



Abstracts

TAGUNG

DIE ZEICHNUNG – GRENZ- UND FLIESSFIGUR ANSCHAULICHEN DENKENS

14.–16.10.2004

IFK

Reichsratsstraße 17, 1010 Wien

Friedrich Teja Bach

Brunelleschi: Die Linie der Konstruktion – und ihre andere Seite

In der Novella del Grasso, der Novelle vom dicken Holzschnitzer überliefert Antonio Manetti, der erste Biograph Brunelleschis, einen Streich, den Brunelleschi – im Verein mit Donatello und anderen – im Jahre 1409/10 einem Holzschnitzer spielte, indem er diesen glauben machte, nicht mehr er selbst, sondern ein anderer zu sein.

Dieser Streich, so die Grundthese des Vortrags, ist im Zusammenhang mit den Perspektivexperimenten Brunelleschis zu sehen, ist gleichsam deren in den anthropologischen Realraum verlagter erster Teil. Als Anregung für diesen Streich wird Platons Dialog *Kratylos* über die „Richtigkeit der Benennungen“ diskutiert, der wohl auch für das optische Perspektivunternehmen Brunelleschis eine ausschlaggebende Rolle spielte.

Gottfried Boehm

Spur und Gespür.

Zur Archäologie der Zeichnung

Die Zeichnung ist wohl die offenste und vieldeutigste aller bildnerischen Ausdrucksformen. Der Versuch, sie ab- und einzugrenzen, stieß deshalb stets auf kaum überwindbare Schwierigkeiten, schwankte zwischen der Hochschätzung eines königlichen *disegno* und der Mißachtung ihrer Vorläufigkeit. Zwischen der ‚Meisterzeichnung‘, der Skizze verschiedener Grade des Provisorischen, der Vorstudie oder Gedankenstütze unterschiedlicher Funktion, der Zeichnung im Dienste des Wissens oder der Verständigung, der Kinderzeichnung oder der ausgereizten Illustration tut sich ein kaum überschaubarer Bereich auf. In ihm zeigt sich die Zeichnung als ein fundamentales, ein „anthropologisches“ Vermögen des Menschen. Gerade deshalb scheint sie uns geeignet, die Frage nach Entstehung und Eigenart bildlichen Sinnes an Sie zu adressieren. Auf diesen Weg begibt sich der Vortrag. Die Kategorie „Spur“ dient dazu, die graphischen Differenzen auf ihre Potentiale zu befragen, ihre Funktionsweisen in den Blick zu nehmen, ihre Kriterien, Intentionen und Wirkungsweisen zu diskutieren. Der Spur korrespondiert jener innere Sinn des „Gespürs“, einer „ratio incerta“, die sich im Unbestimmten mit seinen besonderen Luziditäten auskennt. An ausgewählten Beispielen wird der angedeutete Weg erkundet. Sein Ziel liegt in einer „Archäologie“ der Zeichnung und des Zeichnens, dem Versuch einer Erhellung ihrer besonderen bildnerischen und sensuellen Eigenart.

Steffen Bogen

Fließende und unterbrochene Bewegungen in Zeichnungen Taccolas

Im Thieme-Becker Künstlerlexikon von 1938 wird der Sienese Mariano di Jacopo genannt Taccola gerade einmal mit fünf Zeilen bedacht. Dabei hat er ein graphisches Oeuvre hinterlassen, das in der Frühphase der Zeichnung nur mit dem von Pisanello und Jacopo Bellini vergleichbar ist. Die lange Zeit eklatante Mißachtung hat vor allem einen Grund: Taccola zeichnet Maschinen. Das passt nicht in die Konzeption von Bild, Kunst und Kunstgeschichte, die ein modernes industrialisiertes Zeitalter entworfen hat. Der Vortrag wird anhand von drei Zeichnungen aus Taccolas Münchner Arbeitsheft eine diametral entgegengesetzte These entwickeln: Das Zeichnen von Maschinen war kein Nebenweg, sondern ein Königsweg zum neuzeitlichen Bild- und Kunstverständnis. Das gilt sowohl für das konstruktive Verständnis der graphischen Formen, als auch für die visuellen Kompetenzen, die bei der Antizipation freier Bewegungen eingeübt werden. Es ist kein Unfall oder Zufall, wenn sich mit Taccolas Arbeitsheften und Widmungsexemplaren eines der ältesten graphischen Werke dem Thema der Maschinen verschreibt.

Georges Didi-Huberman

Le graphe et la traîne (Etienne-Jules Marey)

La „méthode graphique“ d'Étienne-Jules Marey donne, au XIX^e siècle, un statut épistémologique très fort à la notion de *trait*. Même l'invention de la „chronophotographie“ perpétue la prééminence de la courbe comme expression graphique du mouvement. C'est à ce titre même que Bergson, au nom de la *durée* et de ses nuances, critiquera la méthode graphique comme une „illusion mécanistique“. On tente ici de montrer que la démarche expérimentale de Marey est, en réalité, une méthode *ouverte*, au sens de l'épistémologue Gilbert Simondon : les variations de son *heuristique* aboutissent souvent à produire le contraire de ce à quoi prétend son *axiomatique*. Et ce contraire, c'est la *traîne*, qui altère la représentation mais donne une approximation visuelle plus intime de cette durée que Bergson revendiquait, voire de cette „différence inhérente“ que, plus tard, revendiquera à son tour Gilles Deleuze.

Gerhard Neumann

Literatur und Zeichnung: Franz Kafka

Kafkas Zeichnungen sind von Anfang an – in den Kollegmitschriften, im Tagebuch, in den Reisenotizen – in den Kursus der mit Schrift gefüllten Seiten eingetragen, also eingebunden. Die Linie der Schrift wandelt sich in das Lineament der Zeichnung und kehrt, nach ihrer Expansion, in die Linienführung des Schreibstroms zurück. Gleichwohl kann man nicht behaupten, daß in diesem Prozeß die Charaktere der Schrift in Figuren, diese Figuren wiederum in Charaktere verwandelt würden. Es geht vielmehr offenbar um die Erkundung von Darstellungsmöglichkeiten. In der Anfangsszene von Kafkas Tagebuch (etwa 1909 beginnend) wird erkennbar, daß der Autor, im Hinblick auf die Möglichkeit, ‚Leben‘ zu ‚erzählen‘, mit Wahrnehmungs- und Darstellungsmedien experimentiert, die ihm – in der florierenden Medienkultur nach der Jahrhundertwende – zur Verfügung stehen: dem Film, der Ballettbühne, der Traumbühne, den Körperinszenierungen, eigenen wie denjenigen der Equilibristen im Variété; und eben mit dem Medium der Zeichnung, die das mit der Schrift Festgehaltene in einem Lineament verdichtet – oder auflöst. Es scheint dabei, als hätten die in die Schrift inserierten Zeichnungen weder illustrativen noch abstraktiven, weder verräumlichenden noch emblematisch verdichtenden Charakter. Vielmehr erweisen sie sich als dekonstruktive Experimente mit den Formen der Anschauung, Zeit und Raum. Sie scheinen nämlich darauf ausgerichtet, durch ihre Differenz zur Anschauung Zeit für einen Moment anzuhalten und dem Raum seine stereometrische Qualität, das heißt aber Rahmen und Perspektive, zu entziehen. Kafka hat 1912 in einem Brief bekannt, er sei „einmal ein großer Zeichner gewesen“, dessen Talent aber inzwischen – durch Zeichenunterricht – „verdorben“ worden sei. Um diese Frage nach der Verderbung der Zeichnung im Kunstakt soll es in dem Vortrag gehen. Jene Zeichnungen, schreibt Kafka, hätten ihn „mehr befriedigt als irgendwas“. Es fragt sich, warum.

Stefan Neuner

Figur, Spur und Prozeß.

Konfliktlinien von Zeichnung und Malerei in der Kunst Willem de Koonings

In der Geschichte der Zeichnung im 20. Jahrhundert spielt der Abstrakte Expressionismus eine ambivalente Rolle. Zum einen kann er als einer ihrer Gipfelpunkte verstanden werden, insofern es mit zum Programm der amerikanischen Kunst der unmittelbaren Nachkriegszeit gehörte, charakteristische Qualitäten der Zeichnung – wie Prozeßhaftigkeit, Spontaneität, Offenheit und Handschriftlichkeit – in das Medium der Malerei zu übertragen, so daß vielfach von einer Aufhebung ihrer gattungsmäßigen Unterscheidung gesprochen wurde. Auf der anderen Seite ist mit dem Abstrakten Expressionismus ebenso eine Krise der Zeichnung verbunden, ging doch die Integration der Medien bei einigen seiner wichtigsten Vertreter mit einer Vernachlässigung der eigentlichen Tätigkeit des Zeichnens einher, und war schließlich von einer kunsttheoretischen Polemik gegen das klassische Primat der Zeichnung (als Skizze und *disegno*) begleitet. Daß eben dieses Primat in der Kunst Willem de Koonings lange unangetastet blieb, ist einer der Gründe, weshalb ihr innerhalb des Abstrakten Expressionismus eine besondere Stellung zugewiesen werden muß. Tatsächlich war de Kooning nicht nur einer der produktivsten und innovativsten Zeichner seiner Generation, er zielte in eigener Weise auf eine Integrationsform von Zeichnung und Malerei. Dieses Bestreben wurde allerdings bei de Kooning durch einen spezifischen Konflikt kompliziert, der aus seiner grundsätzlichen künstlerischen Entscheidung, am anthropomorphen Charakter des Bildes festzuhalten, resultierte. Denn das Medium der Vergegenwärtigung jener Lebendigkeit, um die es de Kooning zu gehen schien, ist bei ihm auf widersprüchliche Weise zugleich die Offenheit des Formprozesses wie die pikurale Gestalt, die aus ihm resultiert. Dieser Konflikt zwischen Figur, Bildlichkeit und Prozeßhaftigkeit, der besonders in de Koonings Zeichnungen ausgetragen wird, läßt sich als das impulsgebende Moment in seiner wechselhaften, zwischen Figur und Abstraktion schwankenden Werkgeschichte verstehen.

Wolfram Pichler

Goyas Kritik der Linie

Auf ihre allgemeinsten formalen Spielzüge hin befragt, läßt sich Goyas Kunst bestimmen als eine Technik des Verbindens von Disparatem und des Aufspaltens von Identischem. An manchen Stellen seines Werks scheint beides, verbinden und trennen, paradox in eins zu fallen. Dies gilt insbesondere für die Art, wie Goya mit Linien, speziell mit Umrisslinien umgeht. Ihre traditionelle Funktion, Körper zu umschreiben, voneinander abzugrenzen und im Bildraum eindeutig aufeinander zu beziehen, wird von ihm regelmäßig in Frage gestellt. Der Bildraum wird dann inkonsistent, und die Beziehungen von „davor“ und „dahinter“, „getrennt“ und „verbunden“ verlieren ihre Eindeutigkeit.

In der Psychologie und Erkenntnistheorie des 18. Jahrhunderts ist es bekanntlich die Einbildungskraft, die als das Vermögen definiert ist, Unverbundenes zu verbinden, aber auch Verbundenes zu trennen. Goyas zwiespältige Linien geraten zum Medium, wenn nicht zum Subjekt dieses Vermögens. Abgesehen davon, daß sie immer wieder auch Monstren darstellen (also aus der Verbindung von Unzusammengehörigem entstandene Gestalten), kann die Art ihres Darstellens an sich selbst monströse Züge annehmen. Unter der Hand des Zeichners beginnen die Linien wie von selbst zu imaginieren. Zu fragen sein wird, wie sich dieses Phänomen mit jenem künstlerischen Selbstverständnis, das Goya in der Verkaufsanzeige seiner „Caprichos“, aber auch im viel interpretierten „Traum der Vernunft“ und daran anknüpfenden, weniger bekannten Bilderfindungen artikuliert hat, vereinbaren läßt.

David Rosand

Circa 1500

The foundational status of drawing in the visual arts, given theoretical articulation by Leon Battista Alberti, was fully established in aesthetic thought and studio practice in the course of the Quattrocento. Inherent to the discourse was a recognition of the paradox of the outline: the line that was essential to graphic representation and yet did not exist in nature, the line that was purely the product of the draftsman's hand. What Alberti intuited, namely the active role of the

drawing hand, Leonardo da Vinci explored more deliberately and with deeper purpose. Observing his own activity as a draftsman, Leonardo identified and named the primary gesture of graphic invention: the sketch – what Vasari was to hail as the visual expression of the inspired mind of the artist. Leonardo's notion of the sketch as an open work, which in its very summary incompleteness inspired new ideas, signaled a fundamental shift in aesthetic values. It challenged the closure of the outline, and in this may be seen as a graphic corollary to his development of *sfumato*. In according value to the immediate touch, it participated in a larger movement toward 1500, in which the mark of the artist assumed significance beyond its mimetic function. In painting and printmaking as well as in drawing, appreciation of the trace of the creating hand served to transform the stature of the artist. This paper will explore some of the implications of this phenomenon.

Christoph Sattler

Handzeichnung und CAD in der zeitgenössischen Architektur

Man kann den Vorgang der Erstellung eines Gebäudes in dem die Zeichnung – Hand oder CAD – als Mittel in Erscheinung tritt, in vier Abschnitte gliedern:

I. Der Entwurf:

hier fungiert die Zeichnung als Ausfluß und Umsetzung der Gestaltgedanken aus dem Kopf des Entwerfenden und als Hilfsmittel für den Diskurs mit anderen an dem Entwurf Beteiligten.

II. Umsetzung des Entwurfs in Planung:

Die Zeichnung als definitives (schließlich rechtsverbindliches) Dokument für die Vermittlung der Planung an den Bauherrn, die Behörde.

III. Werk- und Detailpläne:

Die Zeichnung als Grundlage für die Realisierung des Gebäudes durch die Bau- und Handwerksfirmen.

IV. Darstellung der architektonischen Idee und des realen Gebäudes:

Die Zeichnung als Modus der Kommunikation zwischen Architekt und Gesellschaft.

In dem Vortrag sollen der Anteil von Handzeichnung und Computerzeichnung in den vier beschriebenen Abschnitten des architektonischen Planungsvorgangs behandelt und die dramatische Entwicklung in Richtung CAD geschildert werden.

Die Architekturhandzeichnung, zu Beginn (Renaissance) eher von dienender Konvention bestimmt, entwickelt sich vom späten 18. Jahrhundert an (Beispiel: Piranesi dann Schinkel, Otto Wagner, Frank Lloyd Wright) in der Moderne zu einem höchst elaborierten und bewunderten Ausdrucksmittel des einzelnen Architekten (äußerste Eigenwilligkeit der Zeichnungen von Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mendelsohn oder später Aldo Rossi oder Leon Krier). Seit etwa 30 Jahren verschwindet die Handzeichnung fast gänzlich aus der architektonischen Planungs- und Vermittlungswirklichkeit (Handzeichnungen etwa von Norman Foster oder Frank Gehry sind nicht bekannt).

Ralph Ubl

Zwischen den Händen.

Über Beidhandzeichnen, Symmetrie und Mischung bei Dieter Roth

Beidhändiges Zeichnen, in der frühen Neuzeit als Virtuosität bestaunt, um 1900 zur Effizienzsteigerung der Arbeitskraft propagiert und zugleich mit der Hoffnung verbunden, den modernen Menschen von einseitiger Spezialisierung zu erlösen, erfährt in der bildenden Kunst um 1970 ein überraschendes Comeback, wovon neben Robert Morris' „Blind Time Drawings“ und Alighiero e Boettis Spiegelschriftübungen vor allem das Werk von Dieter Roth zeugt. Dieter Roth, der ebenso mit den Tastaturen von Klavier und Schreibmaschine produzierte wie mit Feder, Bleistift oder Radiernadel, gebrauchte Beidhändigkeit als ein Verfahren, um seine Äusserungen in den verschiedenen Künsten aus der Einheit eines gemeinsamen motorisch-somatischen Grundes hervorgehen zu lassen. Dieser Grund gibt in Roths zahllosen beidhändigen Schnellzeichnungen nur

eines als die ihm eigene, charakteristische Form zu erkennen: seine vorgängige Gespaltenheit. Denn sowohl der Körper des Künstlers als auch der des Bildes erweisen sich als zwiespältig: der des Künstlers, weil Roth die symmetrisch-enantiomorphe Doppelheit des menschlichen Leibs (und auch nicht menschlicher Leiber wie die von Hund und Katze) als Teilung begreift; und der des Bildes, weil Roths bevorzugtes Trägermedium das Buch ist, an dem ihn wiederum besonders interessiert, daß seine Einheit aus der Teilung des Papiers durch den Falz resultiert. Einer solchen (romantischen) Auffassung von Einheit und Zwiespalt, wonach jene aus diesem hervorgeht, entspricht ein Verständnis der gezeichneten Linie, das diese als Folge ihrer Teilung bestimmt.

Juliane Vogel

Schnitt und Linie. Stationen einer Liaison

Nicht von Anfang an besitzt der Schnitt die thetische und auktoriale Kraft, die ihm die Moderne zuschreibt. In der Kultur des 18. Jahrhunderts wird die geschnittene Linie der gezeichneten Linie untergeordnet. Der Scherenschnitt besitzt den Ruf eines von Damen betriebenen Gesellschaftsspiels und denselben defizienten auktorialen Status wie eine weibliche Handarbeit. Als solcher ist er von Vordruck und Vorzeichnung abhängig, deren lineare Verläufe von der Schere mechanisch nachvollzogen werden. Flüchtigen Ruhm erwirbt sich allenfalls der Silhouetten-Improvisateur, dessen im freien Schnitt geschaffene Werke aber als bloße Kunststücke abgetan werden. – Ästhetische Anerkennung erfährt der Schnitt erst dann, als es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Privilegierung des „strengen Umrisses“ bzw. der „scharfen Zeichnung“ (Goethe) kommt. Im Kontext des europäischen Neoklassizismus tritt er vorübergehend aus der Sphäre der Kleinkunst und gewinnt auktorialen und wissenschaftlichen Wert. Doch erst in der Moderne löst er sich aus dem hierarchischen Verhältnis zu Linie und Umriß. Als zentrales Paradigma einer ästhetischen Neuordnung befreit sich der Schnitt vom Diktat der Vorzeichnung und der Idee der ganzen Gestalt.

Christopher Wood

A Post Card from Raphael

This paper will analyze Raphael's drawing system as an adaptation to the new rhythms of reception and interception established by print culture. Since the middle of the fifteenth century, engravings had functioned alongside modelbooks and drawings as transportable archives of formal information, indispensable to working artists. These messages from artist to artist were vulnerable to interception by non-artists. As prints opened up and publicized the work-process, beholders' expectations from art began to shift. This created a feedback effect as artists realized that beholders were no longer content to wait for the finished product, the painting. Around 1500 the collectible drawing emerged as another form of "open letter" that spatialized the creative process and dismembered the public work.

The emphasis on contour in Raphael's drawings in the 1510s corresponds to the communicative function and staggered temporal rhythms of the print, as well as to the shared cultural project of fixing normative or ideal forms of man and god. But this aspect of Raphael's drawing practice was dialectically disfigured by an intensified perception-based attentiveness to the more elusive problem of body texture and surface. This confrontation with surface led the beholder back to the living, eroticized scene of the painter's workshop, where bodies made contact with bodies in real time. That temporality of sensory experience, and the representational solutions it generated, were not so easily captured in the net of print. Raphael found a way of drawing that at once raised the possibility of a transitive or communicative function for art, and disrupted that function with a fiction of presence.

Curricula Vitae, Publikationen und Literaturhinweise:

Friedrich Teja Bach, Prof. Dr. phil., Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Studium der Geschichte, Politikwissenschaften, Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Tübingen, Wien, Paris, New York (Columbia University) und New Haven (Yale University). 1964–1985 Arbeit als Bildhauer.

1981–1986 Assistent an der Hochschule der Künste Berlin; 1988 Organisation der Ausstellung „Skulptur in Berlin 1968–1988“; 1991–1993 Gastprofessor an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1993–1995 Wissenschaftlicher Leiter der Brancusi-Retrospektive (Musée National d'Art Moderne, Paris, Philadelphia Museum of Art). Seit 1994 Lehrstuhl am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien; 1995–1998 ebenda Vorstand. 2001 Gastprofessur an der Harvard University. Forschungsschwerpunkte: Moderne und zeitgenössische Kunst (Skulptur, Malerei und Neue Medien); Perspektive und Perspektivität (Brunelleschi u.a.).

Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form (Köln 1987); Brancusi. PhotoReflexion (Paris 1991); Constantin Brancusi 1876–1957 (Cambridge, Mass. 1995); Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst (Berlin 1996); Der Pfahl im Gewebe: Störungen im Werk Cézannes (2000)

Gottfried Boehm, Prof. Dr. phil., Professor für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Köln, Wien und Heidelberg. Promotion 1968 in Philosophie, Habilitation 1974 in Kunstgeschichte in Heidelberg. Von 1975–1979 Dozent und außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum; 1979–1986 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Giessen. Seit 1986 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel.

Mitbegründer und Permanent Fellow des Wiener Institutes für die Wissenschaften vom Menschen (Institute for advanced Studies). Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (2001/2002).

Arbeitsschwerpunkte: Kunst der Renaissance; Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; zeitgenössische Kunst; Probleme der Gattungen (insbesondere Porträt, Landschaft, Stilleben); Bildtheorie und Bildgeschichte; Methodologie und Hermeneutik, Kunsttheorie.

Zahlreiche Publikationen zur Kunst der Moderne, Kunsttheorie, Ästhetik und Methodologie.

Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance (München 1985); (Hg.): Was ist ein Bild? (München 1994); mit Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (München 1995); (Hg.): Max Imdahl. Reflexion – Theorie – Methode (Frankfurt 1996); Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur (Wien/ New York 2001); (Hg.): Homo Pictor (München/Leipzig 2001) = Colloquium Rauricum, Band 7

Steffen Bogen, Dr. phil., Wissenschaftlicher Assistent für Kunstgeschichte an der Universität Konstanz.

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Semiotik in Stuttgart, Marburg und Bologna. 1997 Promotion mit einer Dissertation über mittelalterliche Traumdarstellungen. Seit Oktober 1997 Wissenschaftlicher Assistent für Kunstgeschichte an der Universität Konstanz. Von März bis August 2004 *Scholar in Residence* am Zentrum für Wissenschafts- und Technikgeschichte des Deutschen Museums in München. Habilitationsprojekt über die Geschichte gezeichneter Maschinen. Weitere Forschungsschwerpunkte: Narrative Bilder und Bildsysteme in Mittelalter und Früher Neuzeit; Theorie und Geschichte des Diagrammatischen.

Wolkenreiter und Doppelpfeil. Bild- und kunsttheoretische Überlegungen zu einem Tafelbild Mantegnas, in: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen (Magdeburg 1999), S. 187–206; Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300 (München 2001; zugl. Diss. Univ. Marburg 1997); mit Felix Thürlemann: Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter (Stuttgart 2003), S. 1–22

Georges Didi-Huberman, Prof. Dr. phil., Philosoph und Kunsthistoriker, lehrt an der EHESS Paris. Leiter mehrerer Ausstellungen, darunter „L'Empreinte“ am Centre Georges Pompidou (Paris 1997) und „Fables du lieu“ am Studio national des Arts contemporains (Tourcoing 2001). Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte und Theorie des Bildes.

Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (Paris: Gallimard 1999); Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images (Paris: Minuit 2000); L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (Paris: Minuit 2002); Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé (Paris: Gallimard 2002); Images malgré tout (Paris: Minuit 2003)

Daniela Hammer-Tugendhat, Prof. Dr. phil., ao. Universitätsprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien und Dozentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien.

Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an den Universitäten Bern und Wien. 1975 Promotion mit einer Dissertation über „Hieronymus Bosch und die Bildtradition“. Habilitation 1993 an der Universität Oldenburg (anschließend an der Universität Wien) zu „Geschlechterbeziehungen in der Kunst“. 1989–1992 Leiterin des Projekts „Bürgerliche Frauenkultur in Österreich im 19. Jahrhundert“ beim Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. 1993–2000 Mitglied der Kommission der interuniversitären Koordinationsstelle für Frauenforschung (ab 2000: Projektzentrum Frauen- und Geschlechterforschung, gebunden an die Universität Wien). 1996/1997 Gastprofessur am Kunsthistorischen Institut und Graduiertenkolleg der Universität Frankfurt/Main. 1999 Fellow des Zentrums zur Erforschung der Frühen Neuzeit der Universität Frankfurt/Main. 2001/2002 IFK_Visiting Fellow.

Lehraufträge an den Universitäten Salzburg, Oldenburg, Basel, am Institut für Geschichte der Universität Wien und am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft; Malerei der Frühen Neuzeit; Text-Bild-Beziehungen; *gender studies*.

Rembrandt und der bürgerliche Subjektentwurf: Utopie oder Verdrängung? in: Ulrich Bielefeld/Gisela Engel (Hg.): Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne (Hamburg 1998), S. 154–178; Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die *Pantoffeln* Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hg.): Imagination und Wirklichkeit (Mainz 2000), S. 139–153; Der unsichtbare Text. Liebesbriefe in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Horst Wenzel/Wilfried Seipel/Gotthart Wunberg (Hg.): Audiovisualität vor und nach Gutenberg (Wien 2001), S. 159–174

Gerhard Neumann, Prof. Dr. phil., Professor emeritus für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität München.

Studium in Freiburg i. Br., Wien und Paris, Habilitation in Freiburg 1972; Professuren an den Universitäten Bonn, Erlangen, Freiburg i. Br.; Ordinarius für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität München; emeritiert seit 2003. Hauptarbeitsgebiete: Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts; vergleichende Literaturwissenschaft; Gattungspoetik; Editions-wissenschaft; Kulturwissenschaft.

Publikationen zu Goethe, Kleist, Kafka, Canetti; zur deutschen Romantik; zur Methode der Literaturwissenschaft; zu Theorie und Geschichte des Aphorismus, des Epigramms, der Novelle, des Romans, der Lyrik unter komparatistischer Perspektive; Mitherausgeber der Kritischen Kafka-Ausgabe und des Hofmannsthal Jahrbuchs; Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Konfiguration. Studien zu Goethes 'Torquato Tasso' (1965); Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe (1976); (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr (1990); (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (1994); (Mithg.): Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten (1994); (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposion (1995); (Mithg.): Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft (2000); (Mithg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie (2003)

Stefan Neuner, Mag.phil., Vertragsassistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Universität Wien. Herbst 1999 IFK_Junior Fellow. Derzeit Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Lehrstuhl neuere und neueste Kunstgeschichte, Prof. Dr. Friedrich T. Bach. Arbeitet an einer Dissertation über „Avantgarde und Verspätung. Perioden der amerikanischen Avantgarde nach dem Abstrakten Expressionismus“ (Arbeitstitel).

mit Florian Neuner: Josef Németh. 1940–1998 (Wels 2000), S. 33–64; Ready-Made und Objektkunst, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2 (2004), S. 21–32; mit Ralph Ubl: Stigma und Schwindel. Neues über Spiral Jetty, in: Nicola Suthor/Miriam Schaub (Hg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips (München: Fink 2004); mit Wolfram Pichler: Tintoretto's Schwelkenkunde, in: Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.): Schleier. Bild–Text–Ritual (München: Fink 2005); Vom suburbanen zum posthumanen Raum. Die Rückkehr der architektonischen Imagination in der amerikanischen Neo-Avantgarde, in: Roland Innerhofer/Karin Harrasser (Hg.): Bauformen der Imagination (Wien: Löcker 2005)

Wolfram Pichler, Dr. phil., Postdoc-Stipendiat am KHI Florenz – Max Planck Institut. Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Wien und München; 1990–1995 Volontär bei Greenpeace; 1996–2003 Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 2000 Visiting Fellow in Harvard; seit 2003 Postdoc-Stipendiat am KHI Florenz – Max Planck Institut.

Mit Ralph Ubl: Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, in: *Neue Rundschau*, 113/4 (2002); mit Gudrun Swoboda: Gli spazi di Warburg. Topografie storico-culturali, simboliche ed autobiografiche nell'Atlante *Mnemosyne*, in: *Quaderni Warburg Italia*, 1 (2003); mit Stefan Neuner: Tintoretto's Schwelkenkunde, in: Johannes Endres/Barbara Wittman/Gerhard Wolf (Hg.): Schleier. Bild – Text – Ritual (München: Fink 2005); Schminke/Leinwand/Caravaggio/Goya: Selbstreflexion und Untergang des Illusionismus in Farbe (Phil. Diss. 1999, erscheint 2005)

David Rosand, Prof. Dr. phil., Meyer Schapiro Professor of Art History at Columbia University. He studied Art History at Columbia University. Since 1964 faculty member at Columbia University; 1975–1991 Governing Board and 1979–1983 Chairman of the Society of Fellows in the Humanities at Columbia University. 1981–1984 and 1990–1994 Chairman of the Department of Art History and Archaeology; 1984–1986 and 1997–present Chairman of the Department's Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery. Since 1995 Meyer Schapiro Professor of Art History at Columbia University. 1995 directeur d'études at the Centre d'Histoire et Théorie d'Art, EHESS (Paris). His areas of special interest include the history of painting, especially the Renaissance tradition, painting and poetry, the graphic arts, modern art and criticism.

Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto (New Haven/London: Yale University Press 1982), revised edition: Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto (Cambridge/New York: Cambridge University Press 1997); The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian (Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas 1988); Myths of Venice: The Figuration of a State (Chapel Hill: University of North Carolina Press 2001); Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation (Cambridge/New York: Cambridge University Press 2002); The Invention of Painting in America (New York: Columbia University Press 2004)

Christoph Sattler, M.Sc., Architekt. 1957–1963 Studium der Architektur an der Technischen Hochschule München sowie 1963–1965 am Illinois Institute of Technology in Chicago bei Myron Goldsmith und Ludwig Hilbersheimer. 1960 bis 1962 Praxis bei den Architekten Rudolf Schwarz und Peter C. von Seidlein. 1964–1965 Arbeit im Büro Mies van der Rohe, Chicago. 1966–1973 Planungsabteilung der Neuen Heimat Bayern; 1968 Beginn der Zusammenarbeit mit Heinz Hilmer. 1974 Gründung des Architekturbüros Hilmer & Sattler, 1988 Gründung des Zweitbüros in Berlin. 1994 wird Thomas Albrecht Partner des Büros Hilmer & Sattler. Seit 1987 ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Preise u.a. 1981 Kunstpreis Berlin, BDA Preis Bayern, 1990 Deutscher Kritiker Preis, BDA Preis Berlin. Zahlreiche Bauten, u.a. Wohnhäuser für die documenta urbana Kassel (1979–1982); Gemäldegalerie Berlin (1987–1998); Masterplan Potsdamer Platz (1991–1994); Beisheim Center Potsdamer Platz (2001–2004).

Architektenzeichnungen. Wege zum Bau (Bayerische Akademie der Schönen Künste 1996); Gemäldegalerie Berlin. Der Neubau am Kulturforum (Verlag Berlin 1998); Hilmer & Sattler und Albrecht. Bauten und Projekte (Menges Verlag 2000); Internationale Bauakademie. Idee, Programm, Rekonstruktion (Internationale Bauakademie 2003); Hilmer & Sattler und Albrecht. Bauten und Projekte (Menges Verlag 2004)

Ralph Ubl, Ass.-Prof. Dr. phil., Assistenzprofessor für Zeitgenössische Kunst (Laurenz-Professur) an der Universität Basel.

Studium der Kunstgeschichte in Wien. 1995–1999 Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; 1999–2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität der Künste Berlin. Seit 2003 Assistenzprofessor am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel (Laurenz-Professur für Zeitgenössische Kunst)

Mit Wolfram Pichler: Ende und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, in: *Neue Rundschau* 114, 4/2002; Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes (München: Fink 2004); Das Gemälde als medialer Schwellenraum. André Breton, Giorgio de Chirico und der Gebrauch toter Bilder, in: Gerhard Neumann/Claudia Öhlschläger (Hg.): Inszenierungen in Bild und Schrift (Bielefeld: Aisthesis 2004); mit Stefan Neuner: Stigma und Schwindel. Zu Robert Smithsons Spiral Jetty, in: Miriam Schaub/Nicola Suthor (Hg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips (München: Fink 2004); Giorgio de Chirico: Exkarnation und Filiation der Malerei, in: Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.): Schleier. Bild – Text – Material (München: Fink 2005)

Juliane Vogel, Prof. Dr. phil., ao. Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien.

Studium der Germanistik und Anglistik in Wien und Freiburg i. Br.; 1986 Promotion über „Philologische Idyllen. Antike Mythologie in Literatur und Wissenschaft der Jahrhundertwende“. Ab 1989 Universitätsassistentin am Institut für Germanistik der Universität Wien. 1994–1996 Erwin Schrödinger-Stipendium an der Technischen Universität Berlin. 2001 Habilitation über „Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts“. Gastdozenturen an den Universitäten Klagenfurt, Freiburg i. Br. und Perugia. Mitarbeit am Forschungsprojekt „The Body of the Queen“ an der Europäischen Universität Fiesole. 2002/2003 IFK_Research Fellow; 2003–2004 Gastprofessorin am Institut für Deutsche Philologie der Universität München. 2004 IFK_Fellow abroad an der University of California at Berkeley. Zahlreiche Aufsätze zur Literatur des Fin de siècle und zur österreichischen Gegenwartsliteratur (Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Christoph Ransmayr, Thomas Bernhard).

Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur (Wien: Verlag Christian Brandstätter 1992; Neuauflage: Frankfurt: neue kritik 1998); mit Michael Rohrwasser/Christiane Zintzen/Gisela Steinlechner: Freuds Pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle „Gradiva“ (Wien: Sonderzahl 1996); Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts (Freiburg i. Br.: Rombach 2002 = Reihe Litterae); mit Wolfgang Ullrich (Hg.): Weiß (Frankfurt/Main 2003)

Christopher Wood, Prof. Dr. phil., Professor of History of Art at Yale University.

Studied at Harvard University and Ludwig-Maximilians-Universität München; Ph.D. in Fine Arts from Harvard University with the dissertation “The Independent Landscapes of Albrecht Altdorfer” advised by Konrad Oberhuber and Henri Zerner. Has been teaching at Yale University since 1992, since 2000 as Full Professor. 1997 Visiting Associate Professor at the University of California at Berkeley; in spring 2001 Belle Ribicoff Distinguished Visiting Scholar at Vassar College. 1999–2002 book review editor of *The Art Bulletin*. Many awards and fellowships, at present Ellen Maria Gorrissen Fellow at the American Academy in Berlin.

Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape (London: Reaktion Books, and Chicago: University of Chicago Press 1993); (Ed.): The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the

1930s (New York: ZONE Books 2000); Strzygowski und Riegl in den Vereinigten Staaten, in: Michael V. Schwarz (Ed.): Conference Proceedings on History of Art History at the University of Vienna (in press); Les errances du spectre de Aby Warburg: Hamburg – Londres – Los Angeles, in: Matthias Waschek (Ed.): Relire Warburg (Musée du Louvre, in press); with Alexander Nagel: Anachronic Renaissance: Forgery, Figuration, Historicity (forthcoming, under contract with ZONE Books)

Unterstützt von:



IFK Internationales Forschungszentrum
Kulturwissenschaften
1010 Wien, Reichsratsstraße 17
Tel.: +43 1 504 11 26, Fax: +43 1 504 11 32
E-Mail: ifk@ifk.ac.at
<http://www.ifk.ac.at>