

## TAGUNG

### „With Black and White You can keep more of a Distance“.

### Schwarz-Weiß als Evidenz

22.–24. Mai 2013

## Abstracts

Hartmut Böhme

### Das Schwarze und das Weiße in Literatur und Kunst

-

Petra Bopp

### „Für den Soldaten ist das Farbenfoto die hundertprozentige Erfüllung.“ Farbe als Evidenzversprechen inmitten schwarz-weißer Kriegserinnerungen

Weltweit dokumentieren rund 40 Millionen Fotos den Zweiten Weltkrieg. In Deutschland hatte nach neueren Schätzungen jeder zehnte Wehrmachtssoldat eine Kamera mit an der Front. Die meisten dieser Aufnahmen wurden als kleine 6x9-Schwarz-weiß-Abzüge mit Zackenrand in die dafür vorgesehenen Kriegsphotoalben geklebt. Die professionellen Fotografen der Propaganda-Kompanien benutzten zusätzlich auf Anweisung des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda die seit 1936 neu entwickelten Farbdiafilme von Agfa. Vor allem die für das Ausland publizierte Zeitschrift *Signal* druckte die Kriegspropaganda in Farbe. Zu Beginn des Krieges experimentierten auch viele Fotoamateure unter den Soldaten mit diesem neuen Filmmaterial. Beispiele aus privaten Fotoalben und Diasammlungen werden im Hinblick auf ihre Entstehung und Benutzung, ihre unterschiedlichen Motive und ihre Bildästhetik und auf das vorgegebene Evidenzversprechen untersucht.

Michael Diers

### Unclrd. Schwarz-weiß im Farbfilm

Der Beitrag stellt einige Varianten der Verwendung von Schwarz-weiß-Passagen in Farbfilm vor und diskutiert die zugehörigen ästhetischen Konzepte und künstlerischen Strategien, darunter, kurz gefaßt, Kommentar, Kontrast und Komplement. Dabei werden Filme wie *The Wizard of Oz* (R. Victor Fleming, USA 1939), *Blow up* (R. Michelangelo Antonioni, GB 1966), *If ...* (R. Lindsay Anderson, GB 1968), *Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000* (R. Alain Tanner, F/CH 1976) oder *Pleasantville* (R. Gary Ross, USA 1998) zur Sprache kommen.

Peter Geimer

### „Soldiers bled red.“ Die Farben der Vergangenheit

Im September 2009 wurde in Frankreich die sechsteilige Fernsehdokumentation *Apocalypse. La deuxième guerre mondiale* gesendet, die seither weltweit Verbreitung gefunden hat. Der Erfolg der Serie beruht vor allem auf dem spezifischen Einsatz der Farbe: historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg wurden digital nachkoloriert und gemeinsam mit erhaltenen Farbaufnahmen zu einer einheitlichen Erzählung montiert. Das Leitbild der FilmemacherInnen war es, „den Bildern ihre Farbe zurückzugeben“ (als sei sie ihnen durch das historische Schwarz-Weiß unrechtmäßig „genommen“ worden). Unter Mitarbeit professioneller HistorikerInnen sollten die authentischen Farbtöne der Vergangenheit – einer Wehrnachtsuniform, einer brennenden Stadt, des Himmels über Dünkirchen im Juni 1940 – „wiederhergestellt“ werden. In einem Interview mit der Zeitschrift *Libération* hat der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman das Vorgehen der FilmemacherInnen scharf kritisiert. Die Kolorierung des historischen Schwarz-Weiß-Materials erzeuge eine „falsche Präsenz“, eine „Lüge“ und „ein geschminktes Gesicht“ des Krieges. Hier stehen sich zwei Spielarten der Kritik unvereinbar gegenüber: die Kritik des historischen Schwarz-Weiß als ontologisches

Defizit und Trübung der Realität und die Kritik der nachträglichen Kolorierung als Verfälschung eines historischen Dokuments. Der Vortrag nimmt die berechtigte Kritik Didi-Hubermans auf, möchte sie zugleich aber ihrerseits befragen: Im Namen welcher „ungeschminkten“ Vergangenheit lässt sich das Kolorieren eines historischen Films als Übertünchung und Schleier kritisieren?

**Bettina Gockel**

### **Schillernd. Farben der frühen Fotografie**

Silbrig schillernd, rosa getönt, gelb verfärbt und bunt bemalt ist die frühe Fotografie von der Daguerreotypie bis zum Albumindruck, von den Talbotypen bis zum Kollodiummassverfahren alles andere als „schwarz-weiß“. In der heutigen Reproduktion werden diese Farbtöne und Farben der frühen Fotografie wie auch optische Effekte fotografischer Objekte gern herausgerechnet und tatsächlich in Schwarz-Weiß dargestellt. Auch die frühe Kriegsfotografie eines Matthew Brady und Alexander Gardner verdankt sich dem Albumdruckverfahren und zeigt damit variierende Farbtöne, die erst in jüngster Zeit entsprechend abgebildet werden. Die retrospektive Erfindung der frühen Fotografie als Schwarzweiß-Fotografie gründet in ästhetischen und epistemologischen Postulaten, die mit der Schwarzweiß-Fotografie der Straight Photography und ihrer Abgrenzung von der populären Farbfotografie zu tun haben. Diese Situation hat zum Resultat, dass bis heute ein großes Kapitel der Fotografiegeschichte ästhetisch und theoretisch ausgeblendet wird. Der Vortrag geht dieses noch offene Feld der Farben der frühen Fotografie am Beispiel der Fotografie in Japan an. Schwarzweiß und Buntfarbe haben in der japanischen Bildkultur Codierungen, die mit der westlichen Erfindung der Fotografie und ihrer Etablierung in Japan ab ca. 1860 in ein aufschlussreiches Verhältnis treten und westliche Maßgaben produktiv verkomplizieren. Nicht nur die historischen und kulturellen Bestimmungen der Evidenz des schwarzweißen fotografischen Bildes, sondern die transkulturellen Aspekte, die die globale Verbreitung des Bildmediums in buchstäblich allen Schattierungen mit sich brachte, lassen die Polarisierung zwischen subjektiv ansprechender Farbfotografie und objektivierender Schwarzweiß-Fotografie fragwürdig erscheinen. Wenn das ästhetische Schubladendenken der Fotografie derart in Unordnung gerät, wie lässt sich dann eine Theoretisierung der Farben der Fotografie entwickeln? Offenbar vor allem als eine kritische Kulturtheorie der Fotografie.

**Romy Golan**

### **The Medium of the Decade: The Photomural 1927–1937**

The photomural became the medium of choice of the French and Spanish Popular Fronts at the 1937 Paris World Exposition. There was a risk involved for no medium was more politically fraught during the troubled 1930s. As a French critic wrote a few weeks prior to the fair's opening: "Photomontage is a difficult medium. Invariably, when confronting such images, the viewers will say, depending on their political views, that the images are either Soviet or Fascist. And in both cases you can be sure that the adjective will be used in a pejorative way." It was Giselle Freund, a German émigré to Paris, and a figure close to Walter Benjamin who—faced with the puzzling absence of photomurals in pavilions devoted to totalitarian regimes at the fair—pointed to the fact that it was the production of "cultic" effects that had required their elimination. With a revolutionary élan rare in interwar France, the architect Le Corbusier, the painter Fernand Léger, and the designer Charlotte Perriand celebrated the union of peasantry and proletariat with photomurals where the "factographic" quality of black and white photographs was offset with flourishes of color. It is in the Spanish Republican pavilion mounted at the height of the civil war that one finds the most compelling instance of the convergence between politics and black and white. There, among scores of photomurals by Josep Renau, Spain's foremost photomonteur, hung Picasso's *Guernica*. In producing a unique, iconic painting in black and white that looked like a photomural and functioned as agitprop, Picasso joined hands in solidarity with his compatriots even as he probed—and perhaps transgressed—the limits of the painterly medium to create the most poignant picture of the interwar years.

Andreas Haus

### Architekturfotografie des „Neuen Bauens“

In den 1920er Jahren begann, vor allem in Deutschland, eine multiple Konjunktur bewußt innovativer Kulturproduktion, die sich statt des Epithetons „modern“ mit Vorliebe den Begriff „neu“ zuschrieb. Ich greife hier zwei Zweige heraus: „Neue Fotografie“ und „Neues Bauen“. Beide trafen sich auf höchst fruchtbare Weise in der Architekturfotografie, die ein schnell expandierendes eigenes Medienfeld entwickelte: vor allem in den zunehmend fotografisch bebilderten Fachbüchern und Fachzeitschriften für das Bauwesen, die sich den nach 1924 massenhaft ansteigenden Neubauvorhaben (mehrheitlich genossenschaftlichen Großsiedlungen) anschlossen und auch erzieherisch in das neuzeitliche Bildungsbewußtsein ausstrahlen sollten. Selbstverständlich spielte die Farbfotografie damals noch keine Rolle: Fotografie war fraglos identisch mit Schwarz-weiß. Mein Referat versucht, Hinweise darauf zu geben, wie die Fotografie im herrschenden medialen Schwarz-weiß neue Bildqualitäten erkannte und bewußt weiterentwickelte und wie sich diese sowohl mit den Ideen als auch mit den praktischen Zielen der neuen Baubewegung verbanden.

Helmut Lethen

### Schwarz-Weiß als Problem der Fototheorie

Der Vortrag soll zwei extreme Einstellungen zum Problem des Schwarz-Weiß aus der Geschichte der Fototheorien ins Gespräch bringen. Farbe ist, so Roland Barthes in der „Helle[n] Kammer“ eine „Tünche“, mit der „die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN“ zugedeckt wird. Die Gewissheit, dass der fotografierte Körper den Betrachter mit seinen eigenen Strahlen erreiche, beruhe auf der Eigenschaft der Silbersalze, der chemischen Trägerschicht des Films, die aufgrund der von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen weiß bleiben oder in verschiedenen Abstufungen zum Schwarz tendieren. Dagegen behauptet ebenso entschieden Vilém Flusser in *Philosophie der Fotografie*: „Schwarz weiße Sachverhalte kann es in der Welt nicht geben, weil Schwarz und Weiß Grenzfälle, „Idealfälle“ sind: Schwarz ist die totale Abwesenheit aller im Licht enthaltenen Schwingungen, Weiß totale Gegenwart aller Schwingungselemente“. Aber schwarz-weiße Fotos gebe es natürlich, denn sie behandelten die Welt wie Wissenschaften aus den Abstraktionen logischer Kontraste. Magie oder Logik? Wie ist die Evidenz des Schwarz-Weißen zu begründen?

Niklas Maak

### Outre noir. Anmerkungen zum Werk von Pierre Soulages und seiner Rezeption

Innerhalb der französischen Nachkriegsmalerei kommt Pierre Soulages eine Sonderrolle zu. Nicht nur ist er der letzte noch lebende Teilnehmer der ersten Documenta von 1955; schon in den fünfziger Jahren wurde sein Werk von der zeitgenössischen Kritik als singuläre Position wahrgenommen. Eine besondere Rolle spielte dabei der reduzierte Gebrauch von Farbe; anders als die meisten Maler des französischen Informel beschränkte sich Pierre Soulages schnell auf den Gebrauch von schwarzer und weißer Farbe sowie brauner Nussbeize. Die Rezeption seiner Werke und ihrer Materialität war bereits früh geprägt von essentialistischen Theoremen, die heute im kunsttheoretischen Diskurs eine sonderbare Renaissance erfahren. Ziel dieses Vortrags ist es, diesen Essentialistic Turn der Kunstgeschichte und -kritik am Beispiel der Rezeption von Pierre Soulages' Werk aufzuzeigen und ausgehend von einer Kritik der Kritik zu einer anderen Theorie der Form zu gelangen, die in diesem Werk angelegt ist.

Kathrin Rottmann

### Asphalt – schwarzes Material und transparente Farbe

Der Farbton des Asphalts wurde unterschiedlich inszeniert. In Fotografien und Filmen wurde Asphalt als das schwarze Material der Großstadt gezeigt, dessen Oberfläche im Lichtschein weiß glänzt. Mit dem fugenlosen, gestampften oder gewalzten Asphalt wurden seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Straßen der europäischen Metropolen gepflastert. Er ersetzte allmählich die zuvor gebräuchlichen Holzquader, Pflastersteine sowie Schotterstraßen und galt seit den 1920er-Jahren als moderner Straßenbelag. Asphalt versinnbildlichte „sehr schwarz“ den sprichwörtlichen Moloch der Großstadt, den Asphalt- und Großstadtdschungel und die flächendeckend versiegelten Asphaltwüsten. Er war außerdem als Malmaterial gebräuchlich. In Künstlerhandbüchern und maltechnischen Traktaten wurde Asphalt als transparente, geradezu „körperlose“ Farbe gelobt, um in Gemälden Inkarnat, Haare und Gold glänzend zu schattieren und mit einer warmen Tönung zu versehen. Der Farbton und die Schwärze des Asphalts waren, wie exemplarisch untersucht werden soll, je nach Gebrauch und medialer Inszenierung unterschiedlich kodiert. Sie wurden genutzt, um mithilfe von Materialwissen, Natur- und Kulturgeschichte die Evidenz verschiedener Zusammenhänge zu erzeugen.

Ernst Strouhal

**Zwei Farben des Spiels.  
Schwarz und Weiß in der Diagrammatik des Schachspiels**

Auf den letzten Seiten von Vladimir Nabokovs Roman „Lushins Verteidigung“ („Saschtschita Lushina“) stürzt der Protagonist aus dem Fenster seiner Wohnung in einen Hinterhof. Im Sturz findet Lushins lebenslanger Kampf zwischen den unerfüllbaren Anforderungen des realen Lebens und der Virtualität des Spiels ein Ende. In einem letzten Blick auf die Welt erkennt Lushin, dass der Boden, dem er sich nähert, aus quadratischen, schwarz-weiß gemusterten Feldern besteht. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart dient das Schachspiel in Schachromanen und -novellen, in der Malerei, Grafik und im Film als Bühne für allegorische Darstellungen: für das Ringen des Menschen mit dem Tod (im mittelalterlichen Totentanz), für den courtoisen Umgang der Geschlechter (Échecs amoureux), als Metapher für Politik und Krieg, aber auch, wie im Spielebuch Alphons des Weisen (1283/84), als Utopie der Toleranz. Agonalität und Rationalität des Spiels finden ihren Ausdruck nicht zuletzt im sprichwörtlichen Schwarz-Weiß der Felder. In meinem Beitrag wird der leere Bühnenraum des Schachspiels, das Brett, und sein schwarz-weißes Muster im Mittelpunkt stehen. Der Frage nach der Funktion der schwarzen und weißen Felder wird u. a. nachgegangen durch (a) einen Vergleich mit der Matrix in anderen, außereuropäischen Brettspielen, (b) einen Blick in die Geschichte der Diagrammatik und der Notationssysteme sowie (c) ein Beispiel aus der mathematischen Kombinatorik zum Paritätsprinzip.

Monika Wagner

**Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß.  
Farbphobie in der visuellen Argumentation**

Im Unterschied zu Illustrationen in der populären Kunstliteratur hat die Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit auch dort auf farbige Reproduktionen verzichtet, wo sie über Malerei handelte. Das war nicht allein der Reproduktionstechnik, der Ökonomie oder einem Postulat nach wissenschaftlicher Seriosität geschuldet, sondern korrelierte offenbar ebenso mit der allgemeinen kunsttheoretischen Favourisierung der Linie gegenüber der Farbe. Diese Gemengelage generierte spezifische Intentionen. Im Zentrum meiner Überlegungen steht die Frage, inwieweit es in der Kunstgeschichtsschreibung wechselseitige Beziehungen zwischen den gewählten Reproduktionsarten – speziell den Abbildungen in schwarz-weiß – und der jeweiligen wissenschaftlichen Argumentation und Methodik gab. Es wird zu erörtern sein, welche Folgen es wohl hätte, wären z. B. die Bildtafeln von Aby Warburgs *Bilderatlas* aus farbigen statt schwarz-weißen fotografischen Reproduktionen zusammengestellt, durch die sämtliche Bildgattungen auf eine monochrome Skala von Modulationen reduziert werden. Das epistemische Potenzial schwarz-weißer Abbildungen, in denen die Form privilegiert wird, haben Kunsthistoriker wie Erwin Panofsky für ihre Argumentation erkannt und im Sinne eines Analyseinstruments eingesetzt.

Helen Westgeest

**From Zen in the Fifties painting to Paik's videos and Sugimoto's Photographs**

In the 1950s, some American, French, German and Japanese artists became interested in Zen Buddhism and Zen painting for various reasons. The use of black and white in their paintings referred to the interrelationship between nothingness and entirety as explained in Zen literature and applied in Zen painting. In the USA, Mark Tobey produced *White Writings* and Ad Reinhardt *Black Paintings* in their search for everything in nothing; for the German artists of ZEN-Gruppe 49 nothingness represented the "Stunde Null" of the new starting point in art; and the interest of French artists in Zen arts carried on Japonism. For the Gutai artists in Japan traditional black-and-white Zen painting and the Zen attitude were a source of inspiration for developing Japanese modern art in the post-war decade. In the 1960s, some of the prominent members of the international group of artists Fluxus—such as John Cage, Nam June Paik and Yoko Ono—created Live Art inspired by a Zen view of life. Paik created in black and white the painting performance *Zen for Head* (1962) and the television experiment *Zen for TV* (1963). His *Zen for Film* (1964) consisted of an endless loop of unexposed film. The transparent film shows a bright white image, but when running through the projector it accumulates dust and scratches which are presented as tiny black details passing by almost too fast to be visible. A whole film as a white screen that is both empty and full also plays a crucial role in Hiroshi Sugimoto's photo series of movie theatres (1980s/1990s). The lecture aims to demonstrate that the intentions of some American, European, and Asian artists for translating a "Zen view of life" and traditional Zen arts into modern works of art, explain more about local and topical issues than about Zen Buddhism. The use of the

complementary pair of black and white, mainly representing both entirety and nothingness, served various aims, but was always based on optimistic views, particularly in the post-war era.

## Curricula Vitae und Publikationen

**Hartmut Böhme**, Prof. Dr., studierte Germanistik, Theologie, Philosophie und Pädagogik; 1977–1992 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universität Hamburg; 1993–2012 Professor für Kulturtheorie und Mentalitätsgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin; Gastprofessuren in den USA und in Japan; vielfach Leiter von DFG-Forschungsprojekten; Sprecher des Sonderforschungsbereichs „Transformationen der Antike“ (bis 2012); Träger des Meyer-Struckmann-Preises 2006 und des Hans-Kilian-Preises 2011. IFK\_Gast des Direktors im Sommer Semester 2007.

Publikationen (u. a.): mit Beate Slominski (Hg.), *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München 2013; *Der anatomische Akt. Zur Bildgeschichte und Psychohistorie der frühneuzeitlichen Anatomie*, Gießen 2012; mit Lutz Bergemann, Martine Dönike, Albert Schirmeister, Georg Töpfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht (Hg.), *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*; München 2011; mit Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.), *Sigmund Freud und die Antike*, Göttingen 2011; mit Marco Formisano (Hg.), *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*, Berlin, New York, NY 2010.

**Petra Bopp**, Dr.<sup>in</sup>, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie in Hamburg. Promotion in Kunstgeschichte (*Die ästhetische Kolonisierung des Orients*). Lehraufträge am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg sowie an den Universitäten Oldenburg und Jena. Koordination der Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944 am Hamburger Institut für Sozialforschung und dem Verein zur Förderung der Ausstellung „Vernichtungskrieg...“* e.V. in Hamburg (1995–2001). DFG-Forschungsprojekt *Fremde im Visier. Privatfotografie der Wehrmachtsoldaten im Zweiten Weltkrieg an den Universitäten Oldenburg (Kunstwissenschaft) und Jena (Zeitgeschichte)* (2004–2008). Kuratorin der Ausstellung *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Wanderausstellung seit 2009 in den Stadtmuseen Oldenburg, München, Frankfurt/M., Jena, Peine und im Armeemuseum in Delft (NL), sowie im Joanneum in Graz (bislang 80 000 BesucherInnen). In Planung: Wien, Dresden, Paris.

Publikationen (u. a.): *With Camera in Combat. German Soldiers' Photo Albums of World War II*, in: Graeme Farnell (Hg.), *The Photograph and the Collection*, Edinburgh 2013 (in print); *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009; *Die Kamera stets schussbereit. Die Fotopraxis deutscher Soldaten in den beiden Weltkriegen*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 1, Göttingen 2009, S. 164–171; *Viewing the photographs of Willi Rose*, in: Thomas Eller (Hg.), *Shadows of War. A German Soldier's Lost Photographs of World War II*, New York 2004, S. 13–23; *Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtsoldaten*, in: Anton Holzer (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 97–117; *Les images photographiques dans les expositions sur les crimes de la Wehrmacht ou comment l'histoire devient intime*, in: Sophie Wahnich (Hg.), *Fictions d'Europe*, Paris 2003, S. 189–209.

**Andrea B. Braidt**, Dr.<sup>in</sup>, studierte Literatur-, Film- und Kulturwissenschaft in Innsbruck und England. Seit Ende der 1990er-Jahre lehrt sie an österreichischen Universitäten mit den Schwerpunkten Gender/Queer Studies, Filmgenres und Erzählforschung; sie war Kulturforscherin an der österreichischen Kulturdokumentation (Wien), hatte Fellowships am IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften sowie am Kölner Sonderforschungsbereich Medien und kulturelle Kommunikation inne. Forschungsaufenthalte in den USA und in Kanada, 2003–2004 Gastprofessur am Gender Studies Department an der Central European University in Budapest, von 2004–2011 Senior Scientist für Filmwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, wo sie neben der Lehre für Forschungsmanagement und internationale Kooperationen verantwortlich war. Seit 1. Oktober 2011 ist Andrea B. Braidt Vizerektorin für Kunst und Forschung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Sie hat zahlreiche Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft in internationalen Kontexten veröffentlicht, viele Konferenzen konzipiert und veranstaltet und internationale Forschungsprojekte geleitet und mitbetreut, und gibt die Zeitschrift *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* mit heraus. Im Juni 2011 erhielt sie eine Elise Richter Stelle des FWF für ihr Habilitationsprojekt *Erregung erzählen. Film-Perspektivierung*,



Gender, Empathie. Seit Oktober 2011 ist sie Zweite Vorsitzende der Gesellschaft für Medien e.V., seit November 2012 ist sie Obfrau der Österreichischen Gesellschaft für Geschlechterforschung.

Publikationen (u. a.): mit Patrick Vonderau (Hg.), Porno. Montage AV, Nr.18/2, 2009; mit Elisabeth Büttner (Hg.), John Cassavetes. Filmmaker. Maske und Kothurn, Nr. 55/4, 2009; Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg 2008; mit Monika Bernold und Claudia Preschl (Hg.), Screenwise. Film Fernsehen Feminismus, Marburg 2004.

**Michael Diers**, Professor für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Renaissance, der Moderne, des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Fotografie und neue Medien, politische Ikonografie, Kunst- und Medientheorie, Wissenschaftsgeschichte; Mitherausgeber der Studienausgabe der Gesammelten Schriften Aby Warburgs, Berlin 1998 ff.; langjähriger Herausgeber der Taschenbuchreihe „kunststück“ und der Reihe „Fundus-Bücher“; zahlreiche Aufsatz- und Buchveröffentlichungen zu den genannten Themen.

Publikationen (u. a.): mit Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist (Hg.); Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs, Hamburg 2013; mit Monika Wagner (Hg.), Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform, Berlin 2010; Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Hamburg 2006; mit Kasper König (Hg.) „Der Bevölkerung“. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke, Köln 2000; Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt/M. 1997; (Hg.), Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Weinheim 1995; Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Briefkopierbüchern der Jahre 1905–1918, Weinheim 1991.

**Peter Geimer**, Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literatur und Philosophie in Bonn, Köln, Marburg und Paris; 1997 Promotion in Kunstgeschichte, 1997–1999 Stipendiat am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin, 1999–2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Konstanz, 2001–2004 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin, 2004–2010 Oberassistent an der Professur für Wissenschaftsforschung an der ETH Zürich, 2008 Habilitation in Kunstgeschichte an der Universität Basel, 2010 Professur für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld, seit 2010 Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin; seit Juni 2012 (gemeinsam mit Klaus Krüger) Sprecher der DFG-Kolleg-Forscherguppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“.

Publikationen (u. a.): Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden. Mit einem Nachwort von Marcel Beyer, Hamburg 2013; Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010; Theorien der Fotografie, Hamburg 2009 [2013]; Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert, Weimar 2002; (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst, Frankfurt/M. 2002 [2004].

**Bettina Gockel** ist seit 2008 Professorin für Geschichte der bildenden Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. 2006 bis 2007 war sie Member am Institute for Advanced Study, School of Historical Studies in Princeton, USA; 2005 bis 2006 Vertretungsprofessur Kunstgeschichte an der Hochschule für Kunst und Design, Burg Giebichenstein in Halle (Saale). Habilitation an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen im Jahr 2006; 2005 Gastwissenschaftlerin am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin; 2002 bis 2003 Research Scholar am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin; wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen von 1998 bis 2006; 1996 Promotion am Kunsthistorischen Seminar der Universität Hamburg; Studium der Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Neueren deutschen Literatur und Archäologie in München und Hamburg von 1982 bis 1996.

Publikationen (u. a.): mit Patrizia Munforte (Hg.), American Photography. Local and Global Contexts. Studies in Theory and History of Photography 2, Berlin 2012; mit Julia Häcki und Miriam Volmert (Hg.), Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft, 1600–2000, Berlin 2011; Bilder für Blinde. Sehen und Handeln in Malerei, Fotografie und Film. Ein Versuch, in: Horst Bredekamp und John Michael Krois (Hg.), Sehen und Handeln. Actus et Imago 1, Berlin 2011, S. 65–98; Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010 (Druckfassung der Habilitation, Tübingen 2006); Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitalmalerei, Berlin 1999 (Druckfassung der Dissertation, Hamburg 1996).

**Romy Golan** is professor of 20th century art in the Ph. D. Program of Art History at the Graduate Center of the City University of New York. She is currently working on a book entitled *Flashbacks/Eclipses: Italian Art in the 1960s* and is the recipient of a fellowship at the Sterling and Francis Clark Art Institute and a fellowship the Italian Academy of Columbia University next year to complete this project.

Publications (among others): *Flashbacks/Eclipses in Italian Art of the 1960s*, in: *Grey Room*, No. 49, Fall 2012; 102–127, Westport, MA 2012; *The World Fair: A Transmedial Theatre*, Encuentros con los años 30, Museo Reina Sofia, Madrid, October 2012; *La possibilité d'un photomural socialiste*, in: Maria Stavrinaki und Maddalena Carli (ed.), *Artistes et partis dans la première moitié du Vingtième siècle en Europe*, Paris 2012; *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957* (New Heaven, CT, 2009; *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Heaven, CT, 1995.

**Daniela Hammer-Tugendhat**, em. Univ. Prof. für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien; Forschungsschwerpunkte: Malerei der Frühen Neuzeit, Geschlechterbeziehungen in der Kunst, Kunstgeschichte mit kulturwissenschaftlicher Perspektive. Sie war IFK\_Senior Fellow im Wintersemester 2001/02.

Publikationen (u. a.): *Liebe und Ehe. Bürgerliche Utopie in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: Doris Guth und Elisabeth Priedl (Hg.), *Bilder der Liebe*, Bielefeld 2012; *Die Negation der Perspektive. Pieter Bruegels alternatives Konzept*, in: Gertrud Koch (Hg.), *Perspektive. Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht*, München 2010; *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien 2009; *Gott im Schatten? Zur Bedeutung des Lichts bei Caravaggio und Rembrandt*, in: Christina Lechtermann und Heiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 18, Bern u. a. 2008.

**Andreas Haus**, Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Archäologie in Basel, Bonn und Freiburg/Br. Von 1992 bis 2006 Professor für Kunstwissenschaft an der Universität der Künste Berlin, zuvor, ab 1983 Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Universität Trier. In den Jahren 1989 und 1992 lehrte er als Gastprofessor an der Universität Zürich, 2006 an der Universität São Paulo USP. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören unter anderem Karl Friedrich Schinkel, die Fotografiegeschichte des 20. Jahrhunderts, das Bauhaus sowie Theorie und Ästhetik der Kunst seit den Anfängen der industriellen Revolution.

Publikationen (u. a.): *Schönheit ist der Glanz des Wahren – Fotografisches Licht und die frühen Architekturdebatten des Deutschen Wiederaufbaus*, in: Gerda Breuer (Hg.), *Wuppertaler Gespräche 5, Architektur fotografie der Nachkriegsmoderne*, Frankfurt/M. 2012, S.94–119; *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, München 2001; *Architektonische Schatten*, in: *Archithese* 27, 1997, Heft 1, S.4–11; *Fotografische Polemik und Propaganda um das Neue Bauen der 20er Jahre*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* Bd. 20, 1981, S.90–106; *Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck – Neue Beiträge*, Dissertation, 1970 Freiburg/B.; *L. Moholy-Nagy – Fotos und Fotogramme*, München 1978.

**Achim Hermann Hölter** ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. 1980–1985 Studium der Germanistik, Mediävistik, Philosophie, Romanistik und Allgemeinen Literaturwissenschaft an den Universitäten Wuppertal und Düsseldorf. 1985 Magister artium, 1988 Promotion (Ludwig Tieck: *Literaturgeschichte als Poesie*. Heidelberg; 1989), 1991–1993 Habilitandenstipendium der DFG in Paris, London, Pavia 1993 Habilitation für Komparatistik und Deutsche Literaturgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal (*Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1995), 1994–1995 Vertretungsprofessur an der Universität Bochum, 1995–1997 Heisenberg-Stipendium der DFG an der Universität Bonn, 1997–2009 Lehrstuhlinhaber für Komparatistik an der Universität Münster. 2005–2011 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL). Schwerpunkte: Romantikforschung, Themen- und Diskursforschung, Kunst- und Literaturhistoriographie, Ritualisierungen der Literatur, Ästhetische Selbstreferenz, Supramediale Ästhetik/Comparative arts, Internationale Rezeptionsgeschichte und Kanonforschung. Zahlreiche Aufsätze zur deutschen und internationalen Literaturgeschichte.

Publikationen (u. a.): mit Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart, Weimar 2013; (Hg.), *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2011; mit Volker Pantenburg und Susanne Stemmler (Hg.), *Metropolen im Maßstab. Literarisches und filmisches Erzählen mit dem Stadtplan*, Bielefeld 2009; (Hg.), *Marcel Proust. Leseerfahrungen deutschsprachiger Schriftsteller von Theodor W. Adorno bis Stefan Zweig*, Frankfurt/M. 1998; *Die Bücherschlacht. Ein satirisches Konzept in der europäischen Literatur*, Bielefeld 1995.

**Eva Kernbauer**, Professorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin, danach kuratorische und wissenschaftliche Mitarbeit am MUMOK und an der Kunsthalle Wien. 2004–2006 IFK\_Junior Fellowship am IFK Wien und am Centre allemande d'histoire in Paris. 2007 Promotion an der Universität Trier zur Konzeption des Kunstpublikums im 18. Jahrhundert. 2008–2010 Assistentin für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Universität Bern, mit mehrmonatigen Forschungsaufenthalten an der FU Berlin und bei eikones NFS Bildkritik in Basel. 2011–2012 Habilitationstipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Geschichtlichkeit in der Gegenwartskunst (Geschichtsbilder der Gegenwart).

Publikationen (u. a.): Arbeiten an der Symmetrie. Robert Gobers US-Pavillon an der Biennale von Venedig 2001, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Nr. 75/4, 2012, S. 547–566; Die formlose Linie: Eva Hesses „Miles of String“, in: Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hg.), Linea II – Giochi, Metamorfosi, Seduzioni della Linea, Florenz 2012, S. 272–293; Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert, Köln 2011; Die Repräsentation der Menge. Jacques-Louis Davids Schwur im Ballhaus, in: Beate Fricke, Markus Klammer, Stefan Neuner (Hg.), Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie, München 2011, S. 204–234; Establishing Belief: Harun Farocki and Andrei Ujica, Videograms of a Revolution, in: Grey Room, Nr. 41, Herbst 2010, S. 72–87.

**Helmut Lethen**, Prof. em. für Neueste deutsche Literatur an der Universität Rostock. Seit Oktober 2007 Direktor des IFK. 2006 Gastprofessur an der Indiana University Bloomington (USA), 2004 Gastprofessur an der UCLA, University of California, Los Angeles (USA), 1996–2004 Lehrstuhl für Neueste deutsche Literatur an der Universität Rostock (BRD), WS 2000/2001 Senior Fellowship am IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (A), 1977–1996 Associate Professor an der Universität Utrecht (NL), 1994 Gastprofessur an der University of Chicago (USA), 1986 Gastprofessur an der Universität Klagenfurt (A), 1971–1976 Assistent am Germanischen Seminar der Freien Universität Berlin (D), 1970 Promotion mit der Arbeit: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“, Studium in Bonn, Amsterdam und der FU Berlin; geb. in Mönchengladbach.

Publikationen (u. a.): Suche nach dem Handorakel. Ein Bericht, Göttingen 2012; Unheimliche Nachbarschaften: Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert, Freiburg, Br./ Berlin/Wien 2009; Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit, Berlin 2006; Cool Conduct. The Culture of Distance in Weimar Germany, Los Angeles 2002; mit Wolfgang Eßbach und Joachim Fischer (Hg.), Plessners "Grenzen der Gemeinschaft". Eine Debatte, Frankfurt am Main 2002; mit Rainer Grübel und Ralf Grütemeier, Orientierung Literaturwissenschaft, Reinbek 2001; Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, sechste Auflage 2010, Frankfurt/M. 1994; mit Theo D'Haen und Rainer Grübel (Hg.), Convention and Innovation in Literature, Amsterdam/Philadelphia 1989; Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“, Stuttgart 1970, dritte Auflage 1990.

**Niklas Maak**, Dr., studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und Architektur in Hamburg und Paris. Er promovierte 1998 mit einer Arbeit zu Entwurfstheorien im Werk Paul Valérys und Le Corbusiers und unterrichtete unter anderem als Gastprofessor für Architekturtheorie am Frankfurter Städel und an den Universitäten Berlin und Basel. Z. Z. leitet er mit Julia Voss das Kunstressort der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Publikationen (u. a.): Antimnemosyne. Aby Warburg, Neuroästhetik und das Ende der Kunstgeschichte, Berlin (erscheint Herbst 2013); Fahrtenbuch. Roman eines Autos. Erzählungen, München 2011; Neuroästhetik und ästhetische Freiheit, Mannheim 2010; Der Architekt am Strand, München 2010.

**Kathrin Rottmann** hat Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Neuere deutsche Literatur in Hamburg studiert und wurde 2013 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg mit einer Arbeit über die „Ästhetik von unten. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne“ promoviert. Derzeit arbeitet sie im Rahmen eines Ausstellungsprojektes über Sigmar Polke als research assistant für das Museum of Modern Art, New York.

Publikationen (u. a.): Gemälde und Straßen. Produzierte Oberflächen, in: IFKknow 2012/1, S. 4–5; Urbaner Bodensatz. Oder wie fotografiert man Schmutz und Dreck?, in: Julia Fleischhack und Kathrin Rottmann (Hg.), Störungen. Medien, Prozesse, Körper, Berlin 2011, S. 148–176; Giornico – Für eine rote Schweiz, in: Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel (Hg.), Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre, Köln 2009, S. 104–111; Pflastersteine – Dinge im Kontext



revolutionärer Ereignisse, in: Katharina Ferus und Dietmar Rübel (Hg.): Die Tücke des Objekts – Vom Umgang mit den Dingen, Berlin 2009, S. 73–91.

**Ernst Strouhal**, ao. Univ.-Prof. an der Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik im 20. Jahrhundert, Kulturgeschichte des Spiels. Staatspreis für Kulturpublizistik 2010.

Publikationen (u. a.): M. Duchamp / V. Halberstadt. Spiel im Spiel. A Game in a Game. Jeu dans le Jeu, Nürnberg 2012; Zoo der imaginären Tiere. Vom Projekt einer ästhetischen Menagerie, Wien 2012; Umweg nach Buckow. Bildunterschriften, Wien, New York 2009; mit Brigitte Felderer (Hg.), Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst, Wien, New York 2007; mit Hans Petschar und Heimo Zobernig, Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung, Wien, New York 1999.

**Monika Wagner**, Prof. Dr.<sup>in</sup>, studierte zunächst Malerei, dann Kunstgeschichte in Hamburg und London, war Assistentin an der Universität Tübingen und lehrte von 1987 bis 2009 Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Sie hatte die wissenschaftliche Leitung des Funkkollegs Moderne Kunst und baute am Hamburger Seminar ein Archiv zur Materialikonografie auf. Sie publizierte vornehmlich zur Kunst des 18.–20. Jahrhunderts, zu Geschichte und Theorie der Wahrnehmung und zur Bedeutung des Materials. Fellowships führten sie an das Kulturwissenschaftliche Institut Essen und das Wissenschaftskolleg zu Berlin und das IFK in Wien. Seit 2005 ist sie Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Hamburg. Derzeit arbeitet sie über „soziale Oberflächen“ im urbanen Raum.

Publikationen (u. a.): „Reinheit und Gefährdung“. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm, in: Aleksandra Lipinska (Hg.), Material of Sculpture, Wrocław 2009, S. 229–244; Die tabula rasa als Denk-Bild. Zur Vorgeschichte bildloser Bilder, in: Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hg.), Bilder – Denken, Paderborn 2004, S. 67–86; Linie – Farbe – Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf, in: Barbara Hüttel, Richard Hüttel, Jeanette Kohl (Hg.), Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte, Berlin 2002, S. 195–208; Konstruktionen der Moderne – Von der Farbe zum Material. Der Zwehrenturm auf der d 9, in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle NF. Bd. 1, 1994, S. 111–124; Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

**Helen Westgeest**, Dr., is assistant professor of Modern and Contemporary Art History at Leiden University, the Netherlands. Her Ph.D. research explored the interest of several Western and Japanese artists in Zen Buddhism in the 1950s. In 1994 she obtained a Research Fellowship from the Canon Foundation for a research project of one year in Tokyo, New York, Paris and Munich. In the late 1990s her investigations shifted via the work of the Japanese photographer Ryuji Miyamoto to the role and nature of photography in mixed media works of art. In 2007 she was convenor of the session Photography between Poetics and Politics at the Contestations conference of the AAH (Association of Art Historians) in Belfast and co-editor of its proceedings. She is currently involved in several international research projects. Her next book reflects on theories of video art from a media-comparative approach (to be published by Wiley-Blackwell in 2015).

Publications (among others): with Hilde Van Gelder, Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art, Malden 2011; Bridging distances across time and place in photography, in: Bruno Vandermeulen and Danny Veys (ed.), Imaging History, Brussels 2011, pp.13–25; Take Place. Photography and Place from Multiple Perspectives, (ed.), Amsterdam 2009; Zwischen Leben und Tod. Ein interkulturelles Gespräch mit Fotografien von Ryuji Miyamoto über Vergänglichkeit, in: Claus Volkenandt (ed.), Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst, Berlin 2004, pp.165–198; Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West (dissertation Leiden University), Zwolle 1996.

---

**Organisation:**

IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz  
1010 Wien, Reichsratsstraße 17, Tel.: +43 1 504 11 26, Fax: +43 1 504 11 32, E-Mail: ifk@ifk.ac.at, www.ifk.ac.at