

Maximilian Kaiser

Was uns Biographien über Künstlernetzwerke sagen

Konzepte für eine historische Netzwerkanalyse auf Basis biographischer Texte aus dem *Österreichischen Biographischen Lexikon* (ÖBL)

Der österreichische Künstler in biographischen Lexika – eine Bestandsaufnahme

„[W]ir meinen aufzeigen zu können, daß in aller Biographik gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachzuweisen sind, die, ihrem Wesen nach aus einheitlicher Wurzel verständlich, sich bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen.“¹ Zu dieser Schlussfolgerung kamen Ernst Kris (1900–1957) und Otto Kurz (1908–1975) in ihrem 1931 erschienen Werk *Die Legende vom Künstler*. Kris, seines Zeichens nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Psychoanalytiker, untersuchte darin die Ursprünge biographischer Überlieferungen von Lysipp bis Giotto.

Das *Österreichische Biographische Lexikon* (ÖBL), in diesem Band als transkulturelle und transnationale Nationalbiographie charakterisiert,² beinhaltet nicht nur biographische Artikel zu Politikern, Juristen, Ärzten, Wirtschaftstreibenden oder Wissenschaftlern, sondern auch jene von bildenden und angewandten Künstlern. Je nach Entstehungszeit und zeitlichem Rahmen eines Lexikons werden als österreichische Künstler jene Kunstschaffende verstanden, die im jeweiligen österreichischen Staatsgebiet – also Habsburgerreich bzw. Republik – auf die Welt gekommen sind oder innerhalb dieses Gebiets ihre Wirkung entfaltet haben.³ Dabei ist zu berücksichtigen, dass durch die zweite

1 Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 102), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 (Nachdruck, 1. Auflage), 23.

2 Vgl. dazu den Beitrag von Marco Jorio in diesem Band.

3 Im ÖBL lassen sich bei den bildenden und angewandten Künstlern nach Herkunft, Wirkung und Wanderung unterschiedliche Gruppen bilden: 1. Künstler, die aus den Kronländern der Habsburgermonarchie (z. B. Antonín Mánes, Kazimierz Sichulski) stammen, 2. die Gruppe der „Altwiener Maler“ (z. B. Eduard Swoboda, Carl Schindler), 3. auch in Österreich geborene Künstler, die aber im Ausland studiert und/oder gewirkt haben (z. B. Franz von Defregger, Leopold Carl Müller).

Bedingung lange Zeit die Einordnung in eine größere Wirkungsgeschichte, also genauer gesagt die Qualität der Kunstwerke, für die Aufnahme in eines dieser Lexika im Vordergrund stand. Die Kombination verschiedener Berufsgruppen innerhalb einer Publikationsreihe unterscheidet das ÖBL von reinen Fachlexika wie z. B. dem *Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler* von Ulrich Thieme und Felix Becker bzw. der nachfolgenden Reihe *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts* von Hans Vollmer.⁴ Als Vorläuferprojekt, mit einer ähnlichen Vielfalt an darin vertretenen Berufsgruppen, kann das von Constantin von Wurzbach (1818–1893) herausgegebene *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* gesehen werden.⁵ Sein 60 Bände umfassendes Werk erschien in dem Zeitraum zwischen 1856 und 1891. Wenn man die darin aufgenommenen Künstler anhand ihrer Lebensdaten vergleicht, lässt sich feststellen, dass die jüngste in das Lexikon aufgenommene Generation die in den 1840er-Jahren geborenen Künstler sind.

In den 1950ern beginnen, parallel zu den ersten Bänden des ÖBL, der Kunsthistoriker Hans Ankwicz-Kleehoven (1883–1962) und der Künstler Rudolf Schmidt (1894–1980) unabhängig voneinander an einem österreichischen Künstlerlexikon zu arbeiten. Kommt das Projekt von Ankwicz-Kleehoven nicht über das Stadium der Dokumentation und Materialsammlung hinaus, schafft es Schmidt, 1974 einen ersten Band zu publizieren. Er betont im Vorwort, dass der Wert seiner Publikation in der „lexikalischen Materialfülle“ liege und die auch weniger bekannten Künstler Aufnahme fänden.⁶ Er vollzieht mit diesem Schritt eine notwendige Distanzierung gegenüber der Einordnung in eine bestehende Kategorie wie die Stilgeschichte oder eine subjektive Kategorie wie dem Geschmack. Überspitzt formuliert, wird seine Arbeit von dem Bewusstsein getragen, „daß Kunst-Meinungen mit dem Tag vergehen, das künst-

4 Vgl. dazu Ulrich Thieme / Felix Becker (eds.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950; Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*, 6 Bde., Leipzig 1953–1962.

5 Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 Bände, Wien 1856–1891; interessant ist dabei der abschließende Kommentar im letzten Band der Reihe, in dem Wurzbach eine vollständige Zählung der einzelnen Kategorien bzw. Berufsgruppen bereitstellt. Er nennt als Gruppen die Architekten (601), Bildhauer (255), Kupferstecher (288) und Maler (2366). Er nahm summa summarum 3480 Künstler in seinem Lexikon auf (ein Künstleranteil von 14 %). Das Lexikon ist mittlerweile vollständig digitalisiert und über das Portal Austrian Literature Online der Österreichischen Nationalbibliothek abrufbar. <http://www.literature.at/alo?objid=11104> (Zugriff 22.2.2016).

6 Rudolf Schmidt, Vorwort in: ders. (ed.), *Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. 1 (A bis D), Wien: Tusch, 1974, VII.

lerische Bemühen zwar Unterschiede der Qualität kennt, jedoch auch das Werk des Geringsten nötig ist, um dem Genie den Boden zu bereiten.“⁷

Dieses „Bewusstsein“ ist jedoch keine Selbstverständlichkeit und musste sich erst entwickeln. Vergleicht man in chronologischer Reihenfolge die einzelnen Lexikonartikel zu dem Maler Franz von Defregger (1835–1921), kann man nachvollziehen, wie sich die biographische Erzählung, ausgehend von der literarischen Tradition über den kunstkritischen Kommentar hin zu einem wissenschaftlichen Format, weiterentwickelt hat.⁸ Beide Sammlungen bzw. Nachlässe befinden sich heute im Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, bilden die Basis der wissenschaftlichen Künstlerdokumentation, werden durch die Mitarbeiter des Museums bearbeitet und bis heute weitergeführt.⁹ Neben Einladungen zu Ausstellungen, Katalogen, Zeitungsartikeln oder einzelnen Briefen, die Ankwicz-Kleehoven gesammelt hat, sind von ihm Informationen zu noch lebenden Künstlern mittels Fragebögen erhoben worden.¹⁰ Schmidt weitet diese Methode auch auf Angehörige der Künstler aus.¹¹ Beide Autoren verstanden sich demnach als Chronisten ihrer Zeit, die bestrebt waren, durch die Systematisierung der historischen Lebensläufe Kategorien zu entwickeln, die auch auf Kunst und Künstler der Gegenwart angewendet werden können.

Das nächste biographische Projekt stammt aus den 1970er-Jahren und wurde von dem Kunsthistoriker Heinrich Fuchs (1923–2000) bearbeitet. Anders als bei Schmidt, der den Bogen von der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart zu spannen versucht, liegt bei Fuchs der Schwerpunkt bei den Künstlern des 19. Jahrhunderts. Mehrere Ergänzungsbände aus den Folgejahren spannen den Bogen bis ins 20. Jahrhundert.¹² Fuchs folgt damit dem Zeitrahmen Wurzbachs oder z. B. des ÖBLs, liefert aber dadurch, dass seine Serie abgeschlossen ist, erstmals aus typologischer Sicht ein in sich vollständiges österreichisches Künstlerlexikon.

7 Hans Aurenhammer, Vorwort in: Schmidt, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 6), VI.

8 An den spezifischen Artikeln zu Defregger lassen sich 100 Jahre österreichische Künstlerbiographik gut vergleichen. Bei Wurzbach erscheint der Artikel 1874, im Thieme und Becker 1913 und bei Schmidt 1974.

9 Vgl. dazu Schmidt, *Künstlerlexikon* (wie Anm. 6); Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere/Künstlerdokumentation, Nachlass Ankwicz-Kleehoven, http://www.belvedere.at/bel_de/forschung/archiv__kuenstlerdokumentation (Zugriff 23.2.2016).

10 Vgl. dazu Archiv der ÖG Belvedere, Wien, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Viktor Tischler, Fragebogen. Ankwicz-Kleehoven fragt in diesen Lebensläufen neben den Eckdaten auch nach Ausstellungsbeteiligungen, Vereinsmitgliedschaften usw. Am Beispiel Tischlers ist der dadurch gewonnene Mehrwert gut zu erkennen, da seine Zeit im Exil mit dokumentiert ist.

11 Schmidt, *Künstlerlexikon* (zit. Anm. 6), 4.

12 Heinrich Fuchs, *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*, 6 Bde., Wien: Selbstverl., 1972–1979.

Grundsätzlich folgen biographische Artikel seit Wurzbach in ihrem Aufbau einem ähnlichen Schema. Die Artikel beginnen mit der Nennung der genauen Tätigkeit, den Lebensdaten, der Aufzählung der jeweiligen Ausbildungsstationen und Studienorte. Danach folgen der berufliche Werdegang, die Nennung der wichtigsten Ausstellungsbeteiligungen und der Mitgliedschaften in Künstlervereinen. Abschließend findet man in der Regel eine kurze Werk- und Literaturliste. Vergleicht man die biographischen Artikel von ein und demselben Künstler in den verschiedenen Lexika, sind neben der einem Schema folgenden Auflistung von Basis- und Eckdaten auch gewisse, wie von Kris und Kurz beobachtete, stereotype Muster zu erkennen. Exemplarisch lässt sich das am Beispiel der Künstlerbiographien von Hans Makart (1840–1884) und – nochmals – Franz von Defregger nachvollziehen. Wurzbach nennt die wichtigsten Stationen, Werke und spricht beiden Malern in seinen Artikeln explizit Talent zu.¹³ Als Quellen dienen ihm Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, in denen mittels Anekdoten der jeweilige Werdegang erzählt wird. Für die Biographie Defreggers greift er auf eine Erzählung des Tiroler Kulturhistorikers Ludwig von Hörmann (1837–1924) zurück.¹⁴ Hörmann beschreibt die Entdeckung des jungen Malers wie folgt:

„Als nun Professor Stolz sah, daß es der energische Wille des jungen Mannes sei, sich der Kunst zu widmen, meinte er, wegen des Zahlens habe es keine Noth, wenn nur das Andere nicht fehle. Er gab ihm nur einige Zeichnungsvorlagen mit, die er copiren sollte; es waren Ornamente. Nach kurzer Zeit brachte sie Defregger zurück, schöner copirt als die Originale, so daß sich Stolz augenblicklich von dem Vorhandensein eines ursprünglichen Talents überzeugte.“¹⁵

Bei der Makart-Biographie gibt Wurzbach einen anonymen Artikel aus einer Kunstzeitschrift an, in dem die Entdeckung und Förderung des jungen Talents durch einen Verwandten beschrieben wird. Dort heißt es:

„Ein Oheim, Risse-mayer, und der Realschulprofessor Meiburger in Salzburg erkannten das Talent des (am 29. Mai 1840 eben daselbst geborenen) Knaben, [...]; Risse-mayer setzte einen letzten Versuch auf dem Gebiete der hohen Kunst durch. Auf Piloty's Aufforderung malte Makart, der bis dahin noch nie in Oel

13 Constantin von Wurzbach, Franz von Defregger, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* (wie Anm. 5), Bd. 26, 1874, 372; Constantin von Wurzbach, Hans Makart, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* (wie Anm. 5), Bd. 26, 1874, 392–393.

14 Vgl. dazu *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 2 (Lfg. 9, 1959), 366–367.

15 Ludwig von Hörmann, Vom Maurerlehrling zum Künstler, in: *Die Presse*, 17.12.1873, 1–2.

gearbeitet hatte, eine Skizze in Oelfarben, welche seine Aufnahme in Piloty's Schule zur Folge hatte.“¹⁶

Beide Beschreibungen entsprechen im Kern den formelhaften Jugendgeschichten, die in *Die Legende vom Künstler* als typisch für die Heroisierung einzelner Künstlerpersönlichkeiten von Lysipp über Giotto bis in die Moderne hinein herangezogen werden.¹⁷ Vom „Thieme-Becker“ an, bei dem diese Episoden bereits als Ausbildungsstationen Eingang in die Biographien gefunden haben, setzt sich diese Erzählung des Lebenslaufs fort und wird Teil der wissenschaftlichen Biographik.

Die Künstlerbiographie als Netzwerk

Eine andere wertvolle Beobachtung von Kris bzw. Kurz ist, dass sich über die verschiedenen Epochen hinweg soziale Typen in den Biographien herauskristallisieren. „In jeder Phase der geschichtlichen Entwicklung fügen sich den älteren neue soziale Typen an, ohne daß diese älteren verschwunden wären. Das akademische Schulhaupt steht neben dem revolutionären Neuerer, der Künstler als Universalgenie oder als Edelmann neben den Einsamen und Verkannten, und diese Vielfalt sozialer Bildung geht in das Künstlervolk des 19. Jahrhunderts ein, dem der gefeierte Liebling von Fürst und Land ebenso zugehört wie der Bohemien mit dem Schlapput, [...]“¹⁸ Um den Bogen zurück auf das ÖBL zu spannen, ist festzuhalten, dass Künstler zuerst allgemein nach der jeweiligen beruflichen Tätigkeit kategorisiert werden: also Maler, Bildhauer, Architekt und Graphiker. Die Zuordnung in mehr als eine Gruppe ist dabei genauso möglich, wie die zu einer spezifischeren Untergruppe, z. B. Karikaturist oder Kupferstecher. Durch die textlichen Beschreibungen der Lebensläufe lassen sich außerdem akademische Maler von Amateuren, Heimatmaler von Orientalern usw. unterscheiden. Diese Charakteristika erschließen sich aber nur durch den Vergleich mit anderen ÖBL-Biographien und die Analyse des Gesamtkorpus.

Vereinfacht gesagt bilden in den biographischen Texten häufig vorkommende Personen, Orte und Institutionen ein gemeinsames Muster. Aus diesem

16 O. N., Album-Text, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst*, 1. Jg., Nr. 1, 18.10.1872, Spalte 42–43.

17 Kris / Kurz, *Legende vom Künstler* (wie Anm. 1), 54–63.

18 Ebd., S. 27. Der Begriff des „sozialen Typs“ bezieht sich in weiterer Folge auf die Definition von Kris und Kurz und wird synonym zu „Künstlertyp“ verwendet.

lassen sich strukturelle Zusammenhänge ableiten, wie z. B. die Rolle bestimmter Institutionen als Ausbildungsort oder Ausstellungsort. Die so entstehenden Beziehungsstrukturen können als soziales bzw. historisches Netzwerk verstanden und dargestellt werden.¹⁹ Bleibt man beispielsweise auf Ebene der Personennamen und analysiert die sich durch die Nennung in anderen ÖBL-Biographien ergebenden Kontakte von Makart und Defregger, ergibt sich ein neues, komplexeres Bild als die Kategorisierung nach der beruflichen Tätigkeit „Maler“ (Abb. 1). Der eine wird durch die Art seiner Kontakte eher als „akademisches Schulhaupt“, der andere mehr als „Bohemien mit dem Schlapphut“ charakterisiert.²⁰ Wobei man sich diese beiden Konzepte abstrakt vorstellen muss. Das wird notwendig, um eine allgemeinere, vergleichbarere Ebene zu erreichen. Freunde werden meist explizit als solche im Text genannt und aufgelistet. Bei beruflichen Kontakten eines Malers wiederum sind die Deutungsebenen vielschichtiger. Das heißt, dass es sich rein theoretisch dabei sowohl um eine Studienreise mit einem Berufskollegen, als auch um den Kontakt zu einem Sammler oder einen Porträtauftrag handeln kann. In diesem Fall liefern die biographischen Texte je nach Autor unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten, die erst nach einer vollständigen und systematischen Erschließung des Korpus für eine vergleichende und vertiefende Analyse zur Verfügung stehen.²¹

-
- 19 Eine begriffliche Trennung zwischen sozialem Netzwerk und historischem Netzwerk scheint an dieser Stelle zwar notwendig, lässt sich aber nicht eindeutig treffen. Vereinfacht gesagt versteht man unter der Methode der historischen Netzwerkforschung, dass die Dokumentation, Auswertung und Analyse des sozialen Netzwerks auf Basis historischer Quellen durchgeführt worden ist. Vgl. dazu Marten Düring / Ulrich Eumann / Linda Keyserlingk / Martin Stark (eds.), *Handbuch für Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, Münster / Hamburg u. a.: LIT Verlag, 2016; Wikipedia-Artikel „Historische Netzwerkforschung“, https://de.wikipedia.org/wiki/Historische_Netzwerkforschung (Zugriff 2.3.2016).
- 20 In Summe haben beide Künstler in etwa gleich viele Kontakte (Defregger 21 und Makart 22). In der ÖBL-Biographie der Volkssängerin Therese Prantl (1839–1932) werden eine Reihe ihrer persönlichen Kontakte bzw. Freundschaften aufgezählt, deshalb nimmt sie eine Sonderstellung innerhalb des Graphen ein. Defregger wird in den anderen Biographien am häufigsten als Lehrer genannt (13/21). Makarts Kontaktnetzwerk besteht hingegen in erster Linie aus Freunden (8/22) und beruflichen Kontakten (7/22).
- 21 Vgl. dazu den Beitrag von Christine Gruber und Eveline Wandl-Vogt über das Forschungsprojekt „Mapping historical networks: building the new Austrian Prosopographical / Biographical Information System (APIS)“ in diesem Band.

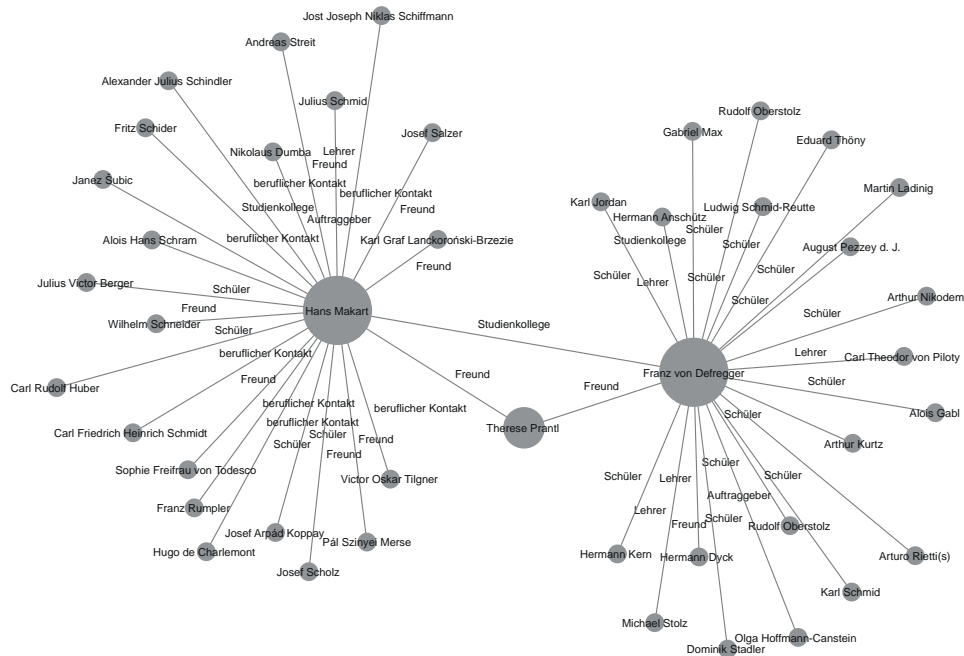


Abb. 1: Netzwerkgraphik auf Basis der in den ÖBL-Biographien erwähnten Personen am Beispiel von Hans Makart und Franz von Defregger (Graphik des Autors)

Exkurs: österreichische Künstlervereine und Kunstvereine (1848–1938)

Je mehr man sich der Mitte des 20. Jahrhunderts nähert, desto vielfältiger werden die „sozialen Typen“. Dieser Trend lässt sich auch vonseiten der Quellen nachvollziehen. Das stellt konsequenterweise die biographische Forschung vor Herausforderungen. Als eine Besonderheit dieses Zeitraums kann die Rolle der Künstlervereine gesehen werden.

Ausgehend von der Mitte des 19. Jahrhunderts, beginnen sich in Österreich Künstler in Vereinen zusammenzuschließen. Ermöglicht wird das durch die gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen nach der bürgerlichen Revolution von 1848. Die Auftragsarbeiten für die Ausstattung der öffentlichen und privaten Bauten der Ringstraßenzeit bringen der Kunst- und Kulturszene einen gewaltigen Aufschwung und bedingen somit auch eine Veränderung des Künstlerbildes. Nach den geselligen Zusammenkünften des Vormärz, bei denen es in erster Linie um Unterhaltung ging, entsteht ein Bedürfnis nach Selbst-

ständigkeit und Organisation. Durch die Schaffung regelmäßiger Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten streben die Künstler danach, sich aus der finanziellen Abhängigkeit einzelner Auftraggeber und Mäzene zu lösen und einen breiteren Kreis an Kunstinteressierten zu erreichen. Dadurch wird es allerdings auch notwendig, sich kollektiv zu organisieren. Als erster Künstlerverein Österreichs gilt der Albrecht-Dürer-Verein, der schon in den 1840er-Jahren Feste und Feiern veranstaltete. 1856 wurde er offiziell als Künstlerverein gegründet.²² Doch schon im selben Jahr spaltete sich ein Teil der Künstler ab und gründete unter dem Namen Eintracht einen neuen Verein. Beide Institutionen pflegten freundschaftliche Kontakte, und Doppelmitgliedschaften waren keine Seltenheit. Im Jahr 1861 kam es dann zur Gründung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, die durch den Neubau eines eigenen Ausstellungs- und Veranstaltungsgebäudes in prominenter Lage in der Wiener Innenstadt zu dem führenden Künstlerverein Österreichs aufstieg. Das Gebäude wurde durch die Unterstützung von finanzkräftigen Privatpersonen ermöglicht, den sogenannten Gründern des Künstlerhauses. Eine Strategie, die nachher nur mehr 1897 der Wiener Secession und 1902 dem Hagenbund gelingen wird.²³ War die Anzahl an Vereinen in Wien bis 1900 überschaubar, startete mit den beiden Vereinsgründungen ab 1900 eine rasante Entwicklung, welche die Kunst- und Kulturszene in wenigen Jahren durch eine Vielzahl an neu gegründeten Künstlervereinen erweitert (Abb. 2).²⁴ Die Tätigkeiten der Vereine – vor allem der größeren und etablierten Vereine – wurde von den Künstlern immer auch kritisch gesehen. Ein prominentes Beispiel dafür lieferte Gustav Klimt anlässlich der Gründung des Bundes Österreichischer Künstler 1912: „Der Kunstbund soll über allen Parteien stehen. Er hat nichts, aber gar nichts mit dem üblichen Charakter einer Künstlervereinigung gemein. [...] Er soll mit einem Wort vor allem der ‚Kunst‘ dienen und nicht den Künstlern. [...] Ob das nun ein Mit-

-
- 22 Vgl. dazu Maximilian Kaiser, Jubiläumsausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes im Hagenbund aus Anlass seines siebzigjährigen Bestandes, in: Agnes Husslein-Arco / Mathias Boeckl / Harald Krejci (eds.), *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere (10.10.2014 – 01.02.2015), Wien: Hirmer Verlag, 2014, 186.
- 23 Das Ausstellungsgebäude der Wiener Secession wurde 1897 nach Plänen von Josef Maria Olbrich (1867–1908) in der Friedrichsstraße Nr. 12 errichtet. Für den Hagenbund adaptierte Joseph Urban (1872–1933) einen Teil einer Markthalle in der Zedlitzgasse Nr. 6. Vgl. dazu Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus. 1861–2001, Bd. 1: Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 2003.
- 24 Maximilian Kaiser, *Wer Wind sät, wird Sturm ernten – Avantgarderezeption in der Zwischenkriegszeit*, Vortrag 22.1.2015 Research after work (ÖG Belvedere, Wien), https://www.academia.edu/10288962/Wer_Wind_s%C3%A4t_wird_Sturm_ernte (Zugriff 3.3.2016).

glied der Secession, des Hagenbundes, ja des Künstlerhauses ist, ob ein ‚Wilder‘, der überhaupt außerhalb steht, das geht uns nichts an. Wir gehen vom Dogmatismus des Kunstvereinswesens ab.“²⁵

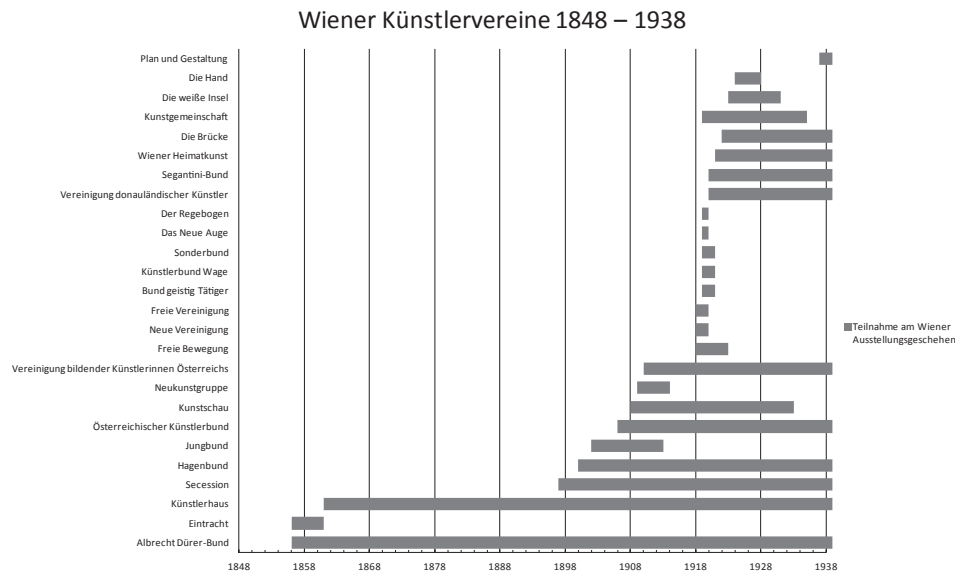


Abb. 2: Zeitliche Entwicklung der Wiener Künstlervereine 1848–1938 (Graphik des Autors)

Zeitgleich mit den ersten Künstlervereinen gründete sich 1850 auf Initiative des Textilhändlers Rudolf von Arthaber (1795–1867) im 1. Wiener Gemeindebezirk, zuerst in der Herrengasse Nr. 240 und später an der Adresse Tuchlauben Nr. 8, der Österreichische Kunstverein. Zielsetzung des Vereins war laut einer Zeitungsmittelung der Ankauf von Kunstwerken, die dann unter den Mitgliedern verlost werden sollten, und die Veranstaltung permanenter Kunstausstellungen. Der Vorstand des Vereins setzte sich aus prominenten Vertretern des Adels, der Verwaltung und auch der Künstlerschaft zusammen.²⁶ Der Österreichische Kunstverein existierte bis 1919, fand aber in der 1923 gegründeten Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien, der 1926 gegründeten Wie-

25 Gustav Klimt, Ein neuer Künstlerbund, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 2.4.1912, 3–4.

26 O. N., Vereinsnachrichten, in: *Wiener Zeitung*, Nr. 94, 20.4.1867, S. 230. Die Künstler innerhalb des Vorstands: Eduard Engerth (1818–1897), Friedrich Schilcher (1811–1881), Joseph Selleny (1824–1875), Gottfried Seelos (1829–1900), Johann Romano von Ringe (1818–1882), Joseph Aigner (1818–1886) und Konrad Grefe (1823–1907).

ner Kunstgesellschaft oder dem 1927 gegründeten Eckart-Bund zur Förderung der schönen Künste aus typologischer Sicht Epigonen.²⁷ Personelle Verflechtungen zwischen Künstlern und Nichtkünstlern waren bei den Künstlervereinen und Kunstvereinen gängige Praxis. Ein Umstand, der durch vergleichbare Vereinsorgane und Mitgliederstrukturen begünstigt wurde.

Durch diese Institutionen ergaben sich nicht nur im Inland Kontakte, sondern auch im Ausland. Es kam zu einem regen Austausch auf Ebene der Stile und Ideen. Innerhalb der Vereine entstanden neue Machtfaktoren wie z. B. die Jury oder die Kommission. Sie bestimmten letztlich über die teilnehmenden Künstler, ihre ausgestellten Werke und die Hängung in der Ausstellung. Künstler, die im Vorstand tätig waren, standen nicht nur im Kontakt mit anderen Vereinen, sondern auch mit Händlern, Firmen, Sammlern, Journalisten usw., also dem ganzen Spektrum an Kunstmarktakteuren. Belege für diese Aktivitäten haben sich nicht nur in Form der dazugehörigen Korrespondenz, sondern auch in Form von Katalogen, Plakaten, Einladungen und Zeitungsberichten erhalten – genau das Material, das auch Ankwicz-Kleehoven gesammelt hat –, aber nicht immer in vollem Ausmaß bis heute. Vom Secessions-Archiv hat sich beispielsweise kriegsbedingt nur ein kleiner Teil bis heute erhalten. Im Fall des Hagenbunds wurde das Archiv 1938 sogar zur Gänze von den Nationalsozialisten vernichtet. Das bedeutet, dass solche Informationen erst nach Erschließung der Quellen und einer damit verbundenen wissenschaftlichen Aufarbeitung der Biographik zur Verfügung stehen. Als ein Beispiel dafür, wie die Forschung die biographische Arbeit beeinflusst, kann die Aufarbeitung des Künstlerhaus-Archivs gesehen werden. Rudolf Schmidt, dem Verfasser des *Österreichischen Künstlerlexikons*, ist auch die erste Aufarbeitung der Geschichte des Künstlerhauses zu verdanken.²⁸ Durch die etwas unglückliche Projektgeschichte wurde der zweite Band, ein Register sämtlicher Mitglieder inklusive deren Biographien, nur in Manuskriptform und in einer kleinen Auflage gedruckt.²⁹ Vergleicht man die in den 1860er-Jahren geborenen Mitglieder des Künstlerhauses alphabetisch mit den im ÖBL aufgenommenen Künstlern, so lässt sich feststel-

27 Bei allen vier Vereinen handelt es sich um eine Mischung zwischen Förder- und Ausstellungsverein, wobei sie sich durch inhaltliche Schwerpunktsetzungen (die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst setzte sich für die Avantgarde ein, der Eckart-Bund für „deutsche Kunst“ bzw. Heimatkunst) stark voneinander unterscheiden.

28 Vgl. dazu Rudolf Schmidt, *Das Künstlerhaus: Eine Chronik 1861–1951* (wie Anm. 6).

29 Vgl. dazu Wladimir Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien. 1861–2011*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/historische-beitraege/publikationen/fest-und-historische-schriften/> (Zugriff 2.3.2016).

len, dass der Anteil nach dem Erscheinen von Schmidts Publikation sukzessive zunimmt.

Eignet sich der „Vereinskünstler“ für die Erforschung von Künstlernetzwerken?

Für die Zeit von 1850 bis 1938 kann davon ausgegangen werden, dass unter der Fülle an „sozialen Typen“ dem „Vereinskünstler“ eine zunehmend bedeutendere Rolle zukommt. Grundlagenforschung auf dem Gebiet der Künstlervereine ist u. a. Christoph Wilhelmi zu verdanken, der sich der enormen Aufgabe gestellt hat, Handbücher über die Vereine – auch über Ländergrenzen hinweg – anzulegen. Er weist im Vorwort seines 2. Bandes darauf hin, dass durch noch nicht abgeschlossene nationale Künstlerlexika (z. B. zur Sowjetunion, Polen usw.) seine Arbeit zusätzlich erschwert wurde.³⁰ Zu der Bedeutung der Vereine merkt Wilhelmi an: „Waren die Sezessionen kennzeichnend für die dynamische Entwicklung des ausgehenden 19. Jahrhunderts, erwiesen sich Künstlergruppen im gesamten 20. Jahrhundert als durchgängiges Phänomen. [...] Zur Freilegung des äußerst vielschichtigen Beziehungsgeflechts der Künstler untereinander und der Gruppen miteinander ist jedoch bisher so gut wie nichts geschehen.“³¹ Wilhelmi Apell stammt aus dem Jahr 1996. In den letzten 20 Jahren haben prosopographische Datenbanken und Kollektivbiographien wieder einen Aufschwung in der historischen Forschung erfahren. Das steht im Zusammenhang mit einem allgemeinen Interesse an den „Digital Humanities“ und im Speziellen mit den Visualisierungsmöglichkeiten jüngerer Datums. Dabei treffen auch mehrere Wünsche aufeinander. Einerseits der Wunsch, neue Impulse in bestehenden Forschungsfeldern zu setzen, und andererseits derjenige nach Veränderungen im Bereich der Wissenschaftsdidaktik bzw. Wissensvermittlung. Innerhalb der digitalen Kunstgeschichte wurde dieser Ansatz in den letzten Jahren mehrmals aufgegriffen und im Rahmen von Forschungsprojekten erfolgreich umgesetzt.³²

30 Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen im östlichen und südlichen Europa seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart: Hasuswedell, 2001, VII.

31 Vgl. dazu Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch*, Stuttgart: Hasuswedell, 1996, VII.

32 Martin Pappenbrock und Joachim Scharloth haben die Methode auf Ausstellungskataloge aus der NS-Zeit übertragen und die Ergebnisse anlässlich der Tagung „Netzwerke des Exils“ in München 2010 präsentiert. An der KU Leuven läuft seit 2012 ein Projekt zur Erforschung der belgischen Tapissiererei-Werkstätten; an der Bauhaus-Universität Weimar bzw. der TU Cottbus wird seit 2013 zur Bauhaus-Bewegung geforscht und

Um zwei möglichst vielseitige Beispiele für den Typ „Vereinskünstler“ zu zeigen, können die Künstlerbiographien von Anton Hlavacek (1842–1926) und von Alexander Demetrius Goltz (1857–1944) herangezogen werden. Was sie vergleichbar macht, sind ihre berufliche Tätigkeit als Landschaftsmaler, die Teilnahme an Wiener Ausstellungen, die Mitgliedschaft im Künstlerhaus und deren Bedeutung für ihre Biographie. Beide Lebenswege verlaufen ähnlich, beginnend bei einer akademischen Ausbildung über einen mehrjährigen Auslandsaufenthalt bis hin zum Eintritt in die Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Die wirklichen Unterschiede werden aber erst durch ihre Verbindung zu dieser Institution ablesbar.

Hlavacek war von 1863 bis 1873 Mitglied im Künstlerhaus. Laut der Künstlerhaus-Dokumentation von Wladimir Aichelburg wurde seine Mitgliedschaft „wegen Schulden gestrichen“.³³ Nach dem Ausscheiden aus dem Künstlerhaus stellte Hlavacek mehrmals im Österreichischen Kunstverein aus, war als Illustrator beschäftigt und hielt Zeichenkurse ab.³⁴ Durch Aufträge, wie etwa den für das Kolossalgemälde *Die Kaiserstadt an der Donau*, das für das neu errichtete Wiener Rathaus gedacht war, erlangte er schließlich eine größere Bekanntheit innerhalb der Wiener Kunstszene (Abb. 3).³⁵ Weil ihm 1893 und 1898 eine erneute Aufnahme ins Künstlerhaus verweigert wurde, stand er laut Aichelburg fortan in „Opposition gegenüber dem Künstlerhaus“.³⁶ Bis in die 1890er hatte das Künstlerhaus de facto alleiniges Monopol auf die Interessenvertretung der Wiener Künstlerschaft. 1906 gründete er deshalb gemeinsam mit dem Bildhauer Otto Jarl und dem Maler Johann Michael Kupfer schließlich einen eigenen Verein namens Österreichischer Künstlerbund.³⁷ Bei der Lektüre der Ver-

von 2013–2015 wurde in Wien an der Österreichischen Galerie Belvedere das internationale Netzwerk des Hagenbundes im Rahmen eines Forschungsprojektes untersucht. Vgl. dazu Martin Pappenbrock / Joachim Scharloth, Datengeleitete Analyse kunsthistorischer Daten am Beispiel von Ausstellungskatalogen aus der NS-Zeit: Musteridentifizierung und Visualisierung, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2011, <http://d-nb.info/1017901112/34> (Zugriff 11.4.2016); Forschungsprojekt „Internationales Netzwerk Hagenbund (1900–1938)“ und die dazugehörige interaktive Visualisierung, https://www.belvedere.at/bel_de/forschung/hagenbund (Zugriff 3.3.2016).

33 Aichelburg, *Künstlerhaus* (wie Anm. 29).

34 Anton Hlavacek, Johann Varrone, Edmund Krenn und Charles Lafiste hielten Zeichenkurse für die „Kunstfreunde im Österreichischen Touristen-Club“ ab. Vgl. dazu Autorenkürzel H., „Gesellschaft der Kunstfreunde im Oesterreichischen Touristen-Club“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, 13. Bd., Nr. 6, 15.3.1889, 157–158.

35 Hlavacek arbeitete 5 Jahre an der Fertigstellung des Gemäldes. Es wurde dann ab Dezember 1884 in einem eigenen Raum des Rathauses der Öffentlichkeit präsentiert. In den Monaten, in denen das Gemälde ausgestellt war, zählte man ca. 60.000 Besucher. Das Bild wurde nach Wien auch noch in Berlin, Düsseldorf und Brüssel gezeigt. Heute befindet es sich im Besitz des Wien Museums.

36 Aichelburg, *Künstlerhaus* (wie Anm. 29).

37 Autorenkürzel Dr. W. O., Im Atelier Kupfer, in: *Reichspost*, 16.2.1906, 2.

einsstatuten fällt einem auf, dass nicht nur das Recht auf Teilnahme an den Ausstellungstätigkeiten dort verankert war, sondern auch ansatzweise soziale Agenden wie z. B. die Schaffung einer Kranken- und Pensionsvorsorge mit aufgenommen wurden.³⁸ Alles in allem Ziele, die erst zwanzig Jahre später nach seinem Tod durch den Zentralverband bildender Künstler Österreichs in größerem Maßstab umgesetzt werden sollten.



Abb. 3: Porträtfoto Anton Hlavacek. Quelle: *Wiener Bilder*, 17. Jg., Nr. 18, 5.5.1912, S. 8 (ANNO / Österreichische Nationalbibliothek)

Dazu konträr verlief die Karriere von Goltz. Er war erstmals von 1880 bis 1900 Mitglied im Künstlerhaus. Als sich der Hagenbund formierte, schloss er sich der jüngeren Vereinigung an, blieb dort bis 1911, wurde 1906 zum Präsidenten und 1907 zum Vizepräsidenten gewählt. Während der Kriegsjahre wurde er ähnlich wie z. B. Leo Delitz, Josef Engelhart oder Ludwig Ferdinand Graf als Maler in der Kunstgruppe des k. u. k. Kriegspressequartiers eingesetzt. Schon vor Kriegsbeginn trat er 1914 neuerlich ins Künstlerhaus ein und war dort 1925 bis 1929 als Präsident der Genossenschaft tätig. Er war 1927 sowohl bei der Gründung des Schutzverbands bildender Künstler, einer Interessenvertretung zum Schutz vor negativer Kunstkritik, als auch bei der Gründung des Eckart-Bundes Mitglied des Vorstands. Seine Präsidentschaft im Künstlerhaus fiel zeitlich mit der Gründung der Ständigen Delegation bildender Künstler Ös-

38 Vgl. dazu Maximilian Kaiser, 16. Jahresausstellung des Österreichischen Künstlerbundes [mit einer Kollektive von Anton Hlavacek], in: *Hagenbund* (wie Anm. 22), 187.

terreichs zusammen, eines Gremiums das aus den Präsidenten und Vorständen des Künstlerhauses, der Secession, dem Hagenbund und der Kunstschau gebildet wurde. Die Delegation stand im Austausch mit dem Ministerium für Unterricht und Cultus und hatte Ausstellungsaktivitäten im Inland und Ausland zu koordinieren wie z. B. die „Osztrák Representatív Képzőművészeti Kiállítás“ 1925 in Budapest, die „29th London Exhibition of the International Society of Sculptors, Painters and Gravers“ in London 1926 oder die Beteiligung an der 15. Biennale-Ausstellung 1926 in Venedig.³⁹ Das „politische Talent“ zeigte sich bei Goltz nicht nur durch seine diversen Vereinsmitgliedschaften und -funktionen, sondern auch darin, dass er 1912 in den Wiener Gemeinderat gewählt wurde und dort bis 1919 aktiv war.⁴⁰

Für die Rekonstruktion von Künstlernetzwerken greift man auf ähnliche Quellenbestände wie bei der Künstlerbiographik zurück. Im Gegensatz zu der systematischen und vollständigen Auswertung einiger weniger Quellentypen, wie es bei der historischen Netzwerkanalyse der Fall ist,⁴¹ benötigt man nach heutigen Standards für das Verfassen eines biographischen Artikels eine Vielzahl von Quellen. Diese Komplexität resultiert nicht zuletzt aus der Fülle an digitalisierten Kirchenregistern, Matrikenbüchern, Schematismen und Staatshandbüchern. In den Künstlerbiographien des ÖBL werden Vereine meistens im Kontext von Ausstellungsteilnahmen, Auszeichnungen und Mitgliedschaften genannt. Wie am Beispiel des Kontaktnetzwerks von Defregger und Makart gezeigt wurde, sind Konzepte wie „Freundschaft“ oder „beruflicher Kontakt“ zwar in den Texten zu finden, aber es ist anzunehmen, dass sie in der Gesamtsumme eher eine geringere Rolle spielen. Durch den schematischen Aufbau der ÖBL-Biographien werden nicht nur bekannte Stationen wie z. B. die Akademie der bildenden Künste Wien, die Académie Julian in Paris usw. genannt, sondern, in Hinblick auf eine möglichst vollständige Beschreibung des Lebensweges, auch weniger bekannte wie z. B. eine Staatsgewerbeschule, eine Kadettenschule oder ein Realgymnasium. Durch dieses Raster ergibt sich gegenüber den Querverweisen auf andere biographische Artikel des Lexikons oder auf miterwähnte Personen eine weitaus feinmaschigere Beziehungsstruktur. Es ist also

39 Vgl. dazu Verena Gamper, Zwischen Profilierung und Pragmatismus: zur Ausstellungspolitik des Hagenbundes, in: *Hagenbund* (wie Anm. 22), 98.

40 Vgl. dazu Auszug aus dem *Handbuch der Stadt Wien*, 1962, 77. Jg., 223.

41 Für eine detailliertere Skizze bezüglich der Analysemöglichkeiten von Künstlernetzwerken s. Maximilian Kaiser, Struktur, Netzwerk, Diskurs. Anatomie einer Künstlervereinigung, in: *Hagenbund* (wie Anm. 22), 103–111.

davon auszugehen, dass sich auf institutioneller Ebene vielschichtige Netzwerke ergeben und diese dadurch zu aussagekräftigeren Analysen führen werden.

Fallbeispiel: Das Wiener Künstlerhaus innerhalb des Textkorpus des ÖBL

Im ÖBL sind seit den Anfängen in den 1950er-Jahren 2.255 Künstler biographisch erfasst. Davon ist bei 506 die Mitgliedschaft in der Genossenschaft bildender Künstler Wiens dokumentiert (Abb. 4).⁴² Innerhalb dieser Gruppe lassen sich verschiedene Generationen identifizieren. Die Mehrheit stellen zahlenmäßig die bis in die 1850er-Jahre geborenen Generationen (Abb. 5). Vergleicht man diese Gruppen zusätzlich noch nach dem Beginn ihrer Mitgliedschaft, ist festzustellen, dass für den Zeitraum zwischen 1890 und 1910, also zu jenem Zeitpunkt, als sich bereits ein Wandel innerhalb der Vereinsszene abzeichnete, die 1860er-Generation quantitativ die größte Gruppe stellt (Abb. 6). Bildet man aus dieser Generation ein Sample, so kommt man summa summarum auf 74 Künstlerbiographien.

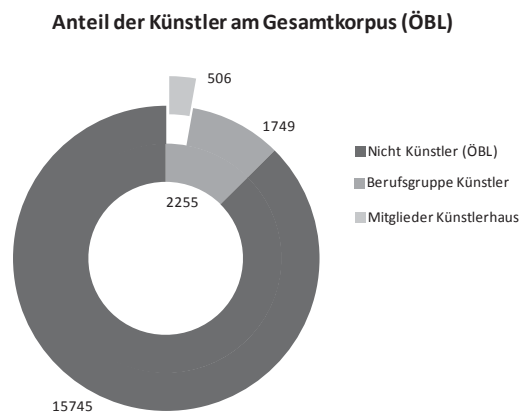


Abb. 4: Anteil der Künstler und der Künstlerhaus-Mitglieder am ÖBL-Korpus insgesamt (Graphik des Autors)

42 Als erste Anlaufstelle ist die Website des ehemaligen Künstlerhaus-Archivars Wladimir Aichelburg zu empfehlen. Dort sind u. a. sämtliche Mitglieder und Ausstellungen gelistet. Vgl. dazu Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien* (wie Anm. 29).

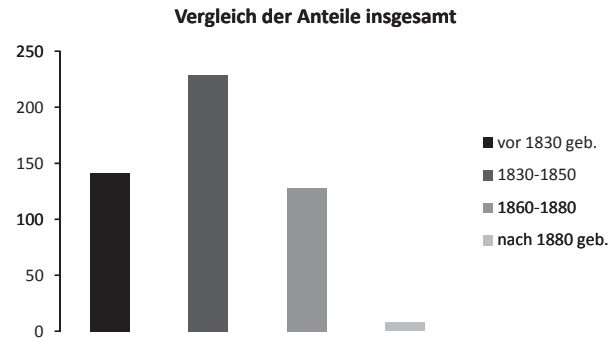


Abb. 5: Vergleich nach den jeweiligen Anteilen einer Generation
(Graphik des Autors)

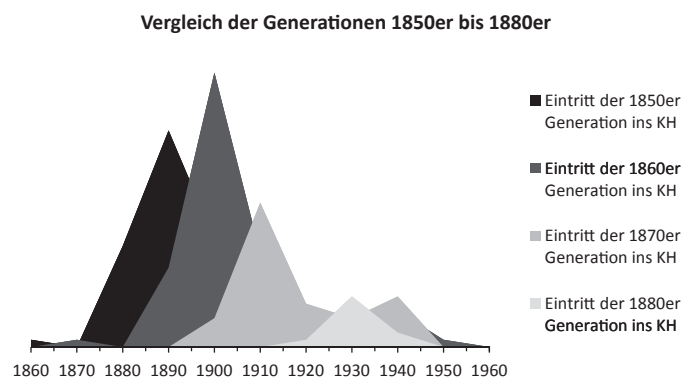


Abb. 6: Vergleich der Generationen nach dem Eintrittsdatum ins Künstlerhaus
(Graphik des Autors)

Diese Gruppe erfüllt aus zweierlei Sicht die Voraussetzung für eine Analyse der ÖBL-Biographien. Erstens sind die früheren Generationen, also jene bis zu den 1850er-Jahren, u. a. auch schon bei Wurzbach ausführlich beschrieben worden. Das heißt, dass die Biogramme von den späteren Generationen zeitlich näher beim ÖBL stehen. Zweitens tendierten die 1860er dazu, in mehr als einem Verein Mitglied gewesen zu sein. Sie sind also für eine Analyse der vielsei-

tigen Verflechtungen innerhalb der Vereinsszene geeigneter als die Generationen davor. Das Künstlerhaus als Ausgangspunkt der Analyse ist wiederum durch seine Mitgliederstruktur interessant. Das heißt, dass einerseits Nichtkünstler als Förderer, Stifter, außerordentliche Mitglieder oder Teilnehmer dokumentiert sind. Andererseits wurden Personen erst auf Vorschlag eines Mitglieds aufgenommen. Dadurch ergibt sich die einmalige Möglichkeit, ein komplexes System innerhalb einer Künstlervereinigung zu erforschen. In diesem Zusammenhang wären nachfolgende Fragestellungen denkbar: Lassen

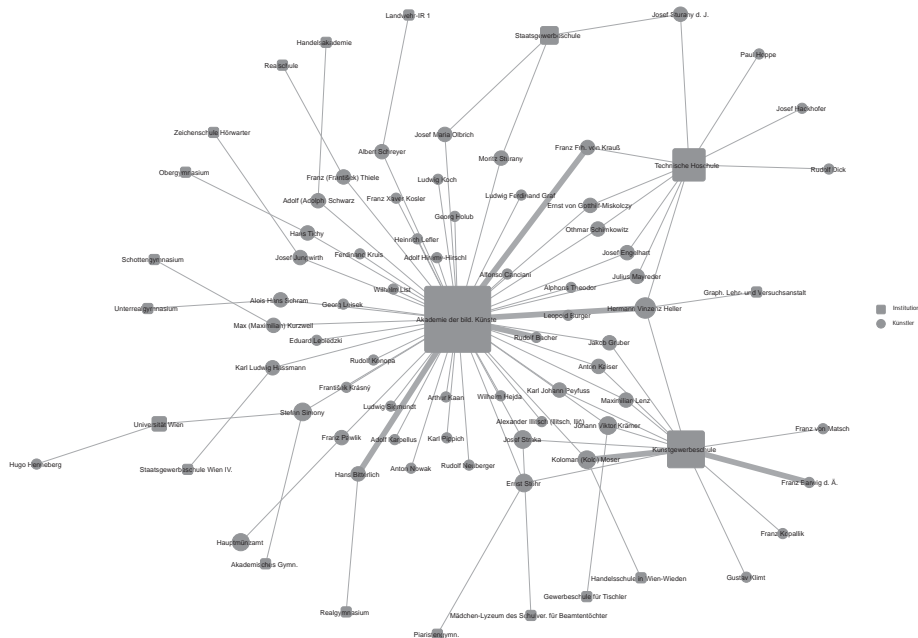


Abb. 7: Netzwerk aller Wiener Institutionen: Das Sample enthält 74 Künstler aus dem ÖBL-Korpus. In diesem Graph sind all jene Wiener Institutionen dargestellt, die entweder in den Biographien im Zusammenhang mit dem Studium (77 Verbindungen) oder der Karriere (50 Verbindungen) genannt werden. In Summe sind es 22 Institutionen. Fett gedruckte Linien stehen für mehrfache Verbindungen zu einer Institution wie z. B. als Student und als Professor an der Akademie. Neben prominenten Schulen werden oftmals nicht näher bestimmte Gymnasien und andere Schultypen genannt. Die Künstler, die nur mit einer Institution verbunden sind, für die Wien in erster Linie ein Studienort war, lassen sich oftmals in ihrer Wirkungsgeschichte auch außerhalb verfolgen (Graphik des Autors).

sich soziale Kreise innerhalb des Künstlerhauses identifizieren? Falls ja, spielen dabei Verwandtschaft, die Zugehörigkeit zu einer akademischen Schule oder die Verbindung zu Kunstsammlern eine übergeordnete Rolle?

Das Künstlerhaus ist natürlich nur eine von mehreren Wiener Institutionen, die in den Künstlerbiographien des ÖBL genannt werden (Abb. 7). Verbindungen dieser Art beschränken sich außerdem nicht zwangsläufig auf eine einzige Stadt. Man kann sich das Institutionsnetzwerk der Künstler sowohl als regionales wie auch als internationales Netzwerk vorstellen.

Dafür zahlt es sich aus, in einem ersten Schritt die „Wanderbewegungen“ der Künstler zu untersuchen. In einem größeren Maßstab wurde eine solche Untersuchung bereits 2014 u. a. durch den Kunsthistoriker Maximilian Schich unternommen. Als Datenbasis verwendete er die Geburts- und Sterbeorte der in den Datenbanken *United List of Artist Names* (ULAN, Getty-Stiftung), *Allgemeines Künstlerlexikon* (AKL, de Gruyter-Verlag) und *Freebase.com* gelisteten Künstler.⁴³ „The resulting network of locations provides a macroscopic perspective of cultural history, which helps us to retrace cultural narratives of Europe and North America using large-scale visualization and quantitative dynamical tools and to derive historical trends of cultural centers beyond the scope of specific events or narrow time intervals.“⁴⁴

Diese Kernaussage lässt sich mit einer vertiefenden Analyse der biographischen Texte noch um eine weitere Ebene ergänzen. Neben dem Geburts- und Sterbeort enthalten die biographischen Texte eine Reihe weiterer Ortsangaben. Innerhalb der Grenzen des formalen Aufbaus einer Biographie und abhängig von der jeweiligen Berufskategorie werden Orte entweder im Zusammenhang mit der Ausbildung oder der Wirkung einer Person genannt (Abb. 8). Durch die Gewichtung zwischen den beiden Kategorien lässt sich der allgemeine Charakter eines Ortes bestimmen. Das heißt, dass darüber auch eine Grundaussage entsteht, mit welcher Art von Institutionen man im Fall des jeweiligen Ortes rechnen kann. Demnach wird beispielsweise München eher als Studienort und Berlin eher als Wirkungsort angeführt. Bei München wird als Institution am häufigsten die Akademie der bildenden Künste genannt. Am zweithäufigsten taucht der Ort neben anderen Ausbildungsstationen in einer allgemeinen Aufzählung von Studienorten auf. Dazu im Gegensatz wird Berlin in erster Linie als Ausstellungsort

43 Vgl. dazu Maximilian Schich / Chaoming Song / Yong-Yeol Ahn / Alexander Mirsky / Mauro Martino / Albert-László Barabási / Dirk Helbing, A network framework for cultural history, in: *Science*, Vol. 345, Issue 6196, 558–562.

44 *A network framework for cultural history*, <http://www.cultsci.net/> (Zugriff 8.4.2016).



Abb. 8: Wanderungsbewegung der Künstlerhaus-Mitglieder am Beispiel der 1860er-Generation: Die auf der Landkarte abgebildeten Punkte stellen die in den biographischen Texten erwähnten Orte dar. Jeder Ort kann in die beiden Kategorien Studienort (hellgrau) und Wirkungsort (dunkelgrau) eingeteilt werden. Je größer ein Ort dargestellt wird, desto häufiger wird er in den Texten genannt. Dabei werden mehrfache Nennungen innerhalb einer Biographie, Ortsangaben, die sich auf keinen exakten Punkt beziehen, und außereuropäische Orte in dieser Visualisierung nicht berücksichtigt. Ländernamen werden innerhalb der Texte am häufigsten im Kontext mit Reisen aufgelistet. Deshalb können die Punkte auf der Karte sowohl für einen Ort als auch für den geographischen Mittelpunkt eines Landes stehen. Das Sample enthält 74 Künstler aus dem ÖBL-Korpus. Auswahlkriterien sind die Mitgliedschaft im Wiener Künstlerhaus und ein Geburtsjahrgang zwischen 1860 und 1869. Insgesamt werden in den Biographien 330 Orte und Länder genannt. Davon entfallen 92 % auf Europa, 3 % auf Nordamerika, 2 % auf Asien, 2 % auf Afrika und der Rest auf Südamerika (Graphik des Autors).

genannt. Erst an zweiter Stelle finden Institutionen wie das Preußisches Hoftheater und die Technische Hochschule Charlottenburg in den Texten Erwähnung. Interessant ist auch die Tatsache, dass bei der 1860er-Generation nach Wien mehr Orte vorkommen, die außerhalb des Habsburgerreichs bzw. Österreichs als innerhalb der Reichs- bzw. Staatsgrenzen liegen.

Resümee

„In der Kaskade Daten – Informationen – Wissen stellen Daten gleichsam das Rohmaterial dar, aus dem durch Kontextualisierung Informationen werden, die sich ihrerseits durch Interpretation in Wissen verwandeln lassen.“⁴⁵ Vereinfacht gesagt, lässt sich so der Arbeitsprozess in den digitalen Geistes- bzw. Geschichtswissenschaften zusammenfassen.

Für die Beschreibung der sehr unterschiedlichen und individuellen Lebenswege historischer Personen wird für das Verfassen eines Lexikonartikels die Quelleninterpretation formalisiert und standardisiert. Zu den gängigen Formalia gehören systematisierte Berufsbezeichnungen, standardisierte Schreibweisen von Orten, Personen und Institutionen, Verzeichnisse der am häufigsten vorkommenden Abkürzungen und der verwendeten Literatur. Der schematische Aufbau eines biographischen Artikels macht den Text letztlich gegenüber anderen gleichartigen Lexikoneinträgen vergleichbar. Vor diesem Hintergrund wirken biographische Lexika wie z. B. das ÖBL als idealtypisch geeignet für quantitative Analysemethoden und Fragestellungen. Zu berücksichtigen ist bei der „Kontextualisierung“ allerdings, dass einem biographischen Lexikon in der Regel eine längere Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte vorangeht und die Texte daher auch als ein geistiges Kind der jeweiligen Zeit zu verstehen sind. Das heißt, dass sich über die Jahre nicht nur die Fachautoren geändert haben, sondern auch die redaktionellen, und damit auch formalen, Richtlinien. Ungeachtet davon lassen sich Verbindungen über gemeinsame Ausbildungsstationen und Wirkungsstätten der im ÖBL erfassten Personen feststellen.

„The digital humanities do fantastic things’, said the eminent Princeton historian Anthony Grafton. ‚I’m a believer in quantification. But I don’t believe quantification can do everything. So much of humanistic scholarship is about

45 Peter Haber, Neue – digitale – Wege für die Geisteswissenschaft? Die Rückkehr der Zahlen und Daten, in: *Neue Züricher Zeitung*, Online-Ausgabe, 26.1.2011, <http://www.nzz.ch/die-rueckkehr-der-zahlen-und-daten-1.9223458> (Zugriff 30.3.2016).

interpretation‘.⁴⁶ Die digitalen Geisteswissenschaften liefern eine Fülle unterschiedlicher Methoden für die Interpretation historischer Daten, die historische Netzwerkanalyse ist nur eine davon.⁴⁷ Die damit einhergehenden Anforderungen an Kunsthistoriker sind nicht nur technischer Natur, sondern verlangen in zunehmenden Maß auch neu zu entwickelnde Fähigkeiten auf konzeptueller und analytischer Ebene. Wie ansatzweise gezeigt wurde, bieten biographische Daten vielfältige Visualisierungsmöglichkeiten. Lohnend erscheint beispielsweise eine Untersuchung der vielfältigen in den ÖBL-Biographien erwähnten Studienorte und Wirkungsorte in Form einer um die geographische Komponente erweiterten Netzwerkanalyse. Über die dadurch ablesbaren „Wanderbewegungen“ von Künstlern können möglicherweise Schlaglichter auf weniger bekannte Schauplätze und Institutionen in ganz Europa geworfen werden, die in ihrer Bedeutung für die österreichische Kunstgeschichte bisher unterschätzt wurden.

46 Patricia Cohen, Digital Keys for Unlocking the Humanities' Riches, in: *New York Times. Blog*, 16.11.2010, <http://www.nytimes.com/2010/11/17/arts/17digital.html> (Zugriff 10.4.2016).

47 Um einen Überblick über aktuelle Methoden und Werkzeuge im Bereich der Kunstgeschichte zu bekommen, sei an dieser Stelle auf das Wiki des Arbeitskreises für digitale Kunstgeschichte und das zu dem Workshop (veranstaltet 2014 von der Getty-Stiftung) „Rebuilding the Portfolio“ gehörenden Blog verwiesen. Vgl. dazu Wiki Arbeitskreis digitale Kunstgeschichte, <http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Hauptseite> (Zugriff 11.4.2016); Rebuilding the Portfolio, <http://arthistory2014.doingdh.org/> (Zugriff 11.4.2016).

