

Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

aktuell

Ohne Interpretation ist Technologie wertlos

Oliver Grau ist seit zehn Jahren Professor für Bildwissenschaften an der Donau-Universität in Krems. Julia Rüdiger traf ihn anlässlich des Jahres-schwerpunktes „Digital Humanities“ zum Gespräch.

Kunstgeschichte aktuell: *Oliver Grau, welche Möglichkeiten bietet Ihnen und den Studierenden diese junge Universität?*

Oliver Grau: Der erste Lehrstuhl für Bildwissenschaften im deutschen Sprachraum war für mich natürlich sehr attraktiv, da wir zuvor von der Humboldt-Universität in internationaler Zusammenarbeit das neue Feld umrissen hatten. Durch das innovative Modell einer Life Long Learning Universität erwuchs die singuläre Möglichkeit, die inhaltliche und personelle Ausgestaltung dieses interdisziplinären doch in den Geisteswissenschaften beheimateten Ansatzes rasch umzusetzen. Da wir Beiträge der Studie-

renden zur Finanzierung der externen Faculty heranziehen konnten, die mittlerweile immerhin über 100 Professor_innen und Expert_innen umfasst, gelang es rasch, Programme für Advanced Studies in Bildwissenschaften und MedienKunstGeschichte zu etablieren. Diese werden in Wochenblocks berufsbegleitend durchgeführt. Eine ähnlich dynamische fachliche Entwicklung wäre in der Struktur einer tradierten Universität nicht möglich gewesen. Seit einem Ruf aus Hong Kong 2012 habe ich zudem eine Forschungsprofessur inne, die der Gesamtstruktur gut dienen kann. Unsere Lehre basiert auf enger Verknüpfung mit der Forschung und nicht zuletzt auf zwei am Department für Bildwissenschaften (DBW) angesiedelten internationalen Archiven, dem Archive for Digital Art (ADA) [www.digitalartarchive.at], dem international umfassendsten seiner Art und den 30.000 Blatt der Graphischen Sammlung Göttweig, die wir



Oliver Grau, Leiter des Departments für Bildwissenschaften an der Donau-Universität Krems, Foto: Mit freundlicher Erlaubnis Prof. Ewa Ciszewska.

Editorial

Die Ereignisse um Syrien und insbesondere Palmyra können und dürfen nicht ignoriert werden. Der VÖKK widmet sich in dieser Ausgabe daher dem Thema mit einem Beitrag von Christina Bartosch in Zusammenarbeit mit Andreas Schmidt-Colinet.

Die 18. Verbandstagung „Newest Art History“ *Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?* findet vom 6.-8. November 2015 am Wiener Institut für Kunstgeschichte statt. Das ausführliche Programm inkl. Abstracts und Biografien aller Beitragenden liegt bei. Besonders möchte der Vorstand auf die Hauptversammlung am 7. November hinweisen (Einladung und Tagesordnung: S. 4).

Im Rahmen unseres Schwerpunktes zur Digitalen Kunstgeschichte gehen zwei Beiträge der Frage nach, inwieweit Technologien die kunsthistorische Forschung sinnvoll ergänzen können: Julia Rüdiger warf einen näheren Blick auf zwei spezifisch kunstwissenschaftliche Computerprogramme und Oliver Grau berichtet im Interview über Lehre und Forschungsprojekte am Department für Bildwissenschaften der Donau-Universität Krems. Darüber hinaus finden Sie einen Beitrag von Stephan Pumberger zur Egon Schiele Datenbank und das Egon

Schiele-Dokumentationszentrum im Leopold Museum.

Die leitenden Positionen im Wien Museum, in der Gemäldegalerie des KHM und im Leopold Museum wurden neu besetzt. *Kunstgeschichte aktuell* bat daher die neuen Direktoren Matti Bunzl, Stefan Weppelmann und Hans-Peter Wipplinger um Stellungnahmen zur Wiener Museumslandschaft und ihren Plänen für die Zukunft der Häuser. Zudem finden Sie eine Rezension über den Ausstellungskatalog *Feministische Avantgarde* von Gabriele Schor über Kunst seit 1970 aus der Sammlung Verbund, Wien.

Der VÖKK bedauert das Ableben der Kunsthistorikerinnen Florentine Mütterich und Cornelia Reiter sehr und widmet ihnen in der vorliegenden Ausgabe Nachrufe.

Als scheidende Vorstandsvorsitzende bedanke ich mich herzlich bei allen Redakteurinnen von *Kunstgeschichte aktuell*, die in den letzten zwei Jahren maßgeblich für die Gestaltung der Hefte verantwortlich waren, insbesondere Christina Bartosch und Judith Stöckl.

Barbara Praher,
für den Vorstand

erschließen und auf www.gssg.at bereits weitgehend online haben. Jüngst erhielten wir einen Erasmus Master of Excellence in MediaArtsCultures, der von Brüssel mit 1,8 Millionen Euro gefördert wird, die wir an herausragende Stipendiaten vergeben konnten, die sich unter 400 Bewerber_innen durchsetzen konnten.

An wen wenden sich die Masterstudiengänge Bildwissenschaften und MediaArtHistories?

Unsere Studierenden sind vorwiegend „Working Professionals“, was bedeutet, dass bei einem Durchschnittsalter von 34 Jahren bereits viel Berufserfahrung vorhanden ist - allein durch die Zusammenführung der Studierenden ist bereits erhebliches Potential im Raum; wir hatten auch schon Professor_innen, die bei uns studiert haben. Die meisten Kommiliton_innen kommen aus der Kultur- und neuen Bildindustrie, sind Fotograf_innen, Museumsmitarbeiter_innen, Studierende der Kunstgeschichte und Medienwissenschaften, die ein vergleichbares Studienangebot an ihren Universitäten nicht finden.

Große Datenmengen bilden eine Herausforderung für die wissenschaftliche Analyse in vielen Disziplinen. Unter Ihrer Mitarbeit beginnt nun an der Donau-Universität Krems der Studiengang Data Studies. Inwiefern betrifft dies auch die Kunstgeschichte?

Schon vor Jahren digitalisierten wir mit der

höchst möglichen Auflösung, so dass sich bereits aus dem Umgang mit den großen Bilddatensätzen und Modellen der Langzeitarchivierung Vorausblicke ergaben, in das, was sich langsam unter dem Begriff „Big Data“ abzeichnet. Unsere Forschungsprojekte zur Digitalen Kunst etwa adressieren Fragen, die nun auf der Basis großer Datenmengen angegangen werden: So können wir jetzt den Verlauf und die Einflussgeschichte von ästhetischen und kunsttechnischen Erfindungen wie Interfaces oder die Spielarten der Screenculture oder die Verbreitung und Verteilung von innovativen Themen wie Überwachung und Klimawandel in der Festival-Welt empirisch aufzeigen. Unser Studium Data Studies versucht den Überblick zwischen einer Vielzahl technischer Anwendungen der „Datenkritik“, also der Einübung kritischer Reflexion und Methodenentwicklung. Insgesamt gilt: Die breitere Datenbasis und neue Methoden eröffnen nur die Möglichkeit die gewohnte individuelle Qualitätsforschung „gegenzuprüfen“, d.h. die Ergebnisse zu erhärten und idealerweise aussagekräftiger zu machen. Wissenschaftler_innen werden mithin, so meinen wir, künftig nicht weniger wichtig, im Gegenteil: Ohne die menschliche Interpretation und intelligente Kombinationsfähigkeit der Forscher_innen ist Technologie wertlos.

Die Bildwissenschaften haben sich unter Berufung auf und unter Mitwirkung von herausragenden Kunsthistoriker_innen wie Aby Warburg, Erwin Panofsky, Hans Belting und anderen entwickelt. Dennoch scheint ihnen die „traditionelle Kunstgeschichte“ immer noch skeptisch gegenüber zu stehen. Wie beschreiben Sie Ihr Verhältnis zur Kunstgeschichte?

„Traditionell“ ist so ein Wort, dessen Bedeutung doch unpräzise bleibt. Woran will man Skepsis messen? Messbar und überprüfbar hingegen ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung, etwa anhand der Zugriffe auf Online-Archive oder aussagekräftiger: die Zahl der Zitationen der Publikationen. Überprüft man hier unsere Forschungen, so gehören sie, gleich neben Belting und Mitchell, die ja die Bildwissenschaft sehr vorangebracht haben, international zu den meistzitierten Publikationen der Kunstgeschichte der letzten Dekade. Sachlich lässt sich der genannte Anschein mithin nicht bestätigen. Bilder, wir wissen es, funktionieren diachron, so dass letztlich die Kunst- und Mediengeschichte stets Basis unserer Forschungen sein muss: Ohne systematischen historischen Vergleich keine präzise Erkenntnis des Neuen. Ohne Kunst- bzw. bildhistorische Archive keine Grundlagenforschung; da schließen wir an Warburg, Wölflin und andere an und versuchen mit den Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts weiterzukommen. Und weiterhin gilt: Technik alleine genügt nicht, sie kann nur Hilfe sein und muss strategisch eingesetzt bzw. von uns aufgabenspezifisch fortentwickelt werden.

Zeitgleich zur VÖKK-Tagung „Newest Art History“ Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte? eröffnen Sie in Montreal die sechste Konferenz der Platform for the Histories of Media, Arts, and Sciences. Was sind die Schwerpunkte dieser Tagung? Wohin geht die jüngste Mediengeschichte?

Auf interdisziplinärer Grundlage geht es der 6. Weltkonferenz in über 100 Vorträgen und Keynotes zusammengefasst um die Weiterentwicklung von Theorien und Methoden, um die letzten 60 Jahre elektronische und die letzten 200 Jahre Medienkunstproduktion vor dem Hintergrund der Geschichte einzuordnen. Konkret gibt es Sektionen zur „Geschichte des Studio-Labs“, zur „Co-Produktion“, zur kuratorischen Praxis unter dem Einfluss von jünger industrieller Produktion (etwa 3D-Druck) und Bildrevolution, zur Erforschung der Sinne in Kunstproduktion und Forschung, zu regionalen Tendenzen der Medienkunstentwicklung – alles Themen, welche die Kunstgeschichte auch für frühere Zeitabschnitte untersucht. Nicht zuletzt geht es auch in Montreal um eine kritische Auseinandersetzung mit den Digital Humanities.

Obgleich die Medienkunsthistorie materiell und personell stetig wächst, befindet sie sich weiterhin in einer prekären Lage. Bereits 2012 wurde ja durch das Feld die internationale „Liverpool Declaration“ [<http://www.mediaarthistory.org/declaration>] verabschiedet, die seither von über 500 renommierten Wissenschaftler_innen und Museumsleiter_innen aus 40 Ländern unterzeichnet wurde. Sie fordert eine nachhaltige und internationale Forschungsförderung insbesondere zur Entwicklung der notwendigen Infrastrukturen, um die Forschung dem Gegenstand angemessen entwickeln zu können.

Inwiefern unterscheidet sich der methodische Zugang Ihrer Forschungsgruppe von anderen innerhalb der Digital Art History?

Wir arbeiten insbesondere mit neuartigen über Jahre selbst entwickelten Online-Archiven und neuen Analyseinstrumenten, mit denen wir versuchen, die Medienkunst in größere kunst- und bildhistorische

Zusammenhänge zu setzen und so die Eigenheiten der Medienkunst herauszuarbeiten. Hierfür entwickeln wir etwa im Bereich der Thesaurusforschung eine Schlagwortbrücke, die einerseits auf tradierten Verzeichnissen, wie dem Getty Art and Architecture Thesaurus und dem Index des Warburg Instituts aufbaut, und andererseits die Festivalkategorien und die breite Forschungsliteratur zur Medienkunst berücksichtigt. So kann das „Nachleben“ etwa von „Perspektive“, „Natur“ oder „Geschlecht“ in der Medienkunst ebenso aufgezeigt werden, wie die Brüche, die durch Begriffe wie „Interface“, „genetische Algorithmen“ oder „Interaktion“ aufscheinen. Wir leisten zudem Grundlagenforschung auf dem Feld „lebendiger Archive“; ADA ist das erste Web 2.0 basierte wissenschaftliche Archiv der Kunstgeschichte mit Mitgliedern, die in der Regel alle noch leben und durch Involvierungsstrategien zum Datensammeln aktiviert werden. Um jenseits individueller künstlerischer Vorlieben operieren zu können, arbeiten wir hierfür an objektiven Gate Keeping Systemen und an Methoden, um durch kollektive Kontrollprozesse „harte Daten“ zu erhalten.

Welche aktuellen künstlerischen Entwicklungen sehen Sie als besonders signifikant für die letzten fünfzehn Jahre an?

Wurde das Virtuelle, die Immersion, in den 90er Jahren stark durch die Kunst selbst thematisiert, welche etwa die Implikationen für Wahrnehmung und Körper erfahrbar machte, geht es ihr heute vor allem um wichtige Fragen der Gegenwart: So haben wir empirisch festgestellt, dass die auf etwa 200 Biennalen und über 100 allein ihr gewidmeten Festivals erfahrbare Medienkunst in den letzten fünfzehn Jahren große Fragen unserer Zeit wie Globalisierung, Bild- und Medienrevolution, Klimawandel, Virtualisierung der Finanzmärkte, Überwachung thematisierte. Wir können mithin zeigen, dass ein Großteil heute gesellschaftlich wichtiger Fragen fast ausschließlich in der zeitgenössischen digitalen Kunst verhandelt wird. Da diese jedoch vom Museumssektor, dessen Grundstrukturen ja aus der Zeit stammen, in denen andere Kunstmedien vorherrschten, nicht systematisch gesammelt, erhalten und erforscht werden, stehen wir vor einem massiven demokratiepolitischen Problem. Zwar finanziert die Öffentlichkeit durch ihre Steuern die Museen, diese können jedoch ihrem gesetzlichen Auftrag im Bereich der digitalen Gegenwartskunst noch nicht gerecht werden, da ihre systematische Erhaltung eine Verknüpfung der Museen und Archive zu größeren Kompetenznetzwerken erfordert, dieser Prozess wird bislang jedoch noch nicht einmal diskutiert. Im

mumok werden wir daher Anfang Dezember mit Kolleg_innen wie Christiane Paul und Lev Manovich eine Konferenz veranstalten, zu der wir herzlich einladen.

Was hat Sie dieses Jahr bei der Ars Electronica in Linz besonders beeindruckt?

Jeffrey Shaw, der seit 1967 über 130 Werke in zahllosen Ausstellungen weltweit erlebbar gemacht hat, erhielt zu Recht für sein Lebenswerk die Goldene Nica, den Oscar der Medienkunst. In seiner berücksichtigten Präsentation wurde deutlich, dass er bereits vor über 30 Jahren – avant la lettre – sowohl an künstlerischen Verfahren der Augmented Reality als auch Virtueller Räume gearbeitet und geforscht hat. Obgleich weltweit präsentiert und in sehr vielen journalistischen und wissenschaftlichen Artikeln ansatzweise erforscht, sind alle seine Arbeiten der frühen Jahre verloren, und dies ist natürlich für einen der wichtigsten Künstler der Gegenwart ungeheuerlich.

Wie werden denn digitale künstlerische Werke bewahrt?

Bislang nicht systematisch. Als Faustregel gilt: Alle Werke, die vor mehr als zehn Jahren entstanden, sind in der Regel verloren, so dass künftige Generationen kaum mehr nachvollziehen können, wie die Kultur der ersten Jahrzehnte des Digitalen Zeitalters aussah. Kunsthistorisch gesehen, den Zahlen nach, handelt es sich schlicht um den „umfassendsten Bildersturm der Geschichte“, der folgende Hauptursachen hat: a.) den rasanten Wandel der Speichermedien, b.) die mangelnde Reaktion unserer bestehenden Gedächtnis-Institutionen bei der Erfüllung ihres gesetzlichen Auftrages, c.) die immer noch verbreitete Unkenntnis der Problematik bei kulturpolitisch Verantwortlichen und die daraus resultierende Inaktivität. Eine konzertierte Sammlungspolitik würde über der Ebene des einzelnen Museums angesiedelt sein, das in der Regel aufgrund seiner limitierten personellen, budgetären und technischen Ausstattung der komplizierten Aufgabe, welche die Erhaltung der Kunst im 21. Jahrhundert darstellt, nicht gewachsen sein kann. Regionale oder bundesweite Kompetenznetzwerke könnten unter systematischer Heranziehung der in vielen Case Studies entwickelten Hauptstrategien, nämlich Emulation, Recreation und Interpretation, zur Erhaltung beitragen. Doch dafür braucht es zunächst den Willen der kulturpolitisch Verantwortlichen.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Julia Rüdiger, Kunsthistorikerin, Wien, am 13. September 2015.

MITTEILUNGEN DES VORSTANDS

Bereits vor der Sommerpause fand vom 28.–31. Mai 2015 das zweite Kunstgeschichte-Festival in Wien statt. Die Kooperation der Studierendengruppe des VÖKK mit zahlreichen Wiener Institutionen des Kunst- und Wissenschaftsbetriebs war auch dieses Jahr ein voller Erfolg!

Der Tagungsband *Räume der Kunstgeschichte* wurde Ende Juli 2015 als Open-Access-Publikation auf unserer Website veröffentlicht, wo er zum Download bereitsteht. Mit dem unten abgedruckten QR-Code werden Sie direkt mit der entsprechenden Seite verbunden. Wir wünschen eine angenehme Lektüre!

Die 18. Verbandstagung steht kurz bevor: Das Programm zu „Newest Art History“ *Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?* entnehmen Sie (inkl. aller Abstracts und Kurzebensläufe der Beteiligten) dem vorliegenden Heft. Wir freuen uns darauf, Sie bei der Tagung vom 6.–8. November 2015 begrüßen zu dürfen! Insbesondere möchten wir auf die ordentliche Hauptversammlung hinweisen, die am Samstag, den 7. November 2015, ab 16.30 Uhr stattfinden wird. Die offizielle Einladung mit Tagesordnung finden Sie sowohl hier auf S. 4 als auch auf unserer Website.

Wichtigster Teil der Hauptversammlung ist die Wahl der Kurienvorteiler_innen für die kommende Vorstandsperiode, weshalb wir Sie noch einmal an unseren Aufruf aus dem letzten Heft erinnern möchten: Wir bitten Sie (gemäß den letzten Statutenänderungen), Ihre Kandidatur für die Vorstandsperiode 2015–2017 bis spätestens 30. Oktober 2015 per Mail bekannt zu geben (contact@kunsthistoriker-in.at). Alle Kandidat_innen werden vor der Wahl kurz vorgestellt. Neben den Kurienvorteiler_innen steht insbesondere die Vorsitzzposition zur Wahl. Bei Fragen können sie sich gerne an uns wenden.

In der Studierendengruppe kam es zu einem Personalwechsel: Bettina Buchendorfer löste als kooptiertes Vorstandsmitglied mit 1. August 2015 Franziska Niemand ab; sie übernimmt Agenden der Mitgliederverwaltung.

In unserem Veranstaltungsprogramm möchten wir Sie besonders auf unseren Ausflug außerhalb Wiens aufmerksam machen: Am 17. Oktober besuchen wir Schloss Buchberg am Kamp!

Der Vorstand



Franz West Catalogue Raisonné

Die Franz West Privatstiftung freut sich bekannt zu geben, dass der *Catalogue Raisonné* zu den Außenskulpturen und Modellen von Franz West in Vorbereitung ist.

Wir bitten Sammler_innen, Museen und Galerien im Besitz von Außenskulpturen von Franz West, die bisher noch nicht in Kontakt mit der Franz West Privatstiftung waren, sich mit uns in Verbindung zu setzen. Alle Angaben werden mit Diskretion behandelt, Anonymität wird auf Wunsch gewahrt.

**Franz West
Privatstiftung**

Estepplatz 3/2, 1030 Wien, Österreich, T +43.1.7188626-55
archiv@fwps.at, www.franzwestprivatstiftung.at

Maschinen als Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker? Der Nutzen der Technologie für die Kunstgeschichte

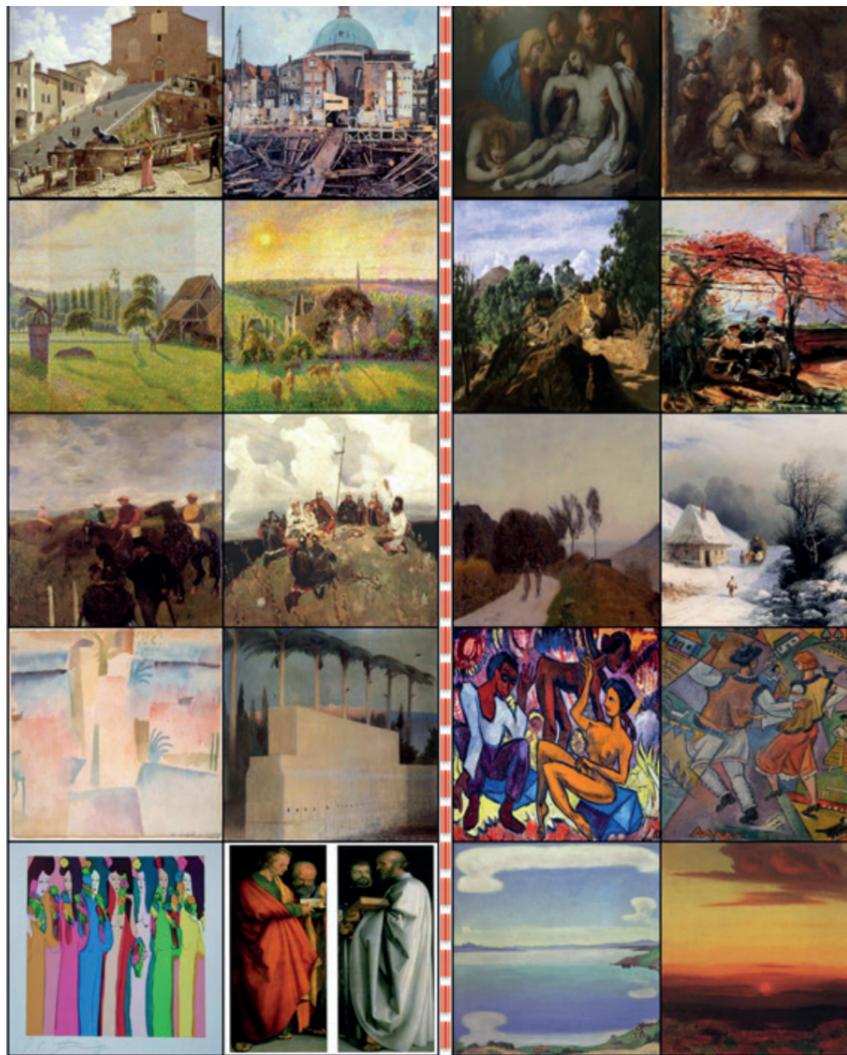


Abb. 1: Beispiele für Bildsuchen nach formal und inhaltlich möglichst ähnlichen Bildern, Ergebnis des Programms Large-scale Classification von Babak Saleh und Ahmed Elgammal.

„Eine Maschine als Kunsthistoriker“, so provokant titelte Science.ORF vergangenen Mai eine Meldung über ein Computerprogramm, das automatisch Gemälde einer Kunstrichtung oder einem/einer Künstler_in zuordnen können soll.¹ Im August wurde der Prototyp des Tools Transkribus vorgestellt, welches erlernt, historische Handschriften zu entziffern und dadurch fähig sein wird, langwierige Transkriptionsarbeiten abzukürzen.² In einer Kooperation der Ludwig-Maximilian-Universität München und der Computer Vision Group der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg analysiert zudem ein Rechner die Relationen verwendeter Farbwerte in Gemälden.³

Welche kunstwissenschaftlichen Aufgaben können Maschinen übernehmen? Was sind ihre Spezialgebiete? Und bei welchen Herausforderungen kann die Maschine nicht auf das menschliche Urteil verzichten? *Kunstgeschichte aktuell* sieht sich die Arbeit zweier derartiger neuer Maschinen-Kolleg_innen genauer an.

Die Aufgabe des breit angelegten Bilderkennungsprogramms Large-scale Classification of Fine-Art Paintings,⁴ das an der Rutgers University, New Jersey, entwickelt wird, ist es, Bilder anhand von formalen Merkmalen nach Stil und Künstler_in zuzuordnen. Die zugrundeliegende Fragestellung des Informatikers Babak Saleh galt der Erhebung, mit welchen learning setups der Computer am besten in der Lage wäre Stile, Genres und Künstler_innen zu unterscheiden. Basierend auf einer der größten frei zugänglichen Bilddatenbanken, Wiki-Art.org, wurden für die Studie 27 unterschiedliche Stile, 10 Genres und 23 Künstler_innen ausgewählt, die Datenbank intern den Bilddateien als Metadaten zugewiesen waren. Anhand dieser Eingangsdaten in Kombination mit bereits etablierten

Bilderkennungs-Methoden lernte der Computer eine Mehrzahl an gemeinsam auftretender Bildmerkmale einem Stil, einem Genre oder einem/einer Künstler_in zuzuordnen. Diese Merkmale sind einerseits rein formal, wie Farbe, Textur und Linienführung, und andererseits mithilfe semantischer Bilderkennungsfeatures, die viele Objekte wie Häuser, Straßen, aber auch Tiere und Menschen differenzieren, auch inhaltlich. Nach zahlreichen Trainingsdurchläufen, in denen das Programm selbstlernend die Anzahl der Kriterien auf 400 erweiterte, musste der Computer unbekannte Werke analysieren. In einer Aufgabenstellung musste zu einem unbekanntem Werk ein möglichst ähnliches anderes Werk in der Datenbank gefunden werden, ohne dabei die Meta-Daten des Stils zu berücksichtigen [Abb. 1]. Das Ergebnis hierbei mag zwar im kunsthistorischen Kanon teilweise verwundern, gibt aber einen Einblick in das streng formalisierte „Sehen“ des Computers, das sich so massiv von der menschlichen Wahrnehmung unterscheidet und genau aus diesem Grund zu neuen Fragen in der Forschung führen könnte. Bisher gelang es dem Programm in 60% der Fälle das jeweilige Werk dem/der Künstler_in zuzuordnen. Den richtigen Stil erkannte er aber nur in 45% der Fälle. Warum gelingt ausgerechnet die Identifikation des/der Künstler_in signifikant besser als die der Stilrichtung, während die Annäherung aus kunsthistorischer Sicht oft vom Großen ins Kleine, von der Epoche zum Personalstil führt? Könnten auffällige Differenzen in der maschinellen Zuschreibung zum Kanon nicht auch zu einer Revision mancher Werke führen?

Mit den aktuellen Voraussetzungen qualifiziert sich das Programm wohl kaum zum/zur Expert_in im Museumsbetrieb

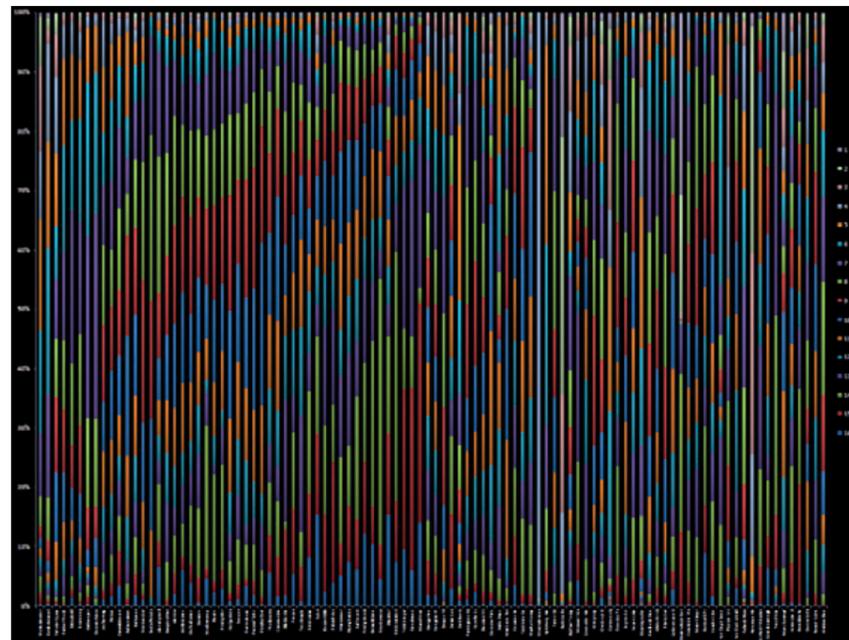


Abb. 2: Color-Tool, Gegenüberstellung von der Farbanalyse von 50 Werken von Adolph Menzel (links) und 50 Werken anderer Künstler_innen aus unterschiedlichen Epochen. Die Farbwerte der Menzel-Werke zeigen zahlreiche Übereinstimmungen in den Farbgruppen, während sich rechts in den Vergleichen kein Muster ausmachen lässt.

oder gar Auktionshaus, doch mit wachsender Formalanalyse-Kompetenz, kann sich eine solche Technologie als sinnvolles Werkzeug zur Analyse großer Datenmengen in kurzer Zeit bewähren. Für eine sinnvolle Fragestellung auf Basis erster Probeläufe, für eine geisteswissenschaftliche Interpretation der Ergebnisse kann das Programm aber nicht auf die Urteilskraft und Kombinatorik des menschlichen Verstandes verzichten.

Einen methodisch anderen Zugang wählten die Kunsthistorikerin Waltraud von Pippich (München) und der Informatiker Björn Ommer (Heidelberg) für das von ihnen entwickelte Color-Tool. Dieses Programm analysiert feinste Farbabstufungen eines Bildes, d.h. es bestimmt jedes Pixel des digital vorliegenden Abbilds eines Kunstwerks innerhalb des CIELAB-Farbraums und ordnet es einer von 16 Farbklassen zu.⁵ Durch die Darstellung der Verhältnisse der verwendeten Farbklassen in Kreis- oder Säulendiagrammen lassen sich die Farbwerte von Kunstwerken vergleichen. Während der Vergleich zweier Werke der italienischen Renaissance noch ein sehr abstraktes Bild der Gemälde vermittelt, lassen sich im größeren Vergleich implizite Muster erkennen und darstellen [Abb. 2]: Die 100 nebeneinander gereihten Säulendiagramme von 50 Werken Adolph Menzels links und von 50 Werken unterschiedlicher Künstler_innen rechts lassen deutliche Farbpräferenzen Menzels in seinem Werk erkennen. Diese streng formal ausgerichtete Methode könnte neue, komparative Fragestellungen stützen, die Farbkompositionen unterschiedlicher Stadien einzelner Werke, Früh- und Spätwerk einzelner Künstler_innen oder Farbwerttendenzen ganzer Epochen vergleichen.

Gänzlich ausgespart sind in diesem Programm die Meta-Daten einzelner Werke, Datenbank-basierte Lernfähigkeit oder gar digitale Interpretationsmodelle. Stattdessen liegt der Fokus dieser Technologie auf der Farbanalyse, die an Exaktheit weit über die Wahrnehmungsmöglichkeiten des menschlichen Auges hinaus geht, und der Bereitstellung dieser Analyse in Diagrammen und Tabellen. Wiederum kann aber die Maschine selbst aus ihren Ergebnissen keine eigenständigen Fragen entwickeln, denn sie wundert sich nicht.

Beide hier vorgestellten Programme können als Technologien, die ganz andere Möglichkeiten zur Wahrnehmung von Bildern haben, sei es anhand von standardisierten Bilderkennungsmerkmalen oder pixelgenauen Farbanalysen, die Wahrnehmung der damit arbeitenden Kunsthistoriker_innen erweitern. Die gut gestellte Frage, die Assoziation und die kreative Problemlösung muss weiterhin von realen Kunsthistoriker_innen und Bildwissenschaftler_innen erbracht werden. So wertvoll die digitalen Analyse-Programme von Bildwerken sind, sowohl im praktischen Nutzen als auch in der Vorstellung ihrer Entwickler_innen, sind sie Technologien zur Unterstützung der Kunsthistoriker_innen. Keineswegs sind sie, wie die Autorin im eingangs erwähnten Science.ORF-Artikel frohlockte, ein Ersatz für menschliche intellektuelle Leistungen. Nicht Maschinen als Kunsthistoriker_innen, sondern Maschinen für Kunsthistoriker_innen entstehen hier. Daher ist die Gründung einer Verbandskurie Maschinen derzeit nicht geplant.

Bei der 18. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker steht der Sonntag, der 8. November, unter dem Zeichen der Digitalen Kunstgeschichte. Vormittags werden weitere interessante und augenöffnende, digitale Projekte vorgestellt und am Nachmittag findet in Kooperation mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften das 1. Vernetzungstreffen zur digitalen Kunstgeschichte in Österreich statt.

Julia Rüdiger, Kunsthistorikerin, Wien

1 Siehe <http://science.orf.at/stories/1758790> [zuletzt abgerufen am 13. September 2015].

2 Siehe <http://www.uibk.ac.at/ipoint/news/2015/computerliest-historische-handschriften.html> [zuletzt abgerufen am 13. September 2015].

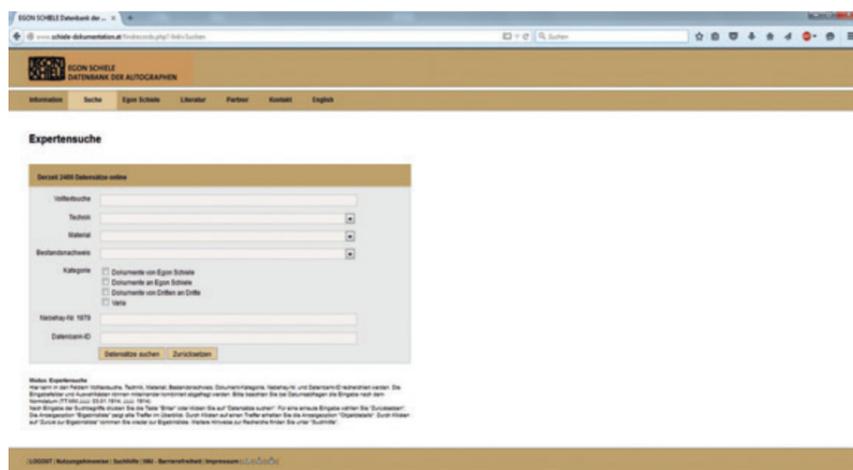
3 Waltraud von Pippich, „Rot Rechnen“, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften (ZfDG)*, Sonderband 1 (2015), erscheint in Kürze: <http://www.zfdg.de/rot-rechnen> [zuletzt abgerufen am 13. September 2015].

4 Babak Saleh / Ahmed Elgammal, *Large-scale Classification of Fine-Art Paintings*, publiziert unter: <http://arxiv.org/abs/1505.00855> [zuletzt abgerufen am 13. September 2015].

5 Da vor allem die Verhältnisse der Farbwerte zueinander gemessen werden, ist auch die Gefahr, dass farbstichige Reproduktionen das Messergebnis verfälschen, eingeschränkt, weil sich die aller Pixel im Bild verschieben, die Relationen der Farbwerte zueinander jedoch gleich bleiben.

„Authentisches von ihm“

Die Egon Schiele-Datenbank der Autografe und das Egon Schiele-Dokumentationszentrum im Leopold Museum.



Suchmaske der Online-Datenbank der Autografen Egon Schieles.

„Correspondenzen gehören mit größter Wichtigkeit zu dem gewissenhaften Portraite eines Menschen“. Mit diesen Worten Johann Wolfgang von Goethes beginnt Christian M. Nebehay das Vorwort seines 1979 erschienenen Buches zu *Egon Schiele (1890–1918). Leben. Briefe. Gedichte*¹. In diesem grundlegenden Werk fasste der Wiener Kunsthändler zahlreiche ihm damals bekannte Autografe zusammen und schilderte anhand Schieles persönlicher Korrespondenz einen außergewöhnlich reichhaltigen Einblick in das Leben von Egon Schiele, diesen großen österreichischen Künstler, der – obwohl er nur 28 Jahre alt wurde – ein beeindruckendes Œuvre hinterlassen hat, das heute nicht nur in allen bedeutenden Museen Österreichs einen festen Platz hat, sondern darüber hinaus auch auf dem internationalen Kunstmarkt immer wieder für Furore sorgt. Nebehays Opus magnum ist bis zum heutigen Tage die wichtigste Quelle in gedruckter Form, was die schriftlichen Äußerungen Schieles betrifft. Auf knapp 600 Seiten sind annähernd 2.000 Dokumente von und an Schiele abgedruckt, die meisten davon ungekürzt.

Nebehay war jedoch nicht der Erste, der sich mit den Autografen Schieles auseinandersetzte. Bereits Arthur Roessler veröffentlichte 1921, also nur wenige Jahre nach dem Tod Egon Schieles, ein Buch mit dem Titel *Briefe und Prosa von Egon Schiele*², in dem er auf rund 200 Seiten „Authentisches von ihm“³ berichtet. Arthur Roessler kannte Schiele persönlich sehr gut, war ein jahrelanger Wegbegleiter und Förderer des jungen Genies und saß ihm auch Modell⁴. Nach dem Tod Schieles 1918 haben wir Arthur Roessler einige Publikationen zu verdanken, die das Ansehen Schieles hochhielten. So gibt es neben dem erwähnten Buch über Schieles Autografe unter anderem auch noch ein Buch mit *Erinnerungen von 1921*⁵ sowie ein Gefängnistagebuch, das Egon Schiele während seiner Haft 1912, nachdem er in Neulengbach wegen Kindesentführung und Missbrauch angeklagt (und wenig später freigesprochen) wurde, angeblich selbst verfasst habe.⁶ Auch wenn Roesslers schriftstellerische Ader teilweise mit ihm durchging und so manches von der Realität abweicht, waren seine Publikationen von unschätzbarem Wert für die frühen Schiele-Verehrer_innen.

Wie man sieht, liegen die bis dato zu den Autografen Schieles veröffentlichten Schriften bereits sehr weit zurück und sind seit langem vergriffen. Das ist insofern bedauerlich, da Autografe oftmals in alle Winde zerstreut waren und ihnen erst im Laufe der Jahrzehnte die angemessene Bedeutung zukam, die angeführten Publikationen also niemals voll-

ständig sein können und andauernde Aktualisierungen notwendig wären. Zudem ist die Suche nach einem bestimmten Autograf mühsam und zeitintensiv.

Was läge also näher als diese Autografe in digitaler Form zu präsentieren, mit der Möglichkeit jederzeit Aktualisierungen vornehmen und eine Volltextsuche durchführen zu können sowie Abbildungen zu den Autografen zur Verfügung zu stellen?

Es ist kein Zufall, dass sich genau das Leopold Museum dieser Aufgabe gewidmet hat. Rudolf Leopold (1925–2010) interessierte sich bereits als Medizin-Student für die Kunst. Als ihm das erste Werkverzeichnis der Gemälde Egon Schieles von Otto Nirenstein⁷ in die Hände fiel, erkannte er, dass dieser in der damaligen Zeit der breiten Masse nahezu unbekannt Künstler den Alten Meistern in Qualität um nichts nachstand. Er begann die seiner Meinung nach bedeutendsten Gemälde Schieles in detektivischer Arbeit aufzuspüren und zu erwerben. Binnen weniger Jahre wurde Leopolds Sammlung zur bedeutendsten und größten Schiele-Sammlung der Welt. Leopold begann aber nicht nur, Schieles Werke in Ausstellungen zu promoten, er erforschte auch Leben und Werk des Künstlers und publizierte 1972 sein großes Werkverzeichnis der Gemälde.⁸ 1994 wurde seine gesamte Sammlung (die weit über Schiele hinausgeht und über 5.000 Objekte umfasst) in die Leopold Museum-Privatstiftung eingebracht.

Im Andenken an Rudolf Leopold wurde im Leopold Museum im Jahr 2011 das Egon Schiele-Dokumentationszentrum eingerichtet. Kernbestand des Zentrums ist eine Bibliothek mit über 12.000 Einzelobjekten, die nicht nur Leben und Werk von Egon Schiele in zahlreichen Publikationen und Ausstellungskatalogen von den Lebzeiten des Künstlers bis heute zum Thema haben, sondern insgesamt die Zeit des „Wien um 1900“ behandeln.⁹ Daneben ist auch die Provenienzforschung des Leopold Museums in das Egon Schiele-Dokumentationszentrum eingegliedert. Zeitgleich mit der Eröffnung des Zentrums ging auch die „Egon Schiele Datenbank der Autografen“ online, die im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur von der Leopold Museum-Privatstiftung konzipiert wurde und betreut wird.¹⁰ Derzeit sind knapp 2.500 Autografe aus 80 verschiedenen Beständen online inklusive Transkription, Abbildungen, Provenienzangaben und Literaturhinweisen – sowie selbstverständlich einer Volltextsuche. Die Benützung der Datenbank ist für alle Interessierten kostenlos.

Wie nützlich die Datenbank für die tägliche Forschungsarbeit ist, zeigte sich erst unlängst bei der Vorbereitung zur Ausstellung *Wally Neuzil. Ihr Leben mit Egon Schiele*,¹¹ der Publikation anlässlich des 125. Geburtstages von Egon Schiele *Klimt & Schiele in Hietzing*¹² sowie der Neupräsentation der Schiele-Dauerausstellung, die seit 23. September 2015 im Leopold Museum zu sehen ist und bei der ein besonderer Schwerpunkt auf persönliche Einblicke in Schieles Leben liegt.

Denn anders, als der Schiele-Sammler Serge Sabarsky in einem Ausstellungskatalog von 1984 einmal schrieb, war Schieles Biografie nicht „verhältnismäßig ereignislos“¹³. Vielmehr bietet sich durch das Studium seiner schriftlichen Dokumente ein faszinierender Einblick in das Leben eines sensiblen Genies, Netzwerkers und Träumers, „ewigen Kinds“ und politisch offen Denkenden.

Stephan Pumberger,
Egon Schiele-Dokumentationszentrum,
Leopold Museum, Wien

1 Christian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890–1918. Leben. Briefe. Gedichte*, Salzburg/Wien 1979, S. 9.

2 Arthur Roessler, *Briefe und Prosa von Egon Schiele*, Wien 1921.

3 Ebd. S. VIII.

4 Egon Schiele, *Bildnis Arthur Roessler*, 1910, Wien Museum, Inv. 78.951 (Kallir 163, Leopold 153).

5 Arthur Roessler, *Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers*, Wien 1922.

6 Arthur Roessler (Hg.), *Egon Schiele im Gefängnis. Aufzeichnungen und Zeichnungen*, Wien/Leipzig 1922. Kontroversen um die Authentizität beschäftigten die Schiele-Forschung lange. Während Rudolf Leopold von einer glatten Fälschung ausgeht (vgl. Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen*, Salzburg 1972, S. 682), sieht etwa Jane Kallir durchaus die Möglichkeit, dass zumindest das Manuskript in Teilen authentisch sei (vgl. Jane Kallir, *Egon Schiele. The Complete Works*, London 1998, S. 127).

7 Otto Nirenstein, *Egon Schiele. Persönlichkeit und Werk*, Berlin/Wien/Leipzig 1930.

8 Rudolf Leopold, *Egon Schiele. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen*, Salzburg 1972.

9 Die Bibliothek des Egon Schiele-Dokumentationszentrums ist jeden Donnerstag zwischen 14 und 18 Uhr öffentlich zugänglich. Aus organisatorischen Gründen bitten wir um vorherige Terminvereinbarung unter stephan.pumberger@leopoldmuseum.org.

10 Großer Dank gilt Sandra Tretter, die das Egon Schiele-Dokumentationszentrum bis 2013 leitete.

11 Diethard Leopold, Stephan Pumberger, Birgit Summerauer (Hg.), *Wally Neuzil. Ihr Leben mit Egon Schiele*, Wien 2015 (Ausst. Kat., Leopold Museum, Wien, 27.02.2015 – 06.09.2015).

12 Stephan Pumberger, Birgit Summerauer (Hg.), *Klimt & Schiele in Hietzing. Ein Spaziergang zu den Orten ihres Wirkens*, Wien 2015.

13 Serge Sabarsky, *Egon Schiele. Vom Schüler zum Meister*, Wien 1984 (Ausst. Kat. Akademie der bildenden Künste, Wien, Jänner – März 1984), S. 15.

Einladung zur ordentlichen Hauptversammlung

Wien, am 15. September 2015

Liebe Kolleginnen und Kollegen,
sehr geehrte Mitglieder,

hiermit laden wir Sie herzlich zur **ordentlichen Hauptversammlung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker** ein, die im Zuge der 18. Verbandstagung zum Thema „*Newest Art History*“ *Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?* am **7. November 2015 ab 16.00 Uhr** stattfindet. Die Versammlung wird im Seminarraum 1 des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien (Spitalgasse 2–4, Universitätscampus Hof 9, 1090 Wien) abgehalten.

Tagesordnung:

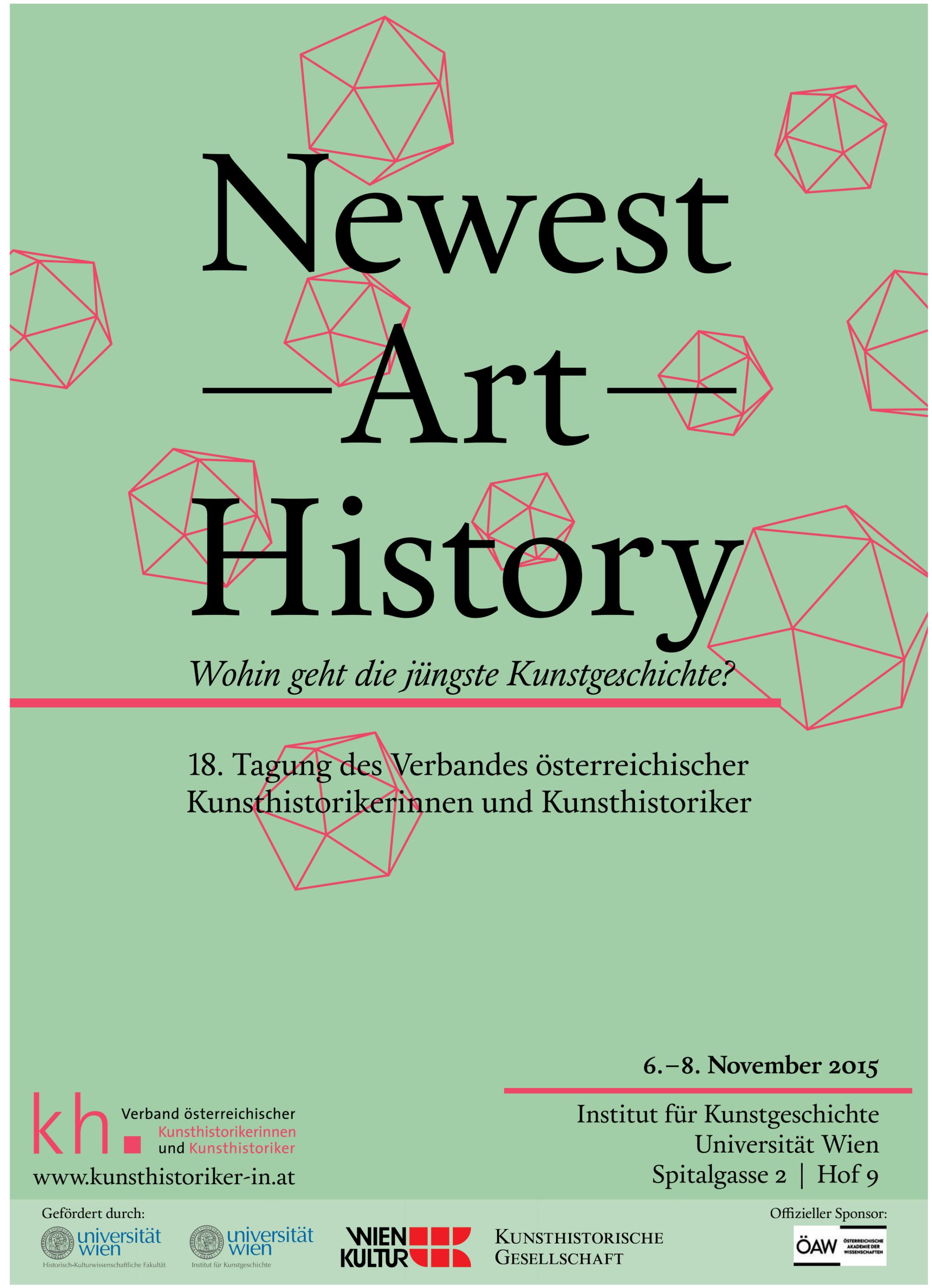
- 1 Genehmigung der Tagesordnung und Aufnahme weiterer Tagesordnungspunkte**
- 2 Bericht der Vorsitzenden:**
 - a) Tätigkeitsbericht über die Vorstandsperiode 2013–2015
 - b) Veränderungen im Vorstand (Bestätigung kooperierter Vorstandsmitglieder)
 - c) kurze Vorstellung des Tagungsbandes „Räume der Kunstgeschichte“
- 3 Finanzbericht des Kassiers**
- 4 Entlastung des aktuellen Vorstands**
- 5 Wahl des neuen Vorstands und der/des neuen Vorsitzenden (2015–2017)**
 - a) Vorstellung der Kandidaturen für die Kurienvertretung im Vorstand
 - b) Wahl der Kurienvertreter_innen in den neuen Vorstand
 - c) Wahl der/des Vorstandsvorsitzenden auf Vorschlag des neu gewählten Vorstands
 - d) Wahl der Rechnungsprüfer_innen
- 6 Allfälliges**

Kandidaturen für Vorstand und/oder Vorsitz sowie Anträge auf weitere Tagesordnungspunkte können bis spätestens 30. Oktober 2015 dem aktuellen Vorstand bekanntgegeben werden. Bitte schicken Sie uns diese per E-Mail (contact@kunsthistoriker-in.at) oder per Post.

Im Anschluss treffen wir uns zu einem gemeinsamen Ausklang des Abends bei Wein und Brot.

Wir freuen uns darauf, Sie bei der Tagung und der Hauptversammlung begrüßen zu dürfen und verbleiben mit freundlichen Grüßen,

Der Vorstand



Newest

— Art —

History

Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?

18. Tagung des Verbandes österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

6.–8. November 2015

Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien
Spitalgasse 2 | Hof 9

kh ■ Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen
und Kunsthistoriker
www.kunsthistoriker-in.at

Gefördert durch:



KUNSTHISTORISCHE
GESELLSCHAFT

Offizieller Sponsor:



Newest Art History

Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?

18. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

6.–8. November 2015

Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien
Uni-Campus (AAKH), Hof 9, Spitalgasse 2–4, 1090 Wien
Anmeldung bis 30. Oktober 2015 auf www.kunsthistoriker-in.at

Spätestens mit Hans Beltings provokativem Postulat vom Ende der Kunstgeschichte (1984) setzte eine umfassende Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, ihren Methoden und Zielen ein. Seitdem bereichern zahlreiche unterschiedliche, transdisziplinäre Ansätze unter den kanonisch gewordenen Sammelbegriffen New Art History, Bildwissenschaft oder Visual Culture das Fach. Im Herbst 1984 antwortete der Österreichische Kunsthistorikerverband mit der thematischen Schwerpunktsetzung des 2. Österreichischen Kunsthistorikertags „Kunstgeschichte heute“ direkt auf Beltings Postulat. Gut dreißig Jahre später sollen wiederum gegenwärtige Tendenzen, neue Fragestellungen und zukunftsweisende Wege präsentiert und diskutiert werden; im Zuge dieser Tagung insbesondere aus der Sicht von Nachwuchswissenschaftler_innen.

Um neueste methodische Fragestellungen zu diskutieren und in ihren historischen und wissenschaftlichen Kontext zu stellen, bietet sich das Kunstgeschichte-Institut der Universität Wien als Ort, in der sich die Kunstgeschichte besonders früh als akademisch-wissenschaftliche Disziplin gebildet hat, sehr gut an. Sich der eigenen wissenschaftlichen Tradition bewusst, möchte diese Tagung nun aktuellste methodische Entwicklungen der Gegenwart beleuchten, die von neuen geisteswissenschaftlich-philosophischen Fragestellungen bis hin zu digitalen und neuro-wissenschaftlichen Forschungen reichen.

Tagungsprogramm

Freitag, 6. November 2015

Ort: Prälatensaal im Schottenstift, Freyung 6, Schottenhof, 1010 Wien

- 17:00–17:30 Möglichkeit zur Besichtigung der klassizistischen Bibliothek des Schottenstifts
- 17:30 Eröffnung/Begrüßung (Einlass: 17:00 Uhr)
- 18:00 **Podiumsdiskussion mit Impulsvorträgen**
„Newest Art History“ – Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?
Diskutierende: *Lena Bader (Paris)*, *Daniela Hammer-Tugendhat (Wien)*,
Stephan Hoppe (München)
Moderation: *Edith Futscher (Wien)*

anschließend Gemeinsamer Ausklang für alle Tagungsteilnehmer_innen und Kurientreffen der Vereinsmitglieder im Wirtshaus Zattl, Freyung 6, 1010 Wien

Samstag, 7. November 2015

Ort: Institut für Kunstgeschichte, Seminarraum 1

Moderation: *Noit Banai*, *Christina Bartosch*

- 9:00 Anmeldung und Kaffee
- 9:30–11:00 **The Republic of Art History. Using Gender and Social Network Analysis to Reinvent the Discipline**
Daniel Burckhardt (Berlin), *Victoria H.F. Scott*, *David Boffa*
- Das historische Bewusstsein der Kunstgeschichte**
Maria Männig (Karlsruhe)
- 11:00 Kaffeepause
- 11:30–13:00 **Copy, imitation, transformation, translation or adaption? Terminological entanglements around describing the derivative works**
Amelia Macioszek (Berlin)
- Unhistorical Art History**
Kamini Vellodi (London)
- 13:00–14:30 Mittagspause mit kleiner Verpflegung
- 14:30–16:00 **(After the End of it) History of Art as a Cut Up: A Methodological Experiment**
Leonardo Felipe (Porto Alegre)
- Towards an Object-Oriented Aesthetics**
Rahma Khazam (Paris)
- 16:00–19:30 **Ordentliche Hauptversammlung** des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (inkl. Wahl des Vorstands und Vorsitizes für 2015–2017)*;
- anschließend** Ausklang mit Wein und Brot

Sonntag, 8. November 2015

Ort: Institut für Kunstgeschichte, Seminarraum 1

Moderation: *Raphael Rosenberg*

- 9:00 Anmeldung und Kaffee
- 9:30–11:00 **Neue Techniken – neue Wissenschaft? Der Computer in der Kunstgeschichte. Eine Fallstudie am Beispiel von Säulenordnungen**
Susanne Schumacher (Zürich)
- Cognitive Turn in Art History**
Lukasz Kędziora (Torun)
- 11:00 Kaffeepause
- 11:15–12:15 **Virtuelle Exkursionen**
Labor, Kameras und Elektroden – empirische und experimentelle Methoden in der Kunstgeschichte
Hanna Brinkmann, *Laura Commare (beide Wien)*
Blicklabor, Halbstock
- Interaktives Archiv und Meta-Thesaurus für Medienkunstforschung (AT.MAR)**
Sebastian Haller, *Viola Rühse (beide Krems)*
Seminarraum 1
- Digital Art History – aktuelle Anforderungen an Forschungsdatenbanken am Beispiel von REALonline**
Isabella Nicka (Krems/Salzburg)
Seminarraum 2
- Maria Theresia im digitalen Zeitalter**
Stefanie Linsboth (Wien)
Seminarraum 4
- 12:15–13:00 Mittagspause mit kleiner Verpflegung
- 13:00–14:30 **Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft: Versuch einer abgrenzenden Begriffsbestimmung**
Maximilian Hartmuth (Wien)
- Abschlussgespräch**
Gerd Blum (Münster), *Julia Rüdiger (Wien)*

Alle Tagungsteilnehmer_innen sind zu folgendem außerordentlichen Programmpunkt eingeladen:

- 16:00 **Kooperationsprojekt mit dem Austrian Center for Digital Humanities (ADHC) 1. Vernetzungstreffen zur digitalen Kunstgeschichte in Österreich**
Kontakt: *Anna S. Frasca-Rath* (anna.sophie.rath@univie.ac.at)

Informationen zur Tagung

Anmeldung

Aus organisatorischen Gründen bitten wir um Ihre Anmeldung zur Tagung bis spätestens 30. Oktober 2015 über unsere Website www.kunsthistoriker-in.at. Nachmeldungen sind bei ausreichender Raumkapazität direkt im Tagungsbüro vor Ort möglich.

Tagungsbeitrag

Für Mitglieder des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker ist die Teilnahme an der Tagung gratis.

Für Nicht-Mitglieder gelten folgende Unkostenbeiträge:

Gesamte Tagung: € 50,-/ Studierende: € 20,-/ andere Verbände:** € 35,-

Freitag, 6. November: Teilnahme gratis; Anmeldung erwünscht

Samstag, 7. November: € 30,-/ Studierende € 15,-/ andere Verbände:** € 20,-

Sonntag, 8. November: € 25,-/ Studierende € 12,-/ andere Verbände:** € 18,-

Alle Ermäßigungen werden nur bei Vorlage des entsprechenden Ausweises gewährt.

Die jeweilige Tagungsgebühr wird im Tagungsbüro vor Ort als Barzahlung eingehoben.

Kontakt

E-Mail: tagung@kunsthistoriker-in.at

Webseite: www.kunsthistoriker-in.at

Netzwerk: www.facebook.com/voekk

Förderer und Sponsoren

Die Tagung wird gefördert von dem Institut für Kunstgeschichte und der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität, der Kunsthistorischen Gesellschaft sowie der Stadt Wien MA 7. Die Österreichische Akademie der Wissenschaften ist offizieller Sponsor der Tagung.

* Die offizielle Einladung und Tagesordnung zur Hauptversammlung finden Sie in Ausgabe 3/2015 von Kunstgeschichte Aktuell.

** Die Ermäßigung gilt für Mitglieder des VDK und des VKKS sowie anderer europäischer Kunsthistoriker_innen-Verbände.

Statements zur Podiumsdiskussion

Infolge zahlreicher Turns, Ausrahmungen und Rahmenwechsel scheint es kaum mehr möglich von Kunstgeschichte im Singular zu sprechen. Das Fach steht infolge weitreichender Paradigmenwechsel und tiefgehender Methodendiskussionen vor der Herausforderung einer enormen Bandbreite an Perspektiven. Die wissenschaftstheoretische Retrospektive kann hier einen wichtigen Beitrag leisten, (nur) im selbstbewussten Rückgriff auf die eigene Vergangenheit lassen sich zukunftssträchtige Positionen für die Gegenwart entwickeln. Angesichts interkultureller Transferprozesse und globaler Kunsterfahrungen müssen die Prämissen der eigenen Fachgeschichtsschreibung indes überdacht werden. Künstlerische bzw. visuelle Phänomene sind transnational definierte Gegenstände, sie drängen zu einer Perspektive des „in-between“ (Homi K. Bhabha). Es gilt daher, das Nachleben kunsthistorischer Ansätze mit Blick auf die Dynamik ihrer kulturellen Verortung zu befragen, um bisher weniger berücksichtigten Orten der Kunst(geschichte) Raum zu geben.

Lena Bader studierte Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Berlin. Sie promovierte 2011 mit einer Arbeit zur Bild- und Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte als akademische Disziplin. Seit 2012 ist sie am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris als Abteilungsleiterin tätig. Ihr Postdoc-Projekt handelt von Bilderreisen in der Moderne. Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte und Bildpraxis, modernismo brasileiro, interkulturelle Bilderfahrungen.

Was ist unser Erkenntnisinteresse an Kunst? Ich gehe davon aus, dass Kunst uns Erfahrungen, Erkenntnisse, Emotionen, Utopien erlebbar machen kann, dass sie für menschliches Leben unverzichtbar ist. Von dieser Voraussetzung ausgehend stellt sich dann die Frage nach geeigneten Methoden einer adäquaten Analyse und Interpretation. Jede Interpretation muss von der ästhetischen Struktur ausgehen ebenso wie von der Kontextualisierung mit bildimmanenten Traditionen, Diskursen und sozialen Praktiken. Aber Bilder und künstlerische Objekte sind keine Illustrationen von Texten, keine Abbilder einer sichtbaren Wirklichkeit oder Widerspiegelung sozialer Realität, vielmehr produzieren sie unsere Vorstellungen von ‚Wirklichkeit‘. Als Kulturwissenschaftlerin gehe ich davon aus, dass wir die Welt per se nicht erfassen, sondern ihr nur über Zeichen, Sprache und Bilder, Bedeutung verleihen können.

Daniela Hammer-Tugendhat studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien, habilitierte sich an den Universitäten Oldenburg und Wien. Bis 2012 lehrte sie Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien, ist derzeit Hon. Prof. an der Angewandten und Dozentin am KHI. Forschungsschwerpunkte sind Malerei der Frühen Neuzeit, Geschlechterbeziehungen in der Kunst, Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft.

Auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Mainz meinte eine Kollegin, in fünf Jahren gäbe es keine Digitale Kunstgeschichte mehr, denn dann sei alle Kunstgeschichte im digitalen Zeitalter angekommen. Das wird so kommen; ich bin mir nur nicht sicher, ob so bald.

In unserem Fach herrscht derzeit eine noch so weit verbreitete und auch manchmal gepflegte Unkenntnis über die wirkliche Breite der digitalen Verfahren und Konzepte und deren Möglichkeiten, dass in fünf Jahren vermutlich lediglich schon vorhandene Aspekte und Elemente der Disziplin in nun weiterem Ausmaß als bisher digital nachgebildet sein werden.

Wirklich innovative Konzepte wie Linked Open Data, Big Data Auswertungen, neue 3D und 4D Visualisierungen oder kollaborative Forschungsplattformen werden vermutlich deutlich länger brauchen, bis sie selbstverständlich geworden sind. Immer wieder wird die Frage gestellt, ob sich dadurch die Methoden der Kunstgeschichte verändern werden. Darauf möchte ich lieber antworten, dass sich ganz gewiss die Paradigmen im Sinne von Thomas Kuhn ändern werden: Wir werden unseren Blick auf zusätzliche Artefakte richten und andere Fragen als wichtig empfinden. Damit dies aber möglich sein wird, müssen wir intensiver als bisher Themen der Digitalen Kunstgeschichte in die akademische Lehre integrieren und neue Orte der Weiterbildung organisieren.

Stephan Hoppe studierte Kunstgeschichte, Mittlere und Neuere Geschichte, Theater- Film- und Fernwissenschaft und Geographie in Köln, Bonn und Berlin (FU). Als Hochschulassistent am Kunsthistorischen Institut in Köln gründete er 2009 zusammen mit Holger Simon die Pausanio-Agentur für digitale Kulturvermittlung. 2010 erhielt er den Ruf auf die Professur für Kunstgeschichte an der LMU München. Zu seinen Schwerpunkten gehören die nordalpine Architekturgeschichte der Frühen Neuzeit und die Digitale Kunstgeschichte. 2012 war er an der Gründung des Arbeitskreises für Digitale Kunstgeschichte beteiligt und fungiert aktuell als einer der Sprecher.

The Republic of Art History. Using Gender and Social Network Analysis to Reinvent the Discipline

The analysis of data about art history has the potential to make the field more transparent and can help us to imagine what the future of the discipline might look like. This paper demonstrates how gender and network analysis can be used to identify and address strengths, weaknesses, and inequalities across the discipline, with important implications not just for art history but for the humanities and the academy.

H-ArtHist has been publishing conference announcements for the past fifteen years. The archives are public and easily accessible. By mining the available data we were able to chart art history's annual rhythm and investigate representation by gender, age, and nationality. Further research allowed us to map leading scholars and subject networks. The results point to a significant disparity in the ways female and male academics are represented at conferences and highlights potential areas for improvement if we want to work toward a more inclusive, diverse—and thus stronger—discipline. Increasing the transparency of art history at a time when higher education is under attack, might be considered a risky proposition. However, it is by making this information public, and by making academics, institutions, and professional organizations accountable for their actions, that new perspectives can be opened up.

Daniel Burckhardt studied Mathematics and History of Science and Technology. He built the content management systems for H-Soz-Kult and H-ArtHist as well as the database for the federally funded project Bildatlas – Kunst in der DDR. He is currently a research assistant at the Institute for the History of the German Jews in charge of the technical infrastructure for the online-platform Key-Documents of German-Jewish History from Early Modern Times to the Present Age. Contact: burckhardtd@geschichte.hu-berlin.de

Victoria HF Scott specializes in art after 1945, but she has broad interests. Dr. Scott co-founded the European Postwar and Contemporary Art Forum in 2010, and then established the Art History Guild in 2012. She is on the board of Nonsite.org, and her book *1968 and the Betrayal of Art* will be published by AC Press later this year. She is also editing an anthology with Noemi de Haro García, and Jacopo Galimberti, titled: *Global Maoisms: Art, Cultural Revolution, and the Chinese World Order*. Contact: vhfs@riseup.net

Das historische Bewusstsein der Kunstgeschichte

„Historisches Bewusstsein“ formiert sich nach Gadamer aus der Differenz zwischen vergangenem und gegenwärtigem Zeithorizont. Als solches ist es selbst geschichtlich determiniert und variabel.

In dem Vortrag wird die Kunsthistoriographie im Zusammenhang mit den Medienumbüchen des 20. Jahrhunderts analysiert. Im Fokus steht die Auseinandersetzung mit Exponenten der Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte.

Angesichts einer stetig dominanter werdenden visuellen Kultur wird schlaglichtartig auf Hans Sedlmayrs Strukturanalysen sowie einschlägige ähnlich überhistorisch konstruierte Bildarrangements (wie etwa Aby Warburgs „Mnemosyne-Atlas“ oder André Malraux' ‚Musée Imaginaire‘) verwiesen.

Diese Ordnungen bereiten – so die These – die Bilderflut des Internets analog vor. Zu fragen ist, ob der binäre kunsthistorische Code, wie er u.a. von Alois Riegl und von Heinrich Wölfflin formuliert wurde, die Varianz der Kombinationsmöglichkeiten innerhalb des Digitalen antizipiert hat, wie sie gegenwärtig auf Plattformen wie Flickr sichtbar ist. Als geschichtsloser Ort beherbergt das digitale Universum die Evidenz der Bilder in ihrer rein formalästhetischen Präsenz. Innerhalb dieser Verfügbarkeit der Bil-

der wird eine zukünftige Kunstgeschichte ohne historisches Bewusstsein nicht auskommen. Erst dieses dient der (Re-)Kontextualisierung des Visuellen.

Maria Männig ist Absolventin der Meisterklasse Tapisserie (Akademie der bildenden Künste in Wien) und der Kunstgeschichte (Universität Wien). 2015 promovierte sie an der Staatl. Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe zum Werk Hans Sedlmayrs. Seit 2014 ist sie Mitherausgeberin der „NEUEN kunstwissenschaftlichen forschungen“. Seit 2014 Lehraufträge an der HfG und Dualen Hochschule Baden-Württemberg.

Copy, imitation, transformation, translation or adaption? Terminological entanglements around describing the derivative works

Art history, previously known to have a very tight methodology, is no longer able to answer the questions of how different cultures influenced one another artistically. Art historians researching these areas need to expand their horizons and use different methods, such as film studies or biology in order to explain and name properly the phenomena happening when two distant cultures meet one another. The derivative work that appears after such an encounter is usually called a 'copy' or 'imitation'. Both of these terms are widely understood by the audience, including the non-art historians; therein lies the danger in using them. Under the smooth surface of common understanding, there is a vigorous underworld of unspoken and thus hidden truths about the derivative work. Recently, researchers try to enhance the terminology by using such words as 'transformation' or 'translation'. Here again, under the surface of newness and freshness lies a layer of misunderstanding what the derivative forms actually are. The Author proposes the term 'adaptation' that has its sources in film studies, behaviorism, and sociology as a good substitute for the old terms such as 'copy' and 'imitation' as well as an alternative for the misinterpreted 'transformation' and 'translation'. It is a comfortable term that is free from entanglements and should gain more recognition among art historians nowadays.

Amelia Macioszek studied Sinology at the University of Warsaw in Poland and completed her MA research on Chinese celadons and their imitations in the other parts of the world in 2008. Currently a PhD candidate at East Asian Art History Department at the Free University in Berlin researching Safavid adaptations of Chinese kraak porcelain dishes. Key research areas: Persian ceramics, Chinese porcelain (blue-and-white and celadons), transcultural exchange between Middle East and China.

Unhistorical Art History

Nietzsche's concept of the unhistorical offers a compelling vector for a critical examination of the nature of the historical in art history. In his 2nd Untimely Meditation, he presents the unhistorical sense as an antidote both to the historical sense and to the suprahistorical sense. Unchecked, the historical sense subjects the past to the demands of knowledge and instruction in an 'idolatry of the factual', whilst the suprahistorical sense that leads one away from history to the 'eternal'. Presented as a plastic, constructive, and artistic power, the unhistorical sense circumscribes the past through an essential 'forgetting', and in this circumscription permits a vital use of the past in and for the present. This philosophical claim will be centred on an analysis of a single painting—Jacopo Tintoretto's Crucifixion.

Through this case-study, I will consider how the unhistorical sense permits a way to address such crucial questions as: firstly, how art history relates to its own historical, secondly, how art history might attend to the past work of art if not historically, and thirdly, how art history might become 'artistic construction' rather than 'scientific' practice, and what such a transformation would entail.

In this way, I hope to show that an unhistorical art history would signal neither an 'end', nor a 'newness' predicated on the dialectical undoing of recent past art historical discourses, but a critical revitalisation of its historical element that is instigated by the insistence of past works of art themselves.

Kamini Vellodi studied Fine Art and completed her doctoral degree in philosophy in 2012 at the Centre for Research in Modern European Philosophy, Middlesex University, on Gilles Deleuze and Jacopo Tintoretto. She is lecturer in the department of Art History and Visual Cultures at the University of Exeter, UK. She has published on the work of Tintoretto and other 16th century Italian practices, conceptions of time in/by art history, and Deleuze's aesthetics, and is working on a book based on her doctorate.

(After the End of it) History of Art as a Cut Up: A Methodological Experiment

Largely used by the writer William Burroughs in a series of texts, including a trilogy of experimental novels and, beyond it, photography, sound and film, the cut-up method is the application of the most revolutionary technique from 20th century's painting—the collage—into literature. Cut-ups not only can be a realistic form of representation of our phenomenological experience, emulating the simultaneity of our perception, but also a tool to break control structures hidden in language itself. With the method, Burroughs proposed a radical response to the problem of the narrative and anticipated the communication forms of the digital age; I would like to propose an investigation about the use of the cut-up as a valid methodology in the field of history of art. I consider that this approach can provide a way to both question the processes and subjectivities implicated in the makings of history of art and include other objects and subjects in its field. Can cut-ups express the saturation of nows existing in the subject of history? They definitely can make noise as a form to criticize the myth of objectivity and disturb the seriousness of history of art, performing an assault on the official narratives that we all know must be questioned. The aim here is a history concerned about discontinuity and chaos.

If art is dissolved in the sphere of culture, its history is written in the texts of barbarism.

Leonardo Felipe is Master in Visual Arts by Universidade Federal do Rio Grande do Sul. His research focuses on the intersections between art, counterculture, pop culture and subcultures. Since 2011, he is the director and curator of Fundação Ecarta's art gallery, an experimental non-profitable art space focused on contemporary art located in Porto Alegre, Brazil. For more than two decades, he has been involved in several projects comprising music, visual arts, literature and broadcasting. Key research areas: punk; cut-up; counterculture.

Towards an Object-Oriented Aesthetics

At the "After the 'New Art History'" conference (University of Birmingham, 2012), it was suggested that in the age of New Art History, actual works of art are overshadowed by their abstract meanings and connotations - and that in reaction to this belittling of the object, a new 'material turn' has begun to emerge. In this paper, I will explore the significance of this renewed interest in the art object and the challenges it poses to art-historical methods and goals. In many cases, the re-emergence of the object draws on philosophies such as speculative realism and object-oriented ontology—which emphasize the centrality of things and consider humans as just one of those things. Such thinking questions the Duchampian privileging of the viewer who apprehends and thereby completes the artwork, opening out onto a disturbingly non-anthropocentric object-oriented aesthetics.

I will outline the claims of this new aesthetics and present examples of artworks and exhibitions it has inspired. I will conclude by assessing its positive and negative aspects. On the one hand, it generates new and often stimulating theoretical perspectives regarding the scope and methods of art, but on the other hand it is predicated on a single dominant and therefore necessarily reductive narrative—a pitfall the New Art History set out to avoid.

Rahma Khazam studied philosophy at the University of Edinburgh, art history at the Sorbonne in Paris and completed her Ph.D. in Art and Aesthetics at the Sorbonne in 2014. She is an art critic and writer (key research areas: contemporary art and architecture, modernism, theory and history of sound art). Her writing has been published in artist catalogues, thematic anthologies and contemporary art magazines such as Frieze and Springerin. Member of AICA (International Association of Art Critics).

Neue Techniken – neue Wissenschaft? Der Computer in der Kunstgeschichte. Eine Fallstudie am Beispiel von Säulenordnungen

Informationstechniken prägen den wissenschaftlichen Alltag. Doch wie wirken sich deren technische Rahmenbedingungen auf inhaltliche Fragen der Kunstgeschichte aus? Was bedeutet die Übertragung

des historischen Gegenstands in digitale Repräsentationsformen konkret? Welche Art der Erkenntnis ermöglichen Informationstechniken?

Seit den 1970er-Jahren lancieren experimentierfreudige Fachleute Computer-Projekte in der Kunstgeschichte – dabei sind Säulenordnungen ein Lieblingsthema dieser digitalen Projekte. Denn Säulenordnungen lassen sich vergleichsweise einfach in Daten übertragen und somit diversen Methoden der Bearbeitung oder Auswertung zuführen. Dabei werden unterschiedliche thematische Facetten der Säulenordnungen durch verschiedene Repräsentationsformen von Daten aufgegriffen: Die geometrische Konstruktion der Ordnungen lässt sich in Liniendarstellungen überführen; die massenhafte Anwendung und weite Verbreitung der Ordnungen wird in Pixelbildern zugänglich gemacht; die fachliche Terminologie und die begriffliche Kategorisierung werden via Metadaten erfasst; die den Ordnungen zugrunde liegenden Regeln finden Entsprechungen in logischen und in formalen Sprachen. Der Beitrag präsentiert Ergebnisse einer Fallstudie an der Schnittstelle von Kunstgeschichte und Informationstechniken: Am Beispiel der Säulenordnungen wurden methodische Fragen verfolgt, Meilensteine des digitalen Umbruchs in der Kunstgeschichte ausgewertet und Verschiebungen in der Behandlung des beispielhaften Themas gezeigt.

Susanne Schumacher ist Kunstwissenschaftlerin mit einem Schwerpunkt in Informationstechniken. Gegenwärtig ist sie verantwortlich für das Produktmanagement des „Medienarchiv der Künste“, der Online-Plattform für digitale Medien an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie studierte in Karlsruhe und Berlin Kunstwissenschaft und Medientheorie und promovierte an der an der ETH Zürich am Departement Architektur zu Daten und Informationstechniken in der Kunstgeschichte.

Labor, Kameras und Elektroden – empirische und experimentelle Methoden in der Kunstgeschichte

In den letzten Jahren lässt sich in der Kunstgeschichte verstärkt der Einsatz von empirischen und experimentellen Methoden beobachten. Dabei werden häufig Ansätze aus der Psychologie, der Neurologie oder der Informatik für kunsthistorische Fragestellungen fruchtbar gemacht. Neben den Fortschritten in der technischen Entwicklung sowie der zunehmenden Benutzerfreundlichkeit vieler Computer- bzw. Datenverarbeitungsprogramme und Geräte, wie zum Beispiel videobasierten Eye-Trackern oder Hardware zur physiologischen Erfassung emotionaler Reaktionen, lässt sich in der jüngsten Kunstgeschichte auch eine neue Offenheit für innovative Herangehensweisen und interdisziplinäres Arbeiten feststellen. Auf der Art & Science Conference on Empirical Methods in Art History and Visual Studies, die dieses Jahr erstmals am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien stattfand (<http://artandscience.univie.ac.at/>), zeigte sich ganz deutlich, dass empirische und experimentelle Herangehensweisen über die Digital Art History und die Neuroarthistory hinaus immer häufiger auch für klassische Fragestellungen eingesetzt werden und somit endlich in der Kunstgeschichte angekommen sind. Wir erläutern im Rahmen eines „LabVisit“ im Labor für empirische Bildwissenschaft (LeB) am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, wie eye-tracking funktioniert und wie mittels der Aufzeichnung von Blickbewegungen durch Infrarotkameras bei der Betrachtung von Gemälden Strukturen und Muster von Aufmerksamkeit sichtbar gemacht werden können.

Hanna Brinkmann studierte Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und ist seit 2013 im Rahmen eines Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien tätig. Im SS 2014 war sie als Gastdoktorandin am Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung“ der Universität Potsdam und im WS 2014 als exchange researcher an der Waseda University in Tokyo. In ihrer Dissertation geht es um kulturelle Variationen in der Kunstbetrachtung, was sie unter anderem mit Eye-Tracking untersucht hat.

Laura Commare studierte Kunstgeschichte, Soziologie und Politikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und der Sapienza in Rom. Sie ist seit 2012 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im interdisziplinären WWTF-Projekt „Time makes the difference! Uncovering the nature of aesthetic experience“ im Labor für empirische Bildwissenschaft am Institut für Kunstgeschichte tätig. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit der Wahrnehmung von Komplexität in der Malerei und deren Einflüsse auf die ästhetische Erfahrung.

Cognitive turn in art history

Six years ago John Onians published the book *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. In 2008, very few people wanted to discuss this new approach in history of art. It was hard to find art historians who wanted to be neuroarthistorians. Today, after famous research made by David Freedberg and Vittorio Gallese, we can observe a fascinating process in art history—a cognitive turn. This idea of new art history is connected with science, particular with neuroscience—and this will be the main subject of my presentation.

I will point out all those ideas that can be taken from cognitive science. This methodological research will include interpretations made by art historians and scientists. I will show the evolution of the “cognitive” approach in art history by analyzing the achievements of art historians such as: Barbara Stafford, John Onians, David Freedberg, Pamela Sheingorn, but also neuroscientists like: Margaret Livingstone, Semir Zeki, V. S. Ramachandran. This compilation should show how important the newest knowledge from neuroscience is in the interpretation of past and modern art. I will also try to confirm the idea that history of art has to change and be more open to empirical methods. I will show basic practical problems of using neuroscience discoveries in the history of art. Finally, I will describe methodological “tips” for all modern art researchers and those who during interpretations have found inconveniences related with classical/traditional methods of art history.

Lukasz Kędziora graduated in art history at the Department of Art History in Poznan. His master thesis was on “Neuroaesthetics as a new method of image analysis”. Since 2013, he has been PhD candidate at the Faculty of Fine Arts at Nicolaus Copernicus University in Torun. He has revived several scholarships and grants. Key research areas: art historical methodologies, neuroarthistory, cognitive turn in art history, contemporary art from art and science paradigm, transdisciplinary research.

Interaktives Archiv und Meta-Thesaurus für Medienkunstforschung (AT.MAR)

Ziel des FWF-Forschungsprojekts „Interaktives Archiv und Meta-Thesaurus für Medienkunstforschung“ (AT.MAR, 2013-2016) unter der Leitung von Prof. Dr. Oliver Grau ist es, die defizitäre Forschungs- und Archivsituation im Medienkunstbereich zu verbessern. Intendiert werden mit dem Projekt ein besseres Verständnis, eine leichtere Verfügbarkeit und eine systematische Integration von Medienkunst in die gegenwärtigen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen. Insbesondere soll die Erforschung von Medienkunst in einem umfassenden kunst- und bildwissenschaftlichen Rahmen mit komparativen Methoden unterstützt werden. Das Projekt besteht aus zwei eng verbundenen Teilen: 1.) Innovative Web 2.0 Strategien werden entwickelt, um die kollaborative Dokumentation von digitaler Kunst im einzigen universitären Archiv, dem „Archive of Digital Art“ (www.digitalartarchive.at), mit einer komplexen, an Medienkunst angepassten Datenstruktur zu ermöglichen.

2.) Ein kontrolliertes Vokabular, der sogenannte ‚Meta-Thesaurus‘, soll in einem offenen historischen Rahmen die vergleichende Analyse von Medienkunst mit traditionellen Kunstformen ermöglichen. Das Vokabular wird auf einer Online-Plattform implementiert und soll die online verfügbaren Digitalisate der GSSG (Graphische Sammlung Stift Göttweig), die in erster Linie dem Barock zuzurechnen sind, und des „Archive of Digital Art“ exemplarisch verknüpfen.

Viola Rühse hat in Hamburg und Wien Kunstgeschichte und Germanistik studiert. Sie ist an der Donau-Universität Krems am Department für Bildwissenschaften als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektkoordinatorin tätig. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören u.a. moderne Kunst, Film und Fotografie sowie Kulturtheorie. Einer ihrer Artikel erhielt den Bazon Brock-Essaypreis.

Sebastian Haller hat Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien studiert und ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Department für Bildwissenschaften der Donau-Universität Krems. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Medien- und Filmtheorie sowie Mediengeschichte der DDR.

Digital Art History – aktuelle Anforderungen an Forschungsdatenbanken am Beispiel von REALonline

Die Digitalisierung visueller Quellen hat das kunsthistorische Arbeiten verändert, aber abseits der Imitation analoger Sammlungen von Bildquellen, spielen die Methoden der Digital Humanities kaum eine Rolle. Grund dafür ist vor allem der sog. „semantic gap“: Trotz der Fortschritte der Mustererkennung bei Bildern ist für kunsthistorische Fragestellungen oft ein hoher Aufwand bei der semantischen Erschließung nötig, um digitale Analysen durchführen zu können. Am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems (Universität Salzburg) wurden seit den 1970ern alle Details von über 22.000 visuellen Quellen (Schwerpunkt 13.–16. Jh.) – vom gemaserten Tischbein bis zum Perlbesatz einer Agraffe – strukturiert in der Bilddatenbank REALonline erfasst. Ein Werkstattbericht bietet Einblicke in den aktuell stattfindenden Umbau der Datenbank: Ein neues Datenmodell verbindet über eine semantische Transformation ein dokumentorientiertes Repository mit einer Graphendatenbank, die – intern wie extern – für komplexe Abfragen genutzt werden kann. Eingebunden wird das Forschungstool im für 2016 geplanten Relaunch der online-Datenbank, der den einzigartigen Datenschatz mit neuen Features für die interessierte Öffentlichkeit und die scientific community effektiv nutzbar macht.

Isabella Nicka studierte Kunstgeschichte in Wien. Seit 2007 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am in Krems lokalisierten Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Universität Salzburg. In ihrer Dissertation zeigt sie das Potential dargestellter Möbel als Analysekategorie für kunsthistorische Forschungen zum Mittelalter auf. Weitere Forschungsinteressen sind visuelle Medien im mittelalterlichen Sakralraum, spätmittelalterliche Malerei, Digital Art History.

Maria Theresia im digitalen Zeitalter

Seit einigen Jahren widmet sich die Kunstgeschichte verstärkt den Digital Humanities und setzt dabei u.a. auf die Verwertung von Informationen und Bildvorlagen in Datenbanken. Sie sind aus dem kunsthistorischen Studien- und Forschungsalltag nicht mehr wegzudenken und gehören aufgrund ihrer einfachen Zugänglichkeit und Benutzbarkeit zu den unerlässlichen und täglich abgefragten Online-Angeboten. Doch wie können Datenbanken über das reine Sammeln und Speichern von Informationen hinaus sinnvoll genutzt werden?

Ein am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW durchgeführtes Forschungsprojekt zur „Herrscherrepräsentation und Geschichtskultur unter Maria Theresia (1740–1780)“ untersucht die vielfältigen Darstellungen Maria Theresias. Die in einer umfangreichen Werkrecherche zu erhebenden Gemälde, Druckgrafiken, Medaillen, Denkmäler und Fresken bilden gemeinsam mit schriftlichen Dokumenten die Quellenbasis für Fragen zu Kunstproduktion, Auftraggeber_innen und dem Anteil von Kunstwerken an der Repräsentation.

Während sich das Projekt gerade der Bedeutung von Medien im 18. Jahrhundert widmet, steht es vor der Herausforderung, einen geeigneten Umgang mit digitalen Medien zu finden. Anhand ausgewählter Beispiele soll das Forschungsprojekt vorgestellt, exemplarisch die Verwertung von Forschungsdaten in einer Datenbank beleuchtet und der wissenschaftliche Mehrwert diskutiert werden.

Stefanie Linsboth studierte Kunstgeschichte und Religionswissenschaft in Wien und Münster. Von 2012 bis 2014 war sie Mitarbeiterin im Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst in Wien. Seit 2008 ist sie Mitarbeiterin der Abteilung Kunstgeschichte des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und seit 2015 Mitarbeiterin des Projektes „Herrscherrepräsentation und Geschichtskultur unter Maria Theresia (1740–1780)“.

Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft: Versuch einer abgrenzenden Begriffsbestimmung

Die methodische Auseinandersetzung im Bereich der historischen Kunstforschung wird vielfach als eine zwischen Formalisten und Kontextualisten bzw. Vertreter_innen einer „alten“ und „neuen“ Kunstgeschichte konstruiert. Diese Gegenüberstellung greift aber zu kurz, baut sie doch auf verschiedenartigen Vorgangsweisen und Fragestellungen auf, anstatt zu fragen, was eine historische Kunstforschung eigentlich leisten soll und welche Arbeitspraktiken folglich legitim sind. Ist sie museographische Erfassungsarbeit, die dokumentiert und aufbereitet? Untersucht sie Kunstwerke gemäß ihrer Verwandtschaft zu kulturhistorischen Vorgängen? Oder soll sie im Hinblick auf ästhetische und funktionale Überlegungen gestaltete Werke und Phänomene in ihrem Entstehungszusammenhang begrifflich machen?

Maximilian Hartmuth ist Post-Doc-Forscher am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Nach Studien mit dem Schwerpunkten mittel-/osteuropäische und nahöstliche Geschichte/Kunstgeschichte und Kulturmanagement in Wien, Belgrad und Istanbul sowie einem längeren Arbeitsaufenthalt in Sarajevo arbeitet Hartmuth seit Oktober 2012 am Wiener Institut für Kunstgeschichte, zunächst als Universitätsassistent für islamische Kunstgeschichte. Seit August 2014 forscht er im Rahmen eines Projekts (FWF) über die osmanische Architektur Makedoniens im 15. Jahrhundert.

Abschlussgespräch

Gerd Blum studierte Kunstgeschichte in München, Bochum, Pisa und Basel. Ab 1998 war er Wiss. Mitarbeiter an der Universität Konstanz. Seit 2001 ist er Professor für Kunstgeschichte an der Kunstakademie Münster. Gastprofessuren in Heidelberg und Wien. Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung Hamburg (2010); Privatdozent an der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Architektur, Kunst und Kunsthistoriographie der Frühen Neuzeit in Italien, Malerei des späteren 19. Jh., Kunst und Fotografie der Gegenwart.

Julia Rüdiger studierte Kunstgeschichte in Wien und Paris. Von 2007 bis 2014 war sie Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, danach arbeitete sie als Post-Doc-Researcher an Gelehrtenporträts und -denkmälern. Neben ihrem Interesse für Methodenfragen sind ihre Forschungsschwerpunkte Schnittpunkte von Kunst und Naturwissenschaft, Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie Gelehrten-Memoria.

Moderation

Noit Banai is Professor of Contemporary Art in the Department of Art History at the University of Vienna. Her book on Yves Klein was published in 2014 and she is currently at work on a book project titled “Imagining Europe between Nation State and Border State: Public Disorder and the Search for a Universal Subject, 1938–1973”. She has contributed catalogue essays for many international exhibitions, including at the Centre Georges Pompidou, Musée d’art moderne de la ville de Paris, Schirn Kunsthalle, and Documenta, as well as to Artforum International magazine.

Christina Bartosch studied History of Art in Paris (BA) and London (MA) and is currently a doctoral candidate at the Department of Art History at the University of Vienna, with a focus on the early abstract Avant-garde before WWI. She has been researching the history of the Austrian exhibitions at the Venice Biennale, which resulted in the publication of *Austria at the Venice Biennale 1895–2013* (ed. Jasper Sharp, May 2013). In continuation of this project, she is project manager of the ongoing “Biennale Archive Austria”. She is part of the VÖKK board since Nov. 2013.

Edith Futscher ist Kunsthistorikerin, Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien seit 2013. Von 2008–2012 war sie Inhaberin einer Elise-Richter-Stelle des FWF, zuvor Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Ihre Schwerpunkte liegen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst, der Filmwissenschaft und der Geschlechterforschung.

Raphael Rosenberg ist in Mailand geboren und aufgewachsen. Er studierte in München und wurde in Basel promoviert. Von 1996 bis 2003 war er Assistent an der Universität Freiburg, von 2004 bis 2009 bekleidete er den Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte der Universität Heidelberg, seit 2009 ist er Professor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Schwerpunkte liegen im Bereich der Renaissance, der Geschichte der Abstraktion in der Kunst und in der empirischen Bildwissenschaft.

Frischer Wind für Wiens Museen?



Matti Bunzl, Direktor des Wien Museums,
Foto: Sabine Hauswirth
© Wien Museum.



Stefan Weppelmann, Direktor der Gemäldegalerie des
Kunsthistorischen Museums Wien.



Hans-Peter Wipplinger, Museologischer Direktor des
Leopold Museums, © LEOPOLD MUSEUM, Wien
Foto: Lukas Lorenz, 2015.

Wir haben den Wechsel der leitenden Personen an drei Wiener Museen zum Anlass genommen, den neu ernannten Direktoren jeweils vier Fragen zu stellen, um sie unserer Leser_innenschaft vorzustellen: Dr. Matti Bunzl, seit Oktober Direktor des Wien Museums, Dr. Stefan Weppelmann, seit März 2015 Direktor der Gemäldegalerie des KHM und Mag. Hans-Peter Wipplinger, designierter museologischer Leiter des Leopold Museum ab Herbst 2015.

Die drei Direktoren haben sich zudem bereit erklärt, Führungen zu einem Thema ihrer Wahl für die Mitglieder des VÖKK zu veranstalten – weitere Details entnehmen Sie bitte dem Veranstaltungskalender (S. 8).

Kunstgeschichte aktuell: Wie würden Sie die Wiener Museumslandschaft charakterisieren und welche Rolle spielt Ihrer Meinung nach die Institution an der Sie zukünftig tätig sein werden?

Matti Bunzl: Die Wiener Museumslandschaft ist, aus Chicago kommend, einfach atemberaubend. Die U.S. Metropole hat fast doppelt so viele Einwohner_innen wie Wien (und im Einzugsgebiet leben an die 8 Millionen Menschen); die Zahl der wirklich relevanten Museen ist aber wesentlich kleiner, und Weltgeltung haben eigentlich nur drei Institutionen (das Art Institute of Chicago, das Museum of Contemporary Art und die Renaissance Society). Im Vergleich ist die Dichte in Wien eigentlich unfassbar, sowohl was Kunstgeschichte als auch Gegenwartskunst anbelangt. Das Wien Museum spielt da auf eine interessante Weise mit. Zwar ist es im Grunde (und nach seiner Gründung) das Historische Museum der Stadt Wien, mit Sammlungen von Archäologie bis Biografie und Topografie bis Stadtleben. Doch hat es im Gegensatz zu seinen Peer Institutions auch eine große und bedeutende Kunstsammlung, mit dem weltgrößten Bestand von Klimt, zum Beispiel. Das erlaubt einerseits die Ausrichtung regelmäßiger kunsthistorischer Ausstellungen, als auch die aussagekräftige Einbeziehung von Kunst in kulturgeschichtliche Präsentationen. Letzteres ist in der Wiener Museumslandschaft sicher ein gewisses Alleinstellungsmerkmal.

Stefan Weppelmann: Gemessen an seiner Größe hat Wien eine ungewöhnlich reichhaltige und qualitätsvolle Museumsland-

schaft. Eine weitere Besonderheit stellt der hohe Anteil touristischen Publikums am Gesamtvolumen der Museumsbesucher_innen dar. Daraus ergibt sich die Dynamik der hiesigen Situation: Während andernorts, etwa in Berlin, zahlreiche Einrichtungen unter einer Generaldirektion zusammengeschlossen sind, was gewisse Synergien mit sich bringt, stehen Wiens Museen zum Teil in Konkurrenz um dieselben Publikumssegmente und damit um dieselben Werbeflächen, Drittmittel usw. Einerseits profitiert das Publikum davon, denn das Programmangebot enthält viele großformatige Projekte mit internationaler Strahlkraft. Andererseits wird der Raum für Spartenprogramme, für das Ungewöhnliche, enger.

In diesem Kontext besitzt das Kunsthistorische Museum mit seinen historisch gewachsenen, weltbedeutenden Sammlungen eine Alleinstellung, die auch eine Verpflichtung ist. Unsere Aufgabe ist nicht nur, diese Kunstwerke zu bewahren, sondern wir müssen sie einem großen Publikum zugänglich – und verständlich – machen. Das bedeutet, dass immer wieder neue Fragen an die Sammlungen gestellt werden sollten. Als Museum generieren wir Bedeutung. Mit dem Weltmuseum wird der KHM Museumsverband bald sehr aktuelle Positionen beziehen und auch gesamtgesellschaftliche Diskurse anstoßen können. Ausstellungen sind das Mittel, in immer neuen Schauzusammenhängen mit unserem Publikum in Dialog zu treten. Für das KHM, und damit für die Gemäldegalerie, besteht die Herausforderung, den Spagat zu schaffen zwischen den großen publikumsrelevanten Ereignissen und kleineren Veranstaltungen, die auch Neues ausprobieren, und die sich gerade unseren vielen Jahreskarteninhaber_innen verpflichtet fühlen.

Hans-Peter Wipplinger: Die Wiener Museumslandschaft zählt sowohl hinsichtlich der Diversität der programmatischen Ausrichtungen als auch betreffend der Qualität respektive Professionalität der institutionellen Arbeit an den jeweiligen Häusern zu den weltweit Herausragenden. Wien lässt sich in diesem Kontext durchaus in einem Atemzug mit anderen Weltstädten der Kunst, wie etwa Paris oder London, nennen. Das Leopold Museum, das von der Londoner *The Times* als eines der 40 bedeutendsten Museen weltweit bezeichnet wurde, trägt nicht unwesentlich zur exzellenten

Reputation Wiens in Sachen Kunst bei. Der weltweit bekannte, von Professor Rudolf Leopold aufgebaute Sammlungsschwerpunkt Wien um 1900, insbesondere die außergewöhnlichen Bestände von Egon Schiele, haben nachdrücklich dazu beigetragen, Wien einen zentralen Stellenwert in Hinblick auf die Kunst der Moderne zu sichern.

Was schätzen Sie besonders an der Arbeit Ihres Vorgängers/Ihrer Vorgängerin?

Matti Bunzl: Ich bin ein riesiger Fan der Arbeit von Wolfgang Kos. Seine großen kulturhistorischen Ausstellungen wie „Kampf um die Stadt“ oder „Experiment Metropole“ haben internationale Maßstäbe gesetzt. Auch sein Augenmerk auf Gegenwartskunst und ihre faszinierende Integration ins Programm des Wien Museums ist eine wichtige Leistung mit Highlights wie „Wiener Linien: Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960“ und „Fifty Fifty: Kunst im Dialog mit den 50er Jahren“. Darüber hinaus gelang es ihm, das Wien Museum als relevantes Diskurszentrum für generelle Fragen des Stadtlebens zu positionieren. Viele Stadtmuseen gelten als verstaubt; das Wien Museum unter Wolfgang Kos war nie in Gefahr, diesem Urteil ausgesetzt zu sein.

Stefan Weppelmann: Sylvia Ferino ist eine großartige Fachwissenschaftlerin von internationalem Ansehen. Sie hat es sich immer zur Aufgabe gemacht, dieses Wissen weiterzugeben – und das schätze ich besonders an ihr. Frau Ferino hat in ihrer langjährigen Tätigkeit daher besonders eine Reihe von großartigen Ausstellungen konzipiert und durchgeführt, in die sie sich stets mit enormem Engagement eingebracht hat. Ich erinnere nur zuletzt an die sensationelle Velázquez-Schau. Sodann hat sich Sylvia Ferino immer zugleich für eine Verbesserung der Räumlichkeiten und damit der Dauerpräsentation der Galerie eingesetzt und hier einiges erreicht.

Hans-Peter Wipplinger: Franz Smola, der über rund einhalb Jahre als interimistischer Direktor das Haus in einer nicht einfachen Übergangsperiode leitete, ist vor allem für seine Umsicht in der Präsentation der Sammlung und dem verantwortungsvollen Umgang mit Leihgaben zu danken sowie nicht zuletzt für einige Highlightpräsentationen im Wiener Ausstellungsgeschehen. Die von ihm initiierte und kuratierte

Alberto Giacometti-Schau ist hier nur ein erwähnenswertes Beispiel von vielen.

Was planen Sie kurz- und längerfristig in Ihrer Amtszeit als Direktor zu ändern?

Matti Bunzl: Im Zentrum meiner Arbeit wird der Um- und Ausbau des Museums am Karlsplatz stehen. Der Architekturwettbewerb ist im Gange und wird bis Ende November 2015 entschieden sein. Wir gehen davon aus, dass es dann noch ca. eineinhalb Jahre bis zum Baubeginn dauern wird; für die dann folgende Schließzeit planen wir die Bespielung anderer Locations. Die Wiedereröffnung, angedacht für 2020, wird dann im Zeichen einer neuen Dauerausstellung stehen, die die Geschichte und Kultur Wiens in all ihren globalen Dimensionen zeigen wird. Generell wird die Internationalität der Stadt ein prominenter Fokus während meiner Amtszeit sein.

Stefan Weppelmann: Die Gemäldegalerie ist Teil des größeren Organismus KHM. Das zu betonen, ist mir sehr wichtig. Als lebendiges Haus sind wir einem ständigen Veränderungsdruck ausgesetzt, und das ist gut. Das Haupthaus, in dessen Obergeschoss sich die Gemäldegalerie bekanntlich befindet, steht nach der Eröffnung der Kunstkammer erneut vor Herausforderungen, die sich aus der 125 Jahre „alten“ Infrastruktur in Kombination mit steigenden Besuchszahlen und neuen Aufgaben ergeben. Dazu gehören Fragen der Dauerpräsentation und Beleuchtung ebenso wie jene nach der grundsätzlichen Zugänglichkeit des Hauses und seiner Sammlungen (Stichwort Barrierefreiheit). Im Kontext dieser Fragen, die sich die Geschäftsführung unseres Verbandes stellt, wird sich auch die Gemäldegalerie einbringen und Veränderungen mittragen. Die bestehenden Räumlichkeiten sind in ihrer Erscheinung und Funktion durch die Jahre alterniert worden, allerdings geschah dies nicht immer optimal. Diese Räume klarer zu strukturieren, ist ein Anliegen, das ich kurzfristig angehen möchte. Mittelfristig wird es ein Thema sein müssen, dass das Haupthaus ständige Sonderausstellungsflächen bekommen sollte. Wir müssen daher über Möglichkeiten nachdenken, alle Gebäudeteile und Stockwerke optimal für die Präsentation unserer Sammlungen zu nutzen. Wenn sich im Zuge solcher Überlegungen die Ausstellungsflächen verändern, werden wir auch die grundsätzliche Hängung der Sammlung überdenken müssen. Daraus ergeben sich dann wiederum sehr spannende Perspektiven für die Zukunft des Hauses am Burgring und damit für den gesamten KHM-Verband.

Hans-Peter Wipplinger: Zunächst ist es mir ein großes Anliegen, die Leistung von Rudolf Leopold als Sammler von bedeutendem österreichischem Kulturgut zu würdigen. Gleichzeitig ist es meine Intention unterschiedlichste Zielgruppen einzubinden. Es geht mir somit um Öffnung, Diskurs, interdisziplinäre Dialoge und spannende Korrespondenzen mit anderen Künsten (etwa Kooperationen mit den Wiener Festwochen, der Biennale oder den Tanzwochen), um innovative Kunstvermittlungsstrategien und vor allem auch um einen Brückenschlag in die Kunstproduk-

tion der Gegenwart. Denn das Neue verdrängt das Etablierte keineswegs, sondern das Neue befördert das Alte im Sinne von dessen Aktualisierung. Bei all dem geht es unter anderem auch – wenn wir ein Museum der Zukunft sein wollen, was unser vorranglicher Anspruch sein muss – um die Reflexionen auf die Veränderung von Bildwelten in einer digitalisierten Welt sowie um das Gewähr werden von demografischen, sozialen, politischen und ökonomischen Transformationsprozessen, die unsere Zeit determinieren. Dementsprechend sehe ich die Partnerschaft mit Künstlerinnen und Künstlern als zentral an, die als sensible Seismografen unserer Zeit ihre Erkenntnisse, ihren Strategien, Fragestellungen und Perspektiven zu historischen Zeugnissen wie zu kulturellen Phänomenen und Entwicklungen der Gegenwart künstlerisch manifestieren. Die Rolle des Museums sehe ich darin, als Möglichmacher künstlerischer Visionen zu fungieren. Dergestalt sind wir nicht nur Bewahrer_innen von Kulturgut, sondern geben der Gesellschaft durch unsere Produktions- und Vermittlungstätigkeit etwas Wesentliches zurück, was man mit Identitäts- und Sinnstiftung skizzieren könnte.

Welche neuen Herausforderungen, aber auch Möglichkeiten bringt dieser Wechsel in die Wie-

ner Kunst- und Kulturlandschaft für Sie mit sich?

Matti Bunzl: Während meiner 24 Jahre in den USA – die ich vor allem als Professor mit Spezialisierung auf Österreichs Geschichte und später auch als Intendant eines großen Kulturfestivals verbracht habe – war es immer meine Hoffnung, das dort Gelernte einmal in Wien einbringen zu können. Die Direktion des Wien Museums macht das auf wunderbare Weise möglich. Und ein bisschen Chicago, glaube ich, würde Wien gar nicht schaden.

Stefan Weppelmann: Ich habe in meiner vorherigen Tätigkeit einen weitaus kleineren Sammlungsbereich, nämlich die italienische und spanische Malerei der Renaissance bei den Staatlichen Museen zu Berlin betreut. Es handelte sich dabei in der Hauptsache um kleinformatige Holztafeln. Die Galeriedirektion in Wien umfasst demgegenüber nicht nur die gesamte Europäische Malerei von der Frührenaissance bis ins 18. Jahrhundert mit den bekannten Schwerpunkten der hiesigen Sammlung, sondern für mich bedeutet der Wechsel auch die Beschäftigung mit ganz anderen Formaten und Medien. Das erweitert meine inhaltlichen Arbeitsmöglichkeiten enorm. Darauf, und auf den fruchtbaren Austausch im Kreise der Kurator_innen, freue ich mich sehr. Es

ist mir ein Anliegen, Qualität und Sammlungsschwerpunkte der Gemädegalerie zu betonen. Dafür möchte ich ein spannendes Ausstellungsprogramm befördern, bei dem es um jene Künstler_innen und Werkgruppen gehen wird, für die wir international berühmt sind. Generaldirektorin Sabine Haag hat bereits vor meinem Wechsel die Planungen für eine große Bruegel-Ausstellung ins Leben gerufen. Das ist der richtige Weg. Kleinformatige Ausstellungsreihen können parallel dazu den Kurator_innen ermöglichen, fachliche Interessen oder Forschungsergebnisse direkt in eigene Ausstellungen vorhaben zu überführen. Zudem möchte ich die Gemädegalerie gern gut mit allen Vorhaben des Gesamthauses koordiniert wissen. Herausforderung Nummer zwei ist das wundervolle historische Museumsgebäude selbst, seine sehr hohen Räume, ihre partielle Enge in Kontrast zu gleichzeitig überbordender Großzügigkeit, ihre Beleuchtung. Gemälde in solchen Galerieräumen präsentieren zu dürfen, ist großartig, aber schwierig! Auch hier freue ich mich aber auf die ein oder andere neue Herangehensweise. Hauptwerke sollten auch für den Laien immer als solche kenntlich sein und eher an exponierter Position innerhalb des Parcours anzutreffen sein.

Hans-Peter Wipplinger: Die positiven Herausforderungen und Möglichkeiten sehe ich in dem verstärkten Aktions- und Resonanzraum, der sich mit dem Wechsel nach Wien ergibt. Die bereits angesprochenen Vernetzungs- und Kooperationsmöglichkeiten, nicht nur auf lokaler sondern auf internationaler Ebene, ergeben eine Fülle von möglichen Synergien. Nicht zuletzt die exquisite Sammlung im Hintergrund ist ein zentraler Atout, um hinsichtlich der in Planung befindlichen Programmierungsphilosophie zu reüssieren. Die Prämissen für die künftigen Ausstellungen sind dabei klar gekennzeichnet: Innovationsgehalt bzw. Originalität der Ausstellungsthemen, Kompatibilität und Kongruenz der Ausstellungsthematiken mit dem Sammlungskern und damit der Corporate Identity des Leopold Museums, Exzellenz der präsentierten Werke und Internationalität der Projekte, um nur einige Prämissen einer inhaltlichen Positionierung an dieser Stelle zu nennen.

Die Interviews für Kunstgeschichte aktuell führten Christina Bartosch, freiberufliche Kunsthistorikerin, Wien, und Anna Sauer, Studentin der Kunstgeschichte, Wien, bis zum 16. September 2015.

Die Erweiterung der Avantgarde. Feministische Kunst der 1970er Jahre.



Ulrike Rosenbach, Art is a Criminal Action, 1969–1970, Detail, © Ulrike Rosenbach, Bildrecht, Wien, 2015
Foto: Nic Temwiggenhorn, Verlag Prestel, München, SAMMLUNG VERBUND, Wien.

Der rund 500 Seiten starke Ausstellungskatalog *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien* ist von Gabriele Schor zugleich als Bestandskatalog der SAMMLUNG VERBUND konzipiert. Er stellt 34 Künstlerinnen und über 500 Kunstwerke vor und bietet einen Überblick über die Anfänge der internationalen feministischen Kunstbewegung in den 1970er Jahren. Die Werke thematisieren – und problematisieren – das tradierte Frauenbild. Dabei

beschreiten die Künstlerinnen formal und inhaltlich neue Wege und initiieren eine neue künstlerische Repräsentation der Frau. Gabriele Schor prägt in ihrem Essay „Die Feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte“ (S. 17–67) für diese Künstlerinnen den Begriff „Feministische Avantgarde“ und hebt damit deren Vorreiterrolle hervor. Dass die feministische Kunst der 1970er Jahre in den gängigen Lexika bisher nicht als eigenständiger Teil der Avantgarde aufgeführt wird, ist ein

Desiderat. Mit der Prägung des Begriffs der Feministischen Avantgarde wird der Bedeutung der Künstlerinnen innerhalb des bis dahin männlich dominierten Kunstbetriebes Rechnung getragen. Gabriele Schor gibt einen Überblick über die historische Situation, in der sich die Künstlerinnen in den 1970ern befinden und untersucht unterschiedliche künstlerische Strategien anhand exemplarischer Werkbeschreibungen. Die Künstlerinnen demontieren das traditionelle, von Männern konstruierte Frauenbild auf zum Teil radikale und verstörende Weise, überwiegend jedoch mit Witz und Ironie, und fordern zugleich ihren Platz im öffentlichen Kunstbetrieb ein. Vor allem die von den männlichen Künstlern noch wenig besetzten Medien der Aktion und Körper-Performance sowie die Dokumentationsmedien Fotografie und Video werden von den Künstlerinnen zur Entwicklung eigener Ausdrucksformen genutzt. Die Kamera bietet sich dank ihrer Unmittelbarkeit als Werkzeug kritischer feministischer Untersuchung an; ihr kommt in der Rezeptionsgeschichte der Performancekunst eine besondere Relevanz zu. So verwundert es nicht, dass sich die beiden anderen Aufsätze im Katalog mit dem Thema Performance bzw. deren Dokumentation auseinandersetzen. In ihrem Beitrag „Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera“ (S. 69–73) untersucht Mechthild Widrich Performances, die ausschließlich für die Kamera, die vierte Wand, inszeniert wurden. Merle Radtke widmet sich in ihrem Essay „Präsenz und Absenz. Zum Nachleben der Performance der 1970er-Jahre“ (S. 75–79) der medialen Übersetzung und der Rezeption der Performancekunst. Diese reich bebilderten Essays tragen zum wissenschaftlichen Diskurs bei, während der sich daran anschließende Bildteil (S. 82–449) mit ganzseitigen Farbdrucken einen guten Einstieg in das Thema ermöglicht

und einen Überblick über das Schaffen der Künstlerinnen in den 1970er Jahren gibt. Die Werke mit den Katalognotizen sind chronologisch nach den Geburtsjahren der Künstlerinnen geordnet. Die kurzen Texte stellen die jeweiligen Arbeiten vor und verorten sie innerhalb der feministischen Kunst. Neben international renommierten Künstlerinnen, wie VALIE EXPORT, ORLAN und Cindy Sherman, werden auch fast vergessene, wie z. B. Renate Bertlmann, wiederentdeckt. Bisher – zumindest im Westen – wenig ausgestellte Künstlerinnen, wie Teresa Burga, komplettieren den Katalog. Darauf, dass es sich hierbei lediglich um das vorläufige Resümee einer Sammlungstätigkeit von zehn Jahren handelt, weist Gabriele Schor bereits zu Beginn des Kataloges hin. Dementsprechend deckt der Katalog nicht alle bedeutenden Positionen ab und lässt Arbeiten renommierter Künstlerinnen der 1970er Jahre, wie etwa Louise Bourgeois und Friederike Pezold, vermissen.

Im Anhang werden die Künstlerinnenbiografien (S. 451–467) durch eine chronologische Darstellung (S. 468–487) der feministischen Künstlerinnenbewegung im Zeitraum von 1968 bis 1980 ergänzt. Dabei werden neben kunstspezifischen auch gesellschaftspolitische Ereignisse berücksichtigt. Die umfangreiche Bibliografie (S. 488–509) am Ende des Kataloges lädt zu einer eingehenden Beschäftigung mit dem Thema ein. Aufgrund des in sich schlüssigen Aufbaus, der umfangreichen Chronologie sowie der gut recherchierten Bibliografie bietet sich der Katalog als Nachschlagewerk an und ist sowohl wertvolle Anregung als auch solide Grundlage für eine weitergehende Auseinandersetzung mit einem Thema, das nichts von seiner Aktualität verloren hat.

Gesine Emmerich,
Kunsthistorikerin
Mühlheim a.d. Ruhr

Florentine Mutherich (1915–2015)



Florentine Mutherich konnte ihren hundertsten Geburtstag am 26. Januar 2015 in bester körperlicher und geistiger Verfassung in einem großen Kreis von Freund_innen, Schüler_innen und Mitarbeiter_innen am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München feiern. Einige waren von weit her angereist, um ihre bleibende Verbundenheit und Verehrung zu bekunden. Wenige Monate später, am 12. Juni 2015, ist Florentine Mutherich verstorben.

Bei Wilhelm Pinder in Berlin hatte sie Kunstgeschichte studiert und trat 1948

in das von Ludwig Heydenreich und Wolfgang Lotz gegründete Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ein, an dem sie bis zu ihrer Pensionierung 1980 tätig war. An der Münchner Universität war sie Honorarprofessorin und lehrte ebenso an der Columbia University, New York.

Das damalige Zentralinstitut für Kunstgeschichte hat ihrer Gestaltungskraft viel zu verdanken. Ihre Initiative und Bereitschaft zur Zusammenarbeit machten es möglich, dass mehrere wichtige Werke fertiggestellt und im Rahmen des Zentralinstituts publiziert werden konnten. Für Percy Ernst Schramms ersten Band der *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. 768–1250* verfasste sie den Katalogteil (1962) und veranlasste eine zweite Auflage mit Ergänzungen und Erweiterungen (1981). Ihrer Initiative ist es zu verdanken, dass Schramms Wunsch nach einem zweiten Band – von König Rudolf I. bis Kaiser Maximilian I. – realisiert wurde (P. E. Schramm – H. Fillitz, 1978). 1983 erarbeitete Florentine Mutherich gemeinsam mit mehreren Fachkollegen eine erweiterte und neu gestaltete Neuauflage von Schramms *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit* aus dem Jahr 1928. Sie redigierte Bernhard Bischoffs *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse* (1967) und zusammen mit Ernst Kitzinger die *Buchmalerei des frühen Mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlass Wilhelm Koehler* (1972). Mit dem damaligen Direktor der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek Karl Dachs orga-

nisierte sie 1987 die Ausstellung über die Regensburger Buchmalerei, deren Katalog ein bleibendes Handbuch ist. Die als Fortsetzung geplante Ausstellung über die Salzburger Buchmalerei, deren Vorarbeiten nahezu abgeschlossen waren, scheiterte an der Ablehnung durch den damaligen Salzburger Landeshauptmann.

Das Thema ihrer Dissertation *Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit* (1940, publiziert 1941) steht am Anfang einer lebenslangen Forschungstätigkeit über die Kleinskulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinkunst und besonders die Buchmalerei im Früh- und Hochmittelalter. Ab 1951 ist eine große Zahl von Aufsätzen und Abhandlungen zu diesem Themenbereich erschienen. Florentine Mutherich hat mehrere Faksimile-Editionen betreut, mit eigenen wichtigen Kommentaren. Hervorgehoben seien ihre Beiträge zur Bibel von San Paolo fuori le mura (1993) und zum Perikopenbuch Heinrichs II. Clm 4452 der Bayerischen Staatsbibliothek (1994).

Als 1968 der Elfenbeinthron Karls des Kahlen, die Cattedra Petri, aus Berninis monumentalem „Reliquiar“ am Scheitel der Apsis von Sankt Peter in Rom herausgenommen wurde, um erstmals eine wissenschaftliche Untersuchung zu ermöglichen, wurde Florentine Mutherich in das Arbeitskomitee berufen. Sie bearbeitete die Elfenbeinteile des Throns (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Serie III Memoriale). Für die weitere Forschung über die karolingische

Elfenbeinkunst zur Zeit Karls des Kahlen bleibt diese Abhandlung von grundlegender Bedeutung.

Das größte Verdienst von Florentine Mutherich ist die Weiterführung und Vollendung des großen Arbeitsvorhabens *Die karolingischen Miniaturen* von Wilhelm Koehler. Er hatte 1930 den ersten Band über die Schule von Tours publiziert und nach dem Kriegsende die Arbeit wieder aufgenommen. 1960 konnte er noch den dritten Band *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars. Metzger Handschriften* vorlegen; schon dabei wurde er von Florentine Mutherich unterstützt. Sie führte das Projekt fort und konnte es zum Abschluss bringen – es war eine enorme Leistung, die in jeder Hinsicht viel Energie forderte.

Florentine Mutherich zeichnete große Herzlichkeit und Offenheit aus. Allerdings stellte sie auch hohe Ansprüche an ihre Freund_innen und Mitarbeiter_innen. Manche mussten scharfe Kritik hinnehmen, die aber niemals beleidigend war. Der Kreis ihrer Gelehrten-Freund_innen war groß. Neben den schon Genannten muss vor allem an Carl Nordenfalk erinnert werden. Es gibt wenige Gelehrte in unserer Disziplin, deren Lebensweg so konsequent und geradlinig verlief wie der von Florentine Mutherich. Geprägt von ihrer katholischen Überzeugung, war sie eine Persönlichkeit, wie sie heute nur mehr selten zu finden ist.

Hermann Fillitz

Cornelia Reiter (1964–2015)



Am 13. Juli 2015 ist Frau Univ.-Doz. in Dr. in Cornelia Reiter unerwartet verstorben. Mit ihr verliert die österreichische Kunstgeschichte eine renommierte Kollegin und ausgewiesene Expertin – vor allem für die Kunst Österreichs im 19. Jahrhundert. Cornelia Reiter wurde im Jahr 1964 in Salzburg geboren und maturierte dort mit Auszeichnung am Akademischen Gymnasium. Während ihrer Gymnasialzeit absolvierte sie eine Ausbildung im Fach Klavier am Mozarteum. Im Jahr 1988 wurde sie mit ihrer Arbeit zu *Dagobert Peche und seine Bedeutung für die Wiener Werkstätte* zur Magistra spendiert, 1992 mit der Dissertation *Oskar Laske (1874–1951) Leben und Werk* zum

Dr. phil. Im Jahr 2012 wurde ihr an der Akademie der bildenden Künste Wien die Lehrbefugnis für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Graphik und Zeichnung des 18. und 19. Jahrhunderts verliehen.

Cornelia Reiters zahlreiche Forschungen sind eng mit ihrer beruflichen Laufbahn verbunden: Nach Forschungsprojekten zu „Die Zeichnung der deutschen und österreichischen Romantik im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien“ begann sie im April 2003 als Sammlungs- und Ausstellungskuratorin im Kupferstichkabinett der Akademie und wurde 2006 stellvertretende Leiterin sowie im Jahr 2013 interimistische Leiterin dieser Sammlung, für deren Stellenwert sie sich unermüdlich engagierte. Ihren internationalen Radius stellte sie unter anderem 2012 als „Andrew-Mellon-Fellow“ am Metropolitan Museum in New York (Department of Drawings and Prints) unter Beweis. Darüber hinaus war Cornelia Reiter eng mit zahlreichen österreichischen Museen und Institutionen verbunden. So veröffentlichte sie 2010 zusammen mit dem Belvedere eine Monografie zu Anton Romako, in der sie – basierend auf neuem Quellenmaterial sowie einer seit den fünfziger Jahren wesentlich erweiterten Kenntnis der österreichischen wie internationalen Malerei – weite Teile des Œuvres dieses Malers einer Neubewertung unterzog. Cornelia Reiters Interesse ging aber weit über Malerei und Gra-

fik hinaus: So veröffentlichte sie zuletzt gemeinsam mit Robert Stalla das Buch *Theophil Hansen. Architekt und Designer* (2013), dem eine Ausstellung zugrunde liegt. Eng verbunden war sie auch mit dem „Österreichischen Biografischen Lexikon“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, zu dem sie zahlreiche Artikel beisteuerte.

Cornelia Reiter wird darüber hinaus als begeisterte Ausstellungsmacherin im Gedächtnis bleiben: Hervorzuheben ist hier vor allem der Ausstellungskatalog *Suche nach dem Unendlichen: Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien*, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Winckelmann-Museum Stendal (2001) sowie in der Akademie der Bildenden Künste Wien (2003) erschien. Deutlich wird hier ein sorgfältiger, stets den Eigenwert der entsprechenden Darstellung berücksichtigender quellengestützter Zugang zu den einzelnen Werken, wobei es der Autorin nie um die Jagd nach Meisterwerken ging, sondern vielmehr um das Gesamtbild jener Epoche, besonders des frühen 19. Jahrhunderts, das sie so sehr liebte. Dies wird auch bei der Lektüre der beiden monumentalen Bestandskataloge des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien (2006 und 2009) deutlich, denen in Österreich nicht allzu viel an gleichrangigen grafischen Bestandskatalogen zur Seite zu stellen ist. In diesem Zusammenhang ist

besonders zu würdigen, dass sie sich mit einer ungeheuren Akribie in die unterschiedlichen Bereiche und Sichtweisen der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts eingearbeitet hat.

Cornelia Reiters Lebenswerk besitzt mehrere inhaltliche Facetten: Zum einen steht sie in der langen Tradition der eng mit „ihren“ Sammlungen verbundenen Leitern und Leiterinnen grafischer Kabinette. Des Weiteren hat sie aber zugleich der immer stärkeren Notwendigkeit Rechnung getragen, dass nur mit einer entsprechenden Ausstellungstätigkeit das Interesse an der Vielfalt österreichischer Kunst des 19. Jahrhunderts wachgehalten werden kann. Dafür hat sie sich mit Nachdruck eingesetzt. Dies betrifft auch ihr Engagement für die Aufarbeitung der 55 Reiseskizzenbücher von Friedrich Kurrent, wo sie dafür sorgte, dass die Bestände sach- und fachgerecht aufgearbeitet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Die von ihr mitkonzipierte Ausstellung *Welten der Romantik*, die im November 2015 in der Albertina eröffnet werden wird und einen neuen Blick auf diese Periode zu werfen beabsichtigt, wird auch in ihrem Zeichen stehen. Mit dem Ableben von Cornelia Reiter verliert die österreichische Kunstgeschichte eine ihrer Hoffnungsträgerinnen.

Werner Telesko

Das ist, als stünde der IS jetzt im Louvre, oder im Petersdom, oder in der Wiener Staatsoper.¹

„Palmyra geht uns alle an“ ist der Leitsatz von Prof. Dr. Andreas Schmidt-Colinet. Dreißig Jahre lang war er Ausgrabungsleiter in Palmyra, Syrien, was ihn zum Experten auf diesem Forschungsgebiet im deutschsprachigen Raum macht. „Palmyra geht uns alle an“ – auch der VÖKK möchte hierzu nicht schweigen.

Die brutale Ermordung Khaled al-As'ads – Direktor der Ausgrabungsstätte und des Museums in Palmyra von 1963–2003 – und die Sprengung des Beltempels sind nur zwei der jüngsten Verbrechen² gegen die Menschheitsgeschichte, welche seit Mitte Mai in Palmyra voranschreiten. Seit der Einnahme der 2000 Jahre alten Oasenstadt in der syrischen Wüste durch die Terrormiliz Islamischer Staat (IS) erscheinen regelmäßig Videos im Internet und den sozialen Netzwerken, welche die Verwüstung jahrtausendalter Kulturgüter dokumentieren. Eine erste Welle des Entsetzens entstand im März, als Anhänger des IS im Museum in Mossul antike Skulpturen mit Pressluftschlämmern zerstört.

Der IS hat „sich auf die Fahnen geschrieben unsere Kultur zu zerstören“, sagt Schmidt-Colinet.³ „Syrien ist eine der reichsten und bedeutendsten Kulturlandschaften der Welt. Denn hier liegen die Anfänge unserer Zivilisation: Die landwirtschaftliche Nutzung des Bodens, die Sesshaftwerdung des Menschen und die Urbanisierung lassen sich in dieser Region zum ersten Mal nachweisen.“⁴ Auch unser Alphabet hat dort seinen Ursprung.

Palmyra geschichtlich & archäologisch
„Die antiken Ausgrabungsstätten heißen Palmyra, die hießen in vorantiker Zeit Tad-

mor – und so heißt auch der heutige Ort. Die antike Stadt war bis 1928 bevölkert – bis dahin hat das arabische Dorf im Beltempel-Bezirk gewohnt. Französische Archäologen haben in der französischen Mandatszeit 1928/29 die Bevölkerung aus dem Beltempel-Bezirk evakuiert und direkt anschließend an das Ruinenfeld eine neue Reißbrettstadt errichtet. Zum Teil mit sehr schönen Jugendstilhäusern, von denen auch noch zwei, drei erhalten sind. In diese neue Stadt wurde dann das ganze arabische Dorf umgesiedelt. Damals lebten in Palmyra rund 10.000 Menschen, derzeit sollen es 70.000 Einwohner sein.“⁵ „Palmyra war die einzige wasserführende Oase in der Syrischen Wüste“,⁶ und somit handelsbegünstigt. „Der Handel zwischen Küste und Seidenstraße, zwischen Rom und China, machte die Stadt in ihrer Blütezeit unter römischer Herrschaft reich.“⁷ „Wir kennen von der antiken Siedlungsfläche innerhalb der antiken Stadtmauern von Palmyra ungefähr zwei Prozent – vielleicht drei. Also was wir in der Archäologie leisten, das sind Tropfen auf einen heißen Stein im Vergleich zu den riesigen Ausmaßen dieser Ruine. Da sind massenweise Dinge zu finden und zu retten. Mindestens genauso bedeutend sind in Palmyra – und das ist einzigartig im Orient – die Grabstätten, die um die Stadt herum liegen. Das sind zum Teil unterirdische Gräber, die jetzt ausgeraubt und kaputt gemacht werden.“⁸

Die jüngsten Entwicklungen

Das aktuellste (architektonische) Opfer ist der Beltempel aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., welcher offenbar in der ersten Septemberwoche 2015 gesprengt wurde, wie

aktuelle Satellitenbilder belegen. Noch im Juni 2015 drückte Schmidt-Colinet seine konstante Begeisterung für das Heiligtum aus: „Der Eindruck ist immer noch unwiderstehlich und weckt Emotionen. Der Tempel hat an der Querseite einen Giebel und acht Säulen. Das ist die Bausprache für ein klassisches sakrales Heiligtum. Jeder hat das so verstanden. An der Längsseite sieht man aber keinen Giebel, sondern einen Zinnenkranz. Das ist die Vokabel für die Sakralarchitektur des Orients. [...] Der Tempel des Bel war für unterschiedliche Religionen ein Zuhause. Den Christen diente er später als Kirche, nach der arabischen Eroberung im 7. Jahrhundert war er eine Moschee.“⁹

Die Sprengung antiker Tempel,¹⁰ welche die westlichen und orientalischen Glaubensbekenntnisse nicht nur auf architektonischer Ebene vereinen, die Ermordung des Ausgrabungsdirektors Khaled al-As'ad, der jahrelang westlichen Forschungsteams die Grabungen ermöglicht hat, die Plünderung der archäologischen Ausgrabungsstätten – all das soll den Westen provozieren und steht für den IS gleichzeitig als Ankündigung für die Zerstörung der westlichen Zivilisation. Absurderweise aber finanziert sich die Terrorgruppe unter anderem über den Verkauf eben dieser Antiquitäten an den Westen über den Schwarzmarkt. „Mitschuldig macht sich westliche Kundschaft, die Diebesgut erwirbt.“¹¹

Allerdings weist Schmidt-Colinet darauf hin, dass die Zerstörung und Plünderung von Kulturgut im Nahen Osten nicht neu ist; dies war schon vor dem IS eine Gegebenheit, nur nehmen diese in letzter Zeit zu, eventuell sogar angeheizt durch die Aufmerksamkeit westlicher Medien.

Was können wir dagegen tun?

Der Experte sieht nur auf militärischem Wege eine Chance, die Terroristen in die Schranken zu weisen. Es ist der multi-kulturelle Aspekt der antiken Stadt, den die Terroristen zerstören wollen – genau der, der uns alle betrifft.

Christina Bartosch, freibienfliche
Kunsthistorikerin, Wien

Prof. Dr. Andreas Schmidt-Colinet leitete von 1980 bis 2010 die deutsch-syrischen Grabungen in Palmyra und war an der Gründung des Deutschen Archäologischen Instituts in Damaskus beteiligt. Gemeinsam mit Khaled al-As'ad hat er mehrere Publikationen verfasst. Zuletzt war er von 1996 bis 2010 Professor für Klassische Archäologie an der Universität Wien.

¹ Der Standard, Interview von Michaela Kampl mit Andreas Schmidt-Colinet vom 22. Mai 2015.

² Dieser Artikel wurde am 4. September 2015 verfasst.

³ Interview auf 3Sat vom 20.8.2015: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/182971/index.html>, zuletzt aufgerufen am 4. September 2015.

⁴ Die Zeit, 21. Mai 2015, Andreas Schmidt-Colinet, „Palmyra geht uns alle an“, S. 54.

⁵ Der Standard, 22. Mai 2015 (siehe Fußnote 1).

⁶ Falter 36/15, „Wir fühlen uns mitschuldig“, aufgezeichnet von Matthias Dusini, S. 34.

⁷ Salzburger Nachrichten, 6. Juni 2015, Ursula Kastler, „Syrien war die Antwort“, Magazin S. 7.

⁸ Der Standard, 22. Mai 2015 (siehe Fußnote 1).

⁹ Salzburger Nachrichten, 6. Juni 2015, Ursula Kastler, „Syrien war die Antwort“, Magazin S. 7.

¹⁰ Zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses waren der Baalshamintempel und der Beltempel bereits dem Erdboden gleichgemacht.

¹¹ Die Zeit, 21. Mai 2015, Andreas Schmidt-Colinet, „Palmyra geht uns alle an“, S. 54.

KULTURELLES PROGRAMM FÜR UNSERE MITGLIEDER

Mit dem letzten Veranstaltungsprogramm des aktuellen Vorstands danke ich Ihnen im Namen aller Vorstandsmitglieder für Ihr bisheriges Interesse, und unser Dank gilt im Besonderen all jenen, die sich für Führungen und Vorträge unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben! *Ihr Manuel Kreiner*

**Mittwoch, 21. Oktober 2015,
18.00 Uhr**

Der Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker lädt herzlich ein zum Denkmalpflege-Vortragsabend

**Mag. Martin Mudri (Firma Mudri Messtechnik, Graz) und
Mag. Paul Schuster (Universalmuseum Joanneum, Schloss Eggenberg)
Röntgenblick in die Vergangenheit.
Aktuelle Bauforschung mittels
Infrarotthermografie in Schloss Eggenberg in Graz**

Ahnensaal des Bundesdenkmalamtes, Hofburg-Schweizerhof,
Säulenstiege, 1010 Wien
Begrüßung durch die Präsidentin des Bundesdenkmalamtes,
Prof. Dr. Barbara Neubauer
Eintritt frei, keine Anmeldung erforderlich

**Mittwoch, 11. November 2015,
18.30 Uhr**

**Dr. Maren Gröning, Kuratorin Foto-
sammlung
Führung zur Ausstellung „BLACK &
WHITE“ und Gespräch
zu den Hintergründen und Perspekti-
ven der Fotosammlung der Albertina**
Albertina, Albertinaplatz 1, 1010 Wien
Treffpunkt: 18.20 Uhr, Kassahalle
Anmeldung erforderlich – siehe unten,
max. 25 Teilnehmer_innen
Eintritt: ermäßigt 8,50€, beim Treffpunkt
bei Manuel Kreiner zu begleichen

**Drei neue Direktoren stellen sich un-
seren Verbandsmitgliedern vor:**

**Dr. Stefan Weppelmann
Kunsthistorischen Museums Wien,
Direktor der Gemäldegalerie
Freitag, 13. November 2015, 16.30 Uhr**

Führung und Gespräch „Bemerkungen über das Zeigen von Bildern“
Kunsthistorisches Museum Wien, Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien
Treffpunkt: 16.20 Uhr, Vestibül des Museums
Anmeldung erforderlich – siehe unten,
max. 30 Teilnehmer_innen
Eintritt: bei der Kassa vor der Führung individuell zu begleichen

**Dr. Matti Bunzl
Museen der Stadt Wien, Direktor
Mittwoch, 2. Dezember 2015,
16.30 Uhr**

Führung und Gespräch „Die Rolle der Kunst in einem Geschichtsmuseum“
Wien Museum Karlsplatz, Karlsplatz 8, 1040 Wien
Treffpunkt: 16.20 Uhr, Foyer des Museums
Anmeldung erforderlich – siehe unten,
max. 15 Teilnehmer_innen
Eintritt für Verbandsmitglieder kostenfrei (VÖKK-Ausweis bei der Kassa vorweisen)

**Mag. Hans Peter Wipplinger
Leopold Museum Wien, museologi-
scher Direktor**
Termin und weitere Details werden noch bekannt gegeben.

**Anmeldung unter
manuel.kreiner@kunsthistoriker-in.at
oder Telefon +43 664 402 96 90
(Di bis Do 8.00-9.30 Uhr)**

IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell
früher u.T. Kunsthistoriker aktuell

Medieninhaber und Herausgeber:
Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker -
Barbara Praher
c/o Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien
Spitalgasse 2-4
Universitätscampus Hof 9
1090 Wien
www.kunsthistoriker-in.at

Redaktionsteam:
Christina Bartosch, Bettina Buchendorfer,
Lisa-Maria Gerstenbauer,
Stefanie Hoffmann-Gudehus,
Manuel Kreiner, Richard Kurdiovsky,
Franziska Niemand, Barbara Praher,
Julia Rüdiger, Anna Sauer, Judith Stöckl,
Hansjörg Weidenhoffer.

Chefredaktion:
Christina Bartosch
Judith Stöckl

Druckerei: Samson Druck GmbH
A-5581 St. Margarethen 171

Einsendungen an: redaktion@kunsthistoriker-in.at
Redaktionsschluss für die Ausgabe 4/2015:
20. November 2015

Die von Autor_innen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion entsprechen.

Dem VÖKK ist die sprachliche Gleichbehandlung wichtig. Formal haben wir uns für den Gender Gap entschieden.

Preis der Nummer: 2,50 €

Abonnement: Jahrespreis: 30 €
(4 Ausgaben Kunstgeschichte aktuell pro Jahr
inkl. 1 Kunstgeschichte Tagungspublikation alle zwei

Jahre, Ausland plus Versandkosten.)
Für Mitglieder im Jahresbeitrag inkludiert.
Abonnementbestellung:
redaktion@kunsthistoriker-in.at

Auflage 1.500

Bankverbindung:
P.S.K., BLZ 60000, Kto.Nr. 7612972
BIC: OPSKATWW
IBAN: AT34 6000 0000 0761 2972

ISSN 1015-0129

VÖKK-Mitgliedsbeitrag pro Jahr: 50 €
Ermäßigt für Studierende: 20 €