der KI und im TikTok der Gegenwart endet – eine Reise, die ohne den inspirierenden, reflektierenden und bissigen Hubertus Kohle schwer vorstellbar wäre.

Digitale Kunstgeschichte

Ein Spaziergang

Sonja Gasser

Bewegung bringt die Kunstgeschichte und Kunstmuseen voran. In den vergangenen Jahren hat das bedeutet, digitale Inhalte, Werkzeuge und Methoden in das Fach zu integrieren und sich intensiv mit digitalen Sammlungen auseinanderzusetzen.

Beginn der digitalen Kunstgeschichte

Ein prägender Moment für meine wissenschaftliche Reise war das erste Treffen mit Hubertus Kohle 2014, frühmorgens vor einem Workshop – bezeichnenderweise zur digitalen Kunstgeschichte – am Schweizerischen Institut für Kunstgeschichte (SIK-ISEA) in Zürich.¹ Kontaktiert hatte ich ihn, weil er an der Ludwig-Maximilians-Universität München einen Schwerpunkt zur digitalen Kunstgeschichte plante und für die Keynote angekündigt war. Gut gelaunt kam er zur altehrwürdigen Villa heranspaziert und schlug

1 Siehe *Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte* (2014), formuliert anlässlich der internationalen Arbeitstagung *Digitale Kunstgeschichte: Herausforderungen und Perspektiven* (26./27. Juni 2014) am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA): <https://khist.uzh.ch/dam/jcr:fffff-8dc1-caaa-0000-00001203663d/ZuercherErklaerungzurdigitalenKunstgeschichte2014.pdf> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025]. Die «Zürcher Erklärung» hat weiterhin ihre Gültigkeit.

[illegible]

.....

106

Bildern lohnt,² zur Etablierung der digitalen Kunstgeschichte beigetragen. Damit hat er mir den Weg geebnet, meine Dissertation zum Thema *Digitale Sammlungen* schreiben zu können – ein mittlerweile sehr gefragtes Thema im Bereich der Museen und der Kunstgeschichte.³

In einer nächsten Etappe baue ich beruflich als Projektleiterin eine digitale Sammlungsplattform auf und schlage eine Brücke zwischen den theoretischen Erkenntnissen aus meiner Dissertation und ihrer praktischen Umsetzung. Ohne die Unterstützung von Hubertus Kohle, der mit Pioniergeist die digitale Kunstgeschichte als Forschungsfeld vorangetrieben und im Curriculum verankert hat, wäre ich heute kaum an diesem Punkt angelangt. Offenheit gegenüber digitalen Technologien und ein Bildungsangebot im visuellen Bereich der Digital Humanities sind wesentliche Voraussetzungen, um Wissen über die traditionellen Inhalte der Kunstgeschichte hinaus zu erwerben und anzuwenden.

Publish First – Filter Later

Mit dem Leitgedanken «publish first – filter later» positioniert sich Hubertus Kohle in Anlehnung an den Medientheoretiker Clay Shirky nicht nur als Verfechter des wissenschaftlichen Publizierens im Open Access mit nachgelagerter Begutachtung, sondern überträgt das Prinzip auch auf die Suche nach Bildern und den Umfang digitaler Sammlungen.⁴ Die in Abb. 1 und Abb. 2 gezeigten Objekte

2 Kohle, Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*. Glückstadt: Hülsbusch. <https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>.

3 Gasser, Sonja. 2025. *Transformative Digital Collections of Art: Data in Museums and Digital Art History* (Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie, Institut für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2022). Bielefeld: Bielefeld University Press; Gasser, Sonja. 2024. *Digitale Sammlungen: Anforderungen an das digitalisierte Kulturerbe*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839470213>.

4 Kohle, Hubertus. 2015. «Publish first – filter later: Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access.» *Archäologische Informationen* 38. <https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154>; Shirky, Clay. 2008. *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. New York, NY: Penguin Press, S. 81–108; Kohle,

stehen stellvertretend für eine Sammlung, die kürzlich nach diesem Prinzip als Ganzes öffentlich zugänglich geworden ist, während die kontinuierliche Verfeinerung und Erweiterung der Daten weitergehen wird.

Sammlung digital

Die Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte (SKKG) in Winterthur hat, nach Jahren der Unsichtbarkeit, Anfang März 2025 ihre gesamte Sammlung zum ersten Mal der Öffentlichkeit online zugänglich gemacht.⁵ Die *Sammlung digital* orientiert sich an aktuellen internationalen Standards und setzt deshalb auf *Linked Data* (basierend auf *CIDOC CRM* und *Linked Art*), *IIIF* (*International Image Interoperability Framework*) und *CC0* bzw. *CC BY* [Abb. 2].

Dank einer Open Data Policy und Vereinbarungen mit Urheberrechtsinhaber:innen sind viele Bilder frei nachnutzbar.⁶ Transparenz, Anschlussfähigkeit und Nachnutzbarkeit der Sammlung sind zentrale Anliegen der Stiftung, um verschiedensten Interessensvertreter:innen eine vielseitige, digital gestützte Auseinandersetzung mit Kulturerbe und das Entstehen von neuem Wissen zu ermöglichen. Der öffentliche Zugang markiert einen Meilenstein in einem Projekt, das in den kommenden Jahren laufend weiterentwickelt wird, um mit den Stiftungstätigkeiten und in der Museumswelt Wirkung zu erzielen.

Die *Sammlung digital* stellt Kurator:innen, Wissenschaftler:innen und Interessierten möglichst viele der rund 100.000 Kunstwerke und Objekte mit einem stetig anwachsenden Informationsumfang zur Verfügung. Rechtlich ungeklärte oder zu inventarisierende Konvolute werden nach und nach ergänzt; bei sensiblen Objekten

Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*. Glückstadt: Werner Hülsbusch, S. 15–37.

<https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>.

⁵ Sammlung digital, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, <https://digital.skkg.ch/> [zuletzt abgerufen am 06.03.2025].

⁶ Open Data Policy, Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte, https://digital.skkg.ch/de/intro#open_data_policy [zuletzt abgerufen am 06.03.2025].

(SARI) der Universität Zürich hat ihre Erfahrung für den Aufbau eines Wissensgraphen aus dem Projekt *Bilder der Schweiz online* eingebracht.⁷ SARI hat dafür die bestehende Pipeline zur Abfrage der Daten über das *Application Programming Interface (API)* der Sammlungsdatenbank *MuseumPlus* und deren Umwandlung in *Linked Data* für die SKKG erweitert.⁸ Statt einer einmaligen Abfrage der Daten, werden in *MuseumPlus* vorgenommene Änderungen täglich synchronisiert und in die *Sammlung digital* übernommen. Das Design- und Entwicklungsstudio *Astrom / Zimmer & Tereszkiewicz* hat das Onlineportal für die Sammlungen des Museums für Kommunikation und PTT-Archivs in Bern oder das Rechercheportal von SIK-ISEA umgesetzt und nun auch für die SKKG eine Plattform entwickelt, die sich von anderen digitalen Sammlungen abhebt.⁹ Dank dieser Zusammenarbeit ist die *Sammlung digital* eine dynamische, flexible Plattform geworden, die zum Erkunden einlädt, eine Grundlage für künftige technische und inhaltliche Weiterentwicklungen schafft und es offenlässt, verschiedene Richtungen einzuschlagen – je nach Zielen und sich bietenden Gelegenheiten.

Die digitale Kunstgeschichte und digitale Sammlungen sind kein Spaziergang – sie fordern mit komplexen Themen und anspruchsvollen Technologien heraus. Zugleich sind sie bereichernd und wegweisend für die Kunstgeschichte, Museen und ihre Sammlungen. Früh hat Hubertus Kohle das Forschungsfeld der digitalen Kunstgeschichte betreten und durch den Einsatz digitaler Methoden zur Analyse von Kunstwerken und das Vernetzen von Daten

7 Bilder der Schweiz online, Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit, Universität Zürich und Swiss Art Research Infrastructure, <https://www.bilder-der-schweiz.online/> [zuletzt abgerufen am 06. 03. 2025].

8 SKKG Pipeline, Swiss Art Research Infrastructure, <https://github.com/swiss-art-research-net/skkg-pipeline> [zuletzt abgerufen am 06. 03. 2025]. Die ETL-Pipeline der SKKG zur Abfrage der *MuseumPlus-API* und Umwandlung der Daten in *Linked Data* steht open source zur Nachnutzung bereit.

9 Archives, Astrom / Zimmer & Tereszkiewicz, <https://azt.ch/en/archives> [zuletzt abgerufen am 06. 03. 2025]; Onlineportal, PTT-Archiv und Museum für Kommunikation, Bern, <https://mfk.rechercheonline.ch/> [zuletzt abgerufen am 06. 03. 2025]; Rechercheportal, SIK-ISEA, Zürich, <https://recherche.sik-isea.ch/> [zuletzt abgerufen am 06. 03. 2025]. Neben den beiden genannten umfasst ihr Portfolio weitere Plattformen für den Zugang zu kulturellen Sammlungen.

neue Perspektiven zur Auseinandersetzung mit Kunst eröffnet. Der digitale Spaziergang durch die Kunstgeschichte und durch Sammlungen dauert an und bleibt auch in den kommenden Jahren eine spannende Erkundungsreise.

Der Twitter-Professor

Maximilian Westphal

Die erste an mich gerichtete E-Mail von @hkohle hätte mit ihren 147 Zeichen auch ein Tweet sein können [Abb. 1]. Schüchtern hatte ich mit deutlich mehr Worten um Rat zu einem, meiner Wahrnehmung nach, vernachlässigten Thema gebeten. In der Folge hat @hkohle wohl nicht nur bei mir dazu beigetragen, dass der akademische und berufliche Kompass unbeirrt auf das Themenfeld Digitalität und Museen wies. Zunächst hatte ich das Bild eines Professors vor Augen, der abseits des Seminarraums auf einer Chaiselongue liegend mit dem iPad in der Hand kurze Mails und Tweets schreibt.

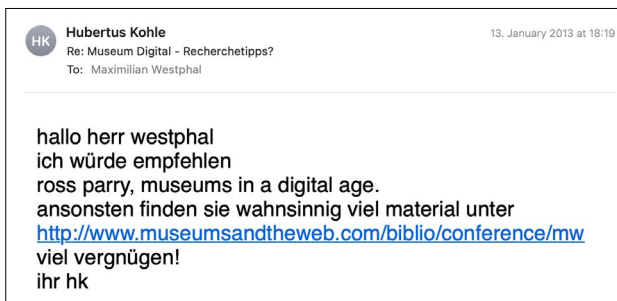


Abb. 1 Screenshot aus dem E-Mail-Postfach des Autors.

Dieses Bild wurde im Universitätsalltag mit unkonventionellen Lehrmethoden und Anregungen zum kreativen Denken facettenreicher – sei es die Erweiterung des Seminars *#digitalemuseen* in den digitalen Raum [Abb. 2],¹ der *Tweetup #BronzeBreak* in der Residenz [Abb. 3–5],² die Unterstützung von Fachschaftsarbeit und studentischen Exkursionen oder lebhaftes Diskussionskolloquium. All dies steht in erheblichem Widerspruch zu meinem *Transcript of Records*, in dem sich – abgesehen von der Einführungsvorlesung – keine von @hkohle abgenommene Studienleistung findet. Bei ihm bot das Studium auch nach Bologna mehr als nur ECTS-Punkte.



Abb. 2 Screenshot aus dem E-Mail-Postfach des Autors.

Dass nicht für alle Bilder in diesem Beitrag eine Publikationsgenehmigung eingeholt wurde, dürfte im Sinne von @hkohle sein. Ist er eigentlich der einzige Professor, der als Jubilar mit einem eigenen Account und Hashtag *#kohle60* überrascht wurde?³ Beeindruckend ist nicht nur die Zahl seiner seit Juni 2012 über 8.600 Tweets, sondern dass diese noch erhalten sind: Viele haben die Plattform

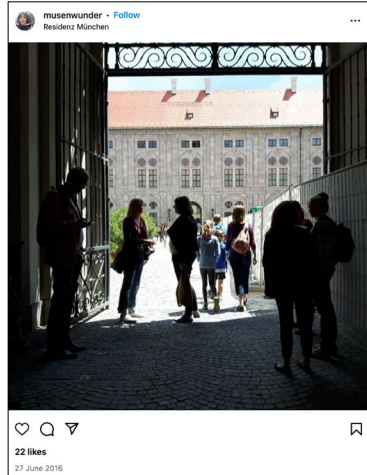
1 #digitalemuseen, X (vormals Twitter), <https://x.com/hashtag/digitalemuseen> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

2 #BronzeBreak, X (vormals Twitter), <https://x.com/hashtag/BronzeBreak> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

3 #kohle60, X (vormals Twitter), <https://x.com/hashtag/kohle60> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].



3



4



5

Abb. 3 Tweet von KultKatze am 27. Juni 2016 zum *Tweetup #BronzeBreak*, <https://x.com/dieKultKatze/status/747384921409323008> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

Abb. 4 Instagram-Post von musenwunder am 27. Juni 2016 zum *Tweetup #BronzeBreak*, <https://www.instagram.com/p/BHJ7n30juc6/> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

Abb. 5 Foto zum *Tweetup #BronzeBreak* von @musenwunder, <https://x.com/Musenwunder/status/747382826564214786> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

nach der Übernahme durch Elon Musk verlassen und ihre Inhalte gelöscht – @hkohle bleibt aus Überzeugung dabei **[Abb. 6]**.

Wie in seinen Seminaren und Vorlesungen beschränkt sich @hkohle auch in seinen Tweets nicht auf Fachinhalte, sondern würzt sie mit erfrischenden Alltagsbeobachtungen **[Abb. 7]**. Die Tweets regen Diskussionen an, zeugen von Haltung und setzen sich mit kulturellen wie gesellschaftlichen Themen auseinander, in deren Kontext sich die Kunstgeschichte fortwährend weiterentwickeln muss **[Abb. 8]**. Man darf gespannt sein, welche Kurznachrichten der emeritierte Twitter-Professor noch mit uns teilen wird – nunmehr auch auf Bluesky mit der Selbstbezeichnung: «kunsthistoriker, digitaladept, alter mann».⁴

⁴ hkohle, Bluesky, <https://bsky.app/profile/hkohle.bsky.social> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].



6



7



8

Abb. 6 Tweet von Hubertus Kohle am 11. Februar 2024 zum Verbleib auf X, ehemals Twitter, <https://x.com/hkohle/status/1756699091684233287> [zuletzt abgerufen am 11. 03. 2025].

Abb. 7 Tweet von Hubertus Kohle am 22. August 2024 zum Zustand eines Museums, <https://x.com/hkohle/status/1826647714576085054> [zuletzt abgerufen am 11. 03. 2025].

Abb. 8 Tweet von Hubertus Kohle am 21. Januar 2020 zum Anstoß einer Debatte, <https://x.com/hkohle/status/1219710783787032576> [zuletzt abgerufen am 11. 03. 2025].

Über Grenzen hinaus

Provenienzen und das Digitale als Contact Zone

Antoinette Maget Dominicé

Es ist eine Geschichte der *turns*, die in der Kunstgeschichte prägend geworden sind – und auch wenn sie in anderen Disziplinen ganz anders betrachtet werden, können sie doch eine Annäherung zwischen den Disziplinen befördern. So betont Jan Cornelius Schmidt in einem Text, der sich auf seinen kürzlich publizierten Band *Philosophy of Interdisciplinarity*¹ bezieht: «Es ist offenbar die Stunde, das Jahrzehnt, gar das Jahrhundert der Interdisziplinarität!»² Ich bin dankbar für diese Öffnung der disziplinären Grenzen – denn sie prägt seit 20 Jahren den Austausch und die Begegnungen zwischen dem in diesem Band Gefeierten und mir. Wie in einem Märchen begann alles 2005 in einem toskanischen Palazzo und nahm mit meiner Berufung nach München 2017 eine neue Wendung.

Unter dem Titel *Geografia artistica* fand im Mai 2005 die dritte *Ecole internationale de printemps en histoire de l'art* statt. Das bewusst weit gefasste Thema bestimmt jährlich die Richtung der Präsentationen und soll Querverbindungen zwischen den Arbeitsthemen der

1 Schmidt, Jan Cornelius, Hrsg. 2022. *Philosophy of Interdisciplinarity. Studies in Science, Society and Sustainability*. London / New York, NY: Routledge.

2 Schmidt, Jan Cornelius. 2023. «Was Interdisziplinarität so alles sein kann... Eine Typologie zur Genese von interdisziplinären Forschungsfeldern.» *Forschung & Lehre* 12/23: S. 905–907, hier S. 907.

Teilnehmenden ermöglichen. 2005 zeigte sich, wie natürliche Grenzen die Wahrnehmung und Interpretation(en) wissenschaftlicher Diskussionen beeinflussen, fernab von Sprachen und Biografien. Auch der Einfluss äußerer Faktoren auf das Fach der Kunstgeschichte – wenngleich in einer anderen Form als heute – wurde im Austausch als prägend empfunden, was für mich als <disziplinäre Grenzgängerin> von zentraler Bedeutung ist. Es müsse eine instrumentelle Haltung der Interdisziplinarität überwunden werden, um zu einer kritischen Sichtweise zu gelangen.³ Das gilt auch für das Digitale, eine weitere *Begegnungszone* zwischen Menschen und Disziplinen.

Provenienz(en) als Grundstein eines interdisziplinären Feldes?

Auch in der Provenienzforschung lassen sich solche Zonen ausmachen – ein Feld, das viele Disziplinen tangiert und sich als Methode, eigenständige Forschung oder beides zu definieren versucht.⁴ Dieser Prozess der Selbstdefinition hat allerdings nicht verhindert, dass die Provenienzforschung zu einem integralen Bestandteil der Erforschung von Kulturgütern vor ihrer Aufnahme in den Kunstmarkt und in Museen geworden ist⁵ und vielerorts Eingang in die universitären Curricula gefunden hat. Zudem belegt ihre Anwendung ein exponentielles Wachstum in historischen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenhängen. Daraus wird deutlich, wie unterschiedlich diese Art der Erforschung materieller Objekte in

3 Siehe dazu Thompson Klein, Julie. 2010. «A Taxonomy of Interdisciplinarity.» In *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, hrsg. v. Julie Thompson Klein u. Carl Mitcham. Oxford: Oxford University Press.

4 Vgl. zum Vorgehen Schmidt, Jan Cornelius. 2023. «What Does the Philosophy of Interdisciplinarity Offer?» In *Philosophy of Interdisciplinarity*, hrsg. v. Jan Cornelius Schmidt. London/New York, NY: Routledge, S. 6.

5 Dies wird z.B. in Deutschland sowohl gesetzlich, wie im § 41 ff. *Gesetz zum Schutz von Kulturgut*, als auch in Ethik-Codices, wie im Para. 2.2. und 2.3. der Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM, verankert.

den verschiedenen Disziplinen etabliert und weiterentwickelt wurde.⁶ Während die Provenienzforschung meist der Kontextforschung zugeordnet wird, spielt die materiell-chemische Untersuchung in manchen Disziplinen nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle. Was in der Archäologie zu wichtigen Rückschlüssen auf den Fundort führen kann,⁷ wird in der Kunstgeschichte meist nur bei Fälschungsverdacht in Betracht gezogen.⁸ Die Vielfalt der Ansätze, Anwendungskontexte und Interpretationen spiegelt sich in der Forderung wider, das Feld der Provenienzforschung unter dem Begriff «Provenance Studies» breiter zu fassen – in der Bezeichnung von Forschungszentren und Lehrprogrammen.⁹ Diese Umbenennung vermag jedoch gewisse Spannungen innerhalb des Feldes nicht aufzulösen. So bleibt etwa die Positionierung der Rechtswissenschaften gegenüber den anderen Geistes- und Sozialwissenschaften, die durch den Rückgriff auf digitale Ansätze neue Perspektiven eröffnen, umstritten.

6 Siehe u. a. Feigenbaum, Gail. 2012. «Manifest Provenance.» In *Provenance. An Alternate History of Art*, 2. Auflage, hrsg. v. Gail Feigenbaum u. Inge Reist. Los Angeles, CA: Getty Publications; Theiß, Alissa. 2023. «Ein kritischer Blick zurück: Provenienzforschung in Sammlungen und Museen.» In *Ein kritischer Blick zurück: Provenienzforschung in Sammlungen und Museen*, hrsg. v. Ernst Seidl, Frank Steinheimer u. Cornelia Weber. Gießen: Gesellschaft für Universitäts-sammlungen e. V. <https://doi.org/10.18452/28203>; Forster, Larissa. 2016. «Plea for a More Systematic, Comparative, International and Long-term Approach to Restitution, Provenance Research and the Historiography of Collections.» *Museumskunde* 81 (1): S. 49–54.

7 Kolb, Charles C. 2014. «Provenance Studies in Archaeology.» In *Encyclopedia of Global Archaeology*, hrsg. v. Claire Smith. Berlin: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2_327; Price, T. Douglas und James H. Burton. 2011. «Provenience and Provenance.» In *An Introduction to Archaeological Chemistry*, hrsg. v. T. Douglas Price u. James H. Burton. Berlin: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-6376-5_8.

8 Diese Vorgehensweise als «technisch» bezeichnend siehe Petri, Grischka. 2020. «Ent-Täuschung: Fälschung und Plagiat im Gefüge ästhetischer und normativer Erwartungshaltungen.» In *Original – Kopie – Fälschung, Bild und Recht – Studien zur Regulierung des Visuellen*, hrsg. v. Thomas Dreier u. Oliver Jehle. Baden-Baden: Nomos, S. 159 u. 162. <https://doi.org/10.5771/9783748907329-145>.

9 Maget Dominicé, Antoinette. 2024. «Aktuelle Tendenzen der Provenienz/Forschung im Vergleich.» In *Kunst & Recht 2024 / Art & Law 2024*, hrsg. v. Nicolas Mosimann, Vanessa Rüegger u. Lionel Schüpbach. Basel: Helbing Lichtenhahn, S. 67 u. 76.

Das Digitale als Brückenbauer?

In den Provenance Studies mangelt es nicht an einer Auseinandersetzung mit dem Digitalen – also im weitesten Sinne: mit Datenbanken als Infrastrukturen, der visuellen Repräsentation von Wissen oder dem Umgang mit *born-digital data*. Tatsächlich lassen sich die Wege von Kulturgütern als eine Abfolge von Daten systematisieren, die von einer digitalen Repräsentation besonders profitieren können. Darüber hinaus erfordert die politische und gesellschaftliche Bedeutung von Fragen im Zusammenhang mit den Trajektorien von Kulturgütern eine weite Verbreitung von Informationen, was das digitale Format auf den ersten Blick ermöglichen sollte.¹⁰

Diese Nutzung des Digitalen und seiner Möglichkeiten ist ein Ansatz, der als vergangenheitsorientiert bezeichnet werden kann. Die Daten stehen zumeist im Zusammenhang mit bereits erschlossenen analogen Quellen – ihre Identifizierung basiert auf erprobten und etablierten archivischen Methodiken. Interessanterweise zeigt sich hier einer der markantesten Unterschiede zwischen den an den Provenance Studies beteiligten Disziplinen: Denn die Rechtswissenschaften, die sich ebenfalls mit der Frage der Herkunft und Provenienz von Kulturgütern beschäftigen, beziehen das Digitale insbesondere im Kampf gegen den illegalen Transfer von (archäologischen) Kulturgütern mit ein.¹¹ Dabei werden digitale Quellen

10 Zu den kritischen Stimmen dazu siehe u. a. Hacıgüzeller, Piraye, James Taylor Stuart und Sara Perry. 2021. «On the Emerging Supremacy of Structured Digital Data in Archaeology: A Preliminary Assessment of Information, Knowledge and Wisdom Left Behind.» *Open Archaeology* 7 (1): S. 1709–1730. <https://doi.org/10.1515/opar-2020-0220> (betr. Datenkuration und zurückgelassene Informationen); Zhitomirsky-Geffet, Maayan, Inna Kizhner und Sara Minster. 2023. «What Do They Make Us See: A Comparative Study of Cultural Bias in Online Databases of Two Large Museums.» *Journal of Documentation* 79 (2): S. 320–340. <https://doi.org/10.1108/JD-02-2022-0047>; zu einem digitalen *Neocolonialism* siehe Stobiecka, Monika. 2020. «Archaeological Heritage in the Age of Digital Colonialism.» *Archaeological Dialogues* 27 (2): S. 113–125. <https://doi.org/10.1017/S1380203820000239>.

11 Siehe z. B. Palombo, Cecilia und Donna Yates. 2023. «Digital Transit Ports for the Illicit Trade in Antiquities: The Case of the «Afghan Genizah».» *Digital Scholarship in the Humanities* 38 (1). S. 257–276. <https://doi.org/10.1093/lc/fqac032>.

ausgewertet, die in analoger Form nicht existieren.¹² Rückschlüsse werden zudem dadurch erschwert, dass viele dieser Daten aus den sozialen Medien stammen und daher als besonders flüchtig anzusehen sind.¹³ Während bei Eigentums- und Besitzstreitigkeiten um Kulturgüter die Rechtswissenschaften in den meisten Fällen Sachverhalte juristisch qualifizieren, die von anderen Sozial- und Geisteswissenschaften oft vorinterpretiert wurden, ist es bei der Bekämpfung des illegalen Transfers von Kulturgütern umgekehrt: Die in den Rechtswissenschaften und in Zusammenarbeit mit den Akteuren der Rechtsdurchsetzung entwickelten Instrumente, und die Konsequenzen ihrer Anwendung, werden von den anderen Disziplinen rezipiert.¹⁴

Die Entwicklung der Provenance Studies – wie auch die des Digitalen – verdeutlicht, wie zentral das Objekt bei allen Zugangsformen bleibt. Seien es geografische Reliefs, die Guillotine – mit der Vortragende bei Überschreitung der Redezeit vor Berufungskommissionen ermahnt werden –, Kaffeetassen in der gemeinsamen Institutsspülmaschine oder Festschriften: Sie alle fördern menschliche Begegnungen und weiterführende Reflexionen, um an die Zukunft anzuknüpfen.

12 Casertano, Letizia. 2020. «Combating the Illicit Trafficking of Cultural Property: The Multifaceted Response to a Complex Challenge.» *Global Jurist* 20 (1). <https://doi.org/10.1515/gj-2019-0025>.

13 Votey, Maxwell. 2022. «Illicit Antiquities and the Internet: The Trafficking of Heritage on Digital Platforms.» *New York University Journal of International Law and Politics* 54 (2): S. 659–698.

14 Campbell, Peter B. 2013. «The Illicit Antiquities Trade as a Transnational Criminal Network: Characterizing and Anticipating Trafficking of Cultural Heritage.» *International Journal of Cultural Property* 20 (2): S. 113–153, hier S. 117. <https://doi.org/10.1017/S0940739113000015>.

«*prometheus* als Prinzip»

Hubertus Kohle und sein Plädoyer für Unfertigkeit

Lisa Dieckmann, Holger Simon

Das Motto der DHd2025, *Under Construction*,¹ fasste Mareike König in ihrer Abschluss-Keynote besonders treffend zusammen, indem sie «Unfertigkeit als epistemische[n] Wert in den Geisteswissenschaften»² einführte und die Bedeutung des «Vorläufigen» und «Unfertigen» für die Erkenntnisgewinnung in den Geisteswissenschaften hervorhob. König steht damit beispielhaft für einen Wandel in den Wissenschaften, der auf die gestiegene Komplexität einer sich durch digitale Kommunikationsmedien stark verändernden Umwelt reagiert. Komplexität kann nicht rational durchdrungen, sondern nur Schritt für Schritt begriffen und in Schichten erfasst werden.³ Das Unfertige wird hier zum Prinzip des Erkenntnisgewinns.

Bereits vor 14 Jahren hat Hubertus Kohle in seiner Laudatio⁴ zum zehnjährigen Jubiläum von *prometheus. Das verteilte digitale*

1 Jahreskonferenz des Verbands «Digital Humanities im deutschsprachigen Raum», <https://dhd2025.dig-hum.de/> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

2 König, Mareike. 2025. *Fertig – vorerst: Unfertigkeit als epistemischer Wert in den Geisteswissenschaften*. Abschluss-Keynote auf der DHd2025, https://dhd2025.dig-hum.de/?page_id=532 [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

3 Stacey, Ralph D. 1996. *Complexity and Creativity in Organizations*. San Francisco, CA: Berrett-Koehler.

4 Kohle, Hubertus. 2011. *prometheus als Prinzip: Über das Arbeiten im Internet*. Laudatio zum zehnjährigen Jubiläum von *prometheus*, https://prometheus-bildarchiv.de/files/text/10years_lectures/kohle_laudatio.pdf [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

*Bildarchiv für Forschung und Lehre*⁵ [Abb. 1] eine ähnliche Argumentation vorgetragen und damit auf eine Diskussion im Fach reagiert, wonach das Internet nur Masse und zumeist noch schlechte Qualität liefere. Diese Kritik richtete sich damals vor allem an *prometheus*, das als verteiltes digitales Bildarchiv den Forscher:innen möglichst viele Forschungsgegenstände digital zur Verfügung stellen wollte und dabei wissentlich in Kauf nahm, auch Digitalisate aus Büchern oder Schwarzweißbilder zu akzeptieren.

Was hier von der Fachcommunity kritisiert wurde, hat Kohle bei *prometheus* als Prinzip erkannt. Der «Mut zur Lücke» und das «quick and dirty»⁶ sind kein Mangel, sondern ein Wert, weil die Forscher:innen früh auf viele Daten zugreifen können und *prometheus* dadurch einen großen Nutzen liefert. Dieses Prinzip ermöglicht die Offenheit und Transparenz der Prozesse, erlaubt Imperfektion. Das Netz, so Kohle, «trägt den Charakter des prinzipiell Unvollendeten in seinem Kern [...], es ist unfertig und bleibt immer unfertig.»⁷ Durch die theoretische Verortung von *prometheus* in der Laudatio verschwindet das Defizitäre – vielmehr wird es zur Möglichkeit, zum Mehrwert und *prometheus* zur produktiven Strategie. *prometheus* als scheinbares Gegenteil einer systematischen Herangehensweise (z.B. durch ein offenes, beliebig erweiterbares Metadatenmodell) hat plötzlich seine Berechtigung – und mehr noch: ist Prinzip!

In Anlehnung an Clay Shirkys Forderung «publish first – filter later»,⁸ der hier eine Umkehrung des traditionellen Publikationsprinzips proklamiert, erkennt Hubertus Kohle ein Prinzip, das

5 *prometheus*, Die digitale Perspektive – eine schöne Aussicht? verbinden – verorten – verwandeln – verankern, <https://prometheus-bildarchiv.de/about/tagung2011> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

6 Kohle, Hubertus, *prometheus als Prinzip: Über das Arbeiten im Internet*, S. 4.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 8; Kohle, Hubertus. 2010. «Publish first – filter later.» *blog.arthistoricum.net* [02.03.2010], <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2010/03/02/publish-first-filter-later> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025]; Kohle, Hubertus. 2015. «Publish first – filter later: Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access.» *Archäologische Informationen* 38: S. 109–112. <https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154>. In Anlehnung an Shirky, Clay. 2008. *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. New York, NY: Penguin.

prometheus

Das verteilte digitale Bildarchiv
für Forschung & Lehre

Zum 10-jährigen Jubiläum lädt das prometheus-Bildarchiv ein zur Tagung

Die digitale Perspektive - eine schöne Aussicht?

verbinden - verorten - verwandeln - verankern

am 4./5. November 2011 an der Universität zu Köln
www.prometheus-bildarchiv.de/tagung2011



Abb. 1 Poster zum zehnjährigen Jubiläum von *prometheus*. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung und Lehre [2011].

eine große Chance der digitalen Erschließung aufzeigt, indem aus (Massen-)Daten mit Hilfe algorithmischer Lösungen Erkenntnisse abgeleitet werden können. Dafür müssen die Daten zunächst (möglichst Open Access)⁹ veröffentlicht werden, um später gefiltert, angereichert und weiterverarbeitet werden zu können. Diese Argumentation geht wenig später in den FAIR-Prinzipien (kurz für *Findable, Accessible, Interoperable* und *Reusable*) von Forschungsdaten auf, die ein Grundverständnis der Digital Humanities und Data Science darstellen.¹⁰

Auch wenn sich Hubertus Kohle, wie er selbst in seiner Laudatio formulierte, damals für die Mitarbeit im falschen Projekt – nämlich nicht *prometheus* – entschieden hat, so ist er doch bis heute ein wichtiger Wegbegleiter, der durch Lob und konstruktive Kritik entscheidend zum Erfolg von *prometheus* beigetragen hat, indem er frühzeitig die Möglichkeiten eines solchen digitalen Bildarchivs für die Forschung erkannte. Er gilt zurecht als Wegbereiter der digitalen Kunstgeschichte, nicht zuletzt durch einschlägige Standardwerke, wichtige Forschungsprojekte und die Gründung des Arbeitskreises *Digitale Kunstgeschichte*.¹¹ «Unfertigkeit [ist] mehr als eine methodische Notwendigkeit: Sie ermöglicht Offenheit, Multiperspektivität und Kritik, indem sie Erkenntnisprozesse instabil hält»,¹² so Mareike König in ihrem Vortrag. Diese Offenheit, Multiperspektivität und Kritik ist die Haltung des Wissenschaftlers und Menschen Hubertus Kohle.

9 Siehe auch den Beitrag von Maria Effinger in diesem Band.

10 Siehe z. B. die unterschiedlichen Quellen unter [https://nfdi4culture.de/search.html?tx_academy_search\[action\]=searchAll&tx_academy_search\[query\]=FAIR](https://nfdi4culture.de/search.html?tx_academy_search[action]=searchAll&tx_academy_search[query]=FAIR) [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

11 Siehe auch den Beitrag von Peter Bell in diesem Band. Kohle, Hubertus, Hrsg. 1997. *Kunstgeschichte digital: Eine Einführung für Praktiker und Studierende*. Berlin: Reimer; Kohle, Hubertus und Katja Kwastek. 2003. *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*. Köln: Deubner; Kohle, Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*. Glückstadt: Hülsbusch. <https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>. Der Arbeitskreis *Digitale Kunstgeschichte* wurde 2012 gegründet: <https://digitale-kunstgeschichte.de/> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025].

12 König, Mareike, *Fertig – vorerst: Unfertigkeit als epistemischer Wert in den Geisteswissenschaften*.

«Anschluss an die Zukunft»

Hubert Locher

Visionäre sind in historischen Fächern selten. Da die Zukunft naturgemäß unsicher ist, beschränkt man sich lieber auf die Vergegenwärtigung des Vergangenen. Eine solche Haltung scheint der Auseinandersetzung mit Kunst als einem Medium der Tradition besonders angemessen, insofern hierbei die Kontemplation, die eindringliche Versenkung als geistige Aneignung in den Vordergrund rückt. Und doch hat das visionäre, in die Zukunft gerichtete Arbeiten auch in der Kunstgeschichte einen Ort, insofern die interpretierende wissenschaftliche Arbeit in der Gegenwart situiert ist als eigenständiger Beitrag zu dem, was man wissenschaftliche Kultur nennen kann, als Faktor auch im Kunstbetrieb.

Nicht zuletzt kann die wissenschaftliche Betrachtung von Kunstwerken, die gemeinhin als eine Form des Ausdrucks und der Verarbeitung unterschiedlichster Aspekte und Probleme der jeweiligen Zeit gelten, als genuiner Beitrag zur Auseinandersetzung, zur Bewusstmachung und damit auch zur diskursiven Auflösung solcher Problemkomplexe vom Standpunkt der Gegenwart aus gelten. «Erkenntnis» wäre das vielleicht altmodisch und pathetisch klingende, gleichwohl treffende Wort für dergleichen Bemühungen, sofern sie erfolgreich sind. Es ist das Erreichen eines neuen Stadiums der Bewusstheit gemeint, das sich infolge intellektueller Auseinandersetzung mit einem Problem einstellt.

Wenn dies das Ziel ist, so sind Zeitgenossenschaft und Zukunftsorientierung im genannten Sinn auch in der historischen und der

kunsthistorischen Arbeit verlangt, die nur dann Relevanz in unserer Gesellschaft beanspruchen können. Es stellt allerdings eine besondere Herausforderung dar, wenn sogenannte Gedächtnisinstitutionen – zu diesen gehört die Kunstgeschichte ebenso wie deren Schaufenster, das moderne Kunstmuseum – den «Anschluss an die Zukunft» schaffen wollen. Diese Formulierung findet sich im Titel des 2018 erschienenen Buches *Museen digital. Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft* von Hubertus Kohle.¹ Darin ist ein Postulat enthalten: Die Zukunft ist naturgemäß unausweichlich, hat aber in diesem Buch ein bestimmtes Format – sie sei «digital», mit allem, was dazu gehört. Soll also die Institution des Museums eine Zukunft haben, dann wäre der «Anschluss» an die digitale Sphäre zwingend, wenn man diese Institution nicht aufgeben möchte.

Starke Thesen wecken Widerspruch. Wir kennen die politische Forderung längst; Digitalität ist in aller Munde. Der Satz, dass es ohne Digitalität, jetzt ohne Künstliche Intelligenz (KI), keinen Fortschritt und keine Prosperität für die Wirtschaft gebe, ist ein billiger Allgemeinplatz, wenn nicht eine selbsterfüllende Prophezeiung. Aber betrifft das in gleicher Weise auch den Bereich der Geisteswissenschaften? Sollte es nicht auch in Zukunft ein Museum oder die Möglichkeit von Wissenschaft ohne Digitalität geben? Ist es zwingend, dass jeglicher Bereich, von der Gesundheit bis zur Kunst, vom Bußgeldwesen bis zur Steuererklärung, vom Glücksspiel bis zur Psychoanalyse, in die Digitalität überführt wird, auf dass sich hierdurch «Zukunft» ergebe? Und da Digitalität (und besonders der Einsatz von KI) eine durchsichtige Forderung der Big-Tech-Unternehmen und der Politik zur Gestaltung von Zukunft im eigenen Interesse ist,² müsste nicht gerade eine kritische Wissenschaft Einspruch erheben? Müssten nicht die gelegentlich so genannten Objektwissenschaften darauf bestehen, dass man es wesentlich mit

1 Kohle, Hubertus. 2018. *Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, <https://doi.org/10.17885/heup.365.515>.

2 Siehe dazu das Werbemagazin des deutschen Ablegers von Google Zentraleuropa, *Aufbruch: Mensch und Gesellschaft im digitalen Wandel*, z. B. Nr. 31 zum Thema *Zukunft gestalten mit KI*. https://about.google/intl/ALL_de/stories/aufbruch/.

physischer Substanz zu tun hat, die mit ihrer virtuellen Überformung nicht identisch ist, die aber von dieser vielleicht vereinnahmt, womöglich entwertet wird?

Visionären mit starken Thesen schlägt alsbald entsprechende Abwehr entgegen, den Zukunftseuphorikern begegnen die Skeptiker, nicht zu sprechen von den Warnern und Apokalyptikern.³ Ob dieser unentscheidbaren Gefechte gerät schnell aus dem Blick, was doch die vornehmste Aufgabe wissenschaftlicher Arbeit ist: einen analytischen Blick auf jene Phänomene zu werfen, die infolge des Vordringens digitaler Technologien entstehen, hieraus sich ergebende Verfahren und Methoden zu studieren, zu erproben, zu kritisieren, vor allem aber zu interpretieren und dabei die eigene Zeitgenossenschaft ins Spiel zu bringen. Denn selbst bei grundlegender Skepsis gegenüber der Big-Tech-Industrie ist es unumgänglich, sich damit zu befassen.

Am Beginn steht die Feststellung des Sachverhalts, was Grundlage und Ausgangspunkt kritischer Betrachtung sein muss. Hier ist noch viel Gelände zu erkunden; es sind die Medienwissenschaften, die sich vordringlich damit beschäftigen, aber es ist auch jedes einzelne Fach und, was die Kunstgeschichte einschließt, es sind die Bild- und Objektwissenschaften im Besonderen betroffen.

Einen wichtigen Beitrag hierzu enthält das erwähnte Buch von Hubertus Kohle über *Museen digital*. Gewiss ist ein Zukunftspostulat im Untertitel deutlich, und in gleicher Weise zeigt manche Bemerkung in dieser und in anderen Publikationen die Position ihres Autors auf, der im besten Sinn als Visionär der Digitalität in der deutschsprachigen Kunstgeschichte gelten darf. Indes sind die Einlassungen und Ausführungen zum Gegenstand im Einzelnen ausgesprochen pragmatisch angelegt und lehrreich. Stets mit Beispielen arbeitend und auch vorläufige Ergebnisse einbeziehend, ist die Argumentation undogmatisch und offen für die weitere Diskussion. Gleichwohl wird der herausfordernde Aspekt aufgezeigt, die

3 Ein Warner: Türcke, Christoph. 2019. *Digitale Gefolgschaft: Auf dem Weg in eine neue Stammesgesellschaft*. München: C. H. Beck; ein Apokalyptiker: Harari, Yuval Noah. 2024. *Nexus: A Brief History of Information Networks from the Stone Age to AI*. London: Fern Press.

Tatsache, dass die Kunstgeschichte und Bildwissenschaft sich mit der Digitalität und ihren Effekten auseinandersetzen müssen, gerade wenn ein kritischer Standpunkt aufrechterhalten werden soll.

In dem mit Katja Kwastek 2003 gemeinsam verfassten Band zum Thema *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* – es ist nur einer von Hubertus Kohles zahlreichen in Co-Autorschaft verfassten Beiträgen – werden auf der ersten Seite in wenigen Sätzen die Grundlinien des digitalen Wandels zunächst generell, dann in Bezug auf die Kunstgeschichte skizziert. Man habe sich mit der Tatsache auseinanderzusetzen, dass sowohl Kunstinteressierte wie auch die Künstlerinnen und Künstler selbst sich heute zunehmend einerseits in der digitalen Welt informieren, andererseits zugleich selbst davon Besitz ergreifen und schließlich auch implizit und explizit darüber nachdenken. Hieraus folgt, dass es sinnvoll erscheint «sowohl die digitalen Dokumentations-, Vermittlungs- und Forschungsansätze als auch die Reflektion [sic] der digitalisierten Welt durch die Künstler zu behandeln.»⁴

Digitalisierung ist nicht als Beraubung zu begreifen, sie bedeutet nicht die Degradierung einer angeblich wirklich wirklichen, «analogen» Realität. Man kann mit Gründen das Überhandnehmen der digitalen Kommunikation gegenüber Formen beklagen, die sich auf materiellen Trägern manifestieren und so vielleicht dauerhafter oder verbindlicher sind. Doch verfehlt solche Klage den Aspekt der Kreativität und Produktivität, die auch diese neuen Medien offerieren. Digitale Werkzeuge, Produktions-, Vervielfältigungs- und Kommunikationsstrategien gehören längst zum Repertoire künstlerischer Ausdrucksmittel, das Gleiche trifft auch für die Wissenschaft zu. Hierbei gilt genauso wie in der Kunst, dass die Werkzeuge selbst mitarbeiten, dass das Medium aus sich selbst heraus produktiv wird.⁵ Ein Werkzeug, eine Technologie wird aufgrund

4 Kohle, Hubertus und Katja Kwastek. 2003. *Computer, Kunst und Kunstgeschichte*. Köln: Deubner, S. 7.

5 Das wusste schon Nietzsche, wie auch Hubertus Kohle: Kohle, Hubertus. 2013. *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt: Hülsbusch, S. 97. <https://doi.org/10.11588/artdok.00002185>; Brief Nietzsches an Heinrich Köselitz, Ende Februar 1882 in Colli, Giorgio und Mazzino Montinari, Hrsg. 1986. *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe*. Berlin: De Gruyter, Bd. 6, S. 172.

bestimmter Bedürfnisse erfunden, im Verlauf des Gebrauchs in deren Richtung optimiert; jedes Medium enthält jedoch zugleich und von Beginn an ruhende Potenziale, Möglichkeiten, die sich erst im weiteren Verwendungsprozess auf eigene Weise entfalten und als erkenntnisträchtig erweisen.

In dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild* hatte ich über mehrere Jahre die Gelegenheit, gemeinsam mit Hubertus Kohle und einer vielfältigen Gruppe von Forscherinnen und Forschern just diese Dimension zu erkunden.⁶ Es ist ein Projekt mit langer Vorgeschichte, das sich ursprünglich vor allem an Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker richten sollte, um die Fachgemeinschaft, generell aber die bildorientierten Wissenschaften im weitesten Sinn zu einem produktiven Umgang mit der digitalen Dimension des Bildes nach Phänomen, Theorie und Praxis anzuregen. Das scheint, so viel lässt sich heute, im letzten Jahr des Projekts, sagen, mindestens in Teilen gelungen, selbst wenn zu beobachten ist, dass der Anteil der Kunstgeschichte deutlich geringer ausgefallen ist, als wir uns das vorgestellt und gewünscht hätten. Die Kunstgeschichte wird darüber nicht ihre Zukunftsoptionen verlieren; zu bedenken ist, dass es eben nicht nur um die Digitalisierung von bereits vorhandenen Gegenständen (Objekten, Bildern) geht, sondern sich hier ein Arbeitsfeld öffnet, an dessen Gestaltung man hier und da tatsächlich schon seit mehreren Jahrzehnten arbeitet und dessen Untersuchung aus vielerlei Gründen der Kunstgeschichte gut zu Gesicht steht.

Vielleicht ist unser Fach ja doch nicht so konservativ und den neuen Technologien auf Dauer nicht ganz so abgewandt, wie Hubertus Kohle aufgrund eigener Erfahrungen immer wieder beklagen musste. Zumindest sind ihm auf dem Weg in die Zukunft einige Kolleginnen und Kollegen gefolgt und haben sich von seinem Optimismus anstecken lassen.

6 Das digitale Bild, <https://www.digitalesbild.gwi.uni-muenchen.de/das-digitale-bild/> [zuletzt abgerufen am 11.03.2025]. Zur Wirkung des ›Werkzeugs‹ siehe das Teilprojekt Locher, Hubert, Dominik Lengyel, Florian Henrich und Catherine Toulouse, Hrsg. *Architecture Transformed: The Digital Image in Architecture 1980–2020*. Basel: Birkhäuser.

Auf der Suche nach dem digitalen Bild

Sechs Jahre Schwerpunktprogramm

Das digitale Bild zwischen Isar und Lahn

*Leonie Groblewski, Florian Henrich,
Johannes Michael Stanislaus*

Es ist überall und nirgends: Das digitale Bild ist vielleicht eine der größten Herausforderungen für die Kunstgeschichte des 21. Jahrhunderts. Eine zentrale Figur in seiner Erforschung, insbesondere der Auswirkungen auf das eigene Fach, ist Hubertus Kohle. Als Pionier auf dem Gebiet der digitalen Kunstgeschichte war es nur naheliegend, dass er zusammen mit Hubert Locher (DDK – Bildarchiv Foto Marburg / Philipps-Universität Marburg) ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Schwerpunktprogramm (SPP) ins Leben rief, das Forschungsprojekten aus ganz Deutschland die Möglichkeit bietet, transdisziplinär über das digitale Bild zu arbeiten und seine Rolle gemäß dem formulierten Erkenntnisziel im komplexen Prozess der Digitalisierung von Wissen in Theorie und Praxis zu beleuchten.¹ Zwischen theoretisch und praktisch orientierter Beschäftigung changierend, ist es der Anspruch des großangelegten Programms, die mit dem digitalen Bild einhergehenden epistemologischen Umwälzungen multiperspektivisch zu erfassen und kritisch zu reflektieren.

1 Siehe hierzu die programmatische Beschreibung auf der Webseite des SPP *Das digitale Bild*: Das digitale Bild, <https://www.digitalesbild.gwi.uni-muenchen.de/das-digitale-bild/> [zuletzt abgerufen am 07.03.2025] sowie den Beitrag von Hubert Locher in diesem Band.

Gestartet im Dezember 2019 in Form von zwei aufeinanderfolgenden, jeweils dreijährigen Förderphasen, blicken wir mit Hubertus Kohle seit nunmehr fast sechs Jahren auf unterschiedliche Aspekte des digitalen Bildes und rahmen diese Blickachsen mit Tagungen zum *Metaverse*, zur Künstlichen Intelligenz (KI) oder zu Begriffen des digitalen Bildes – immer mit dem Fokus auf Praxis und Wirkung in Kunst, Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Forschung und Lehre. Während die Projekte an den Schnittstellen von analoger und digitaler Bildpraxis zwischen Antike und Moderne forschten und forschen, hatten wir als Marburger Koordinationsteam die Gelegenheit, Hubertus Kohle – den Wahlmünchner und ewigen Rheinländer – unter seiner ebenso strengen wie humorvollen Ägide kennenzulernen und viel von ihm zu lernen. Anstelle eines Überblicks über die Arbeiten und Erkenntnisse des SPP möchten wir mit der folgenden Bildstrecke schlaglichtartig sechs Jahre SPP *Das digitale Bild* beleuchten [Abb. 1–10].



Abb. 1 Wie alles begann: das Gruppenfoto zur Auftaktveranstaltung in München, Aufnahme: Stefanie Schneider [19.02.2020].



Abb. 2 Noch vor dem Ausbruch gestartet, überschattete die COVID-19-Pandemie die Laufzeit des SPP. Viele Veranstaltungen mussten digital stattfinden, doch gelang es auch unter Einhaltung aller Maßnahmen, einige Veranstaltungen in Präsenz zu organisieren. Ein Dokument dieser besonderen Umstände ist dieses Gruppenfoto in Marburg. © Bildarchiv Foto Marburg / Thomas Scheidt [04. 11. 2021].

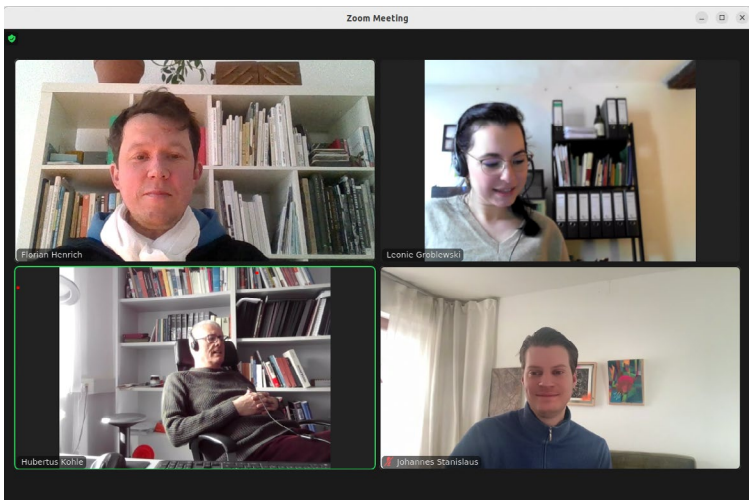


Abb. 3 Doch auch sonst sieht die Arbeitsrealität im Koordinationsteam zumeist vor, dass wir uns im digitalen Raum treffen – ein Begleitumstand der Pandemie, der jedoch durchaus positiv zu bewerten ist. © SPP *Das digitale Bild* [13. 03. 2023].

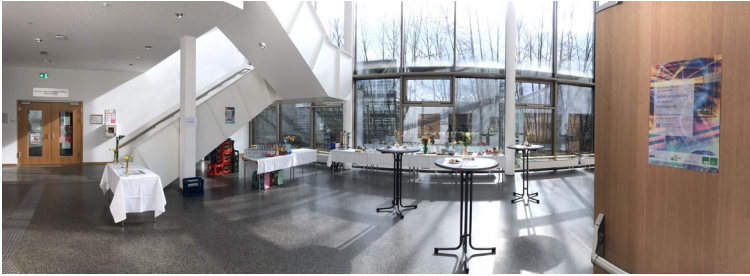


Abb. 4 Ein weiterer Begleitumstand der Pandemie ist, dass uns der unersetzliche Wert physischer Treffen vor Ort bewusst geworden ist. Umso mehr ist auch das SPP stets darauf bedacht, seinen Präsenzveranstaltungen einen möglichst angenehmen Rahmen zu geben. © SPP *Das digitale Bild* [30.03.2023].



Abb. 5 Dazu gehört auch ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm, wie eine Stadtführung durch das alte Marburg, wodurch das SPP zur Plattform für die soziale Vernetzung wird. © SPP *Das digitale Bild* [08.07.2022].



Abb. 7 Mit der zweiten Förderphase wechselte die Koordination des SPP 2023 von München nach Marburg ans DDK – Bildarchiv Foto Marburg, dessen neuer Forschungsbau hier noch im Rohbau besichtigt wurde. © SPP *Das digitale Bild* [07.07.2022].



Abb. 8 Auftaktveranstaltung der zweiten Förderphase im März 2023 in Marburg. Hubertus Kohle ist nicht nur Co-Initiator, -Sprecher und -Organisator des SPP, sondern auch als Leiter eines eigenen Forschungsprojektes daran beteiligt. © SPP *Das digitale Bild* [30.03.2023].



Abb. 9 Die SPP-Tagung *KI und das digitale Bild* im Februar 2024 in München mit Round Tables und zahlreichen externen Gästen war ein großer Erfolg und unterstrich auf besondere Weise die Aktualität und Brisanz der im SPP verhandelten Themen.



Abb. 10 Dieses Bild von der Münchner KI-Tagung im Februar 2024 vermittelt auf anschauliche Weise die zentrale Figur von Hubertus Kohle im Rahmen des SPP.
© SPP *Das digitale Bild* [23.02.2024].

Her Digital Image

Eine fiktionalisierte Bildgeschichte der Tech-Pionierinnen

Burcu Dogramaci, Fabienne Liptay

Das Wirken von Tech-Pionierinnen überliefert sich nicht nur in ihren Ideen, Erfindungen und Gründungen. Auch ihre Porträts sind in der digitalen Sphäre zu finden und vermitteln Präsenz. Ihre Bilder sind für uns Ausgangspunkt, um ihren Geschichten nachzugehen. Diese Geschichten sind auf vielfältige Weise mit der digitalen Gegenwart verbunden. Nach dem «Bild im komplexen Prozess der Digitalisierung von Wissen in Theorie und Praxis» fragt seit 2019 das von Hubertus Kohle federführend mitbegründete Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild*.¹ Wir nehmen diesen Ansatz auf und verstehen das digitale Bild als epistemisches Medium der Erkenntnis und des Wissens. Diesem Wissen von *her digital image* soll im Folgenden nachgegangen werden. Dabei haben wir uns die Freiheit genommen, die Biografien der Tech-Pionierinnen um fiktionale Anekdoten zu erweitern, um einige «Easter Eggs» als versteckte Referenzen auf das Leben und Schaffen des Jubilars unterzubringen.²

1 Siehe auch die Beiträge von Hubert Locher sowie Leonie Groblewski, Florian Henrich und Johannes Michael Stanislaus in diesem Band.

2 Wir weisen explizit darauf hin, dass Ada Lovelace nicht tagtäglich im italienischen Restaurant gegenüber aß, Hedy Lamarr nicht eine frühe Version von *ARTigo* spielte, Grace Hopper als Lehrende keinen Guinness-Rekord aufstellte, die Berechnung der Umlaufbahn des Staffelsees Katherine Johnson nicht zugeschrieben wurde, Margaret

Antoine Claudet, Ada Lovelace, 1843/50



Ada Lovelace ging 1843 ins Studio des Londoner Fotografen Antoine Claudet, das hinter der Kirche St Martin-in-the-Fields lag. Die Aufnahme zeigt die Mathematikerin mit gescheitelten Haaren und zusammengelegten Händen vor einem gemalten Landschaftsprospekt [Abb. 1A]. Der Blick richtet sich in die Ferne. Da in der westlichen Hemisphäre Schrift und Zeitstrahl von links nach rechts gedacht werden, lässt sich von einem Blick in die Zukunft sprechen. Und in diese Zukunft zeigten die Inventionen von Ada Lovelace, die heute als frühe Computer-Pionierin gilt. Mit ihrem Verständnis der *Analytical Engine* als Maschine, die nicht nur numerische Berechnungen durchführen, sondern über abstrakte Symbole allgemeine Aufgaben bewältigen konnte, leistete sie einen entscheidenden Beitrag zur Programmierung. Und Lovelace nahm die Unterteilung in Hardware (Lochkarten, Kupferräder) und Software (Codes in den Lochkarten) vorweg. Vielleicht motivierte sie ihre technische Neugier und Aufgeschlossenheit für den Gang zum Fotografen, denn die Erfindung der Fotografie war kaum vier Jahre zuvor ausgerufen worden. Lovelaces Fotoporträt ist eine in Handarbeit hergestellte Daguerreotypie, die heute in digitaler Reproduktion verfügbar ist. Das Fotografieren wie auch das Fotografiert-Werden war ein anstrengender und zeitraubender Akt. Denn noch forderten die Belichtungszeiten ein stilles Ausharren vor dem Objektiv der Kamera. Vielleicht belohnte sich Lovelace nach der Sitzung zum Beispiel mit einem guten Mittagessen im italienischen Restaurant gleich gegenüber, das sie tagtäglich aufsuchte.

Hamilton *Ut pictura poesis non erit* nicht studiert hatte und Fei-Fei Li vermutlich nie zu Gast im Salon von Hubertus Kohle war.

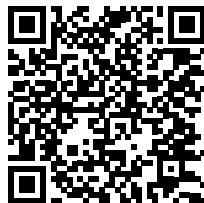
Hedy Lamarr, 1939

In ihrem Exil in Hollywood fand die Schauspielerin Hedwig Kiesler unter dem Namen Hedy Lamarr **[Abb. 1 B]** zu filmischem Ruhm und verdingte sich zudem als Erfinderin. Aufgrund ihrer Herkunft aus einer jüdischen Familie war Lamarr in ihrer österreichischen Heimat nicht mehr sicher. Der amerikanische Produzent Louis B. Mayer ermöglichte ihr 1938 die Emigration in die USA und baute sie zum Star auf. Im Schatten ihrer glamourösen Karriere an der Seite von Schauspielern wie Charles Boyer und Clark Gable ging Lamarr ihrem technisch-naturwissenschaftlichen Interesse nach. Gemeinsam mit dem Komponisten George Antheil arbeitete sie an einem Frequenzsprungverfahren, für das die beiden ein Patent erwarben. Diese Erfindung war kriegswichtig, sollte sie doch die Funksignale für die Steuerung von Torpedos vor feindlichen Störungen sichern. Das Frequenzsprungverfahren war Vorläufer zeitgenössischer Kommunikationstechnologien wie GPS, WLAN und Bluetooth. Wäre das kollaborative Spiel *ARTigo*³ bereits zu ihrer Zeit entwickelt worden, hätten Lamarr und Antheil es sicher zur Zerstreuung an langen Nachmittagen des Erfindens gespielt.



Grace Hopper an der Tastatur des Univac, ca. 1960

Die Fotografie zeigt Grace Hopper an der Tastatur des UNIVAC I, dem ersten kommerziellen Computer, der in den USA hergestellt wurde **[Abb. 1 C]**. Um sie herum gruppiert sind drei jüngere Männer, deren Blick auf ihr Skript gerichtet ist. Eine Unterrichtsstunde im Programmieren? Nachdem Grace Hopper als



3 ARTigo. Social Image Tagging, <https://www.artigo.org/de> [zuletzt abgerufen am 08.03.2025].

erste Frau an der Yale University in Mathematik promoviert wurde, war sie als Professorin am Vassar College in New York, als Forscherin im Computerlabor der Harvard University und als Senior-mathematikerin bei der Eckert-Mauchly Computer Corporation tätig, wo sie den ersten Compiler erfand: ein möglichst einfaches Programm, das Sprachbefehle automatisch in Code umwandelte. Nicht «high-level theory», sondern ihr «very basic common-sense» habe diese geniale Erfindung ermöglicht. Gleichzeitig gehörte sie der US-Marine an, von ihrem freiwilligen Dienst für WAVES (Women Accepted for Voluntary Emergency Service) während des Krieges bis zu ihrer Beförderung in den Rang der *Rear Admiral (lower half)*. Sie wurde nach einem Rückruf in den aktiven Dienst erst im Alter von fast 80 Jahren endgültig in den Ruhestand entlassen. Das Wichtigste, das sie in ihrem Leben erreicht habe, so Hopper, sei nicht die Entwicklung des Compilers gewesen, sondern die Ausbildung junger Menschen. Wenn es ein Guinnessbuch der akademischen Rekorde gäbe, würde «Amazing Grace» die Liste der humorvollen und passionierten Lehrenden vielleicht anführen, dicht gefolgt von Hubertus Kohle, der den Rekord hätte brechen können, wenn er nicht bereits mit 66 in den Ruhestand getreten wäre.

Katherine Johnson, Mitarbeiterin der NASA, Mathematikerin und Physikerin, 1966



Als schwarze Mathematikerin war Katherine Johnson [Abb. 1D] die erste Frau, die in die bis dahin gänzlich aus weißen Männern bestehende Abteilung für Flugforschung bei dem National Advisory Committee for Aeronautics (NACA), dem direkten Vorläufer der NASA, aufgenommen wurde. Man hatte sie, wie sie sagte, für mathematische Berechnungen vorübergehend ausgeliehen, dann aber vergessen, sie wieder in die Abteilung der «computers who wore skirts» zurückzuschicken. Ihre Berechnungen besorgte sie an der mechanischen Rechenmaschine, wie sie auf der Fotografie zu sehen ist. Der Astronaut John Glenn, der 1962 als erster US-Amerikaner die Erde im Raumschiff umkreisen sollte,

bestand darauf, dass seine erstmals von einem Computer berechnete Flugbahn von Katherine Johnson persönlich überprüft wird. Später berechnete sie auch die Flugbahn der Apollo 11, dem ersten <bemannten> Raumflug zum Mond. Für ihre Leistungen erhielt sie 2015 die Presidential Medal of Freedom, die ihr von Barack Obama verliehen wurde. Katherine Johnson wurde 101 Jahre alt. Mit großer Verspätung wurde ihre Geschichte und die ihrer Kolleginnen Dorothy Vaughan und Mary Jackson in dem 2016 erschienenen Buch *Hidden Figures* von Margot Lee Shetterly und dem darauf basierenden gleichnamigen Spielfilm von Theodore Melfi erzählt. Zu den ihr fälschlich zugeschriebenen Berechnungen gehört die der Umlaufbahn des Staffelsees, an deren experimenteller Überprüfung Hubertus Kohle gemeinsam mit seiner Ehefrau Gudrun Gersmann seit vielen Jahren arbeitet.

Margaret Hamilton, leitende Apollo-Flugsoftware-Ingenieurin im Apollo-Kommandomodul, Datum unbekannt

Als sie als junge Computerprogrammiererin am Massachusetts Institute of Technology (MIT) anfang, übertrug man Margaret Hamilton [Abb. 1 E] die Enträtselung eines Programms zur Luftabwehr, dessen Erfinder seine Kommentare in Latein und Griechisch geschrieben hatte. Sie war die erste, die das Programm zum Laufen brachte und dessen Antworten sogar in Latein und Griechisch ausgab. Vielleicht gingen ihre Kenntnisse auf die Lektüre der Dissertation *Ut pictura poesis non erit* zurück. Später war es ihr als Softwareentwicklerin und ihrem Team am MIT zu verdanken, dass die Mondlandung der Apollo 11 im Jahr 1969 nicht abgebrochen werden musste. Die unter ihrer Leitung entwickelte On-Board-Flugsoftware konnte einen Bedienungsfehler dadurch ausgleichen, dass sie ein aktiviertes Radarsystem unterbrach, das die für die Landung benötigte Rechenzeit unnötig verbrauchte. Hamiltons Beitrag zum Gelingen der Mondmission markiert eine digitale Wende in der Raumfahrt, für die neben der Hardware zunehmend



die Software entscheidend wurde. Nachdem ihr 1986 der Augusta Ada Lovelace Award verliehen wurde, erhielt Hamilton 2003 für ihren wissenschaftlichen und technischen Beitrag zum Apollo-Programm den NASA Exceptional Space Act Award. 2016, ein Jahr nach Katherine Johnson, wurde ihr ebenfalls die Presidential Medal of Freedom überreicht. Die Software-Ingenieurin Margaret Hamilton ist nicht mit der gleichnamigen Hollywoodschauspielerin zu verwechseln, die als *Wicked Witch of the West* in *The Wizard of Oz* figurierte – einer von vielen Filmen, die Hubertus Kohle vermutlich deshalb zur Kenntnis kamen, weil er jahrelang mit einer Filmwissenschaftlerin zusammen unterrichtete.

Fei-Fei Li, 2017



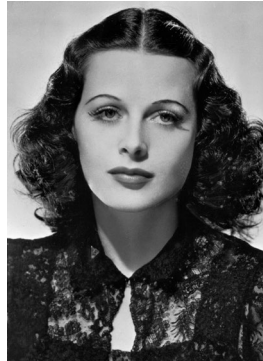
In einer egoistischen Welt männlicher Tech-Milliardäre ist Fei-Fei Li **[Abb. 1 F]** eine Ausnahmeerscheinung. Zeit ihrer Laufbahn ist ihr die Förderung der Technikbegeisterung von Mädchen ein Anliegen. Die Informatikerin und Professorin an der Stanford University ist eine AI-Pionierin und war Mitbegründerin

des Institute for Human-Centered Artificial Intelligence (HAI). Zudem verantwortete sie die Gründung der gemeinnützigen Organisation von AI4ALL, die es sich zur Aufgabe macht, eine Diversität unterstützende, humanistischen Prinzipien verpflichtete, verantwortungsvolle KI zu gestalten. Sie ist aber auch mit digitalen Bildern vertraut, etwa in ihrem *ImageNet*-Projekt zur visuellen Erkennung.⁴ Fei-Fei Li wäre die ideale Gesprächspartnerin für einen anderen Pionier des digitalen Bildes, Hubertus Kohle – oder war sie bereits Gast in einem seiner Salons, die er als Forum für kluge und unterhaltsame Gespräche in seiner Münchener Wohnung ausrichtete?

4 Deng, Jia, Wei Dong, Richard Socher, Li-Jia Li, Kai Li und Li Fei-Fei. 2009. «ImageNet: A Large-Scale Hierarchical Image Database.» 2009 IEEE Computer Society Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR 2009): S. 248–255. <https://doi.org/10.1109/CVPR.2009.5206848>.



A



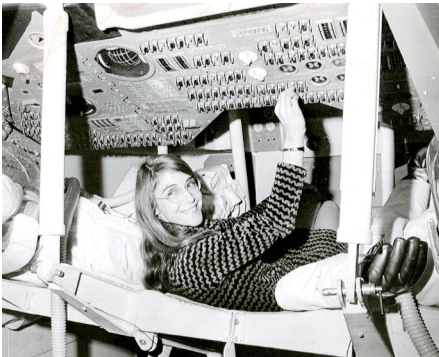
B



C



D



E



F

Abb. 1 Ada Lovelace, 1843/50 **[A]**. Hedy Lamarr, 1939 **[B]**. Grace Hopper, ca. 1960 **[C]**. Katherine Johnson, 1966 **[D]**. Margaret Hamilton, Datum unbekannt **[E]**. Fei-Fei Li, 2017 **[F]**.

Memetics for Art History?

Addressing Cultural Information Replication

Stephan Hoppe

I have often discussed with Hubertus Kohle how methodological innovations from the information sciences might shape the future of art history. His interest in digital methods, media theory, and the theoretical underpinnings of art historical approaches has been a crucial stimulus to these conversations. As such, this text is dedicated to my colleague Hubertus, who was the first to introduce me to the term *meme*.¹ In this brief essay, I would like to explore a concept of cultural information replication that may at first seem speculative, yet it addresses fundamental limitations in Niklas Luhmann's *Systems Theory*. While Luhmann provided a comprehensive framework for social systems, it remains an open question whether we, as art historians, also need a distinct theory of cultural systems.²

One of the key methodological challenges in art history lies in explaining how artistic and architectural forms persist, transform, and spread across different cultural, historical, and social contexts.

1 My special heartfelt thanks go to Aaron Pattee, with whom I had also many discussions on these topics during his time at LMU Munich and who assisted me with the English version of this text. Matteo Burioni has devoted a great deal of time to discussing multiple iterations of these ideas with me, too.

2 Cf. Nassehi who applies and extends Luhmannian systems theory and sees no place for a cultural subsystem: Nassehi, Armin. 2011 (1996). *Gesellschaft der Gegenwart: Studien zur Theorie der modernen Gesellschaft II*. Frankfurt / M.: Suhrkamp, here cap. 10: *Kunst im System*.

Style history has sought to categorize such transformations into mainly linear sequences of stylistic phases. However, this approach often oversimplifies the complex mechanisms of transmission and innovation.³ Richard Dawkins' concept of the *meme* provided an early attempt to conceptualize cultural evolution in analogy to biological information replication but through a different process.⁴ Cultural replicators—which Dawkins called *memes*—transmit and evolve through communicative, technological, or material processes, allowing certain artistic elements to persist while others are abandoned. While Dawkins' original formulation of memetics offered a framework for thinking about cultural transmission in evolutionary terms, it has faced both conceptual and empirical challenges. Unlike genes, which operate within a well-established biochemical framework, cultural elements do not have a clear, equivalent mechanism of inheritance, mutation, or selection.⁵

Proponents of memetics, such as the philosopher Daniel C. Dennett, have defended the approach by emphasizing its ability to model cumulative cultural evolution.⁶ Dennett refined the concept by shifting the focus from mere replication to *semantic information processing*, arguing that cultural evolution relies on selective pressures that favor certain tokens over others. His work suggests that cultural elements, whether linguistic constructs, artistic motifs, or architectural principles, persist and spread not merely through conscious communication but through embedded cognitive and environmental structures that shape their retention and modification. In Dennett's model, cultural evolution does not merely operate through communicative acts, as Luhmann's theory of social systems suggests, but rather follows principles of information storage, selection, and transformation. If we apply this

3 Cf. Kubler, Georg. 1962. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.

4 Dawkins, Richard. 1976. *The Selfish Gene*. London: Oxford University Press.

5 Augner, David. Hrsg. 1999. *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*. Oxford: Oxford University Press.

6 Dennett, Daniel C. 1996. *Kinds of Minds: Towards an Understanding of Consciousness*. New York, NY: Basic Books; Dennett, Daniel C. 2017. *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*. New York, NY: W.W. Norton & Company.

concept to art history, it becomes evident that artistic production involves layers of information processing that extend beyond the realm of social communication. This shift in perspective suggests that art history may benefit from a methodological approach that can model the informational dynamics of cultural systems.

A promising analytical tool in this regard could be a concept of *generative tokens*. Unlike the broader notion of *memes*, which often lacks empirical specificity, these tokens would offer a more modular and operationalizable way of empirically describing cultural replication. Generative tokens may function as discrete units of stored and transmissible information—be it a specific ornamental motif, a modular compositional principle, or a construction technique. By identifying and tracing the transmission of such tokens, we can reconstruct networks of artistic exchange in a way that aligns with empirical data. The *tokenization* of cultural elements thus allows us to move beyond the limitations of traditional style categories toward a more granular, empirically verifiable model of artistic evolution.

A case study for this approach could be the architectural transformation of the Munich Residenz around 1600 AD under Duke Maximilian I of Bavaria—a subject I am currently working on together with some senior students.⁷ One example is the master plan of the court architect Hans Krumpner, who, with the octagonal *Fountain Court* (*Brunnenhof*), exemplifies the *generative token* of synthesizing two axes of older buildings—originally set at an arbitrary angle to one another—into a coherent negative

7 *Corpus der barocken Deckenmalerei*. München, Residenz, Inv.-Nr. cbdd00002; Lutteroth, Jan. 2024. *Die Münchner Residenz als kommentierte 3D-Rekonstruktion: Eine Analyse der räumlichen und funktionalen Entwicklung im Gefüge der Stadt zwischen 1467 und 1614*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiu.1215>; Hoppe, Stephan. 2025. «The Ducal Residence in Munich under Maximilian I and its First Master Plan in the Winter of 1599/1600: An Early Example of an Academic Turn in Architecture North of the Alps.» In *International Palladianism: Architectural Classicism in Northern and Central Europe*, hrsg. v. Paolo Sanvito. Petersberg: Michael Imhof, S. 68–88; Gaivan, Lilia. 2025. *Treppenbaukunst um 1600: Eine digitale baugeschichtliche Rekonstruktion der Salzburger Residenz*. München: Open Publishing LMU.

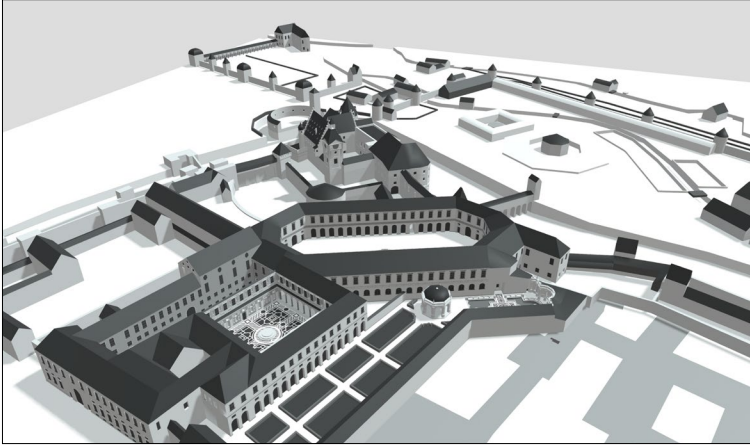
volume [Abb. 1]. This raises the question of the spatio-temporal transfer of such a conceptual element and its broader contexts. This period has long been debated within the framework of style history: Should it be classified as Late Renaissance, Early Baroque, or Classicism? Each of these terms implies a distinct developmental trajectory, yet none fully captures the processes of cultural information replication at play. Rather than focusing on the categorization of styles, we might instead ask: Which architectural tokens were replicated in the Munich Residenz? How were these elements transmitted from Italian architectural traditions to Bavaria? And how can we model these processes in a systematic way? Of course, several other methodological aspects must be considered. Some of these will be explored in greater depth in a forthcoming publication on the Munich Residenz and Hans Krumpfer.⁸

Provided that tokens can be identified and analyzed as modular data points, they lend themselves to integration with computational models. This shift is particularly relevant given the increasing availability of large-scale, structured art-historical datasets, including dedicated semantic knowledge graphs. Traditional stylistic analysis has often relied on subjective judgment, making large-scale comparative studies difficult. In contrast, a token-based approach allows for a more systematic and scalable method: By mapping the distribution of *generative tokens* across different regions, we can reconstruct patterns of transmission and transformation with greater precision.

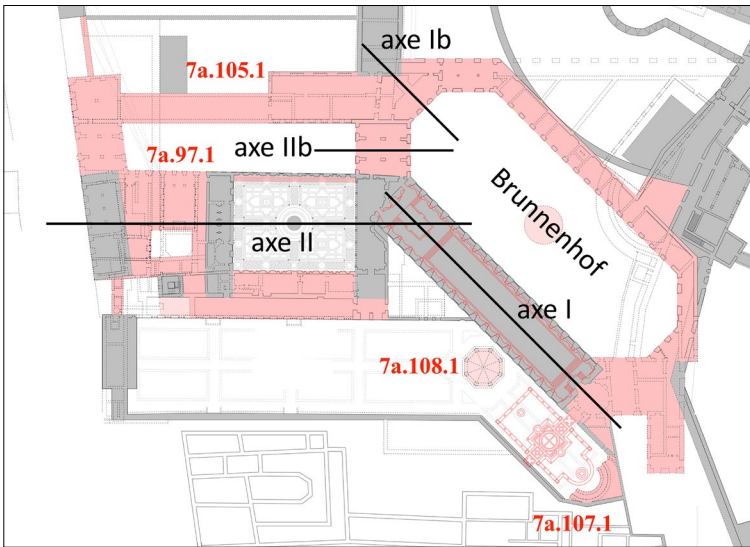
Moreover, this approach aligns with recent developments in network science. Albert-László Barabási and others have demonstrated that networks operate as self-organizing systems, often following principles of preferential attachment and emergent complexity.⁹ Art-historical research has only begun to integrate these insights,

8 Hoppe, Stephan. 2025. *Hans Krumpfer (um 1570–1631) als Architekt: Soziales Lernen, Innovation und Transfer am Beispiel der Münchener Residenz*. München: Open Publishing LMU.

9 Barabási, Albert-László. 2003. *Linked: How Everything is Connected to Everything Else*. New York, NY: Plume; Barabási, Albert-László. 2016. *Network Science*. Cambridge: Cambridge University Press.



A



B

Abb. 1 Munich, Residenz, reconstructed situation after the completion of the first building campaign under Maximilian I, around 1605. 3D model by Jan Lutteroth, 2024. Screenshot by Stephan Hoppe **[A]**; Munich, Residenz, reconstructed floor plan around 1600 with the two axes of the new *Brunnenhof*, new parts in red. Drawing by Jan Lutteroth, 2024, with additions by Stephan Hoppe **[B]**.

yet they hold significant potential: By treating artistic production as a dynamic system of interrelated tokens, we can identify how certain *generative tokens* gain prominence while others fade. This perspective moves beyond the linear narratives of style history toward a model of cultural evolution that accounts for both continuity and innovation.

The adoption of a token-based approach inspired by memetics offers several advantages for art history. It enables greater empirical verification, as tokens can be systematically analyzed within large datasets. Feedback mechanisms could be analysed and applied to information units. Bayesian statistical theory (Markov chains and related algorithms) could be used to calculate probabilities. While traditional art history has long been concerned with questions of influence and stylistic change, a model based on cultural information replication offers a more nuanced and theoretically robust account of these processes. We can integrate key ideas from complex systems theory by recognising that artistic forms and concepts are not simply exchanged between social agents, but operate within complex systems of information storage and adaptation.¹⁰

10 A highly recommended summary of the theoretical foundations of the complex systems theories and their possible applications is provided by the mathematician and student of Douglas Hofstadter: Mitchell, Melanie. 2009. *Complexity: A Guided Tour*. Oxford: Oxford University Press.

Going Digital

Neue Zugänge zur Kunstgeschichte auf dem Weg ins 21. Jahrhundert

Ursula Frohne, Reinold Schmücker

Hubertus Kohle ist eine prägende Persönlichkeit der deutschsprachigen Kunstgeschichte, insbesondere im *Crossover* zwischen den klassischen Bereichen und der digitalen Innovation. Seine Karriere ist ein Zeugnis dafür, wie visionäres Denken, intellektuelle Neugier und Offenheit für den technologischen Wandel ein ganzes Fachgebiet verändern können. Schon früh erkannte Kohle, dass die Zukunft der Kunstgeschichte nicht nur in der Betrachtung von Leinwänden und Skulpturen liegt, sondern auch in der digitalen Welt. Mit seinen Publikationen hat er Analysen darüber vorgelegt, wie Digitalisierung die Wahrnehmung und Vermittlung von Kunst verändert. Sie zeigen auf, dass auch Museen sich den Herausforderungen des digitalen Zeitalters stellen müssen, um relevant zu bleiben und ein breiteres Publikum zu erreichen. Einen Höhepunkt seiner Forschungsarbeit bildet das 2019 gemeinsam mit Hubert Locher begründete und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild*¹ – ein Projekt, das Kohles Bereitschaft belegt, die Kunstgeschichte nicht nur zu erweitern, sondern neu zu erfinden.

¹ Siehe auch die Beiträge von Hubert Locher sowie Leonie Groblewski, Florian Henrich und Johannes Michael Stanislaus in diesem Band.

Als Fellow der ersten Stunde der an der Universität Münster angesiedelten Kolleg-Forschungsgruppe (KFG) *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel. Kunstwissenschaftliche, kuratorische und ethische Aspekte* hat er innovative Impulse gegeben.² Kohles rheinischer Esprit, gekoppelt an den Habitus eines überaus zugänglichen Gelehrten, hat das Klima der ›fröhlichen Wissenschaft‹ in der Runde der KFG-Mitwirkenden enorm beflügelt. Das Bildpanorama seines Wirkens in diesem Kontext **[Abb. 1–10]** illustriert, mit welcher in unserem Metier seltenen Leichtigkeit und welch gänzlich uneitlem Auftreten er stets den erfrischend unbeschwerten Austausch auf Augenhöhe sucht. Auch wenn der optische Eindruck täuschen mag: Hubertus Kohle überragt sein fachliches Umfeld nicht allein durch seine Körpergröße. Vielmehr ist es seine methodische Courage, die ihn über die konfektionierten Fachdiskurse hinaus sichtbar macht. Sein Denken hat auch unser Team in Münster dazu motiviert, die Chancen der digitalen Transformation für neue Perspektiven auf das Fach und dessen Nachbardisziplinen zu ergreifen. In einer Zeit, in der die Digitalisierung alle Lebensbereiche durchdringt, ist es unkonventionellen Persönlichkeiten wie Kohle zu verdanken, dass die Kunstgeschichte nicht nur Schritt hält, sondern die Zukunft aktiv mitgestaltet.

2 Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel*, Universität Münster, <https://www.uni-muenster.de/KFG-Zugang/>, [zuletzt abgerufen am 10.03.2025].



1



2



3

Abb. 1 Eröffnungsfeier der Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel*, Universität Münster, Aufnahme: Stefan Klatt [25. 04. 2023].

Abb. 2 Hubertus Kohle, Fellow-Porträt, Website der Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel*, Universität Münster, Aufnahme: Stefan Klatt [25. 04. 2023].

Abb. 3 Tagung *Zugang gestalten! Hindernisse überwinden*, Universität Münster, Aufnahme: Hansgeorg Schöner [05. 10. 2023].



4



5

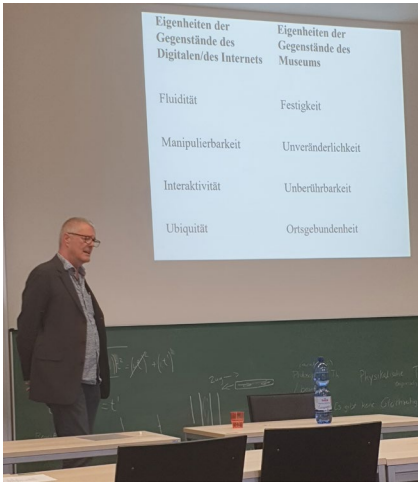


6



7

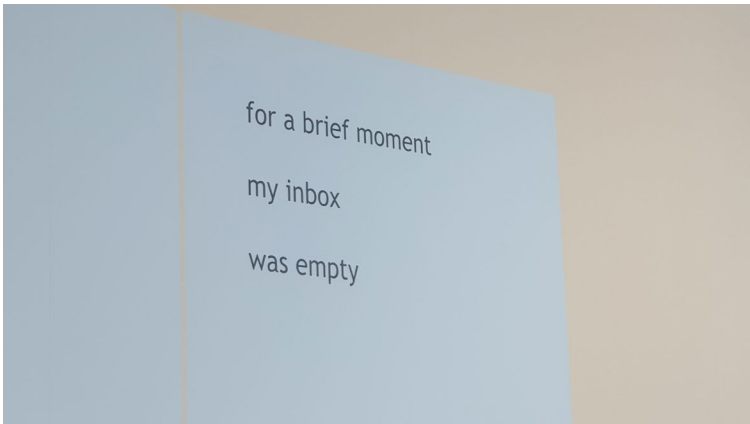
Abb. 4–7 Planungsretreat der Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel* an der Mosel, Wehlen, Aufnahme: **[4]** Reinold Schmücker [03.05.2023], **[5]** Daniel Schlageter [03.05.2023], **[6, 7]** Reinold Schmücker [04.05.2023].



8



9



10

Abb. 8 Hubertus Kohle, Fellow-Lecture, Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel*, Universität Münster, Aufnahme: Reinold Schmücker [09.05.2023].

Abb. 9 Fellow-Tasse mit Konterfei von Hubertus Kohle, Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel*, Universität Münster, Aufnahme: Daniel Schlageter [04.12.2023].

Abb. 10 Exkursion der Kolleg-Forschungsgruppe *Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel* zur Ausstellung *Rafaël Rozendaal. Color, Code, Communication* im Museum Folkwang, Essen, Aufnahme: Reinold Schmücker [04.07.2023].

Hubertus Kohle zählt zu den profiliertesten Kunsthistorikern seiner Generation. Als Forscher und Hochschullehrer hat er das Fach nachhaltig geprägt, indem er die neuere Kunstgeschichte weiterentwickelt und als Wegbereiter der digitalen Kunstgeschichte richtungsweisende Impulse gegeben hat. Die Publikation *Hyperframes*, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung in den Ruhestand, verweist auf die vielfältigen Rahmungen unseres Kunstverständnisses – ästhetische, politische, mediale –, und auf übergreifende Strukturen, die Kohles wissenschaftliches Arbeiten kennzeichnen. Darüber hinaus ordnen die Beiträge den Geehrten selbst in die kunsthistorischen Bezugsgefüge ein, die Gegenstand seiner Forschung und seines Wirkens sind.