

## «Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es.»

Silke Wenk im Gespräch mit Henrike Haug und Andreas Huth,  
AG Kunstgeschichte mit links im Ulmer Verein

Im Dezember 1986 sandten die drei Kunsthistorikerinnen Susanne von Falkenhausen, Sigrid Schade und Silke Wenk einen Brief an die Redaktion der *kritischen berichte*.<sup>1</sup> Sie bildeten die «Kern-Initiativ-Gruppe», die auf der 3. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Wien die Aufgabe übernommen hatte, die folgende Tagung – 1988 in Berlin – vorzubereiten und zu organisieren.<sup>2</sup> In ihrem Brief forderten die drei ein autonomes Frauenheft pro Jahr sowie die Einbindung einer autonomen Frauen-Redaktion bei den *kritischen berichten*. Ihre Forderung beruhte auf intensiven Debatten – und einem Beschluss in Wien, der auf der Mitgliederversammlung des Ulmer Vereins 1986 in Kassel zur Diskussion gestellt wurde, dort aber überstimmt worden war. Das Thema der strukturellen Benachteiligung von Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen, den Formen und Möglichkeiten einer genuin «weiblichen» Ästhetik, der Öffnung des Fachs und seines Kanons hin zu feministischen Positionen war jedoch seit Beginn ein fester – wenngleich immer marginalisierter – Teil der Diskussionen im Ulmer Verein: nicht als Anliegen der dort aktiven Männer, aber der immer lauter werdenden Frauen. 1977 hatte beispielsweise Jutta Held (1933–2007), seit 1974 Professorin für Kunstgeschichte in Osnabrück, in ihrem Beitrag «Situation und Perspektiven der Kunstgeschichte an den Hochschulen der BRD» über die Arbeitsbedingungen geschrieben:

«In vielen Bereichen der Kunstgeschichte ist diese Tatsache der qualifikationsinadäquaten Beschäftigung und Entlohnung seit jeher fast als Selbstverständlichkeit hingenommen worden. (Aufschlussreich dürfte die Untersuchung der Arbeitsverhältnisse nicht nur der Volontäre, Werkverträgler etc. sein, sondern vor allem auch die älterer promovierter Frauen innerhalb der Kunstgeschichte!).»<sup>3</sup>

Jutta Held gehört mit Kathrin Hoffmann-Curtius (1937–2023) zu den früh engagierten Frauen, die in den *kritischen berichten* schrieben und dabei immer auch die berufliche Situation der Kunsthistorikerinnen sowie feministische Ansätze für die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte im Blick hatten.<sup>4</sup> Diese wurden seit 1980 in der Zeitschrift sichtbarer – und entsprechende Planungen im Editorial von Heft 1/2 aus dem Jahr 1978 angekündigt: «Ein eigenes Heft wird sich mit der Problematik ‹Frau und Kunst› auseinandersetzen.»<sup>5</sup> Umgesetzt wurde diese Ankündigung zwei Jahre später im sechsten Heft des achten Jahrgangs (1980): «Das Schwerpunktthema bilden Probleme der Erotik und die Frauenthematik in der Kunst und Kunstproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts (R. Berger, E. Spickernagel); damit kommt ein lange anvisiertes Thema (Heft 1/2, 1978) zur Sprache, das nichts an Aktualität verloren hat.»<sup>6</sup> In dieser Ausgabe veröffentlichte Renate Berger ihren einflussreichen sozialkritischen Aufsatz «Malerin oder Modell? ‹Die wahren Frauen›

in der Kunstgeschichte», Ellen Spickernagel versah ihren Beitrag über Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker mit dem noch immer aktuellen Titel «Das ist ihr einziger wahrer Zweck».⁷

Zwei Jahre später wurde Renate Bergers Analyse der «Dekonstruktion des Weiblichen» im Editorial wie folgt gewürdigt: «Der Artikel von R. Berger entwickelt am Beispiel des ‹männlichen Blickes› eine grundsätzliche Kritik der Avantgarde; ihre Attacke auf einen der bestgehüteten Glaubenssätze kritischer Kunsttheorie, avantgardistische Kunst sei als Gattung schlechthin befreiend, utopisch, wird besonders sinnfällig im Kontrast zu H. Dillys Beitrag über die ‹Ästhetik des Widerstands› von Peter Weiss, dem wie für Raphael die Kunst ein Garant der Freiheit war.»<sup>8</sup>

Im selben Jahr noch fand unter dem Motto *Frau – Kunst – Gesellschaft – kritische Wissenschaft* an der Universität Marburg die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung statt, die den Auftakt zu einer feministisch orientierten Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum bildete.<sup>9</sup> Im vierten Heft der *kritischen berichte* 1982 erschien dazu eine bemerkenswerte Tagungsbesprechung von Karl Clausberg:

«Vom 22. bis 24. Oktober fand im Kunsthistorischen Institut der Universität Marburg eine UV-Frauentagung statt, die in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdient. Schon atmosphärisch unterschied sie sich deutlich von früheren UV-Veranstaltungen: Dank egalitär-kollegialer Vorbereitung und Inszenierung von Seiten eines Marburger Studentinnen-Kollektivs hatten dirigistisches Leitkugengebahren oder Kompetenzgerangel nach maskulinem Muster von vornherein keine Chance, und auch die adrenalin- und gallettreibende Konkurrenz hielt sich in sympathischen Grenzen, auch wenn gelegentlich nicht zu übersehen war, daß die eine oder andere arrivierte Vortragende mit karrieristischen Kletterhosen antrat. Aber am Ende war man (d. h. die Frauen und mindestens einer der wenigen anwesenden Männer) sich einig, daß das Fernbleiben des Platzhirsches, diverser Instituts-Chauvis und sonstiger Gockel nicht wenig zum Gelingen des Unternehmens beigetragen hatte.»<sup>10</sup>

Wie viel Kraft und organisatorisches Talent der Aufbau dieses zentralen Bereichs einer kritischen Kunstgeschichte von den beteiligten Frauen forderte – die zudem ihre geringen Karrierechancen und ihre prekäre berufliche Situation durch ihr Engagement verschlechterten – wird aus Sigrid Schades «Nachschrift. Zum Selbstverständnis von Kunstmuseumswissenschaftlerinnen» im vierten Heft der *kritischen berichte* 1984 ersichtlich.<sup>11</sup> Hier berichtet sie unter dem Titel «Blick-Wünsche» von der 2. Kunsthistorikerinnen-Tagung, die vom 12. bis 21. Oktober 1984 in Zürich stattgefunden hatte:

«Die Zürcher Vorbereitungsgruppe, B. Blum, L. Buchmüller, H. Meyer-Gagel, R. Nobs-Greter, B. Peter-Strasser, O. v. Pflug, M. Steiner, N. Viaud und C. Wagner, Studentinnen und Lehrbeauftragte der Kunstgeschichte (keine von ihnen ist institutionell abgesichert) brachten ein kleines organisatorisches Wunder zustande, nicht nur, was Übernachtung und Finanzierung anbelangt, sondern auch in der Weise, wie sie Rahmen und Zeitplan für 200 Teilnehmerinnen und einige Teilnehmer setzten (Kunsthistorikerinnen, aber auch — anders als in Marburg — einige Galeristinnen, Künstlerinnen und Frauen aus der Erwachsenenbildung).»<sup>12</sup>

Die erste Nummer, die sich ausschließlich «Feministischen Ansätzen in der Kunstgeschichte», so der Titel, widmete, war (erst) das dritte Heft des 13. Jahrgangs aus dem Jahr 1985. Hier sind viele der maßgeblichen Protagonistinnen der deutschen feministischen Kunstgeschichte vertreten, darunter mit Aufsätzen Ellen Spickernagel («Die Macht des Innenraums. Zum Verhältnis von Frauenrolle und Wohnkultur in der Biedermeierzeit»), Daniela Hammer-Tugendhat («Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis ‹Die bösen Mütter›»), Jutta

Held («Was bedeutet ‹weibliche Ästhetik› in der Kunst der Moderne?»), Viktoria Schmidt-Linsenhoff («Sexismus und Museum») und Sigrid Schade mit einer Tagungsbesprechung («Ver-Zeichnungen. Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts?»).<sup>13</sup> Susanne von Falkenhausen («Kunst von Frauen» gleich ‹Frauenkunst? Die Ausstellung ‹Kunst mit Eigensinn› im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien»), Renate Flagmeier («Anmerkungen zur Ausstellung ‹Camille Claudel – Auguste Rodin, Künstlerpaare – Künstlerfreunde› im Kunstmuseum Bern») und Theresa Georgen («Picasso – Die zwei Freundinnen». Ein Ausstellungsprojekt im Kunstmuseum Bern») besprachen Ausstellungen in Wien und Bern.<sup>14</sup> Hanna M. Gagel rezensierte die heute noch maßgebliche Publikation von Ruth Nobs-Greter («Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung»).<sup>15</sup> 1985 wurde auch ein besonderes Projekt angekündigt: der Aufbau einer Datei zur Kunst- und Kulturgeschichte von Frauen, die *Kunsthistorikerinnen-Kartei*. Ziel dieser Datenbank war es, den Austausch zwischen Wissenschaftlerinnen und Studentinnen zu ermöglichen und zu intensivieren, um einen Überblick über die Forscherinnen zu Frauen-Themen zu erhalten. 1993, also nur wenige Jahre später, wurden diese Ansätze der Forschung institutionalisiert, als die Universität Oldenburg Silke Wenk auf die erste Professur für Frauenforschung in der Kunstgeschichte berief. Um diese in den wissenschaftlichen Schriften und Protokollen, Sitzungsberichten, Briefen und Rezensionen greifbare Geschichte durch mündliche Zeugnisse zu ergänzen, hat sich die im vergangenen Jahr gegründete AG Kunstgeschichte mit links vorgenommen, mit Protagonist:innen der Geschichte des Ulmer Vereins und der kritischen Kunsthistorischen Interventionsgruppe Interviews zu führen und diese als Dokumente einer *oral history* zu bewahren. Das folgende Interview mit Silke Wenk fand am 7. Oktober 2024 statt – wir danken ihr für ihre Bereitschaft, mit uns zu sprechen. Das Gespräch wurde für die Druckfassung bearbeitet und von Silke Wenk autorisiert. Das vollständige Interview liegt als Audiodatei im Archiv des Ulmer Vereins im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg.

**AG Kunstgeschichte mit links: Wir würden uns gern mit Dir über die frühe Geschichte des Ulmer Vereins unterhalten, über Deine Rolle als wichtige Akteurin der feministischen Kunstgeschichte und über eine Kunstgeschichte von links. Denn wir merken, dass die Frage nach dem politischen Selbstverständnis des UV in der Retrospektive von vielen Mitgliedern unterschiedlich wahrgenommen wird.**

**Silke Wenk:** Ich muss sagen, dass ich hier vielleicht die falsche Gesprächspartnerin bin, weil ich nicht bei der Gründung des Vereins dabei war. Ich weiß nicht einmal mehr genau, wann ich eingetreten bin. Als der Ulmer Verein gegründet wurde, habe ich ja noch studiert. Jedenfalls war das ein Verein, der war wichtig – gegen den Kunsthistorikerverband, in den einzutreten ich überhaupt kein Interesse hatte.

Mein Weg in die Kunstgeschichte mäanderte ein bisschen: Ich habe Kunstgeschichte studiert, ich habe versucht, in Kunstgeschichte zu promovieren, habe versucht, in Kunstgeschichte einen Job zu finden, aber ich habe auch tausend andere Sache gemacht, bin also keineswegs zielbewusst oder strategisch meinen Weg gegangen, im Gegenteil. Mich hat diese Gruppe um den Ulmer Verein interessiert, aber viel wichtiger war eigentlich noch die KSK (Kunsthistorische Studentenkonferenz). Da war ich engagiert und da waren damals auch Horst Bredekamp und Franz-Joachim Verspohl.<sup>16</sup> Ich war jung, war 1970 nach Berlin gekommen und da gab es

die KSK ja schon. Das interessierte mich. Ich war auch in der Studentenvertretung am Kunsthistorischen Institut engagiert.

Zur feministischen Kunstgeschichte – oder zu dem, was wir dann später so nannten – bin ich auch über Umwege gekommen, eigentlich erst über die Tagung in Marburg 1982. Das war sozusagen meine Initiation in die Kunstgeschichte aus Frauenperspektive, aber die Fragen hatten mich vorher schon interessiert. Die Anregungen kamen – wie bei vielen anderen – aus dem außerwissenschaftlichen Feld: Die Impulse der Frauenbewegung konnte man ja schwerlich einfach beiseitelassen.

Auf der Tagung in Marburg war ich irritiert und damit kommen wir auf einen Aspekt, der das Geschlechterverhältnis betrifft. Ich war irritiert, weil ich zum Teil das Verständnis von «Frauenkunst» (in Anführungsstrichen) ein bisschen naiv fand und nicht zufrieden war mit dem, wie da gedacht und diskutiert wurde. An dieser Stelle muss ich was zu meinem Hintergrund sagen: Mein Hintergrund ist gesellschaftskritisch, marxistisch bestimmt. Und daher interessierte mich die Kunstgeschichte unter dem Aspekt, wie man sie machtkritisch machen kann, wie sie machtkritisch werden kann? Das war die eigentliche zentrale Frage und diese Frage habe ich dann auch in die feministische Kunsthistorik mitgenommen. Machtkritik gab es sehr wohl von Seiten männlicher Kollegen, die damals in ihrer Karriere etwas weiter waren, wie Horst Bredekamp oder Franz-Joachim Verspohl. In Berlin gab es aber neben der FU, wo ich eingeschrieben war, noch ein anderes Institut, an der Technischen Universität. Dort waren Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig, die waren wichtig, die waren Mittelbauer.<sup>17</sup> Da sah ich viele Anknüpfungspunkte.

Die Frage nach der Kritik der Macht hat mich mit der linken Kunstgeschichte – wie soll man sie sonst nennen? – verbunden. Dass Kunstgeschichte an der Herstellung von Machtbeziehungen, an der Fundierung und an der Legitimation von Machtverhältnissen beteiligt war, das hatte ich schon gelernt – und das wurde dann auch für die Frauenforschung zunehmend wichtig.<sup>18</sup>

Die Inszenierung des Sehens, die Visualisierung waren zentrale Aspekte, die Nutzung des Visuellen, die Prägung des Visuellen, ohne die, das war dann meine Überzeugung, auch die Geschlechterordnung nicht denkbar ist. Insofern hatte ich keine Abgrenzungswünsche gegenüber den Männern in der Kunstgeschichte, aber ich hatte ein Problem damit, dass die männlichen Kollegen die Frage nicht ernst nahmen, uninteressant fanden, ja glaubten, sie ignorieren zu können. In gewisser Weise haben sie sie ja bis heute ignoriert.

#### **AG Kunstgeschichte mit links: Galt das damals als «Nebenwiderspruch»?**

**Silke Wenk:** Ja, das hielten viele für Marxismus. In der marxistisch-feministischen Theorie wurde jedoch auf diesen «Nebenwiderspruch» und auf die Rolle von Geschlecht in der Reproduktion kapitalistischer Verhältnisse sehr deutlich hingewiesen. Das war dann auch Thema bei den Sommeruniversitäten für Frauen, die es hier in Berlin in den 1970ern gab.

Dass die Kollegen das einfach nicht sehen wollen, das hat mich radikalisiert, aber ich fühlte mich durchaus der linken, wissenschaftskritischen, gesellschaftskritischen Linie der männlichen Kollegen verbunden. Ich hatte jedoch das Gefühl, dass es umgekehrt keine Anknüpfungspunkte und kein Interesse gab, unsere Anliegen zu verstehen oder zu diskutieren.

Meine berufliche Orientierung schwankte lange Zeit zwischen Soziologie und Kunsthistorik; ich habe Verschiedenes bearbeitet, beispielsweise in Projekten

zur Entwicklung der Arbeit, zur Entwicklung der Automation, mitgearbeitet; das war Mitte der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre. Ich habe immer wieder versucht, die verschiedenen Bereiche zu verbinden, auch mein Dissertationsthema war kein eigentlich kunsthistorisches Thema, sondern irgendwo zwischen den Disziplinen: eine Untersuchung über Kunst und Kunstvermittlung in Industriebetrieben, was damals ein relativ neues Phänomen war. Der Bundesverband der Deutschen Industrie finanzierte große Projekte mit Künstlern in Betrieben – das habe ich versucht zu analysieren.

Nachdem dann die Dissertation abgeschlossen und endlich auch akzeptiert worden war habe ich versucht, eine Stelle zu finden, erneut in beiden Disziplinen: in der Kunstgeschichte, was natürlich nicht funktionierte, und in der Soziologie, wo es aber auch nicht funktionierte. Ich landete immer höchstens auf dem zweiten Platz. Und dann gab es an der Hochschule der Künste in Berlin eine Stelle für Kunstsoziologie, das war ein Glücksfall.

#### **AG Kunstgeschichte mit links: Wie kam es dazu?**

**Silke Wenk:** Das war wohl von Bertolt Hinz, damals Prof an der Hochschule der Künste initiiert. Als ich die Stelle bekam, fragte er mich nach meinen Plänen für Lehrveranstaltungen.<sup>19</sup> Als ich sagte, dass auch Künstlerinnen Thema würden, guckte er mich völlig entsetzt an: «Auch du?» Das werde ich nie vergessen. Ich habe die Lehrveranstaltung dann trotzdem gemacht – und wir haben uns über andere Fragen zerstritten, die betreffen den Nationalsozialismus und den Umgang damit, zugespielt in der Kontroverse über die Ausstellung „Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus“ in der NGBK (1987), an der ich beteiligt war.<sup>20</sup>

#### **AG Kunstgeschichte mit links: Hattest Du Vorbilder?**

**Silke Wenk:** Vorbilder haben mich, glaube ich, gar nicht so interessiert. Ich wollte Kunstgeschichte machen und ich hatte zum Glück auch Eltern, die das, ich war die jüngste Tochter, irgendwie akzeptieren konnten. Eigentlich wollte mein Vater, dass ich Lehrerin werde und nicht so ein Orchideenfach studiere, aber ich konnte mich durchsetzen. Es interessierte mich einfach. Und ich war immer optimistisch und dachte, ich finde dann schon was. Und so ging das dann, ich hatte keine klare Karriereplanung. Irene Below in Bielefeld ist das klassische Beispiel dafür, dass man Umwege machen muss. Und sie war auch für mich wichtig, weil sie den Weg geöffnet hat, den Blick geöffnet hat für die Kunstvermittlung. Wenn sie eine Professur gehabt hätte, hätte sie wahrscheinlich ganz anders wirken können. Aber es ist halt nicht diese Ebene, in der sich eben die große Kunstgeschichte bewegt. Das ist wirklich tragisch. 1972, auf dem Kunsthistoriker-Tag, daran denke ich auch noch manchmal, hat sie eine Sektion über Kunst und Schule geleitet: Das war interessant und wichtig.

Was mich immer beschäftigt, immer fasziniert hat, war die Frage nach den Machtverhältnissen. Die Machtfrage kam durch die linke Kunstgeschichte, aber auch durch Impulse aus der Frauenbewegung. Ich habe damals mehr an der TU studiert, als an der FU, wo, Otto von Simson lehrte. Ich werde nie vergessen, wie er vor dem Heuwagen von Hieronymus Bosch stand und sagte, dieses Bild sei so wunderbar, dass man nichts mehr dazu sagen könne. Da habe ich dann gedacht: Jetzt reicht es. Ich war voller Widerspruch und Unzufriedenheit, weil meine Fragen nach dem Sinn von Kunst, nach dem, was sie bewirken kann, einfach nicht vorkamen.

**AG Kunstgeschichte mit links:** Es ist interessant, dass es marxistisch orientierte Kunsthistoriker waren, die mit ihrer Kritik an den Machtverhältnissen Deine frühe Ausbildung geprägt haben, und Du diesen Ansatz dann aber um die Frauenfrage erweitert hast. Wie sehr hat dein eigenes Geschlecht hierzu beigetragen? Wie konnte ‹man› überhaupt über Produktionsbedingungen sprechen, das große Ausschlusskriterium aber ausblenden?

**Silke Wenk:** Das habe auch ich erst langsam verstanden. Das Private war dabei sehr wichtig, nicht die Produktionsbedingungen – die Erfahrung, dass man als weibliches Wesen geringer geschätzt wird. Das Bewusstsein dafür hat die Frauenbewegung geschaffen und eben dafür, dass wir uns wehren müssen. Da ich Wissenschaft machen wollte, konnte ich nicht lockerlassen. Wichtig waren die Erfahrungen, die Diskussionen, in denen sich das Private mit dem Politischen verschränkte.

Ich war damals sicher etwas naiv, was meine Zukunft betraf. Insofern naiv, dass ich immer dachte, dass man das tun muss, was man oder besser: was frau will und dann wird das schon. Ich habe auch immer versucht, diese Einstellung meinen Studierenden zu vermitteln. Inzwischen sind mir daran auch Zweifel gekommen.

**AG Kunstgeschichte mit links:** Du hattest eingangs erzählt, dass Du nach Marburg zur ersten Kunsthistorikerinnen-Tagung gefahren bist, Dich die dortigen Positionen aber nicht überzeugt haben.

**Silke Wenk:** Nein, ich fühlte mich dort nicht zu Hause, weil ich die Fragen theoretisch fassen, klarer fassen wollte. Natürlich ging es in Marburg auch um die Frage, was eigentlich feministische Kunstgeschichte sei, aber dieser Versuch einer Gegenkunstgeschichte überzeugte mich nicht. Das wollten wir dann bei der übernächsten Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin anders machen. Der entscheidende Impuls für diese Tagung war die Einsicht, dass die Ausgrenzung von Frauen System hat. Die männliche Kunstgeschichte war daran interessiert, eine bestimmte Vorstellung vom Künstler – dem Meister! – aufrechtzuerhalten. Der Meisterdiskurs ist grundlegend anti-feministisch, aber auch anti-weiblich. Dem widerspricht nicht, dass es mittlerweile viele hochbezahlte Künstlerinnen gibt. Es hat sich ein bisschen was geändert, aber der grundlegende Punkt ist, dass es kein Zufall war, dass die Frauen – auch die Kunsthistorikerinnen – in der Kunstgeschichtsschreibung nicht vorkommen. Das war, glaube ich, die wichtigste Einsicht, die ich auch immer noch für zentral halte. Das scheint schon bei Lu Märten auf, in ihrem schönen Satz «Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter». Da haben wir ja die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Geschlecht und den Produktionsbedingungen. Lu Märten habe ich irgendwann in den 1980ern für mich entdeckt.<sup>21</sup> Sie gehört zur ersten Generation der Kunsthistorikerinnen und gleichzeitig zur letzten vor dem Nationalsozialismus. Auch Jahrzehnte danach war sie aus dem Gedächtnis der Kunstgeschichte verschwunden. Dem versuchten wir mit dem „Lu Märten-Verein zur Förderung der Kunst- und Kulturwissenschaft“, den wir zur Vorbereitung der Berliner Kunsthistorikerinnen-Tagung gegründet haben, entgegenzuarbeiten.

Auf die Sprünge geholfen haben mir und anderen vor allem Rozsika Parker und Griselda Pollock, die genau diese Aspekte in ihrem ersten großen Buch in den Mittelpunkt stellten.<sup>22</sup> Ich hatte zufällig einen Aufsatz von Pollock in der Zeitschrift *Block* entdeckt, indem sie eine Kurzfassung dieses Theorems vorstellt – und dann habe ich mir ihr Buch besorgt.<sup>23</sup> Eine deutsche Übersetzung von Pollock und Parker gibt es leider immer noch nicht, das war damals schon skandalös. Ich hatte damals sogar

eine Rezension geschrieben, aber eben nicht in den *kritischen berichten*, sondern in der Zeitschrift *Das Argument*, in der ich lange mitgearbeitet habe. Das war glaube ich die erste deutschsprachige Rezension überhaupt.

**AG Kunstgeschichte mit links: Was natürlich andere Kunsthistoriker:innen nicht wahrgenommen haben, weil es im *Argument*, der marxistischen *Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*, stand, oder?<sup>24</sup>**

**Silke Wenk:** Ja, die haben das nicht wahrgenommen – dabei war das für die Kritik an einer Auslassung der Machtfrage in der Frauenkunstgeschichte, wie sich die feministische Kunstgeschichte damals nannte, sehr wichtig. In Wien hatte ich mich mit Sigrid Schade spontan verständigt, dass wir die nächste Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin anbieten. Wir waren beide in der Lehre: sie an der TU Berlin, ich an der HdK, also zwei Mittelbauerinnen. Und wir hatten unsere Studierenden, die wir miteinbezogen. Es gab damals kaum Professorinnen. Klar, Jutta Held natürlich, aber die stand uns eher skeptisch und etwas misstrauisch gegenüber. Warum, weiß ich nicht genau, ich denke, auch sie hatte so einen traditionell marxistischen Vorbehalt.

Die Finanzierung unserer Tagung 1988 verdankt sich einem Glücksfall. Nicht etwa die Förderung durch eine Frau in einer höheren Position – die gab es nicht. Wir konnten die Tagung in Berlin nur durchführen, weil der Berliner Senat vor der Wende im Rahmen seiner Wirtschaftsförderung auch innovative Konferenzen finanzierte. Mit 800 Leuten war das die größte Tagung, die wir je hatten.

**AG Kunstgeschichte mit links: Kommen wir noch einmal auf Deine Professur zurück: Du warst die erste Professorin für feministische Kunsthistorik?**

**Silke Wenk:** 1993 habe ich meine Professur in Oldenburg bekommen, auch das war ein Glücksfall. Mit meinen Studierenden musste ich immer streiten, wenn ich vom Glück sprach, so eine Professur zu bekommen. Sie waren entrüstet darüber, dass ich von Glück sprach – für sie war das eine ganz klare Konsequenz meiner Leistung. Ich habe dann immer auf meine vielen Freund:innen verwiesen, die genauso viel gearbeitet haben und keine Professur bekommen haben. Das ging nicht in ihre Köpfe.

Meine Stelle war die erste Professur für «Frauenkunstgeschichte», so war das auch ausgeschrieben. Da ich die Möglichkeit hatte, meine Denomination mitzubestimmen habe ich es eine Zeit lang mit der Bezeichnung «Feministische Kunstgeschichte» und zuletzt mit «Kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung» versucht. Dass diese Professur mit diesem Schwerpunkt ausgeschrieben wurde, war übrigens Studentinnen zu verdanken: Die Universität Oldenburg war damals noch eine Reformuni mit vielen Experimenten und mit viel studentischer Beteiligung. Die hatten das durchgesetzt – unvorstellbar heute, nicht? In Oldenburg haben wir alle wichtigen theoretischen Texte diskutiert. Zum Beispiel neben feministischer Kunst- und Medientheorie auch Texte aus dem Institute for Contemporary Cultural Studies in Birmingham; Stuart Hall war einer der Leiter. Die haben an der Erweiterung des Marxismus gearbeitet, in der Tradition von Gramsci und anderen. Total wichtige Theoriestränge.

Das Institut in Oldenburg war kein klassisches kunsthistorisches Institut, im Zentrum stand Lehrerausbildung, also Kunstpädagogik, was vielen nicht als ernst zu nehmende Wissenschaft galt. Von alldem und einer damit einhergehenden Offenheit habe ich, wie die Studierenden, profitiert – und nebenbei bemerkt sind sehr gute Dissertationen entstanden.

**AG Kunstgeschichte mit links:** Auch nach der Pensionierung von Silke Wenk (2016) blieb Genderforschung ein Schwerpunkt des Instituts für Kunst und visuelle Kultur, Barbara Paul wurde 2008 Professorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Moderne und Gender am Institut für Kunst und visuelle Kultur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Und auch wenn heute Gender als relevante Analysekategorie aus keiner ernstzunehmenden geisteswissenschaftlichen Disziplin und Diskussion mehr wegzudenken ist, stehen wir doch wieder an einem Punkt, an dem der Kampf um Frauenrechte und die Sichtbarkeit von Frauen wachsam geschützt und bestimmt weitergeführt werden muss – Und wir weiter über Machtkritik und Emanzipation nachdenken sollten.

## Anmerkungen

- 1 Susanne von Falkenhausen/Sigrid Schade/Silke Wenk: Offener Brief an die Neuen Herausgeber der Kritischen Berichte, in: *kritische berichte* 15, 1987, Nr. 1, S. 80–81, <https://doi.org/10.11588/kb.1987.1.15689>
- 2 Publiziert als Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hg. v. Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner, Berlin 1989.
- 3 Mit der Tatsache meint Held die Schaffung einer «Reservearmee an Intellektuellen [...] die geeignet ist, Ökonomisierungs- und Disziplinierungstendenzen am Arbeitsplatz zu ermöglichen.» Jutta Held: Situation und Perspektiven der Kunstgeschichte an den Hochschulen der BRD, in: *kritische berichte* 5, 1977, Nr. 6, S. 29–41, hier S. 30, <https://doi.org/10.11588/kb.1977.6.104535>. Vgl. hierzu auch Andreas Huth: Befristung unbefristet? Zu den Arbeitsbedingungen unserer Postdoc-Kolleg:innen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 87, 2024, Nr. 3, S. 297–306, <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-3002>.
- 4 Kathrin Hoffmann-Curtius: Feministische Kunstgeschichte heute. Rück- und Vorschläge, in: *kritische berichte* 27, 1999, Nr. 2, S. 26–32, <https://doi.org/10.11588/kb.1999.2.10675>; dies.: Feministische Einsprüche in die Disziplin Kunstgeschichte (Vorwort der Herausgeberin), in: *kritische berichte* 21, 1993, Nr. 4, S. 4, <https://doi.org/10.11588/kb.1993.4.10434>; dies./Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.
- 5 Editorial, in: *kritische berichte* 6, 1978, Nr. 5/6, S. 4, <https://doi.org/10.11588/kb.1978.1.29589>.
- 6 Editorial *kritische berichte* 8, 1980, Nr. 6, S. 3, <https://doi.org/10.11588/kb.1980.6.9735>.
- 7 Ellen Spickernage: «Das ist ihr einziger wahrer Zweck», Frauen und Mütter bei Paula Modersohn-Becker, in: *kritische berichte* 8, 1980, Nr. 6, S. 25–36, <https://doi.org/10.11588/kb.1980.6.9738>.
- 8 Renate Berger: Dekonstruktion des Weiblichen, in: *kritische berichte* 10, 1982, Nr. 2, S. 23–37, <https://doi.org/10.11588/kb.1982.2.9768>.
- 9 Cordula Bischoff/Birgitte Dinger/Irene Ewinkel/Ulla Merle: Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks, Gießen 1984. Vgl. auch Ursula Köhler: Marburger Projekt FrauenKunstGeschichte, in: *Feministische Studien* 7, 1989, Nr. 2, S. 145–146. 1982 erschien auch die Zeitschrift *Feministische Studien*, ab 1987 dann die Halbjahreszeitschrift *Frauen, Kunst, Wissenschaft* im Jonas-Verlag.
- 10 Karl Clausberg: Sinnliche Rekonstruktion. Ein Tagungs- und Literaturbericht, in: *kritische berichte* 10, 1982, Nr. 4, S. 57–65, <https://doi.org/10.11588/kb.1982.4.9780>.
- 11 Sigrid Schade: Blick-Wünsche. Nachschrift [Zum Selbstverständnis von Kunsthistorikerinnen, Berichte zur 2. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Zürich (19.–21. Okt. 1984)], in: *kritische berichte* 12, 1984, Nr. 4, S. 81–88, <https://doi.org/10.11588/kb.1984.4.15683>.
- 12 Ebd., S. 81.
- 13 Ellen Spickernagel: Die Macht des Innenraums. Zum Verhältnis von Frauenrolle und Wohnkultur in der Biedermeierzeit, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 5–15, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.9852>; Daniela Hammer-Tugendhat: Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis «Die bösen Mütter», in: *kritische berichte* 13, 1985, S. 16–28, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11289>; Jutta Held: Was bedeutet «weibliche Ästhetik» in der Kunst der Moderne?, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 29–41, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.104536>; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sexismus und Münsem, in: *kritische berichte* 13, Nr. 3, 1985, S. 42–50 (nicht digitalisiert); Sigrid Schade: Ver-Zeichnungen. Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts?, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 51–61 (nicht digitalisiert).
- 14 Susanne von Falkenhausen: «Kunst von Frauen» gleich «Frauenkunst»? Die Ausstellung «Kunst mit Eigensinn» im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3,

S. 62–70, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11608>; Renate Flagmeier: Anmerkungen zur Ausstellung «Camille Claudel – Auguste Rodin, Künstlerpaare – Künstlerfreunde» im Kunstmuseum Bern, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 70–72, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.13125> und Theresa Georgen: Picasso. «Die zwei Freundinnen». Ein Ausstellungsprojekt im Kunstmuseum Bern, in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 72–76 (nicht digitalisiert).

**15** Hanna M. Gagel: Rezension von Ruth Nobs-Greter «Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung», in: *kritische berichte* 13, 1985, Nr. 3, S. 81–85, <https://doi.org/10.11588/kb.1985.3.11216>.

**16** Vgl. dazu auch Horst Bredekamp: Der Gründerkreis der *kritischen berichte*. Vierzehn Jahre Herausgeberschaft (1972–1986), in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 40–45, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92826>.

**17** Klaus Herding (1939–2018) war von 1971 bis 1974, Hans-Ernst Mittig (1933–2014) von 1970 bis 1974 Assistent an der TU.

**18** Weiter ausgearbeitet und begründet hab ich das ca. 20 Jahre später in meinem Buch «Versteinerte Weiblichkeit. Studien zur Allegorie der Moderne», Köln/Wien 1986.

**19** Bertolt Hinz (\*1941) war ab 1980 Professor an der damaligen Hochschule der Künste in West-Berlin.

**20** Siehe die gleichnamige Publikation im Nishen-Verlag Berlin 1987 und «Erbeutete Sinne. Nachträge zur Ausstellung «Inszenierung der Macht», ebd. 1988.

**21** Lu Märten (1879–1970).

**22** Rozsika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981.

**23** Griselda Pollock: *Art, Art School, Culture. Individualism after the Death of the Artist*, in: Block 11, 1985, S. 8–18.

**24** [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Argument](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Argument), Zugriff am 12.12.2024.